

ILISIMATUSARFIK

2020

Teaterhistorisk udvikling i Grønland

Med fokus på ”det særligt grønlandske” på den grønlandske teaterscene
i perioden 1819-2019.

Specialet er udarbejdet af Arnaq B. Johansen

Afdelingen for sprog, litteratur og medier

Institut for kultur, sprog og historie

Vejleder: Birgit Kleist Pedersen

ABSTRACT	3
INDLEDNING	4
OPBYGNING AF SPECIALET	15
METODEREDEGØRELSE	16
<i>Empiri</i>	16
<i>Indsamling af data</i>	17
<i>Feltarbejde på Tuukkaq Teatret</i>	18
<i>Valg og fravalg af litteratur</i>	20
<i>Begrebsafklaring</i>	21
<i>Andre relevante oplysninger</i>	22
1. DEN GRUNDLÆGGENDE DEFINITION AF PERFORMANCE-BEGREBET.....	23
1.1. INTRODUKTION TIL PERFORMANCE-BEGREBET	23
1.2. DELKONKLUSION.....	24
2. 'DET SÆRLIGT GRØNLANDSKE' PÅ DEN GRØNLANDSKE TEATERSCENE I PERIODEN 1819-2019.....	25
2.1. FASE 1: 1820-1930.....	25
2.1.1. <i>1800-tallet</i>	25
2.1.1.1. Johannesib koirsirsub nipà innukajuĩtsume	25
2.1.2. <i>1900 – 1930</i>	31
2.1.2.1. En dukkekomedie og Fyrtøjet.....	31
2.1.2.2. Bebudelsen af Johannes Døberens fødsel.....	33
2.1.2.3. Jeppe på bjerget	34
2.1.2.4. Ukuardluarisá	40
2.1.3. <i>Delkonklusion</i>	47
2.2. FASE 2: 1930-1975.....	49
2.2.1. <i>Hans Lyngø som 'den passionerede amatør'</i>	49
2.2.1.1. Tigorkårå pissará	51
2.2.1.2. Jùtdlerùtùlersut.....	54
2.2.2. <i>Delkonklusion</i>	59
2.3. FASE 3: 1975-2019.....	59
2.3.1. <i>Tuukkaq Teatrets etablering i 1975</i>	59
2.3.2. <i>Gruppe- og laboratorieteater</i>	61
2.3.2.1. INUIT.....	63
2.3.2.2. Aasarisseruttoraá – A midsummer nights dream.....	65
2.3.3. <i>Delkonklusion</i>	67
2.4. FASE 4: 2011-2019.....	67
2.4.1. Forholdet mellem det verbale sprog og kropssproget i udvalgte grønlandske teaterproduktioner i 2017	68
2.4.1.1. Qaamatip Ernera	69
2.4.1.2. INUIT.....	72
2.4.1.3. Juulimaaq Nannullu Anersaava	74
2.4.1.4. Angutivik.....	76
2.4.1.5. NAIPs amatørteaterforestilling.....	80
2.4.2. <i>Delkonklusion</i>	83
3. TEATERLOVEN I GRØNLAND OG ØKONOMISKE RAMMER.....	85
3.1. TEATERLOVEN	85
3.2. ØKONOMISKE RAMMER OG NUIS I NYHEDER	87
3.3. DELKONKLUSION.....	89
4. DISKUSSION	91
5. KONKLUSION	92
ANVENDT LITTERATUR	94
ANVENDTE WEBSIDER.....	99

ANVENDT ARKIVMATERIALE	101
ANVENDT FRA FELTARBEJDET	101
ANVENDT LOVGIVNING OG FINANSLOV	101
BILAGSLISTE	102
BILAG 1	102
BILAG 2	103
BILAG 3	104
BILAG 4	105
BILAG 5	106
BILAG 6	107

Abstract

Kalaallisut

Uani allaaserisami misissuinerit assigiinngitsunik marlunnik aallaavillit ingerlanneqarput. Misissuinerimi siullermi Kalaallit Nunaanni isiginnaartitsisarnerup ineriartornerani ukiut 200-t ingerlanerini isiginnaartitsinerni 'kalaalerpaluttut' suut saqqummiunneqartarnersut misissorneqarput.

Isiginnaartitsisarnermi avataaniit sunnerneqarsimanerup kinguneranit suut tigussaasumik takutinneqarnersut atorneqarnersullu aamma misissorneqarput.

Misissuinerup immikkoortuata aappaani inatsisitigut Nunatta Isiginnaartitsisarfiata inissisimanagera suullu inatsisit malillugit suliassarinerai misissorneqarput. Inatsisitigut suliassat aningaasanik inatsimmit tapiissutaasartut aamma maluginiagassatut ilanngunneqarput. Inatsisitigut suliassat kiisalu aningaasanik tapiissutaasartut qanoq imminnut ataqatigiinneri aamma takusassiarineqarput.

Dansk

Dette specialeprojekt har udgangspunkt i to retninger indenfor den grønlandske teaterscene.

Den første del tager udgangspunkt i teaterudviklingen i Grønland, med fokus på 'det særligt grønlandske' i de sidste 200 år. Hvordan 'det særligt grønlandske' fremstilles på teaterscenen er blevet undersøgt, og hvordan påvirkningen udefra har været brugt og hvilke virkninger disse har haft.

Den anden del tager udgangspunkt i hvordan Nationalteatret ligger indenfor den grønlandske lovgivning.

Hvad lovgivningen indeholder, og hvad der kræves af Nationalteatret er også blevet undersøgt. Disse er slået sammen med finansloven i Grønland, og undersøgt om de stemmer overens med hinanden.

English

This MA thesis focuses on the history of Greenlandic theatre through 200 yrs. and is based on two directions.

The first part is based on the development of the theatre in Greenland, focusing on "The distinctive Greenlandic characteristics of Greenlandic performance" during the last 200 years. 'The thesis investigates how the "specific Greenlandic features" can be identified on the theatre stage, as well as a focus on how the external influence has been included and what its effects have been.

The second part is based on how the National Theatre is located within the Greenlandic legislation. The content of the legislation has been analysed, as well as what is required by the National Theatre has also been investigated. These aspects have been merged with the Finance Act of Greenland and examined whether they are consistent with each other.

Indledning

”Han begyndte at fortælle (nærmest oplæse)
Jeppe på bjerget med mig som tolk.
Det var uhyre svært, men interessant,
når ens gloseforråd på dansk skulle kunne
konkurrere med ens egne udtryksformer på grønlandsk.”
(Lyng,2016:217)

Den grønlandske pionér indenfor teater i Grønland multikunstneren Hans Lyng (1906-1988) citeres i sin biografi hvordan det var at oversatte dansk skuespil til grønlandsk, med eksempel i *Jeppe på Bjerget*, en Holberg¹ komedie fra 1722. Dette var en af grundene til han fik idé til at lave skuespil på grønlandsk kultur og sprog under sin tid på Ilinniarfissuaq (Lærerseminariet). Det førte blandt andet videre til det første trykte grønlandske skuespil skrevet af Lyng, et kærlighedsdrama der hedder *Tigorkârâ pissarâ* fra 1934 (direkte oversat ”den der først får fat, får (hende), der er hensat til fangerkulturen i den grønlandske fortid. Stykket handler om to piger der er ved at blive gifteklare, og det er de bevidste om, fordi deres kroppe har forandret sig fra at være uskyldige til at være kønsmodne. Derfor kan de ”forvente at blive bortført af en mand, de måske ikke bryder sig om” (Pedersen,2019:12). Sådan forklarer Birgit Kleist Pedersen (herefter BKP) noget af handlingen i det ovennævnte stykke i det danske tidsskrift ”Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier”, der udkom i efteråret 2019 med deres særnummer med titlen *Grønlands Teaterhistorie – på vej* (Andreasen et.al.,2019).

Særnummeret i Peripeti er den første videnskabelig undersøgelse af den grønlandske teaterhistorie fra 1819 til 2019. I forbindelse med afdækning af den grønlandske teaterhistorie fik jeg muligheden for at bidrage med artiklen ”Forholdet mellem det verbale sprog og kropssproget i udvalgte grønlandske teaterproduktioner i 2017” (Johansen,2019:67). Artiklen er skrevet som en del af dette specialeprojekt som kommer til at handle om ’det særligt grønlandske’ på den grønlandske teaterscene gennem de ovennævnte 200 år, fra 1819 til 2019. Derfor er artiklen, i sin fulde længde inkluderet i dette speciale, og det er sket i samråd med min vejleder.

Artiklen er skrevet med udgangspunkt i handlingsforståelsen ud fra tre kulturbestemte kropslige teknikker som den franske antropolog og sociolog Marcel Mauss (1872-1960) har undersøgt. De

¹ Ludvig Holberg (1684-1754) dansk-norsk forfatter.

kropslige teknikker er henholdsvis biologiske, sociologiske og psykologiske aspekter der spiller ind i handlingsforståelse i den kultur man kommer fra, samt den amerikanske *Performance studies* teoretiker Richard Schechner (f.1934).

Der er flere der bidrager til tidsskriftet, BKP belyser Hans Lynges virke i udviklingen af teatrets udvikling i Grønland med artiklen ”Hans Lynges – en passioneret amatør i tilblivelsen af den grønlandske teaterscene” (Pedersen,2019). Forholdet mellem danskere i Grønland og den lokale grønlandske befolkning og kultur, vises gennem Lynges forestillinger der ofte viser samtidens sociale og politiske emner. Denne måde at lave skuespil på viser Lynges interesse i samfundet både kunstnerisk og politisk, som skaber røre i befolkningen, også på politisk plan.

Pedersens teaterhistorisk oversigt i Grønland er delt i fire faser, og samme metode anvendes som udgangspunkt i dette specialeprojekt.

Kirsten Thonsgaard Hansen giver et bidrag med et essay om Tuukkaq Teaters første år med titlen ”Tuukkaq – de første år” (Thonsgaard Hansen,2019), det vil sige tilblivelsen af teatergruppen. Det interessante her ligger i, at Thonsgaard Hansen selv har fortaget research, derfor giver hun en mere direkte fremstilling om hvad der er sket i de tidlige år. Hun tager udgangspunkt i forestillingen INUIT og dens forskellige versioner, samt publikumsmodtagelsen af forestillingen under Grønlandsturnéen i 1978.

Knut Ove Arntzen tager i artiklen ”Tuukkaq, Silamiut og Grønlands Nationalteater: Antropologisk vending til ny-kontekstualiserede klassikere – mytedramaturgi og internordisk udveksling” (Arntzen,2019) udgangspunkt i udviklingen af professionelt teater i Grønland på baggrund af Tuukkaq Teatrets traditioner, som er videreført af Silamiut Teatret samt Nunatta Isiginnaartitsisarfia (herefter NUIS) og teaterskolen. Han bruger en antropologisk vending til at sætte perspektiv på urbefolkningsteatre. Han sætter også fokus på teatrets betydning for afkoloniseringen af kulturen i sin artikel.

Annelis Kuhlmanns bidrag tager udgangspunkt i iscenesættelsen af Grønland med udvalgte teaterforestillinger, hvor Tuukkaq Teatrets rolle i danske teater ses i lyset af postkoloniale studier samt forskellige former for kunstpraksis (Kuhlman,2019).

Ivan Burkal sætter et teaterpolitisk perspektiv i artiklen ”Scenekunst i Grønland: fra projektteatre til Nationalteater” (Burkal,2019a). Han gør rede for den teaterpolitiske udvikling og teaterlovens vedtagelse i 2010 af den grønlandske finanslov.

Burkals interview med den grønlandske teaterinstruktør uddannet i Tuukkaq Teater Simon ’Mooqqu’ Løvstrøm (f.1956) behandler de ringe økonomiske og praktiske vilkår i og under Silamiut Teatret. Interviewet blev udgivet i tidsskriftet Neriuaq i 2000, og bliver nu i lettere revideret udgave genoptrykt i Peripeti, med henblik på at få Silamiut Teaterets historie med i (Burkal,2019b).

Processen til udgivelsen af dette særnummer af Peripeti udsprang af et teaterseminar på NUIS under Nuuk Nordisk Kulturfestival 14.-15. oktober 2017. Da vores afdeling v/ Birgit Kleist Pedersen allerede var i gang med at behandle den grønlandske teaterhistorie i foråret 2017, var det oplagt, at BKP og studerende i emnefaget blev inviteret til at deltage i seminaret, der primært havde fokus på Tuukkaq Teateret. Til seminaret var grundlæggeren af Tuukkaq Teateret inviteret, nordmanden Reidar Nilsson (f.1945), ligesom flere grønlandske skuespillere uddannet fra teatret deltog. Seminaret blev for dem en slags ’familiesammenkomst’, hvor minderne fra Fjaltring samt teatrets rolle blev diskuteret.

Tidsskriftet skildrer Grønlands teaterhistorie med begyndelse fra slutningen af 1800-tallet frem til i dag. Tuukkaq Teatrets grundlæggelse i 1975 i Holstebro i det nordøstlige Jylland i Danmark, som sikkert kendes af mange med interesse i teaterverdenen i Skandinavien, er en påmindelse om urbefolkningsteater mange steder i verden. Teatret flyttede til Fjaltring syd for Lemvig i 1976, hvor det stadigvæk den dag i dag fungerer som kulturcenter. Teatret har blandt andet medvirket til flere samiske teatergrupper er blevet stiftet siden 1970’erne (Andreasen et.al.,2019:4). Teatrets videreførelse i Grønland ses gennem Silamiut der blev opført som gruppe- og projektteater i 1984 under ledelse af ovennævnte Løvstrøm, som ledede teatret i to årtier, der senere har ført til NUIS’ etablering. I de to årtier havde skuespillerskolen ringe kår, økonomisk såvel som fysisk.

Kultur- og skuespillerpersonlighederne Svern B. Syrin og Makka Kleist med baggrund i både Hålogaland Teater i Tromsø i det nordlige Norge, og kunstnerisk ledelse i teatergruppen Sampo flyttede til Nuuk fra Tromsø i 2003. De arbejdede aktivt med både teaterlovens og Grønlands Nationalteaters oprettelse i 2011 (op.cit.:4).

Fjaltring ligger på et tyndt befolket sted som kan minde og "ligne" Grønland naturmæssigt (Andreasen et.al.,2019:4).

Ud over nævnte tidsskrift, er der nogle få videnskabsbaserede artikler der handler om Grønlands teaterhistorie.

En af de få der har skrevet artikler om teatret i Grønland er den danske eskimolog Inge Kleivan. Hun har skrevet blandt andet *Hans Lynges rolle i Grønlands teaterhistorie* i 1996. Kleivans udgangspunkt i Lynges danner overblik over de tidligste tegn på europæisk skuespil i Grønland til og med midten af 1990'erne.

Der findes *Neriusaaq*, et kunst- og kulturblad der ifølge deres hjemmeside er "Grønlands eneste blad med 100% fokus på kunst- og kultur"². Der udkom også et blad der hedder *TUMIT* hen mod slutningen af 1980'erne og i begyndelsen af 1990'erne. De indeholder nogle perspektiver om blandt andet teaterforestillinger, herunder om nogle af de første teateropførelser efter europæisk stil henholdsvis *Jeppe på Bjerget* og *Et Dukkehjem*. Disse blade har BKP udarbejdet en registrant over med teater som emne, hvor jeg har været så heldig at kigge igennem til mulige kildehenvisninger.

Der er to bacheloropgaver med teater som emne fra Ilisimatusarfik (Grønlands Universitet). Den ene ved stud.mag. Evi Kreutzmann (f.1979) fra afdelingen for sprog, litteratur og medier med titlen *Performance Studies i mundtlig fortællinger - en komparativ analyse af optagelserne Arnat qivittut issumminillu qilippallit & Jeg husker... fortællinger fra Grønland* fra 2017. Det andet ved stud.mag. Ane-Mette Broberg Damgaard (f.1986), også fra samme afdelingen har skrevet *Komparativ analyse af INUIT forestillinger* samme år. Der er flere emnefagsopgaver, hvor to af dem nævnes her, henholdsvis af cand.mag. Ajannguaq Grønvold (f.1990) fra samme afdeling med titlen *Jessie Kleemanns performance*, og stud.mag. Ivalo Brandt (1992) med *Hans Lynges og hans syn på kvinder*. Cand.mag. Minik Lynges (f.1984) har skrevet sit speciale med titlen *En analyse af KNR's hørespil ud fra performance studies* i 2019 fra samme afdeling.

De ovennævnte universitetsopgaver tager alle udgangspunkt i *performance studies*, som altid har været en del af enhver samfund. Det spiller ingen rolle om det foregår i den moderne civilisation eller i et urfolk (Schechner,2013:2). Et urfolk skal i denne kontekst forstås ud fra Arntzens artikel,

² Linket på Neriusaaqs hjemmeside: http://neriusaaq.gl/?page_id=22 (hentet 25.december 2019)

hvor han mener at urbefolkningsperspektivet kan anvendes på de arktiske folk med nomadisk baggrund, og kan dermed ses i forhold til et begreb om det nomadiske folk, den livsform som er præget af det miljø myterne springer ud fra (Arntzen,2019:41).

For at sætte et grønlandsk perspektiv på *performance studies* og urfolk så mener Hans Lyngé at mimik og performance er en del af den grønlandske mundtlige fortælletradition, underholdning med trommer og masker og hermed en del af den grønlandske kultur (Lyngé,2016:74). Det vil sige, at i Grønland har performance, ligesom i alle andre verdensdele og samfund, været tæt knyttet til hverdagslivet. Det ses i dag blandt andet i form af optagelser og tv-dokumentarer af ældre mennesker, der fortæller om deres fangstmetoder, deres barndoms minder, måden at underholde på om aftenen i stuerne langs kysten hvor fortællingerne kan være alt fra spøgelseshistorier, mundtligt overleverede fortællinger om sagn og myter, sjove minder, underholdning med mere. Disse kommer til udtryk i Kreutzmanns bacheloropgave.

Det ses dog ikke kun i de ovennævnte, men det ligger i alle os når vi laver hverdagens gøremål, fører samtale eller noget helt tredje. Det viser at performance kan være både en bevidst og en ubevidst handling. Alene det, at vi bruger kropssprog især armene når vi fortæller eller taler er et interessant og spændende emne at gå i dybden med. Hvad er forbindelsen mellem tale og gestik, og hvordan er de forbundet med hinanden? I bogen *Words and Gesture. An Inuit Storyteller in East Greenland* fra 2016, har Tersis, Grove & Boyd lavet den første østgrønlandske analyse af kropssproget i forbindelse med mundtlig fortælling med udgangspunkt i fortælleres Esajas Kuuitse.

Kuuitse viser den måde det grønlandske urfolk (jf.Arntzen) har fortalt mundtlige fortællehistorier på siden før kristendommens indførelse. Denne forbindelse mellem tale og gestik kan sættes i *performance* udviklingsperspektiv fra mundtlige fortælletradition til den grønlandske professionelle teaterscene i dag.

Det første kendte drama efter europæisk forstand der er oversat til grønlandsk er B.S. Ingemanns *Røsten i Ørkenen*. Den er oversat til grønlandsk af den danske missionær Peder Kragh (1794-1883) som *Johannesib koïrsirsib nipa innukajuitsumi*, frit oversat til dansk 'Johannes Døberens røst i ørkenen' (Kleivan,1996:107), i 1819-20, det vil sige for præcis 200 år siden i disse år: 2019-2020. Siden dengang er der sket en interessant udvikling, hvor den europæiske teaterscene har sat sit præg i den grønlandske teaterscene. Det spændende ligger i at undersøge 'det særligt grønlandske' på den

grønlandske teaterscene i dag. Den seneste teaterforestilling er *Qaqortumi juulli*, der på dansk hedder 'Jul i Myggedalen'³, og havde premiere 13. december 2019, instrueret af den første grønlandske nyuddannede teaterinstruktør med mastergrad i Fine Arts Theatre Directing Vivi Sørensen (f.1986). Forestillingen foregik i den grønlandske præst Niels Lynges (1880-1965) hus, der nu tilhører Nuuk Lokalmuseum.

Ifølge Inge Kleivans artikel "Hans Lynges rolle i grønlandsk teater" (Kleivan,1996) har der været teaterforestillinger tidligt. I Ivittuut i 1893 der laver teater med de lokale danske folk, de mest kendte fra begyndelsen af 1900-tallet er foregået i Nuuk i Ilinniarfissuaq som dilettantkomedier, blandt andet H.C. Andersens *Fyrstøjet*, og *En dukkekomedie* af Christian Hostrup i 1911. En Ludvig Holberg komedie *Jeppe på Bjerget* er blevet opført flere gange gennem årene, første gang i 1920'erne, senest i 2016. I 1920'erne er der blevet vist andre danske skuespil blandt andet Johan Heibergs *Aprilsnarrene* oversat af Johan Chemnitz, romancen *Sven Dyrings Hus, Hans & Grethe* samt *Snehvide. Feriegæsterne* af Hostrup er blevet vist frem i 1926 i Ilinniarfissuaq. Lægen Normann-Hansens opera *Kaddara* der blev mislykket som teater fordi grønlænderne var for generte til at optræde i 1910-11, men vist i Det Kongelige Teater i samarbejde med H. Børresen i 1921. *Ukuardluarisâ*, der efter sigende er den første grønlandske skuespil, skrevet af Ilinniarfissuaq læreren Augo Lynges sammen med nogle elever, samt unavngivne folkesagn teaterforestillinger.

Fra 1930'erne til midten af 1970'erne er der nyudvikling i teaterforestillinger (Pedersen,2019:19). Under denne periode er der langt flere teaterforestillinger end fra dilettantkomedierne fra Ilinniarfissuaq. Genren i forestillinger går fra at være underholdningsbaserede til at være mere politiske, parodiske med blandt andet Hans Lynges *Jûtldlerûtûlersut*, på dansk *Juletravlhed* fra 1936. Den grønlandske fortid er også blevet opført af flere grønlandske amatørteatre, tag eksempel i allerede nævnte *Tigorkârâ pissarâ* af Lynges. Der er atten forestillinger eller manuskripter lavet af Hans Lynges som er nævnt hos Kleivan, blandt andet *Nunaga asallugu, Kakalît* med mere. Ud over Lynges er der Karl Heilmanns (1899-1959) manuskripter *kalâtdlit kristumiungordlât* og *Ujaqqap akiniaanera* begge udgivet i 1936, Pavia Petersens (1904-1981) socialrealistiske og samfundskritiske samtidsdrama *Ikíngutigît/Venner* fra 1934, dansk version fra 1938, trykt i 1958 der i manuskriptets prolog forklarer Oldtidens grækernes definitioner af 'drama', 'tragedie', 'komedie'

³ Qaqortoq eller på dansk Myggedalen er en bydel i Nuuks gamle bydel Nuutoqaq.

samt 'teater' i en dialog mellem to personer (Pedersen,2019:19), Frederik Nielsens (1906-1981) *Arnajarak*, der er en grønlandsk version af eventyret om *Snehvide* (Kleivan,1996:117).

Det er også under denne periode hvor Hans Lynge ytrer et ønske om et grønlandsk nationalteater (Mørch,1965:29).

Der er den grønlandske kunster, forfatter og lærer Villads Villadsens (1916-2006) digt *Qasapip Ullua Kingulleq*, der er i hans digtsamling *Nalusuunerup taarnerani* fra 1965. Den handler om nordboernes undergang i Grønland.

Jeg har været heldig at min vejleder inviterede med til at undersøge Villadsens privatarkiv på Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu (herefter NKA, Grønlands Nationalmuseum og -Arkiv) (se bilag 1). Dette er sket i forbindelse med emnefaget ”Erindring og visioner i grønlandsk teater – med fokus på tredje bølge af Grønlands teaterhistorie 1975-2011” i efteråret 2018. Han har nogle manuskripter liggende, herunder *Qasapip Ullua Kingulleq*. Det ovennævnte skuespil er blevet vist flere gange i Grønland, blandt andet i samarbejde med NUIS. Teaterforestillingerne med *Qasapip Ullua Kingulleq* er fra både 2001 og 2004, begge vist på KNR TV, den seneste fortolkning på det, det er det abstrakte og musikalske *Nalusuunerup Taarnerani*, der på dansk er oversat til *Under Uvidenhedens Mørke* af Teater Solaris. Den havde premiere i Katuaq, Grønlands Kulturhus i 15.februar 2017.

Jeg har dog valgt at henkaste dette arkivstudie, da Villads Villadsen ikke er min fokus i dette speciale.

I perioden blev den første grønlandske amatørteaterforening etableret der hedder Nuummi Aliikkusersuisartut Isiginnaartitsisartullu Peqatigiiffiat, herefter NAIP (frit oversat til ”foreningen for underholdere og skuespillere”). NAIP der blev stiftet af Kristian Egede i 1959 har i første omgang heddet Isiginnaartitsisartuq (frit oversat til ”skuespiller” eller ”skuespilleren”. Navnet blev ændret til NAIP, da det tidligere navn hindrede folk i at ville blive medlem (Egede,1989:42-49) – han skriver også, at selv navneskiftet lavede de parodi på til nytårsrevyen. Den nye forkortelse NAIP fik de til ”Nuummi Arnapalaat Inupiluillu Peqatigiiffiat (frit oversat til ”foreningen for løsagtige kvinder og kriminelle ” (op.cit.:45). Foreningen er stadig aktiv i dag og laver ofte revy og satiriske forestillinger med aktuelle begivenheder i samfundet. Deres forestillinger vises ofte på tv i Kalaallit Nunaata Radioa, herefter KNR (Grønlands Radio) på årets sidste dag som en slags ’året der gik’, der nogenlunde svarer til Cirkusrevyen i Danmark.

Fra midten af 1970'erne til i dag har der været tre nationalteatre i Grønland, henholdsvis Tuukkaq Teater fra 1975 med base i Fjaltring i Danmark, Silamiut fra 1984 med base i Nuuk, samt NUIS fra 2011 i Nuuk. Tre nationalteatre skal her forstås i den forstand at der først blev vedtaget en teaterlov i Grønland som trådte i kraft pr. 1.januar 2011⁴, derfor og når omtalen om et 'nationalteater' sker før 2011, vil der menes 'folkets' uofficielle nationalteatre. Blandt mange lovmæssige punkter skal der blandt andet tages højde for at NUIS skal gøre sine ”produktioner tilgængelige for et bredt publikum ... udsendelse i radio og tv” samt ”en turnévirkosomhed omfatte hele landet”. Alene de to citerede punkter sætter et perspektiv på omfanget af NUIS' opgaver. Det er ingen hemmelighed at rejse intern i Grønland er kostbar, for eksempel i skrivende stund koster en enkelt flybillet for 1 person i strækningen Nuuk-Upernavik fra 4.972 kroner. Hvis en forestilling har fem skuespillere og diverse tekniske assistenter beløber det sig hurtigt op til mange tusinde kroner – og det er kun til én by ud af sytten byer. Dertil skal driftsomkostninger, løn og diverse udgifter dækkes. Det giver et billede af hvor hurtigt pengene bruges på en enkelt forestilling. Derfor skaber det udfordringer for NUIS at leve op til den lovmæssige ramme der er i teaterloven.

Fra amatørteater til det professionelle teater scene hvor den grønlandske professionelle teaterscene udspringer fra Tuukkaq Teateret som det første professionelle teater i Arktis, hvor de fik gennembrud under den første Inuit Circumpolar Conference (herefter ICC) i 1977 i Point Barrow i Alaska. Silamiut fik gennembrud med en tv-julekalender, *Nissikkut* (frit oversat til ”julenisserne”) der blev vist på tv gennem i 1985, samt NUIS der laver nyere teaterforestillinger blandt andet en grønlandsk version af William Shakespeares *A Midsummer Nights Dream* med den grønlandske titel *Aasarisseruttora*, oversat til grønlandsk af skuespiller, instruktør og tidligere leder af NUIS' skuespilleruddannelse, Makka Kleist. Forestillingen havde premiere 15.juni 2017, mens den udkom i bogform i 2019. Det spændende ved den professionelle teaterscene i dag er at undersøge hvordan deres nuværende vilkår er, og hvordan det om muligt kan forbedres. Vilkårene i dag er relevante i nærværende projekt fordi teaterloven blev en realitet i 2011, året for NUIS' oprettelse som nationalteater i den grønlandske lovgivning.

⁴ Den grønlandske teaterlov kan læses på dette link: <http://lovgivning.gl/lov?rid={983F2107-1635-41AB-ACEF-77B2B23B4927}>; (hentet 10.januar 2020)

Undertegnede har sammen med medstuderende været på researchbesøg hos NUIS i forbindelse med emnefaget "Revitalisering med fokus på grønlandsk teater historie" i foråret 2017. Det blev ved dette møde gjort klart af teaterchefen, Susanne Andreassen og lederen af skuespillerskolen, Varste Mathæussen, at der var et stort behov for veluddannede personer med viden om teater – for at kunne få professionelt feedback med henblik på at udvikle den grønlandske teaterscene.

Ved dette besøg oplystes også, at NUIS årligt modtager en bevilling på 7 mio.kr. fra Grønlands Selvstyre, hvilket teateret var taknemmeligt for, men at støtten langt fra er nok. Når et produkt er lavet og alt er klar til premiere, og eventuelt turné, skal der altid søges til forskellige fonde for at få økonomisk støtte. NUIS laver ifølge deres hjemmeside www.nuis.gl⁵, tre til fem forestillinger om året, derfor er det nemt at forestille sig hvor mange timer og kræfter NUIS skal bruge hvert år for at søge fondsmidler. Som eksempel, nævnte Andreassen og Mathæussen at de ellers var glad for de ca. 10 mio. kr. der blev lovet som vedvarende støtte med start i 2014.

Men i finansloven for 2014 blev beløbet nedskåret med 3 mio. kr, hvor pengene skulle bruges til at genhuse KNR, fordi deres bygning var ramt af skimmelsvamp. NUIS fik senere bevilget 3 mio. kr. i projektstøtte fra Tips- & Lottomidlerne jf. Ivan Burkals oplæg i foråret 2017 til emnefaget "Revitalisering med fokus på grønlandsk teaterhistorie", 6. gang 21. marts 2017 vedrørende tilblivelsen af den grønlandske teaterlov samt tilknyttede finanslov.

Besøget på NUIS motiverede mig yderligere til at skrive dette specialeprojekt om Grønlands teaterhistorie. Teaterets rolle i det kulturelle liv i Grønland, især i Nuuk er omfattende, med tre til fem forestillinger. Når skuespillerne skal på turné i Grønland skal der som nævnt altid søges fondsmidler. Dette sætter gang i mange spørgsmål, blandt andet hvor den daværende Naalakkersuisoq for Uddannelse, Kultur, Forskning og Kirke Doris Jakobsen Jensen sagde i forbindelse med en kulturpolitisk debat under Nuuk Nordisk Festival i 2017⁶, at kulturen er fællesskabs- og identitetsskabende, samt at kulturen er meget vigtig, også i forhold til en fremtidig selvstændighed i Grønland. Yderligere fortalte hun om to nye kommende love om kultur, og én ny bekendtgørelse. Senere i en spørgerunde stillede teaterchefen i NUIS Susanne Andreassen et spørgsmål knyttet til teaterloven. Andreassen argumenterede for, at den årlige bevilling på 7 mio.

⁵ At NUIS laver tre til fem teaterforestillinger kan læses på dette link: <https://nuis.gl/om-groenlands-nationalteater/> (hentet 22.juli 2019, kl. 18.30)

⁶ Nuuk Nordisk Kulturfestival 2017 – kulturpolitisk debat kørte den 18.oktober 2017, kl. 15-17 i Byrådssalen. NNK foregik i dagene 16-21.oktober 2017 med deltagelse fra mange nordiske lande, blandt andet Norge, Færøerne, Island, Sverige, Danmark med mere.

kr⁷ langt fra rakte til at dække de forpligtelser NUIS er underlagt jf. teaterloven, idet de fra NUIS til stadighed måtte søge om fondsmidler, hver gang de skulle på turné. I sin argumentation rejste SA også spørgsmålet om hvorfor dét at arbejde indenfor kulturen altid skal være en kamp om at få bevilling. Ifølge teaterloven har NUIS pligt til at turnere i Grønland med deres forestillinger. Til denne argumentation svarede Naalakkersuisoq for kultur at dét med at give den ønskede bevilling, er Grønlands Selvstyre under økonomisk pres. Når der ikke er nok penge, er de nødt til at hente penge andre steder fra. Samt sagde hun at der er flere bevillinger på vej de næste år, det vil sige årene 2018 og 2019. Men så sent som 27.december 2019 kom der i KNRs internetbaserede nyhedsside følgende nyhed: "Teaterchef om ny finanslov: - Det stiller os værre end nogensinde"⁸

For at komme tilbage til de mange spørgsmål der kom frem under besøget i NUIS, hvorfor ligger deres situation som det er nu? Hvorfor bliver der ikke givet den nødvendige bevilling så NUIS kan udføre de forpligtelser teateret logmæssigt er underlagt, som f.eks. at tage på turné uden at søge støtte andre steder fra? Har der været økonomiske støtte altid? Hvordan har teaterhistorien i Grønland udviklet sig siden den professionelle teaterscenes situation er i så kritisk tilstand med hensyn til den økonomiske del? Er det muligt at forbedre deres situation, og hvordan kan situationen forbedres?

Med udgangspunkt i udvalgte grønlandske teaterforestillinger undersøges i dette projekt hvordan den grønlandske mundtlige fortælletradition har udviklet sig historisk gennem amatørteater og hvordan det har påvirket den grønlandske professionelle teaterscene i dag.

Sideløbende undersøges den grønlandske teaterscenes eksisterende vilkår med udgangspunkt i den grønlandske lovgivning om teatervirksomheden. Fokus vil ligge på NUIS samt deres økonomiske rammer.

Hans Lyngé har været en af de mest aktive indenfor teaterfaget, med blandt andet ifølge Kleivan atten manuskripter, derfor vil han blive i fokus i de udvalgte teaterforestillinger der skal undersøges i nærværende projekt.

⁷ Fra 2014 til og med 2017 fik NUIS bevilliget 7 mio. kr., men fra 2018 er bevilliget steget til 10 mio.kr. (Burkal,2019:55).

⁸ Steenholdt, Paninnguaq: "Teaterchef om ny finanslov: - Det stiller os værre end nogensinde": (<https://knr.gl/da/nyheder/teaterchef-om-ny-finanslov-det-stiller-os-værre-end-nogensinde>) (hentet 27.december 2019)

Idet det antages, at den grønlandske fortælletradition på flere punkter lever videre i den grønlandske teaterscene, undersøges på hvilken måde dette kan identificeres eller fremanalyseres.

- **Hvordan fremstilles 'det særligt grønlandske' på den grønlandske teaterscene i perioden 1819-2019?**
- **På hvilke måder kommer påvirkningen udefra til udtryk i 'det særligt grønlandske' og hvorfor netop disse udtryk?**
- **Hvordan fremstilles de typisk grønlandske mimik og gestik?**

Disse forsøges svares på med inspiration fra Knut Ove Arntzens artikel i Peripeti ”Tuukkaq, Silamiut og Grønlands Nationalteater” fra 2019.

Eftersom teaterloven kræver meget af NUIS, sådan som teaterloven er udformet, og mange spørgsmål, samt at NUIS altid søger fondsmidler skal indholdet af teaterloven analyseres. Dette sker med henblik på at undersøge teaterlovens indhold samt om at se om loven og bevillingerne hænger sammen.

Opbygning af specialet

Specialeprojektet er bygget op med en abstrakt på tre sprog, en indledning og fem hovedkapitler.

Abstraktet er et resumé af nærværende projekt på både grønlandsk, dansk og engelsk.

Indledningen danner en *literary review*, samt en kort redegørelse om den generelle teaterudvikling i Grønland. Den grønlandske teaterlov samt NUIS's nuværende situation forklares indledningsvis.

Teaterudviklingen og teaterloven er afgrænset til at danne en problemformulering.

Metoderedegørelsen indgår i indledningen og danner en forklarende overblik over projektets omfang.

Det første kapitel er en kort redegørelse af performancebegrebet.

Andet kapitel behandler den første analyse med fokus på 'det særligt grønlandske' i teaterudviklingen i Grønland. Hans Lynge vil være udgangspunktet i hele dette analyseafsnit.

Teaterudviklingen er inddelt i fire faser og deres delkonklusioner.

Tredje kapitel tager udgangspunkt i den grønlandske teaterlovgivning, dens indhold, samt en analyse om indholdet stemmer overens med kravene som NUIS er underlagt. Teaterlovgivningen er placeret i dette kapitel for at vise det kronologiske aspekt i teaterudviklingen i Grønland.

Fjerde kapitel er diskussionsdelen som danner rammen om de to sidstnævnte kapitler.

Femte og sidste kapitel er konklusionen på hele specialeprojektet på baggrund af alle nævnte kapitler.

Metoderedegørelse

Metoderedegørelsen vil forklare hvordan nærværende speciale skal læses, hvilke metoder der er brugt, samt hvordan dataindsamlingen er foregået. Dette er med henblik på at gøre afhandlingen overskuelig at læse og danne overblik over afgrænsningen af teatervirksomheden i Grønland.

Empiri

Nærværende speciale er empiristyret, det vil sige empirien vægtes mere end de udvalgte teoretiske værker. Empirien er delt i to dele.

Den første del vil handle om de mest fremtrædende forestillinger produceret af både amatørteatre samt de forskellige nationalteatre i Grønland. Her skal der tages udgangspunkt i Pedersens fire teaterhistoriske faser omtalt i hendes artikel "Hans Lynge – en passioneret amatør i tilblivelsen af den grønlandske teaterscene" (Pedersen,2019:16-21), henholdsvis den første fase med årstallene 1820-1930 hvor underholdningen var baseret på dilettantkomedier blandt andet som del af uddannelsen ved Ilinniarfissuaq. Den anden fase fra 1930 til 1975 hvor teater i Grønland udviklede sig med forskellige genre, både politiske og samfundskritiske forestillinger begyndte at blive produceret, mens den tredje fase begynder fra Tuukkaq Teatrets etablering, det vil sige fra 1975 til 2011. Den sidste og fjerde fase begynder fra 2011 hvor NUIS blev etableret. Disse fire faser er valgt for at danne overblik samt for at vise den teatraliske udvikling i Grønland. Faserne vil blive udbygget videre i nærværende speciale.

Den anden del tager udgangspunkt i den lovgivningsmæssige udvikling indenfor teatervirksomhed i Grønland, samt NUIS' nuværende økonomiske rammer. Det har været nødvendigt at tage den ovennævnte udvikling med i nærværende, fordi den teaterlov der trådte i kraft per 1.januar 2011, er den første lov der kun direkte refererer til teatret i Grønland. Derfor er den relevant i forhold til de udvalgte emner som behandles her i nærværende specialeprojekt.

Empirien er valgt på baggrund af *literary review*⁹ der er gjort rede for i dette projekts indledning. Den litterære oversigt viser hvad der er blevet undersøgt om et emne, der i dette tilfælde handler om

⁹ Alan Bryman (professor i social research fra University of Leicester, 1947-2017) forklarer følgende om *literary review*: "Den mest åbenlyse er at vide hvad der allerede er kendt om interesseområdet, så der ikke 'genopfindes et hjul'.

teater i Grønland. Under undersøgelsen er det kommet frem at der kun findes nogle få der har behandlet teatret videnskabeligt i Grønland. Derfor er nærværende projekt en af de første undersøgelser der berører alle de fire nævnte faser. Dette betyder at afdækningen af 'det særligt grønlandske' på den grønlandske teaterscene ikke omfatter alt og alle ned til mindste detalje. Der bruges udvalgte og relevante værker der både er teoretisk baserede og artikler der har relevante informationer til at understøtte argumentationerne i undersøgelsen.

Ovennævnte *literary review* tager udgangspunkt i skrevne dokumenter. Skrevne dokumenter der i nærværende speciale er brugt indbefatter ikke tal, derfor er empirien en kvalitativ undersøgelse, hvor undersøgelsen er baseret på de sociologiske, antropologiske og samfundsvidenskabelige vendinger (jf. Bryman,2012:380).

Som det allerede er nævnt, er projektet empiristyrer hvor empirien vægtes mere end de teoretiske værker, der for er tilgangen i analyseafsnittene en *induktiv* (op.cit.:35).

Indsamling af data

Indsamling af data strækker sig over perioden fra foråret 2017 til nu. Den indsamlede empiri dækker dels data indsamlet under projektorienteret emnefag ”Revitalisering med fokus på Grønlands Teaterhistorie” som ikke er anvendt før, blandt andet fra centrale personer, der har været involveret i udformning af teaterloven ved Selvstyrets centraladministration, herunder fakta baseret på finansloven, dels indsamling af lovstof, bekendtgørelser og rapporter vedrørende teatervirksomhed i Grønland.

Indsamling af data er også foregået ved arkivstudier på NKA. Hans Lynges privatarkiv er undersøgt med henblik på at finde relevante og ikke offentligt tilgængelige dokumenter, samt originale manuskripter. Manuskriptet til Lynges meget omtalte skuespil i Qaqortoq i 1936 *Jútdlerítúlersut* er ikke offentligt tilgængeligt, derfor var en af hensigterne med undersøgelsen af Lynges privatarkiv at finde ovennævnt manuskript. Det er ikke lykkedes at finde det, derfor skal der bruges debatindlæg i aviserne dengang, både "Ej blot til lyst 1" og "Ej blot til lyst 2", samt andre relevante kilder.

”Litteratur oversigten er det sted, hvor der demonstreres i at undersøgeren er i stand til at deltage i videnskabelige gennemgørelser der er baseret på læsningen og forståelsen af andres arbejde på det samme felt” (Bryman,2012:98) (frit oversat,ABJ).

Der er fundet i æske IV (fire) i Lynges privatarkiv et ark, der ser ud som om den er udgivet, men det er ikke lykkedes at finde publikationen. Dette dokument er en maskinskrevet løs side med en påtegning ”73” der indikerer til et sidetal. Dokumentet har titlen *Om skuespillet Ukuardluarssâ* (sic!)¹⁰, og der har Lynge skrevet sine erindringer ned om forestillingen¹¹. Denne vil i dette specialeprojekt blive refereret med (Lynge/NKA).

Det særligt ved dette er at der nu forekommer to forskellige erindringer om stykket, begge fortalt af Hans Lynges. Denne medtages også i analysedelen i dette projekt, da dets indhold giver et indtryk af udviklingen af kostumerne i 'det særlige grønlandske' skuespil.

Det har været muligt at undersøge Lynges privatarkiv efter godkendelse fra Hans Lynges Fond (se bilag 2)

At finde og bruge ovennævnte manuskript er blevet valgt i nærværende specialeprojekt fordi dette skuespil har haft en betydelig indflydelse på samfundets rørelser i sin tid.

NKA har en hjemmeside der hedder www.qangangoq.gl. Hjemmesiden er NKAs digitale arkiv der indeholder digitaliserede fotografier samt arkivalier fra NKAs samling. Der kommer løbende fotografier og arkivalier ind på hjemmesiden fordi digitaliseringen af samlinger sker løbende¹². Pr. 21.december 2019 dukker der 30 billeder op med søgeordet "teater". Nogle af dem har ikke årstal på, men på dem der har årstal på er året 1911 det tidligste år, mens året 1970 er det seneste. Der vil i nærværende projekt bruges udvalgte billeder, dette sker med godkendelse fra NKA (se bilag 3).

Feltarbejde på Tuukkaq Teatret

Tuukkaq Teatret er som allerede nævnt, det første grønlandske professionelle teaterscene med base i Fjaltring i det nordlige Jylland, nordvest for Holstebro i Danmark. Det er lykkedes for

¹⁰ *Ukuardluarissâ* er skrevet med to s'er som Ukuardluarissâ. (min bemærkning,ABJ)

¹¹ Arkivstudier på NKA: Hans Lynges privatarkiv: Æske IV_Oqaluttuat allallu / skuespil / *Ukuardluarissâ*

¹² <https://da.nka.gl/digitale-samlinger/qangangoqgl/> (hentet 21.december 2019)

undertegnede at få godkendt en rejse med det formål at udføre feltarbejde¹³ i forbindelse med denne specialeskrivning. Dette er sket primo marts 2018.

Rejsen er sket på baggrund af at skuespillereleverne på Nunatta Isiginnaartitsisarfiata Ilinniarfia (Teaterskolen) var på studietur i Fjaltring, og skulle i forbindelse med det opføre Tuukkaq Teatrets mest kendte stykke, INUIT og med dette slog sig igennem i 1977 i forbindelse med den første ICC-møde i Barrow i Alaska (Johansen,2019:69; Thonsgaard Hansen,2019:31). Forestillingen blev vist for fuldt hus (marts 2018) med tres publikummer på teatrets teatersal, en gammel lade der er lavet om til en teatersal. Premieren var 2.marts på en fredag, og blev vist igen dagen efter.

Feltarbejdet begyndte på premieredagen og endte om søndagen, det vil sige feltarbejdet varede i tre dage. Under feltarbejdet er der ført en videodagbog til brug i nærværende specialeprojekt. Om aftenen efter premieren blev jeg ved et filfælde en flue-på-væggen (jf. Brymans forklaring om feltarbejde). Min uformelle forespørgsel om at køre med dem hjem efter forestillingen blev godkendt af en af personerne fra teatret.

At være fluen-på-væggen skete uden jeg havde forberedt til det. Nogle timer efter forestillingen var alle udefra kommende publikummer gået, og jeg blev derfor den eneste 'outsider' med de respektive teaterfolk i Tuukkaq Teatret i omkring fire eller fem timer. Fordi dette skete tilfældigt, havde jeg ikke skrevet en *informed consent form*¹⁴ klar til anmodning om at bruge de informationer der blev sagt den aften til nærværende speciale. Jeg har dog fået en mundtlig godkendelse fra en af de mest respekterede personer inden for den gruppe jeg var sammen med i teatret. Samt fik jeg at vide at jeg var privilegeret og at denne observation er en enestående chance fordi det er meget sjældent de er sammen med nogle der ikke er teaterfolk.

Jeg har takket dem i de dage jeg var i Fjaltring. Af etiske og moralske grunde vil jeg anonymisere personerne i nærværende speciale, fordi jeg ikke har et informeret dokument samtykke, og komme med nogle af deres fortællinger og erindringer der har relevans i dette projekt. Disse vil blive inkluderet i afsnittene "Tuukkaq Teatrets etablering i 1975" samt "Teaterloven".

Mine referencer fra videodagbogen vil refereres med "(Johansen,2018)".

¹³ Brymans forklaring på feltarbejde er følgende: "observatøren/etnografen fordyber sig i en gruppe i en længere periode, observerer adfærd, lytter til hvad der bliver sagt i samtaler både med andre og med feltarbejderen, og feltarbejderen stiller spørgsmål" (Bryman,2012:432) (frit oversat,ABJ).

¹⁴ Definitionen på *informed consent forms*, er at undersøgeren foretrækker at have et informeret samtykke der skrives under af deltageren i observationen (Bryman,2012:140).

Valg og fravalg af litteratur

Eftersom der findes begrænset litteratur, samt et forgæves forsøg på at finde andre artikler der danner oversigt over teaterkulturen i Grønland, vil Inge Kleivans artikel med titlen ”Hans Lynges rolle i Grønlands teaterhistorie” (Kleivan,1996) bruges i nærværende afhandling som udgangspunkt til at afdække de ifølge Pedersen første tre ud af fire faser i grønlandsk teaterhistorie. Pedersen afdækker ikke den sidste og fjerde fase. Kleivan tager udgangspunkt i Hans Lynges, derfor vil hans synspunkter også inddrages undervejs i dette projekt, da han var været én af hovedpersonerne i udviklingen af teatervirksomheden som vi kender den i dag.

Samme forfatter har skrevet en artikel i *Tidsskriftet Grønland* med en titel ”Digteren B.S. Ingemann og Grønland” i 1961. Her har Kleivan undersøgt og taget udgangspunkt i pastor Peder Kraghs dagbog under hans periode som præst i Aasiaat i perioden 1818-1828. Uddraget af Kraghs dagbog er udkommet i 1875 i gotisk skrift (Kragh,1875). Her fortæller Kragh om blandt andet den grønlandske befolkningens modtagelse af *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume* oversættelsen til B.S. Ingemanns bibelske drama *Røsten i Ørkenen*, det vil sige Kraghs erindring er en førstehåndskilde. Kleivans artikel anvendes her i stedet for Kraghs dagbog, da den gotiske skrift samt versionen der findes på bibliotekshylderne er sløret og næsten ulæselig. Dagbogen vil dog blive brugt én gang til at bekræfte hvilken kilde der er den rigtige i trykningen af *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume*.

I kryolitminebyen Ivittuut i Sydgrønland er der ifølge Kleivan sket forestillinger på en scene, hvor de danske kryolitarbejdere opførte skuespil blandt andet *Sparekassen*, en pantomime samt aktuelle forhold i det lille samfund i ”Ivitguts teater” i forsamlingsalen i og omkring 1893 (Kleivan,1996:107f). Denne anses som den første scene der er hævet over gulvet i Grønland, derfor er det en vigtig brik i den teaterhistoriske udvikling i Grønland. Da der i dette speciale fokuseres på grønlandsk teaterudvikling med grønlændere på scenen er de danske teaterforeninger fravalgt, vel vidende at disse også har haft stor indflydelse på udviklingen af de originale grønlandske skuespil. Med inspiration fra disse har man blandt de grønlandske amatørteatre stræbt efter at lave skuespil, der direkte afspejler grønlandsk historie og samfundsforhold.

Richard Schechners introducerende redegørelse for *performance studies* bruges som den grundlæggende definition på performance. Udvalgte teoretiske begreber fra Schechners værk

Performance Studies fra 2013 er brugt i min artikel som her i projektet udgør redegørelsen for 4. fase. Schechners værk har af undertegnede været anvendt før i en anden opgave med titlen ”Qaammatip ernera. En indholdsanalyse af forestillingen af Qaammatip Ernara/Månedrengen” (Johansen,2017), derfor vil nogle bestemte begreber og redegørelser genbruges i nærværende projekt.

Schechners værk fra 2004 *Performance Theory*, samt hans artikel ”Performance studies – the broad spectrum approach” i bogen *The performance studies reader* fra 2016 vil derfor inkluderes til den grundlæggende definition af performance, for udelukkende at stedfæste at performance altid har været en del af mennesket.

Begrebsafklaring

Grønlandske ord eller termer skrives efter deres originale ortografi, derfor kan der forekomme ord der ligner hinanden og dog ikke, tag eksempel i *mitârtut* og *mitaartut*, *kákarmio* og *qaqqarmiu*. Deres eneste forskel vil være henholdsvis en gammel grønlandsk retstavning som stadigvæk i dag ikke er håndhævet, derfor i princippet stadig gældende. Den anden retskrivning er en ny grønlandsk retskrivning som bruges normalt i hverdagen i dag.

For at afklare navnet på den grønlandske seminarlærer og senere politiker Augustinus Telef Nis Lyng (1899-1959). Hans navn forekommer forskelligt som Augo eller Avgo i forskellige værker. Augo Lyng vil benyttes i dette projekt medmindre det står i citationstegn. Der er desuden flere personer der hedder Lyng til efternavn der nævnes i dette projekt. Når disse personer nævnes sammen, vil deres navn og efternavn skrives med henblik på at der ikke forekommer forvirring. Det samme for den grønlandske forfatter, debattør, overkateket, maler og Hans Lynges barndomsven Pavia Petersen (1904-1943). Hans navn skrives enten Pavia, Pâvia eller Påvia i udvalgte dokumenter, men Pavia Petersen, eller Petersen vil blive benyttet i dette projekt.

Den sydgrønlandske sang og fortælling *Ukuardluarisâ* er oversat forskelligt, henholdsvis 'den forsmåede svigerdatter' ifølge Lyng og cd'en med koret MIK, og ifølge Kleivan 'pigen der blev vraget som svigerdatter'. Alt efter hvilken kilde der bliver brugt, vil deres oversættelse bruges. Dette sker med henblik på ikke at sammenblende oversættelserne og kilderne.

Andre relevante oplysninger

Som del af specialeskrivningen har undertegnede, som allerede nævnt, bidraget med en fagfællebedømt artikel til et særnummer om Grønlands teaterhistorie af *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier*, 2019. Dette er sket efter min vejleders råd.

Artiklen bringes i sin helhed i samråd med min vejleder her i specialeprojektet, fordi den direkte udspringer af dette projekt. Artiklen har titlen *Forhold mellem det verbale sprog og kropssproget i udvalgte grønlandske teaterproduktioner i 2017*¹⁵. Den vil udgøre og gøre rede for en fjerde fase i teaterudviklingen i Grønland.

Eftersom min artikel tager udgangspunkt i teaterforestillinger i 2017, og indsamlingen af empiri også er sket efter det, skal de udvalgte teaterobservationer fra 2018 og 2019 indgå som perspektiveringer i den første analysedel der tager udgangspunkt i teaterudviklingen i Grønland. De første står skrevet i indledningen, hvor *Nalusuunerup Taarnerani* samt den seneste observerede teaterforestilling *Qaqortumi Juulli* er redegjort for.

¹⁵ Alle artiklerne i særnummeret af *Peripeti* er tilgængeligt via dette link: <https://tidsskrift.dk/peripeti/issue/view/8355> (hentet: 13.november 2019).

1. Den grundlæggende definition af performance-begrebet

I denne afsnit defineres performancebegrebet på introduktionsbasis. Til dette bruges udvalgte passager fra den amerikanske professor og grundlægger af *performance studies* Richard Schechners (f.1934) afsnit "Drama, Script, Theater, and Performance" fra hans værk *Performance Theory* fra 2004.

1.1.Introduktion til performance-begrebet

Alle fænomener der kaldes enten "drama", "teater" eller "forestilling" forekommer i alle verdens folk. Beviset er at dans, sang, at iføre sig masker og kostumer, efterligning af andre mennesker, dyr eller de overnaturlige, at fortælle historier, at præsentere tid 1 på et tidspunkt 2 med mere eksisterer sammen med den menneskelige tilstand (Schechner,2004:66).

Schechner tager udgangspunkt i Weston La Barres (1911-1996, amerikansk antropolog) undersøgelse om religionens oprindelse i hans værk *The Ghost Dance* fra 1972, hvor han har kigget på en hule ved navn Tuc d'Audoubert, ca. tres meter under jorden. Der findes gamle fodaftryk af dansere med bare fødder og på gulvet en model af bisoner der bliver fanget. Disse stammer fra stenalderen (op.cit.:66f).

Huler som denne kalder Schechner for templer, og de er ifølge ham tidligste teatre som er skjult for omverdenen og svært tilgængelige, hvor de bliver oplyst med fakler og der er foregået ceremonier angiveligt om fangst og frugtbarhed. Selv i dag hænger de to ting sammen, for eksempel blandt jægere i Kalahari-ørkenen foregår der en kort ceremoni når der er blevet fanget et dyr. Den korte ceremoni foregår som tak til Guderne for 'så stort et liv' er blevet omdannet til kød ved at presse spyd i dyret. Det var ikke kun dyrenes frugtbarhed som stenalderfolket har fejret. Figurer, udskræinger, tegninger, og symboler der afbilder den menneskelige frugtbarhed blev også fejret. Fejringen sker blandt andet med dans (op.cit.:67).

På baggrund af allerede kendt data fra det forhistoriske og historiske beviser, samt de moderne oplevelser, antager Schechner at dans og at danse har en vedvarende eller en 'traditionel' form, som blev holdt fra en begivenhed til anden. Denne form var kendt af danserne og af tilskuerne, hvis der overhovedet er nogen tilskuere.

Derfor er performance, til forskel fra dens flere subgenrer, såsom teater, dans, musik og performance art, inkluderer en bred vifte af aktiviteter som performance arts, ritualer, heling, sport, populær underholdning, og performance i hverdagen (Schechner,2016:7).

For at samle op på ovennævnte har performance altid været en del af mennesket, en del af vores liv i form af rituelle handlinger, fortælletraditioner, i sociale dramaer, religioner, kunst, almindelige hverdage med mere. Det vil sige at *performance* er et bredt begreb som ikke kan sættes i én kasse eller under én synsvinkel. Det ligger i alt hvad der foregår i et enhver samfund (Schechner, 2013:2).

1.2.Delkonklusion

Helt basalt har *Perfomance* altid været en den af del af mennesket, og det ses i enhver samfund. Performance kan være dans, sang, at iføre sig masker, kostumer, efterligne andre - alt fra mennesker, dyr eller de overnaturlige. Alene at fortælle historier er også en performance, hvor en begivenhed der allerede er sket fortælles eller gengives på et andet tidspunkt. Begrebet indebærer også ceremonier, frugtbarheds- og rituelle handlinger, hvor disse gøremål kan ske med eller uden tilskuere. Se blot som Schechner kalder for et tempel, en hule ved navn Tuc d'Audoubert som stammer fra stenalderen.

2. 'Det særligt grønlandske' på den grønlandske teaterscene i perioden 1819-2019

Udvalgte teaterforestillinger fra 1819 til og med 2019 redegøres i dette kapitel med henblik på at vise 'det særligt grønlandske' på en grønlandske teaterscene.

2.1. Fase 1: 1820-1930

I denne første fase af teaterudviklingen, skal der tages udgangspunkt i hvordan den grønlandske befolkning reagerede i 'mødet' med europæisk skuespilstil og drama. Udvalgte dilettantkomedier vil blive redegjort for med henblik på at vise udviklingen fra forestillinger der er oversat til grønlandsk til det første grønlandske skuespil.

I bogen Gyldendals teaterleksikon defineres dilettantteater som:

”**Dilettantteater** (it. *dilettare* 'glæde sig', 'nyde'), forkortes ofte til dilettant, skuespil med amatører der underholder i en sparsom fritid og ofte for små midler i meget varierende omgivelser. Dilettant var i 1600-1700-tallet en betegnelse for musikere, der ikke havde fast ansættelse ved hof, kirke eller teater.” (Scavenius,2007:207).

Det vil sige, at dilettantteater handler om at underholde publikum. Skuespillerne bruger en sparsom fritid og små midler til at udføre skuespillet i varierende omgivelser.

Denne definition passer ind hos Hans Lyngé, sammen med Frederik Nielsen og Pavia Petersen der fra barnsben har været interesseret i at lave skuespil. Lyngé nævner specifikt at han havde lyst til at spille dilettantkomedier fra barnsben (Lyngé,1946:65). Han havde lyst til det, det vil sige han havde allerede interesse for teaterfaget, derfor passer ovennævnt begreb helt til Lyngé. Det samme gælder for Petersen der kom med dramadefinitioner i prologen til sit skuespil *Ikíngutigít/Venner*.

2.1.1. 1800-tallet

2.1.1.1. Johannesib koírsirsub nipà innukajuítsume

Dette afsnit vil handle om det første dokumenterede drama der er oversat til grønlandsk. Dette sker med henblik på at vise hvor og hvordan den grønlandske forståelse lå henne på de tidspunkter det håndskrevne dokument blev kopieret rundt, samt hvordan en scene der er forhøjet op over gulvet blev forklaret forståeligt for den grønlandske befolkning.

Pastor Peder Kragh (1794-1883, dansk missionær) var præsten i Aasiaat i Diskobugten i Grønland i perioden 1818-1828. Han fik oversat i håndskrift B.S. Ingemanns bibelske drama med titlen *Røsten i Ørkenen* til grønlandsk som *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume*, oversat ”Johannes Døberens røst i ørkenen” i 1819-20 i Aasiaat. Dette sker omkring 100 år før den grønlandske befolkning begyndte at opføre skuespil (Kleivan,1996:107).

Kraghs værk udkom først i 1874¹⁶, det vil sige omkring 50 år efter oversættelsen i Haderslev i Danmark (Kleivan,1961:259). Både Kleivan og den danske eskimolog William Thalbitzer (1873-1958) nævner værket som det første skuespil på grønlandsk (Kleivan,1996:106; Kleivan,1961:259), hvor Thalbitzer også mener at dramaet er et efterspil af romantikkens epoke i Europa (Kleivan,1961:259).

På oversættelsestidspunktet bestod den grønlandske litteratur af henholdsvis den lille ABC, det nye testamente, en salmebog, katekismus samt nogle enkelte kristne lærebøger (Kleivan,1961:260). Kragh fik oversat værket efter opfordring fra nogle grønlændere og især kateketen Lars Abelsen Schmidt og Andreas, som bad Kragh om at oversætte nogle religiøse bøger til grønlandsk, fordi de kunne de grønlandske bøger udenad. Derfra valgte Kragh *Røst i Ørkenen* på baggrund af at den lokale grønlandske befolkning bedst var bekendt med det nye testamente, samt var Israel i Bibelen det land som grønlænderne mest kendte til ud over deres egen verden (op.cit.:260).

Kragh oversatte ikke Ingemanns drama ord for ord, men har måttet tilføje nogle forklaringer og udeladelser for at grønlænderne skulle forstå dramaet bedre. For at tage eksempler fra manuskriptet er ordet ”heksemester” tilpasset til den grønlandske befolknings forståelse som ”angakkoq”, en grønlandsk åndemaner (Kleivan,1961:261).

Kleivan definerer en angakkoq som følgende:

¹⁶ I Kleivans artikel ”Hans Lynges rolle i Grønlands teaterhistorie” står der følgende: Først i 1874 fik **Kjer** tilstrækkelig økonomisk opbakning fra ”fromme Danske og Britter” så oversættelsen kunne blive trykt (Kleivan,1961).” (Kleivan,1996:107). (min fremhævelse, ABJ). Der forekom et nyt navn, nemlig Kjer, derfor er der foretaget en undersøgelse i den artikel som Kleivan havde refereret til. I artiklen ”B.S. Ingemann og Grønland” skrevet af samme forfatter står der følgende: ”Først i 1874 lykkedes det **Kragh** at få ”fromme Danske og Britter” til at bekoste trykningen af bogen, 54 år efter at oversættelsen var afsluttet.” (Kleivan,1961:265). (min fremhævelse, ABJ). Der forekom to forskellige navne i to forskellige kilder, derfor er der foretaget en yderligere undersøgelse for at afklare hvem der var det lykkedes at få trykt *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume*, fordi det kan i princippet være hvem som helst der fik trykt bogen. I Kraghs dagbog står der i ”tillæg c – afmærkning” følgende: ”...at jeg 1820 havde oversat Ingemanns ”Røsten i Ørkenen paa Grønland, som i dette Foraar, bekostet trykt sidste Vinter af fromme Danske og Britter, er opsendt til Grønland” (Kragh,1975:363).

”...betegnelsen for den grønlandske åndemaner, der var et bindeled mellem menneskene og de højere magter. Hans opgave var at hjælpe såvel hele samfundet som de enkelte individer, og dygtige åndemane var derfor højt agtede. Der fandtes imidlertid også andre, som havde forbindelse med det overnaturlige; det var de såkaldte ilisitsut, men disse var frygtede, fordi de i al hemmelighed søgte at skade deres medmennesker. ilisitsut ville derfor have været bedre egnet til at dække ordet heksemester, men de ældre missionærer skelnede ikke altid lige skarpt imellem de to grupper, og de ville i hvert fald give grønlænderne det indtryk, at også angakut var mørkets håndlangere.” (Kleivan,1961:261).

Som det ovennævnte citat påpeger, er Ingemanns drama tilpasset til den grønlandske forståelse. Dette betyder ifølge Thalbitzer og Kleivan at allerede i de første ikke-grønlandske dramaer er der tegn på at grønlandske kulturelle ellipser er taget i brug i begyndelsen af tegn på skuespil på grønlandsk. De grønlandske kulturelle ellipser skal her forstås værende som elliptiske og fragmentariske mundtlige konstruktioner (Pedersen,1995:29f). Pedersen gør rede for fragmenter og ellipser som ”indforstået sprogbrug, der kun vil kunne forstås i konteksten, udenfor konteksten bliver det til sort tale; ellipser er fastlagte efter syntaktiske regler; man ved, hvad der skulle have stået i resten af sætningen, d.v.s en ufuldendt sætning, mens fragmenter svarer til brudstykker af et udtryk, et ufuldendt udtryk, der kan ’fuldendes’/kombineres med intonation, kropssprog og mimik.” (op.cit.:30). Pedersens forklaring har udgangspunkt i den mundtlige syntaks, hvor der benyttes mange korte sætninger hvor sammensætningen af disse sætninger bliver forbundet med ”med/og/f.eks” (op.cit.:29). Disse kan dog i denne *Røsten i Ørkenens* oversættelses tilfælde forstås som enkelte ord som angakkoq og ilisiitsoq der begge har at gøre med overnaturlige fænomener, som henholdsvis har til opgave at ’hjælpe samfundet’ og ’i al hemmelighed søger at skade folk’. Her har Kragh benyttet ordet angakkoq for heksemester, selvom ilisiitsoq måske var bedre at bruge. Men de ville ifølge Kleivan give grønlænderne en idé at angakut også benyttede mørkets kræfter (Kleivan,1961:261). Det er ikke til at sige hvordan den grønlandske befolkning forstod angakkoq i *Johannesib koirsirsub nipà innukajuitsume*, med afsky i henhold til ordet ilisiitsoqs betydning som i virkeligheden passer bedre til ordet ’heksemester’. Uanset hvordan den grønlandske befolkning forstod konteksten i dramaet i forhold til de specifikke ord, er det blevet rigtig godt modtaget og populært selvom det var håndskrevet af Kragh (Kleivan,1996:107).

Det populære drama blev godt og flittigt lånt på skift. I maj 1820 havde Kragh skrevet at grønlænderne havde lånt den grønlandske version af *Røsten i Ørkenen* til både at læse og skrive den af som kopi, fordi ”alle fandt stor Behag i den, og aldrig kunne blive Kjede af at læse eller høre den”, samt var der én grønlænder der ellers ville betale mod at få lov til at afskrive dramaet

(Kleivan,1961:262). *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume* havde spredt sig hurtigt i og omkring Aasiaat lige efter oversættelsen. Efter påsken i 1820 var dramaet udover Aasiaat, kendt i udstederne i Diskobugten samt i kolonien Qasigiannguit. I juni samme år kom der seks konebåde med i alt seksogfirs grønlandere fra Ilimanaq, Ilulissat, Alluttoq, Attu, Qeqertarsuatsiaq og Ikamiut til Aasiaat fordi de havde hørt om dramaet ved hjælp folk der hørt om det eller ved når Kragh var på embedsrejse i distrikterne. I løbet af et års tid var oversættelsen hørt og kendt i store dele af Nordgrønland (Kleivan,1961:262f).

Disse begivenheder viser hvor meget dramaet var kendt og populært, selvom man dengang kun benyttede langsomme konebåde, og kajaker for den sags skyld som transportmidler viser hvor meget grønlanderne ville høre og læse dramaet.

Denne situation ligner til forveksling den grønlandske sammenkomstmåde nævnt hos Tersis et alii i deres redegørelse på hvad en historiefortæller er:

”I fortiden var historiefortællere ofte mænd, men der kunne også være kvindelige fortællere. Der var ingen ”professionelle” historiefortællere, men dygtige performere var velkendte i de små samfund folk levede i, og ofte modtog performerne invitationer til at underholde grupper eller familier, især under vintermånederne. De blev normalt kompenseret med gaver, for eksempel kød. Selv i dag, hvor folk samles begynder historiefortællinger” (Tersis et.al.,2016:35) (frit oversat, ABJ)¹⁷

For at sætte ovennævnte citat i perspektiv til *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume*, skal Kragh eller det håndskrevne drama derfor ses som ’den dygtige performer’ der var velkendt i de små udsteder rundt omkring Aasiaat under Kraghs første år som præst i byen. Det vil sige, at dramaet der var velkendt, har været formidlet efter mund-til-mund-metoden på tværs af udsteder som en mundtlig fortælling, og ligesom ’den dygtige performer’ mødte Kragh én grønlander der ellers tilbød betaling, jf. kompenserede med gaver, mod at skrive dramaet af.

Ifølge Kleivan er det ikke sandsynligt at *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume* er blevet opført som skuespil på grønlandsk (Kleivan,1996:107). Dette skal der tages forbehold for at Kleivan i sin artikel tager udgangspunkt i den europæiske skuespilstil da hun nævner det religiøse drama. Det

¹⁷ Oversat fra originalteksten: “In the past, storytellers were usually men but could also be women. There were no “professional” storytellers, but skillful performers were well known in the tiny societies of the time, and often received invitations to entertain groups or families, particularly during the winter months, for which they were usually compensated by gifts, for example, of meat. Indeed, even today, whenever people gather together, storytelling may begin” (Tersis et.al.,2016:35)

skal dog ikke undervurderes, at grønlænderne altid har brugt performance på forskellige måder. For igen at henvise til Tersis et alii der som de første har undersøgt østgrønlandske fortælle måder i ord og gestik, har også gjort rede for, at det østgrønlandske folk var semi-nomadiske fangere, hvis liv forandredes da den danske polarforsker Gustav Holm ankom til den østgrønlandske by Tasiilaq i 1884. Det østgrønlandske folk blev kristne (Tersis et.al.,2016:8). Det er sent i forhold til det vestgrønlandske folk, for at tage eksempel i Kraghs tid i Aasiaat i 1818-1828. Derfor skal østgrønlandsk måde at fortælle på tages med forbehold, fordi deres fortælle måder sandsynligvis blev forandret meget senere end den vestgrønlandske. Deres måde at underholde sig på er blandt andet beskrevet med følgende:

“Vinterperioder var tid for festlige sammenkomster. Det skete indenfor husene hvor udefrakommende gæster blev underholdt. Denne situation er reflekteret i den anden fortælling hvor spøgelsesets ankomst er markeret med sang, dans (*tiwaniq*) og tromme (*qitaat*). Mænd og kvinder spillede på trommer med forskellige kropssprog og rytmer. Det kan også være at mænd ifører sig masker og fordrejer deres ansigter med grimasser for enten at provokere underholdning eller af rituelle grund. Disse sjove sammenkomster skete efter behov for parodiske eller provokative performance, samt var danse imitationer efter bestemte personer gjorde stor morskab og alle blev involveret.” (Tersis et.al.,2016:11f) (frit oversat, ABJ)¹⁸

Det vil sige at dans, sang, trommer, og blandt andet masker har været en del af den måde folk underholdt sig på i Østgrønland. Det svarer til Schechners teori om at ”drama” ”teater” og ”forestilling” altid har været en del af den menneskelige tilstand, det vil sige at i enhver samfund eller folkeslag har der altid været teater i form af performance, også længe før det ovennævnte ord blev opfundet.

På udgivelsestidspunktet af *Johannesib koirsirsub nipà innukajuitsume* havde grønlænderne fået kendskab til, eller i det mindste kunne forestille sig europæiske teatersale. Dette skete 28. oktober 1872 gennem den landsdækkende avis *Atuagagdliutit* (herefter AG) der er etableret i 1861. Den grønlandske bogtrykker Lars Møller (1842-1926) havde introduceret den grønlandske befolkning

¹⁸ Oversat fra originalteksten: ”The winter season was a time for festive gatherings inside the house where visitors, often from some distance away, were entertained. This is the situation reflected in the second tale where the arrival of the ghost is marked by song and dance (*tiwaniq*) and drum (*qitaat*) playing. Men and women played the drum with different body language and rhythms. Men might also wear masks and distort their faces with grimaces either to provoke amusement or for ritual reasons. These merry gatherings were the occasion for performing parodic or provocative sketches and costumed imitative dances intended to cause hilarity by involving everyone present.” (Tersis et.al.,2016:11f).

for et litografi, trykt i 1872 der forestiller en europæisk teatersal (Kleivan,1996:107; Pedersen,2019:17) (se bilag 4).

Pedersen har taget billedteksten fra AG med i sin artikel og oversat den. Følgende står som billedtekst:

I transskription til ny retskrivning lyder billedteksten: Isiginnaarfissuup ilua mitaarfimmit isigalugu, taakku salliit tassa mitaartut. Ungalliit inuppasuit isiginnaartut (direkte oversat: Det store sted hvor man beskuer [(noget) - dvs. teater], set indefra, fra stedet hvor man maskerer sig/er udklædte [:scenen], de der står foran, det er de maskerede/udklædte [:skuespillerne]. De, der er længst væk, er en masse mennesker, der ser på [tilskuerne]) (Møller 1872/1987:efter p:2729). (Pedersen,2019:17).

I citatet ovenfor står der i den grønlandske 'mitaarfik' (*mitaarfimmit*), 'mitaartut' (*mitaartut*) hvor de henholdsvis betyder 'scene' og 'skuespillerne' i forhold til hvordan disse forstås i dag. Det vil sige, Lars Møller, der har været i Danmark i otte måneder i lærer som bog- og billedtrykker (Berthelsen,1994:50) må have set eller hørt om en scene, og derefter tilpasset den europæiske teaterscene til den grønlandske forståelse hvor man dengang endnu ikke havde begreberne 'scene' og 'skuespiller' på grønlandsk. Til gengæld havde grønlænderne ord for beskrivelse af en *mitaartoq*.

I forbindelse med billedteksten og *mitaartoq* begrebet siger Pedersen følgende:

"I dag konnoterer 'mitaarfik' og 'mitaartoq' udklædte til Hellige Tre Konger, dvs. Mitaartut-traditionen (se Kleivan 1960; Kielsen 1996; A. Lyberth 2017; J. Lyberth 2015, 2017) fastelavn og Halloween, ikke umiddelbart teater og skuespiller. De må således også være første gang, man forsøger at sætte benævnelse på det at opføre noget andet end sig selv knyttet til et specifikt sted, hvor man gør den slags: en, der er klædt ud eller maskeret. I dag hedder teater isiginnaartitsisarfik, stedet hvor man får nogen til at se på noget, og skuespiller er en isiginnaartitsisartoq, en der får nogen til at se på noget, dvs. forbundet med en udpegende, aktiverende handling. I sine efterladte papirer, skriver Hans Lyngge om *mitaaq*, at det bogstaveligt betyder 'at række tunge' (HL privatarkiv, 'manuskripter m.m.') (Pedersen, 2019:17f).

Ovennævnte citat skal ses i perspektiv til hvornår det første litografi billede er trykt, samt i henhold til at den grønlandske befolkning sandsynligt ikke havde set en europæisk teaterscene før, også selvom *Johannesib koirsirsub nipà innukajuitsume* i håndskrift var kendt i omkring 50 år før den blev trykt og udgivet.

Begrebet *mitaartoq* har flere betydninger gennem tiden. Symbolværdien bag begrebet er blevet undersøgt af stud.mag. Arnánguak Lyberth som en bacheloropgave ved afdeling for sprog, litteratur

og medier på Ilisimatusarfik. Ifølge Lyberth, der har taget udgangspunkt i flere grønlandske ordbøger¹⁹, har *mitaartoq* betydet ”i retning af lystighed, spøg, klovneagtig, gøre grimasser, lave ansigter, klæde sig ud – især den tolvte nat (efter jul, hvilket vil sige omkring Helligetrekongersaften” (Lyberth, 2017:15)²⁰. Lyberth skriver videre og forklarer at ordet stammer fra *mitagpâ* der betyder: håner ham. Thalbitzer har brugt en anden oversættelse af ”*mitârpoq* værende som ’dyrkelsen af det himmelske mitat’.” (op.cit.:15). *mitat* var en term i Alaska, der bruges for en type af en menneskelig sjæl der efter gentagne gange migrationer på jorden får adgang til de himmelske lande, det vil sige solen, månen, bestemte stjerner samt nordlysene. (op.cit.:15). Det vil sige at ordet *mitaartut* kan i dag tolkes ud fra to forskellige perspektiver, den ene fra kristendommen med Hellige Tre Konger, men den anden fra de grønlandske eller arktiske forfædres skikke.

Hans Lynges der var barn i begyndelsen af 1900-tallet har i sin biografi fortalt om en episode fra sin barndom hvor han nævner fastelavn. Han siger at grønlænderne ikke havde traditioner der er tilknyttet til fastelavn, derfor havde de svært ved at gøre dagen til en traditionel festdag, fordi de manglede den historiske baggrund (Lynges,2016:72). Det sjove som barn var at skolebørnene fik fri fra skolen i forbindelse med fastelavnen, som blev til en *Sisorarfik* dag (skiløbsdag) med tøndeslagning og boller (op.cit.:71). Det vil sige at Lynges deler Thalbitzers mening om begrebets betydning, derfor hælder Lynges mening mere mod den hedenske skikke og ikke tager betydningen der har med kristendommen at gøre.

2.1.2. 1900 – 1930

2.1.2.1. En dukkekomedie og Fyrtojet

Disse komedier blev vist på samme tid, derfor står de under samme afsnit. De er medtaget i dette specialeprojekt med henblik på at vise at der findes billeder af en af de første skuespil efter en europæisk skuespilstil. Samt vil forestillingerne også bruges til at sætte perspektiv til blandt andet *Ukuardluarisâ*.

¹⁹ Ordbøger fra henholdsvis Poul Egedes ordbog, 1750; Otto Fabricius’ ordbog, 1804; Samuel Kleinschmidts ordbog, 1871; samt Schultz-Lorentzens ordbog, 1926.

²⁰ Lyberths bacheloropgave kan læses på dette link: <https://www.uni.gl/media/1950709/arnanguak-lyberth.pdf> (hentet 12.januar 2020)

Hans Lynges var omkring 5 år i tiden hvor Ilinniarfissuaq eleverne begyndte at opføre skuespil i 1911. Forestillingerne *En dukkekomedie* af Christian Hostrup, og eventyret *Fyrtøjet* af H.C. Andersen på grønlandsk i 1911 blev vist for den lokale befolkning i Nuuk (Kleivan,1996:110; Bugge:1970:256; Kuhlman,2019:85). Det fremgår dog ikke hos Kleivan eller Bugge hvem der har oversat forestillingerne på grønlandsk, men forestillingerne er foregået i forbindelse med fastelavn (jf. *mitaartoq* konnotationer) hvor eleverne i Ilinniarfissuaq opførte disse skuespil i Ilinniarfissuaqs gymnastiksal.

På www.qangagooq.gl findes der tre billeder hvor der står året 1911. Billedteksterne forklarer at der er tale om maskerade 1911. To af billederne fremgår i Kleivans artikel fra 1996, hvor i den ene billedtekst er forklaret at de udklædte sandsynligt er dem der har været med i opførelsen af *Fyrtøjet* (se bilag 5).

På billedet er det tydeligt at kostumerne er europæisk prægede med blandt andet soldaterkostumer der har 'et kryds' over hele brystet, de kongelige med kroner; prinsessen, soldaten der blev en konge, dronningen, og den typiske forestilling folk har om en gammel heks med briller, lang nederdel, langærmede trøje og en kyse.

Scenens materiale opbygning er også europæisk præget. Det kommer til udtryk ved de små aflange halvkugleformede genstande langs scenen, hvoraf fire næsten fem af dem kan ses på billedet den nævnte bilag 5.

Ifølge G.N. Bugge der var søn af bestyrerparret Konrad og Hedevig Bugge vakte forestillingerne stor jubel hos den lokale befolkning i Nuuk, hvor befolkningen ”blev draget ind i en hel anden forestillingsverden. Det var noget helt nyt.” (Bugge,1970:256).

Det vil sige, hvor dilettantkomedier begyndte for alvor at blive en del af det lokale samfund i Nuuk, havde Lynges en barndom. Han siger i *Grønlandsposten* følgende:

”Det var ikke mit ønske at blive kateket, blot at lære noget og faa en almen dannelse. Fra barn af var jeg saa kunstnerisk anlagt, at jeg haabede paa at blive kunstner. Min største lyst var at spille dilettantkomedier, som man dengang i Godthaab gik meget op i” (Lynges,1946:65).

Både Bugge og Lynges siger at skuespil var noget helt nyt, og at man gik meget op i det, viser hvor stor interesse der var om teater i samfundet. Dette kommer også til udtryk i Hans Lynges sammen

med vennerne der senere også har skrevet skuespil, henholdsvis Frederik Nielsen (Faré) (1905-1991) og Pavia Petersen (1904-1943) opførte et skuespil hjemme hos Lynge, som de valgte at kalde for *Bebudelsen af Johannes Døberens fødsel*. (Lynge,1985:21). Som titlen allerede afslører det, er stykket taget fra Biblen.

2.1.2.2. *Bebudelsen af Johannes Døberens fødsel*

I denne afsnit vises at diletantkomedier ikke kun er foregået i enten Ilinniarfissuaq eller Ilinniarfissuaqs gymnastiksal, samt om at vise religion fyldte meget i hverdagen i begyndelsen af 1900-tallet. Dette sker med henblik på at vise en mulig forbindelse til *Johannesib koirsirsub nipà innukajuĩtsume*.

Denne episode er sket i Hans Lynges barndom, det vil sige, Lynge må have været omkring 10 år, så omkring 1916, da de opførte dette skuespil.

Lynge fortæller om stykket i en hyldest artikel til Nielsen i AG fra 1985. Selvom den flere gange har været citeret flere steder, blandt andet Kleivan (Kleivan,1996:109), er følgende Lynges fortælling om skuespillet:

”En dag mine forældre ikke var hjemme og vi kunne disponere over hele dagligstuen, stykkede vi et skuespil sammen og spillede det. Stykket kaldte vi: *Bebudelsen af Johannes Døberens fødsel*. Engelen, som skulle vise sig (Pavia Petersen) var kravlet op på en dragkiste og stod og gemte sig bag gardinet. For at vise sig, måtte han springe ned på gulvet. Der lød et brag, da han sprang, det ødelagde forestillingen om et luftigt væsen. Ypperstepresten Zacharias (Faré) blev ved med at stå ansigt til ansigt med engelen så forskrækket, at han mistede mælet. Faré gjorde det så godt, at man kunne se, at hans stumhed ikke var påtaget, han var som dreng så stammende, at for at sige noget, skulle han trampe på gulvet, mens han tog en tavle frem og skrev den nyfødtes navn Johannes, kunne jeg se, at rollebesætningen var genialt.

Midt i morskaben kom min far uventet hjem og da han hørte hvad det var for et skuespil, der havde premiere, sagde han: Sådan noget er ikke til at grine af, men engelens forfærdelige vægt kunne jeg ikke klare, men Zacharias’ rolle var stykkets lyspunkt.” (Lynge,1985:21)

Ovennævnte citat fortæller ikke kun om Lynges interesse for skuespil siden barnsben, hvor denne scene i Lynges hjem minder om diletantkomedier der vises på Ilinniarfissuaq. Dengang var folk mere betaget af det menneskelige og grinte af (Mørk,1965:2). Det afspejler sig også i Lynges stue, hvor Lynge synes at ’besætningen var genial’ på grund af ’det menneskelige’. Det handler ikke om selve skuespillet, men handler mere om hvad der er sjovt ’på scenen’ ud fra Lynges perspektiv som ’tilskuer’ i det han siger at ’besætningen var genial’.

I det hele taget fortæller stykket om at Lynge sammen med Nielsen og Petersen har et indgående kendskab til kristendommen, hvilket ikke er usædvanligt, da kristendommens lære fyldte meget i skoleuddannelsen.

Hans Lynges venner kan have taget flere inspirationskilder til deres skuespil. For det første samt for at sætte perspektiv i teatrets udvikling i Grønland, kan det have været at Lynges venner har haft kendskab til *Johannesib koirsirsib nipà innukajuĩtsume*. Hvis det er sådan, fordi det står ikke nogen steder at de havde kendskab til stykket fra både 1819-20 og 1854, det vil sige cirka 40 år efter stykket var trykt, var dramaet stadigvæk husket. Selvom *Bebudelsen af Johannes Døberens fødsel* ikke er en genopførelse af stykket fra 1800-tallet, er der referencer til det ved navnet Johannes Døbereren, men forskellen er at i stykket fra 1800-tallet er Johannes Døbereren voksen, mens i stykket i Lynges stue er Johannes Døberens fødsel.

For det andet kan inspirationen også komme fra Lynges far Niels Lynges der var præst, samt var medstifter af Peqatigiinniat (Lynge,2016:14). Peqatigiinniat er en kristelig bevægelse, som Lynges har oversat til ”de som gerne vil være fælles”, hvor det i starten var en ”kristendom inden for kristendommen”. Der blev forskelsbehandlet på dem der ikke var medlemmer i foreningen i begyndelsen, men det blev med tiden fik afgørende rolle i initiativer og igangsætninger indenfor religion, kultur og det folkelige (op.cit.:14).

Stykket som Lynges og vennerne opførte hjemme hos Lynges, samt Niels Lynges profession viser hvor meget religion har fyldt i dagligdagen, at selv børn opførte skuespil om kristendommen. Skuespillet er godt nok foregået hjemme i det private samt uden publikum, men ifølge Schechner og andre teoretikere indenfor performance, som Schechner gør rede for, så kan performance være med eller uden publikum.

Lynges og Nielsen begyndte i Ilinniarfissuaq i 1921, hvor det i cirka perioden også er fremvist *Jeppe på Bjerget*. Her spiller den kristne religion også en mindre rolle.

2.1.2.3. Jeppe på bjerget

I nærværende afsnit underøges hvornår *Jeppe på bjerget* er blevet vist, samt tages det udgangspunkt i Hans Lynges erindringer og oversættelsesudfordringer. Dette sker med henblik på at vise hvordan et dansk drama kan tilpasses i den grønlandske teaterscenes begyndelse.

Ludvig Holbergs (1684-1754, dansk-norsk forfatter) drama *Jeppe på bjerget* fra 1722, blevet vist i 1920'erne. Der er ikke sat et årstal på hvornår stykket er blevet vist, men ud fra Ebbe Mørch artikel i AG fortæller Hans Lynges at han ”engang så en opførelse ”Jeppe på Bjerget”, hvori Jeppe blev spillet af en ung grønlander iført diplomatfrakke og høj hat” (Mørch,1965:2). Det vil sige, at han ikke har været en del af forestillingen.

Lynges fortæller også at han har været tolk for seminarielærer Mikael Gam hvor det var udfordrende for Lynges at udtrykke sig rigtigt på grønlandsk (jf. indledende citat i nærværende speciale). Ud fra Lynges erindringer, samt for året han begyndte i Ilinniarfissuaq, nemlig i 1921, er *Jeppe på bjerget* været opført før det, det vil sige mellem 1911 fra de første forestillinger i Ilinniarfissuaq (jf. *Fyrtøjet* og *En dukkekomedie*) og Lynges start i Ilinniarfissuaq. Ud fra Kleivans kilder er der blevet forsøgt at sætte årstal på hvornår *Jeppe på bjerget* er blevet opført ved at undersøge årsberetninger for Ilinniarfissuaq, dog uden held.

I forbindelse med arkivstudiet i efteråret 2017 har jeg prøvet at finde nogle oplysninger om Lynges havde skrevet nogle informationer om *Jeppe på bjerget*, dog uden held.

Hvor forestillingen er blevet opført, er det sandsynligt foregået i Ilinniarfissuaq, som de fleste teateropførelser er sket på det ovennævnte tidspunkt.

Den handler om en bonde ved navn Jeppe fra byen Bjerget på Sjælland. Han bliver gjort grin med. Baron og hans mænd står bag latterliggørelsen af ham. Latterliggørelsen af ham skyldes at han drikker sig omkuld fordi han har problemer med sin kone Nille, der har en affære med kirkehjælperen (degn). Beruset og i en brandert ender Jeppe med at falde om, og han bliver fundet af baronen og hans mænd. Baron og hans mænd laver en komedie med ham, hvor Jeppe tages til baronens slot, og her lader de ham tro at han er en baron. De lader ham drikke igen, og efterlader ham der hvor de fandt ham. Efter det bliver han sigtet for at have ladet som om han var en baron. Han stilles for en dommer der dømmer ham til hængning. Baron afslutter ikke sin latterliggørelse, hvor Jeppe så hænges op i et træ. Her vågner Jeppe og er forvirret over om han er død eller ej. Dommeren informerer ham at dommen er ændret så Jeppe kan leve.

Lynges fortæller at bonden Jeppe var iført diplomatfrakke og en høj hat da Lynges så forestillingen engang.

Dette viser hvor skuespilkunsten lå henne i forhold til i dag. Forestillingen der er et tragikomisk drama, fordi det kommer an på fra hvilken synspunkt dramaet skal ses. Fra baronens, det vil sige overklassens synspunkt er det en komedie, men fra Jeppe's synspunkt som samfundets underklasse skal dramaet ses som en tragedie. Dengang i begyndelsen af 1900-tallet var teaterfaget med baggrund i den europæiske skuespilstil i opstartsfasen, derfor var der ikke rigtig nogen der for alvor kendte faget. Der var nogle få grønlændere, der ville vise hvad et teater er, hvad man kunne opnå på området i Grønland. Disse var blandt andet Kristoffer Lyngé, Frederik Høegh, Kirsten Høegh og Jens Chemnitz som havde været i Danmark (Lyngé,1946:65). Men for at sætte et perspektiv på, at nogle grønlændere kendte til det græske drama, komedie og tragedie, udkom Pavia Petersen med et trykt manuskript der hedder *ikíngutigít /Venner* fra 1934, dansk version fra 1938, trykt i 1958.

Manuskriptet er skrevet i 1934, og ligger derfor i princippet indenfor den anden fase i teatrets udvikling i Grønland. Det vil sige, fra 1920'erne med premieren på Jeppe på Bjerget til *ikíngutigít /Venner* er der ikke gået mere end 10 år. Men Petersen kendte til græske drama, komedie og tragedie. Det kommer til udtryk i *ikíngutigít*, hvor han gør rede for ovennævnte begreber i prologen til manuskriptet. Prologen er skrevet som en dialog mellem to personer, der taler sammen. Til at begynde med går samtalen ud på at mennesket har ”3 gode Vaaben” og disse er øjne, tunge og øre (Petersen,1938:forpil). Når mennesket bruger de tre våben, resulterer det i, at mennesket er i stand til at lytte, tale og se. Det er derfor oldtidens grækere begyndte teatret, som så er gået videre til romerne, og nu er nået til Grønland (op.cit.:Forpil). Det interessante ligger i den ene persons definition om ovennævnte begreber med følgende:

”Dramaer gavner, hjælper Folkenes Levesæt
Komedierna afslører det latterlige i Sædvaner,
Og Tragedien breder ud de gribende Hændelser.” (Petersen,1938:forpil)

Disse definitioner stemmer overens med oldtidens grækeres måde at forstå drama, komedie og tragedie på. Jeg tager kun udgangspunkt i komedien her. Aristoteles' digtekunst står der at komedien er en efterligning (mimesis) af ringere mennesker. Ringere skal i denne forstand forstås som det komiske del af det hæslige, fordi den komiske sker i en slags fejlgreb, noget der er hæsligt, men som ikke volder smerter eller har en skadelig virkning. Som eksempel kan en komisk maske sammenlignes, fordi masken er hæslig og forvrænget, og det virker ikke pinagtigt hos folk der ser masken (Harsberg,1969:35). For at danne en sammenhæng mellem denne redegørelse og *Jeppe på*

Bjerget, så er 'Jeppe med diplomatjakke og høj hat på' ligesom den komiske maske der er redegjort i Aristoteles' digtekunst'. Skuespilleren der spiller Jeppe med kostume på, volder ikke problemer men bonden Jeppe der er iført en diplomatjakke og høj hat på er 'hæsligt og forvrænget', derfor er han morsom at se på.

Forestillinger på det tidspunkt var dilettantkomedier med henblik på at underholde det lokale befolkning i Nuuk, derfor er det nemt at forestille sig at Jeppe iført diplomatfrakke og høj hat har vakt latter hos publikum (jf. Aristoteles' komedie). Det er også det Lynges fortæller om i Mørchs artikel, hvor "det kneb med forståelsen, men grønlænderne var meget optaget af den rent menneskelige historie i komedien" (Mørch, 1965:2).

I den grønlandske version i artiklen nævnt ovenfor kalder Lynges *Jeppe på Bjerget* som "Jeppe kákarmio", som han fik oversat i 1965 i samarbejde med Grønlandsudvalget for Dansk Amatørteater Samvirke (op.cit.:2). Der findes flere navne eller titler på *Jeppe på bjerget* i Mørchs artikel: "Jeppe kákarmio", "Jeppe på Bjerget", "kakarmioκ". Disse er nævnt i den rækkefølge de forekommer fra start i den grønlandske version. De originale ortografier er i gammel retstavning, med ny retstavning vil titlen være 'Jeppe qaqqarmiu' eller 'qaqqarmioq'. Qaqqarmiu og qaqqarmioq betyder 'en der bor på fjeldet'. Det vil sige, at allerede i titlen er det danske drama tilpasset til den grønlandske forståelse. Det vil sige publikum allerede vil kunne se billedet for sig at der er en der hedder Jeppe der bor på et fjeld, og ikke i en koloni eller et udsted som i dag ville blive kaldt for henholdsvis en by eller en bygd der hedder Bjerg.

I oversættelsen til den grønlandske version fra 1965 fortæller Lynges om håb der kan give stykket en version der bedre forstås af grønlænderne, fordi der er nogle begreber og passager som kan virke svære at forstå hos det grønlandske publikum. Følgende fortæller Lynges:

"I "Jeppe på Bjerget" – han hedder kakarmioκ på grønlandsk – findes en række begreber, som grønlænderne ikke forstår, og det gør stykket vanskeligt at oversætte, [...]. De færreste deroppe ved, hvad en ridefoged er, og et ord som hanrej – den bedragne ægtemand – forstår man slet ikke. Grønlænderne havde jo deres egne begreber om etik og moral, som ganske vist er ved at ændre sig. For mange af dem er det ikke direkte forargeligt, at degnen besøger Jeppe's kone. Tidligere var det ikke ualmindeligt, at en grønlænder lånte sin kone ud til en anden under venskabs tegn. For grønlænderne er det værre, hvis en kone ikke respekterer sin mand og tilmed pryglers ham." (Mørch, 1965:2)

Som det fremgår i det ovennævnte citat fremgår udfordringen på det kulturelle oversættelser.

Forståelsen om begreberne om etik og moral er kulturbetinget med hensyn til de ord som Lyngge nævner som ”ridefoged” og ”hanrej”. I den grønlandske kultur og hverdagsliv i fortiden er der ingen ’ridefoged’ til at passe på ens kajak eller ens fangstredskaber. En konebåd er et fælles eje som alle i et hvert lille samfund ejer, som kvinderne i samfundet har været fælles om at sy sælskind på. Om vinteren boede flere familier på et fælles tørvehus, hvor hver en familie har en briks for sig selv, og under fangst uddeles til alle i samfundet, hvor ingen kræver en form for betaling. Det siger sig selv at alle i samfundet samarbejdede, derfor findes der ikke en betegnelse for en ’ridefoged’ der i ordets betydning er en konges repræsentant på et gods, hvor fogeden holder styr på fordeling af folks arbejde og deres betaling af skat.

En dansker vil kende betydningen af en ”hanrej” lige med det samme, og kan derfor forestille sig at der er tale som en mand hvis kone er ham utro. Ordets betydning er negativt, noget der er skamfuldt og fordomsfuldt. Det viser tegn på hvem det er der har bukserne på i et forhold, i denne tilfælde mellem mand og kone, hvor manden ikke frygtes af andre mænd og bliver latterliggjort. Det er det der sker for Jeppe, hvor baronen gør nar af ham, det vil sige baronen frygter ikke Jeppe, derfor kan han gøre hvad der lige passer ham med Jeppe. Jeppe, uvidende hvad der sker for ham, bliver en marionetdukke fordi han har problemer i hjemmet med en hanrej af en kone, samt er alkoholmisbruger.

På grønlandsk skal en hanrej oversættes som ”allasiorpoq” der ifølge en ordbog betyder: ’er sin kone utro, er sin mand utro’²¹. Ordet i sig selv er ikke kønsbestemt, derfor kan den bruges begge veje både for mænd og kvinder der er deres partner utro. Hvornår ordet er begyndt at blive brugt er ikke til at sige noget om, men det er rigtigt hvad Lyngge siger i artiklen, nemlig at en grønlandsk mand kan låne sin kone ud til andre mænd uden der sker noget fordomsfuldt eller skamfuldt. Det er der en forklaring på. Dengang grønlænderne var et urfolk (jf. Arntzens forklaring) og boede i små samfund rejste og mødtes folk ved sommerpladser, sker det at mænd gerne bytter hinandens koner i øjemed for at undgå indavl. Ved kristendommens indførelse kom der ’de ti bud’, hvor den sjette bud er at man ikke må bryde et ægteskab (Wilhjelm, 1997:226f). Den danske teolog og lærer Henrik Wilhjelm (f.1936) tager udgangspunkt i den danske missionær Nicolai Edinger Balles (1744-1816) dagbog, men også andre missionærer. Følgende står om ægteskabsbrud og polygami:

²¹ Internetbaseret grønlandsk-dansk dansk-grønlandsk ordbog: <http://www.ilinniuisiorfik.gl/oqaatsit/daka> (hentet 18.december 2019)

”I regelen er der tale om ægtemænd, der har fået børn med enker eller ugifte. Ofte synes de grønlandske ægteskabsbrydere at være lokale storfangere, og der kunne derfor snarere være tale om reminiscens fra tidligere tiders polygami under nye betingelser end om en nyopstået umoralitet” (op.cit.:230)

Det vil sige ifølge de ’tidligere tider’ har der foregået polygami hos den grønlandske befolkning, som man ikke anså for forkert, som ofte de ’lokale storfangere’ benyttede. Siden kristendommens indførelse har der været en proces i gang som den grønlandske befolkning langsomt begyndte at tage til sig, nemlig den tankegang at utroskab er etisk og moralsk forkert og skamfuldt.

Sågar ses denne ’skamfulde og fordomsfulde’ eftervirkning i dag i som af de grønlandske kvinders nationaldragter, hvor ’traditionen’ tro bestemmes hvilken farve en gift eller ugift kvinde skal have som hårtop (Rossen,2017:106). Denne regel kommer fra den religiøse herrnhutiske brødremenighed der var i Grønland i perioden 1733-1900. Menigheden har inddelt kvinderne ”ved hjælp af forskellige farver i kvindernes hårtoppe” (op.cit.:106). Dette har de gjort for at bedre kunne se den sociale baggrund enhver kvinde havde, hvor ugifte kvinder havde røde bånd, de gifte kvinder havde blå bånd, mens enkerne bar sort bånd. Ifølge Rossen er det ikke til at sige om denne farvetradition er blevet overført til kvindernes nationaldragter, men farverne i anorakkerne i dag symboliserer hvilken alder kvinden der har nationaldragten på har. (op.cit.:106).

For at vende tilbage til *Jeppe på bjerget*, er det sandsynligt, at på det ubestemte tidspunkt som *Jeppe på Bjerget* blev opført, er det forståeligt at den grønlandske befolkning hellere fandt det menneskelige historie i komedien sjovere end selve handlingen. Det vil sige at dilettantkomediers formål med udelukkende at underholde bruges i opførelsen med både bonden Jeppe i diplomatfrakke, det vil sige sammenblanding af en bonde og en baron og høj hat hellere ses som det morsomme end selve budskabet af det tragikomiske drama med etiske religiøse (jf. Wilhjelm’s redegørelse) forståelse.

Det vil sige, at allerede i de første forestillinger, vel at mærke ifølge den europæiske teaterforståelse, er der performative påvirkninger udefra som Kuhlmann gør rede for. I iagttagelsen og beskrivelsen af den grønlandske teaterhistorie er det klart at der er en dansk teaterindflydelse. Denne går tilbage til tiden hvor den dansk-norske missionær Hans Egede (1686-1758) kom til Grønland i 1721 (jf. Kuhlmann,2019:85).

Påvirkningen udefra kommer også til udtryk i at den danske-grønlandske forstander i Ilinniarfissuaq, og senere provst Aage Bugge (1896-1979), der på dette tidspunkt også var dansk underviser i Ilinniarfissuaq havde kendskab til den engelske dramatiker, skuespiller og digter William Shakespeare (ca.1564-1616). Han læste højt op af Shakespeares værker for sin kone i aften timerne hjemme hos dem selv (Lyng,2016:217).

Forestillingen er blevet opført flere gange siden Lyng så den, samt oversat også flere gange gennem tiden. Ud over allerede nævnte, har Lars P. Olsen kommet med en oversættelse i 1969. NUIS har flere gange opført stykket hvor titlen er *Jappa* (Jeppe) der havde premiere 12.oktober 2016. Den er blevet omskrevet til en grønlandsk kontekst af den tidligere chef for NUIS Svinn B. Syrin (Kuhlmann,2019:87). I omskrivningen har Syrin omtolket Jeppe til at være en grønlandsk mand ved navn Jappa, der bliver narret af 'baronen' der i dette tilfælde er en kolonibestyrer, samt kolonibestyrerens hjælper. Alkohol går også igen i denne omskrivning, hvor alkoholmisbruget i den originale version ligger primært hos Jappes kone Nille, er problemet omskrevet til at være i den grønlandske samfund (Arntzen,2019:46).

Teaterstykket er også blevet vist på fjernsyn i 27.december 1984, hvor den omtales i den grønlandske version som "Jappa Qaqqarmiu" og "Jeppe på Bjerget" i den danske i tv-programoversigten (Fleischer,1984:61,63). Stykket der blev vist frem er en opførelse af "Jeppe på Bjerget" i anledning af Holdberg "fyldte" 300 år den 3.december, hvor Det Kongelige Teater i København viste komedien, hvor Jeppe spilles af den danske skuespiller Ole Ernst (1940-2013).

Disse forskellige variationer gennem tiden viser hvor meget *Jeppe på Bjerget* endelig fylder på den grønlandske teaterscene gennem tiden.

2.1.2.4. Ukuardluarisâ

I dette afsnit sættes der spørgsmålstejn om *Ukuardluarisâ* er 'den første grønlandske skuespil' i europæisk forstand, samt undersøges inspirationskilden til *Ukuardluarisâ* forestillingen. Dette sker med henblik på at dokumentere hvor vidt det første påstulerede grønlandske skuespil har mundtlig fortælletradition som baggrund. Derudover skal Lynges anden erindring der er fundet i hans privatarkiv sættes i perspektiv til den version hvor de opførte skuespil i almindeligt tøj.

Den grønlandske seminarielærer og senere politiker Augo Lyngé (1899-1959) fik sammen med nogle navngivne elever i Ilinniarfissuaq fik skrevet et grønlandsk stykke der hedder *Ukuardluarisâ*, som Kleivan i sin artikel oversatte til dansk som ”pigen som blev vraget som svigerdatter” (Kleivan,1996:114). De navngivne elever er Hans Lyngé, hans allerede nævnte barndomsvenner Frederik Nielsen og Pavia Petersen, samt deres skolekammerat Telef Lyngé (op.cit.:114).

Der står ikke nogen steder om hvornår præcist det blev opført som skuespil, men ifølge Hans Lyngé havde Augo Lyngé inviteret nævnte elever til sit hjem og de skulle hjælpe ham med at ”stykke en komedie sammen” i 1923-24 (Lyngé,2016:223). Ifølge Hans Lyngé er *Ukuardluarisâ* ”det første grønlandske skuespil, som vakte opmærksomhed som sådan” (op.cit.:223). Når Lyngé skriver at det er det første grønlandske skuespil der ’vakte opmærksomhed **som sådan**’ kan det tænkes, og der er mulighed for det, at stykket ikke er det allerførste grønlandske skuespil i den forstand med grønlandske myter og sagn som inspirationskilde. Dette begrundes jeg med at de første teaterforestillinger i 1911 henholdsvis *Fyrtøjet* og *Et dukkehjem* ikke står i de officielle Ilinniarfissuaq årsberetninger. Der kan derfor i bund og grund være nogle andre få grønlandske skuespil der ikke vakte så stor opmærksomhed at de står nogle steder, ligesom den grønlandske version af *Jeppe på Bjerget* ikke har en præcis dato og årstal på den grønlandske versions premiere. I denne kontekst skal det også have sig i mente at Hans Lyngé på dette tidspunkt havde været på Ilinniarfissuaq siden 1921, det vil sige to år, selvom dilettantkomedie i europæisk forståelsesforstand har kørt siden 1911, det vil sige i lidt over et årti.

Inspirationen til stykket kommer fra en gammel sang der stammer fra Sydgrønland (Kleivan, 1996:114). Den første grønlandske kvindelige forfatter Mâliarak Vebæk (1917-2012) der selv kommer fra Sydgrønland har indsamlet Sydgrønlandske fortællinger og udgivet dem som bogform med titlen *Tusarn! Sydgrønlandske fortællinger*.

Denne sydgrønlandske sang *Ukuardluarisâ* er kendt mange steder i Grønland, fordi den er udkommet som en cd flere gange, en af udgivelserne er af koret MIK fra 1994. Cd'en hedder *Seqernup qungujunnera* (frit oversat "Solens smil"), og er udgivet af KNR og Ulo.

Handlingen siges at foregå i Ikigaat, hvor der er en faster der ikke kan lide nevøens kæreste Juutitta. Fasteren skælder ud over Juutitta, så meget at nevøen giver op og går qivittoq, dvs. går til fjelds som enebo. Juutitta hører ham synge på fjeldet bag Ikigaat, der hvor hun plukker bær sammen med

andre kvinder. Den første gang han høres synge er på tidspunktet har kvinderne ikke plukket mange bær. Han synger med gråd i stemmen om sin faster der besvimer, og derefter bryder Juutitta i gråd. Anden gang havde kvinderne plukket bær nok, hvor han sang om Juutitta som han har set græde. Tredje gang sad alle i konebåden og sejlede på vej væk fra deres bærplukningssted, troede alle at de var sluppet fra det grådkvalte 'spøgelse'. Dog synger han om sin faster der besvimer, og at hun havde ønsket en 'ishund' som svigerdatter. Nevøen der er gået til fjelds lover aldrig at komme til kysten mere for at nu gik han hen mod indlandsisen og gifter sig med et ismenneske. Kvinderne der har plukket bær får nok i Ikigaat og de kommer der aldrig igen (Vebæk,2001:77-82).

Genren på denne sang er drama, nærmest en gyser i den forstand at kvinderne der plukker bær hører et 'spøgelse' der synger, hvor de så af den grund aldrig kommer til Ikigaat igen. Nevøen går til fjelds for at leve alene, væk fra samfundet, det vil sige at gå qivittoq. Før kristendommens indførelse gik ofte mænd ud til fjelds for at leve alene i vildmarken. Når nogen går qivittoq fik de overnaturlige kræfter efter noget tid. Når man valgte at gå qivittoq gjorde de det af skam eller kærlighed man ikke måtte få på grund af forældrenes andre ønsker. De overnaturlige kræfter fik dem til at frygtes af folk der gik på fangst langt ind mod landet. Dette har Hans Lyngé blandt andet skrevet en roman om i 1938 med titlen *Ersinngitsup Piumasaa*, på dansk *Den usynliges vilje* hvor brødrene Ulloriaq og Saamik lykkeligt uvidende vokser op i den tro at den mand som deres mor er gift med er deres far. Efter en fodboldkamp fik brødrene at vide at det faktisk ikke er deres far, men han er den mand der har dræbt deres biologiske far. Under hvad der forventes af det lille samfund tvinges brødrene at dræbe ham de anser som far som en blodhævn. Mens Saamik føler sig tilfreds efter hævnakten, går Ulloriaq til fjelds (jf. qivittoq) fordi han efter egen mening gjorde noget forkert (jf. skam). Kvinden der elsker Ulloriaq følger ham, men dør næsten fordi han ikke ønskede selskab. Efter en vinter vender de tilbage til det lille samfund, og Ulloriaq der har fået overnaturlige kræfter redder Saamik der ellers er blevet syg (Lyngé,1938). Denne roman har i øvrigt været vist som en teaterforestilling med premiere 9.maj 2019, af eleverne på teaterskolen som er en del af NUIS. Denne er foregået på NUIS' *black box*, instrueret af førnævnte teaterinstruktør Vivi Sørensen. Hun lavede romanen om til en interaktiv forestilling hvor publikum også inkluderes under forestillingen, der blandt andet brugte lys, lommelygter, tranlampe, pap skåret som små menneskefigurer som rekvisitter.

Sangen *Ukuardluarisâs* form har ligheder med mundtlige fortællinger selvom den er nedskrevet, med blandt andet tre gentagende episoder med nevøen der grædende fortæller hvad han har set fra

fjeldet, samt om at plukke bær og at græde. Selvom disse gentagende episoder kan sættes ind i en 'kasse-i-kasse' fortælling, vil jeg her fokusere på at gentagelser sænker tempoet i en fortælling. Her tages der udgangspunkt i nogle af de ni husketeknikker som den amerikanske sprogforsker Walter J. Ong (1912-2003) har gjort rede for i sit værk *Orality and Literacy* fra 2002, samt andre relevante eksempler.

Mundtlige kulturer er nemlig præget af et langsomt tempo. Tag eksempel i dokumentarfilmene *Jeg husker - fortællinger fra Grønland* fra 2002 af den danske teaterinstruktør Karen Littauen (f.1965), samt *Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu* fra 2016 af den grønlandske Margrethe Thårup Andersen der har en uddannelse fra afdeling for Sprog, Litteratur og Medier fra Grønlands Universitet. Disse nævnte film har Kreutzmann allerede skrevet en bacheloropgave om. I sin analyse tager hun udgangspunkt i mundtlige fortællinger og *performance studies*. Kreutzmann tager specifikke eksempler om gentagelser der danner korte sætninger. Her tager jeg kun et eksempel fra *Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu*:

"Isak Davidsen fortæller *Tamassumageeq tungaani saamia tungaani uluani pullakuloortunngorlini attorneqarnanili. Tassa tupinnartiva aamma unikkaarnerani*. Så vender han sig mod venstre til tilskuerne og gentager *Tassa uluanigeeq saamia tungaa pullakuloortunngorlini*. (Thårup Andersen 2016:1:11:50)

På den måde sikrer han sig at alle tilhørerne får pointen med." (Kreutzmann,2017:18) (sic!)²²

Dette ovennævnte eksempel har én sætning der gentages i næste sætning mens fortælleren vender sig mod tilskuerne. Sætningens redundans gør at fortællingen fortælles i et mere langsomt tempo med parataktiske sætninger. På denne måde følger begge tilskuerne og fortælleren bedre med i fortællingen (Ong,1982:40). Her skyldes det at der sker ikke en backlooping, fordi ordet forsvinder ligeså snart det er sagt (op.cit.:39). Derfor bliver det nødvendigt at tænke og huske i mønstre, rim, rytmer, redundans, modsætninger og epiteter (op.cit.:34).

Det er også tilfældet i sangen *Ukuardluarisâ* som Augo Lyngé sammen med eleverne har taget som inspirationskilde. Stedet fortællingen siges at foregå, Ikigaat, nævnes tre gange, fasteren nævnes tre gange hvor to af dem forklarer 'faster der besvimer'. Ordene at 'plukke bær' og 'kvinderne' hører sammen og siges hver gang i forbindelse med hinanden. I første, anden og tredje gang hvor nevøen eller 'spøgelset' høres bruges ordet at 'græde'. Det vil sige nogle af Ongs husketeknikker i

²² Det er Kreutzmann selv der har markeret de gentagende sætninger.

forbindelse med at fortælle mundtlige historier bruges i sangen: der er et mønster der går igen, der er gentagelser og rytme i den forstand at lige så snart 'kvinder' nævnes skal der forventes at 'plukke bær' også skal siges i nærmest næste sætning. For at vise disse mønster og rytmer går igen i resuméet er disse farvelagt i bilag 6.

For at tage genren i sangen til efterretning, fortæller Lyngne følgende i sin erindringsbog om *Ukuardluarisâ*:

"Som teaterstykker havde det den svaghed, at vi brugte rigtigt tøj, så det var bare at anbringe dagligdagen på en scene, en forhøjning, fordi vi manglede oplevelsen af teater. Jeg spillede hovedrollen, en pige Ukuarluarisaa, dengang havde jeg en god tenor. Dette samarbejde skabte noget i mig, så jeg altid siden har villet spille komedie på gammel eskimoisk forestilling og ide." (Lyngne,2016:223) (sic!)²³

I ovennævnte citat fortæller Lyngne at han havde en tenor stemme i sin rolle som pigen der blev vraget som svigerdatter gør det nemt at forestille sig, at forestillingen var en komedie og ikke et drama eller gyser. Det vil sige forestillingen *Ukuardluarisâ* er en fortolkning gjort mere komisk og underholdende end den oprindelige genre.

I Lyngnes erindring fremgår det at skuespillerne brugte deres hverdagstøj, det vil sige de opførte *Ukuardluarisâ* uden kostumer. Dette skal tages i forhold til opførelsen af *Fyrtøjet* i 1911 med fuldt kostume på alle skuespillerne. Med denne observation er det tydeligt at den påvirkning udefra blev anset for vigtigere end den grønlandske kultur. Dog fortæller Hans Lyngne videre også at samarbejdet om at skabe et grønlandsk skuespil 'skabte noget i' ham, så han siden dengang altid ville spille komedie på baggrund af den gamle eskimoiske forestilling og idé.

I Lyngnes privat arkiv er det lykkedes at finde informationer om *Ukuardluarisâ* (Lyngne/NKA). For at sidestille dette dokument til ovenstående analyse kommer der ligheder og forskelle nedenstående:

I første omgang skal det bemærkes at *Ukuardluarisâ* i begge kilder er opført under Hans Lyngnes Ilinniarfissuaq-tid, det vil sige fra 1921 til 1927. Dette kan ses i at i begge kilder er

²³ Ukuarluarisaa er skrevet med ny grønlandsk retstavning, samt er ordet "idé" skrevet "ide" i både 1988 og 2016-udgaven af *Grønlands Indre Liv II*.

seminarielæreren Augo Lynges nævnes sammen med Hans Lynges venner Pavia Petersen og Frederik Nielsen.

I dokumentet står der at det "var vist den første komedie, der var nedskrevet på grønlandsk", og at det var "Påvia, Fare og jeg skrev ned de sidste timer i 1924 og det første timer i 1925 under meget morskab hos den nye lærer Avgo Lynges..." (HL privatarkiv, NKA).

Ligheden med ovenstående analyse er her også nævnt at det 'var vist' den første komedie der var nedskrevet på grønlandsk, men forskellene ligger i at Telef Lynges ikke er nævnt som medforfatter til stykket, samt årstallene for hvornår den er skrevet er henholdsvis 1923-24 fra Lynges Grønlands Indre Liv, og 1924-25 i dokumentet der ligger i Lynges privatarkiv. Ligheden forekommer også i at inspirationskilden er det sydgrønlandske fortælling og sang *Ukuardluarisâ*.

Den interessante forskel fra ovenstående analyse om kostumer kommer her som citat:

"I komedien optrådte en gammel fjældgænger (Påvia), som var så fuld af trolddom, at han ved at strække armene ud kunne flyve op (det gjorde vi ved at anbringe den i edderdun klædte Påvia ved hjælp af et par rulleskøjter, der bag rampelyset skjulte en trosse, som blev trukket så hurtigt og blødt, at det fra publikums stude så ud, som om han virkelig hævede sig lydløst. Det var også det eneste sceniske fremstød, vi kunne præstere i vores første klasseværelse. Naturligvis spillede jeg hovedrollen "den forsmåede svigerdatter" i en grønlandsk kvindedragt..." (HL privatarkiv, NKA) (sic!)²⁴

Det vil sige, og for at tage stilling til den ovenstående analyse, er *Ukuardluarisâ* muligvis vist mere end én gang, muligvis to gange, den ene gang uden kostume, mens den anden visning med kostume på, der ifølge Lynges privatarkiv var premieren på forestillingen (op.cit.). Disse to gange er nævnt ud fra de to forskellige kilder.

Scenografien er beskrevet med hensyn til at Pavia Petersen som en fjældgænger skulle hejses op ved hjælp af både en trosse og rulleskøjter bag rampelyset. Til dette er der to forskellige retninger der springer ud. For det første sættes dette i til kontrast til Kleivan der gør rede for at Hans Lynges

²⁴ Der står "...fjældgænger (Påvia), som var så fuld af trolddom..." (mine bemærkninger,ABJ). I samme citat står der: "...i edderdun klædte Påvia ved hjælp..." (mine bemærkninger,ABJ). Lynges bruger både den gamle og den nye danske retstavning, det kommer til udtryk i ordene 'fjældgænger' og 'hjælp' i det maskinskrivne dokument der ligner en almindelig ark som vi kender i dag. Der er også nogle stavefejl i 'at trolddom', der efter konteksten ellers skulle stå 'af trolddom'. Det samme sker i 'edderdun klædte Påvia', hvor Pavia er skrevet med å i 'Påvia'. Det skulle ellers være Påvia som i den første gang hans navn nævnes i citatet.

senere selv lagde "vægt på kostumer, kulisser og andet udstyr, så moderne grønlandere kunne illudere som repræsentanter for fortidens fangerkultur" (Kleivan,1996:115). Dette gør Kleivan rede for med *Ukuardluarisâ* in mente.

Med det ovennævnte citat betyder det at Lyngé, stadigvæk under sin tid i Ilinniarfissuaq sammen med Petersen og Nielsen (og muligvis Telef Lyngé. Det kommer an på hvilken kilde man bruger som reference) var opmærksom på betydningen af 'kostumer, kulisser og andet udstyr', og derigennem så muligheden for publikums teateroplevelser.

For det andet er Petersen som en qivittoq, en fjeldgænger en kulturelt betinget grønlandske forståelse i den forstand at grønlanderne allerede ved hvad en qivittoq er, og at vedkommende der går op til fjelds for at blive enebo får overnaturlige kræfter. Dette kommer til udtryk i at Petersen skulle hejses op så han kan lade som om han hævdede sig op over jorden. Det er ifølge Marvin Carlson (Ph.D. i Drama & Theatre, Cornell University, f.1935) en *ghosting*. *Ghosting* er ifølge Carlson en erindring af fortiden der forstås og fortolkes med noget nyt. I teatrets perspektiv er *ghosting* relateret, men på en bestemt måde og i det mindste centralt i forhold til andre kunstarter. I teatrets perspektiv præsenterer begrebet noget som publikum allerede kender, men på en eller anden kontekst. Selvom det er noget genkendeligt, er det fremvist på en ny måde (Carlson,2003:6f). Det vil sige, for at tage perspektiv til *Ukuardluarisâ*, så ved publikum hvad en qivittoq er gennem mundtlige fortællinger. De oplever en qivittoq på en ny måde, i den forstand at de ikke har oplevet en qivittoq på scenen før. Petersen lader som om han er en qivittoq i edderdum, rulleskøjter og en trosse der skal løfte ham, det vil sige kommer qivittoqs betydning i en ny kontekst, der ikke er noget uhyggeligt eller skræmmende med sine overnaturlige kræfter.

Petersen som qivittoq, så ved publikum allerede hvad en qivittoq er, bliver en qivittoq fremstillet på scenen i *Ukuardluarisâ*

For at vende til tilbage til kostumer, havde Lyngé hovedrollen som 'den forsmåede svigerdatter' iført 'en grønlandsk kvindedragt'. Han fortæller som sine oplevelser følgende:

"Ved den lejlighed gik det første gang mit liv op for mig, hvor stor forskellen er på mænds og kvinders bygning. Jeg havde skaffet tøj hos kvinder, jeg kendte, og det må jeg sige, de var alle sammen hjælpsomme, men det var flovt, at jeg ikke kunne være i deres skotøj Mine grove fødder kom kun halvvejs igennem deres fine fodtøj. Så begyndte de at kontakte hinanden og på den måde skete det, at

jeg en halv time forinden premieren fik tilbudt et par dejlige lange kamikker, som passede til mig. Det var forstanderens gamle Matti, som reddede situationen for mig" (HL privatarkiv, NKA) (sic!)²⁵

Alt efter at dømme ud fra dette ovennævnte citat er der under denne periode med dilettantkomedier, tegn på, at kostumer der ikke ligner dansk eller europæisk tøj, har været en mangelvare. For at tage eksempel i citatet, så ledte man efter almindeligt og rigtigt tøj, i den forstand ikke-kostumer til brug i forestillingen *Ukuardluarisâ*. Dette sætter perspektiv til et tidligere citat i nærværende projekt, hvor Lyngé fortæller om at de 'brugte rigtigt tøj, så det var bare at anbringe dagligdagen på en scene' (Lyngé, 2016:223). Det muliggør at Lyngé kan have ment i 'rigtigt tøj' at skuespillerne brugte tøj der ikke er kostumer, og især Lyngé der var iført et ikke-kostume men en rigtig grønlandsk kvindedragt, der ifølge ovennævnt citat tilhørte Matti.

I samme citat er der også et udtryk for Hans Lyngés syn på kvinder. Disse udtryk er for det første 'forskellen på mænds og kvinders bygning', 'Mine grove fødder' der ikke kan være i kvindernes 'fine fodtøj'. Lyngés syn på kvinder kommer også til udtryk i det første trykte skuespil der også er skrevet af Lyngé, *Tigorkârâ pissarâ*.

Efter tiden i Ilinniarfissuaq flytter Hans Lyngé til Qaqortoq i Sydgrønland i 1927 hvor han skabte mange grønlandske skuespil, blandt andet *Tigorkârâ pissarâ*, *Jûtdlerûtûlersut*, på dansk *Juletravlhed*, og romanen *Ersinngitsup Piumasaa*.

2.1.3. Delkonklusion

Det første dokumenterede europæiske drama blev oversat til grønlandsk i 1819-1820. Det er *Røsten i Ørkenen* der er blevet oversat til *Johannesib koïrsirsub nipâ innukajuitsume*, af Kragh i Aasiaat. Dramaet var populært, det ses form af at seks konebåde med i alt seksogfirs mand kom til kolonien i foråret 1820 for at høre på dramaet. Populariteten skyldes at grønlænderne kunne allerede udenad de få religiøse bøger der var på det tidspunkt. Folkets rejse til Aasiaat for at høre dramaet, ligner til forveksling den måde grønlænderne plejer at fortælle og underholde sig på i fortiden hvor der var 'dygtige performere'. Ligheden mellem fortiden og Kraghs tid, kommer også til udtryk i at folk ellers ville kompensere Kragh med gaver som betaling mod at skrive dramaet af.

²⁵ Der står "... i deres skotøj Mine grove fødder...". Efter konteksten at dømme skulle der ellers være et punktum mellem 'skotøj' og 'Mine'.

Selvom *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume* sandsynligt ikke er blevet opført som skuespil i europæisk forstand, er den blevet performeret i den forstand at 'performance' altid har været en del af den menneskelige tilstand i form af drama og teater.

Omkring 50 år efter grønlænderne fik kendskab til *Johannesib koïrsirsub nipà innukajuïtsume*, blev den tryk i 1874. Det er to år forinden grønlænderne fik kendskab til en europæisk teaterscene, hvor scenen bliver forklaret med ordet 'mitaarfik' som betyder 'stedet hvor man maskerer sig'. Der er sket en tilpasning til den grønlandske forståelse her. Der sket en udvikling siden, hvor 'teater' nu kaldes for 'isiginnaartitsisarfik', 'det sted man får nogen til at se på noget'.

Ordene 'mitaarfik' og 'mitaartoq' der betyder 'at klæde sig ud' konnoteres i dag til Hellige tre kongers dag og fastelavn. Ordet 'mitaartut' kan tolkes fra to perspektiver, henholdsvis kristendommen og de arktiske forfædres tro om menneskets sjælerejse til himmelske lande.

Fastelavn begyndte først at blive en tradition under Hans Lynges barndom, i begyndelsen af 1900-tallet.

Allerede i de første dramaer har oversættelsen til grønlandsk været udfordrende, hvor de kulturelle ellipser kommer frem. Det ses i form af at den danske ord 'heksemester' er oversat til angakkoq en åndemaner, hvor en anden grønlandske ord, en ilisiitsoq, en der i hemmelig søger at skade folk, ellers passede bedre på oversættelsen. Det samme gælder for kulturbetingede etiske og moralske forståelser i form af en hanrej eller en ridefoged, som ikke passer ind i den grønlandske forståelse.

De danske skuespil har fyldt meget i hverdagen i Lynges barndom, disse har blandt andet været med til at starte 'den særligt grønlandske' på den grønlandske teaterscene. Denne kommer til udtryk i Lynges, der havde interesse for diletantkomedier fra barnsben af. Dette, sammen med andre elever på Ilinniarfissuaq og en lærer, førte til de første dokumenterede grønlandske teaterforestillinger, herunder mundtlig fortællingen *Ukuardluarisâ* der har to forskellige årstal på på premiereåret, samt to forskellige fortællinger med og uden kostumer.

William Shakespeares dramaer er ikke blevet opført, men der er tegn på at han var kendt under denne 1.fase af teatrets udvikling i Grønland.

2.2. Fase 2: 1930-1975

Denne anden fase i den grønlandske teaterudvikling betegnes som den periode hvor der kommer flere forskellige genre indenfor den grønlandske scene. Blandt andet kommer der flere politisk- og samfundskritisknlagte skuespil, disse er blandt andet den grønlandske præst Karl Heilmann (1893-1958) der skrev to skuespil om tiden hvor kristendommen blev indført. Allerede nævnte Pavia Petersen skrev i 1934 en socialrealistisk skuespil på både grønlandsk og dansk ved navn *Ikingutigît* der på dansk hedder *Venner* (Pedersen,2019:19). Det vil sige, i modsætning til den forrige fase med dilettantkomedier med det udelukkende formål at underholde, kommer der her i perioden mere alvor i skuespilfaget.

Gyldendals Teaterleksikon definerer amatørteater med følgende:

”**Amatørteater** (lat. *amator* ’elsker’), teater, hvor de medvirkende ikke er professionelt uddannet og ikke lever af at spille teater, men hvor de med udgangspunkt i det kunstneriske arbejde optræder for fornøjelsens skyld, for personlig anerkendelse, socialt samvær eller som led i et pædagogisk, politisk eller religiøst arbejde” (Scavenius,2007:34).

Ovennævnt citat forklarer amatørteater er at folk der arbejder med amatørteater der ikke har en professionel uddannelse indenfor faget, men at de arbejder blandt andet for fornøjelsens skyld, men også pædagogisk, politisk og religiøst.

Det stemmer overens med Heilmann, Petersen og Lynges passion for teaterfaget, hvor de med hjælp af kunstnerisk arbejde med blandt andet formål at bruge teater som talerør på at kritisere samfundet. Nedenstående afsnit kommer til at handle om Hans Lynges som ’den passionerede amatør’, hvor hans måde at kritisere samfundet på vises. Dette sker med henblik på at vise udviklingen fra dilettantteater til amatørteater. Udvalgte amatørteater forestillinger og manuskripter vil blive redegjort i nærværende afsnit med henblik på at vise de forskellige genre samt hvilke grønlandske islæt der vises i teatret.

2.2.1. Hans Lynges som 'den passionerede amatør'

I nærværende specialeprojekt er Hans Lynges valgt som udgangspunkt i undersøgelsen at 'det grønlandske' i den grønlandske teaterscene. Dette skyldes at han er én af pionérerne indenfor faget, samt har han været meget aktivt med at skrive mange manuskripter og skuespil.

Hans Lynges indbegreb af 'den passionerede amatør' (se også Pedersen 2019). Begrebet 'den passionerede amatør' er den engelske professor i teater Nicholas Ridouts videreudvikling af Löwy og Sayres definition på 'den romantiske anti-kapitalisme'. Den defineres værende som et begreb der gør modstand mod den industrielle kapitalisme. Modstandene bliver ytret gennem værdier, praksisser og oplevelser som ofte stammer fra den præmoderne, præindustrielle, landlige og rustikke liv som den industrielle kapitalisme synes at have ødelagt (Ridout,2015:6). Blandt hovedtrækkene hos den romantiske anti-kapitalist findes også den rebelske og kritiske udtryk der er rettet mod den skade der er sket på både individer og samfundet på grund af den industrielle kapitalisme. Disse rebelske og kritiske udtryk bruger et perspektiv der har et dybt tilhørsforhold til en mytisk eller imaginært prækapitalistisk fortid (op.cit.:7). På grund af disse ovennævnte værdier har den romantiske anti-kapitalist været tendens til at blive kritiseret, ofte sammen med romantikken, som værende konservativt eller politisk retrogradt (op.cit.:6).

Ridouts variation af 'den romantiske anti-kapitalist' som 'den passionerede amatør' er et begreb. (op.cit.:6). Derfor skal begrebet 'den passionerede amatør' ses som et forsøg på at beskrive nogle der falder udenfor teatrets status som en professionel aktivitet (op.cit.:14f). Det vil sige og for at danne en relation til 'den romantiske anti-kapitalist', det er dem der gør modstand mod 'den industrielle kapitalisme' der videreudvikles af Ridout som 'den passionerede amatør'.

Når Ridout siger, at den passionerede amatør er et forsøg på at beskrive nogle folk der flader udenfor teatrets status som en professionel aktivitet, skal der her tages hensyn til at under Lynges tid, var der ingen enten professionelle eller nationalteatre i Grønland. Lynges fremsagde et ønske om et grønlandsk nationalteater i 1965 i et interview i forbindelse med oversættelsen af *Jeppe på Bjerget*, hvor den grønlandske teaterscene, samt myter og sagn også blev drøftet (Mørch,1965:29; Pedersen,2019:15). Det vil sige 10 år før Tuukkaq Teatret blev etableret i 1975 (Andreasen et.al.,2019:4) blev en realitet. Derfor kan man stadigvæk sige at Lynges indbegreb af 'den passionerede amatør' i forhold til hans rebelske og kritiske udtryk i *Jútdlerútúlersut* (se afsnittet om stykket længere nede), samt *Tigorkârá pissará* (se afsnittet om stykket længere nede) hvis handling foregår i den præmoderne og landlige rustikke liv i fortiden.

I teatersammenhæng prøver 'den passionerede amatør' at skabe og producere noget med passion og engagement, hvor værket har betydning for både 'den passionerede amatør' og kollektivet. Pedersen

der tager udgangspunkt i Ridouts definition af 'den passionerede amatør' forklarer følgende om begrebet:

"Begrebet skal forstås som det engagement, der opstår som reaktion på noget, der føles ubærligt i ens nuværende situation eller vilkår og som medfører en handling på kollektivets vegne, fordi man ikke kan lade være. [...] Som passioneret amatør kaster man sig ud i et projekt *con amore*, ikke for profittens eller den personlige vindings skyld, men fordi man har et højere mål med sin passion, for fællesskabets skyld." (Pedersen,2019:9)

For at sætte ovennævnte citat til Hans Lynges arbejde som passioneret amatør i teaterperspektiv, er det oplagt at sætte perspektiv i Lynges mange manuskripter både de atten der er nævnt i Kleivan, men også de udaterede brudstykker til manuskripter i Lynges privatarkiv, herunder nævnt hos BKP *Inuiaat itilersut* (Pedersen,2019:9). I mange af Lynges manuskripter til skuespil er det mærkværdigt at han bruger en romantisk forestilling om den grønlandske fortid til at kritisere samfundet, tag eksempel i *Tigorkâra pissarâ* der allerede er nævnt periferert, *Nunaga Asallugu*, *Ernivoq arnamik* samt *Navaranaaq* et drama om nordboerne.

Her undersøges hans udvalgte værker med henblik på at vise hvordan vejen til den professionelle teaterscene er foregået, og hvilke perspektiver der har været i spil undervejs.

2.2.1.1. Tigorkâra pissarâ

Dette afsnit kommer til at handle kort om *Tigorkâra pissarâ*. Jeg går ikke ind i detaljer, men skuespillet er medtaget i dette projekt med henblik på at vise at tabuiserede emner blev bragt på scenen af Lynge. Denne skal perspektiveres til *Homo Sapienne* forestilling der havde premiere 26.april 2019 på NUIS.

Hans Lynges fik som allerede nævnt tidligere, skrevet et grønlandsk skuespil ved navn *Tigorkâra pissarâ*. Det er det første trykte grønlandsk skuespil, blev udgivet i 1934. Titlen på manuskriptet er et grønlandsk ordsprog der betyder 'den der tager den/ham/hende først, får den/ham/hende først' (Kleivan,1996:117). Thalbitzer oversætter den som 'den der først griber til, får hende' (Thalbitzer,1950:259).

Ifølge Kleivan er bogen på 48 sider og måler ca. 12x18cm, trykt på dengang Grønlands tredje og mindste trykkeri Ammassivik/Sletten hos Frederik Høeghs private trykkeri. Den blev trykt i 275

eksemplarer. Den blev meget populær at hverken Lynges eller trykkeriets siden ikke har været i stand til at udgive endnu flere udgaver (Kleivan,1996:118).

I bogens undertitel forklares med det samme at det en fortælling der er lavet som et skuespil med ordene: *okalugtualiak issigingnârtitsíssutitut iluarsarsimasok*. På forsiden af værket er der et citat sagt af den grønlandske præst, politiker samt kunster Henrik Lund (1875-1948): *tiguvdlugo pisorkamit suna nutáussok*, som betyder 'tagende fra det gamle, hvad der skal være nyt' (op.cit.:118).

Tigorkârâ pssarâ der unægtelig minder om spillefilmen og kærlighedsdramaet i Knud Rasmussens *Palos brudfærd* fra samme år²⁶, er et kærlighedsdrama der foregår i den romantiske grønlandske fangerkulturelle fortid (jr. Ridouts dybt tilhørsforhold til en mytisk fortid). Den handler om to unge piger der er bevidste om at de er ved at blive voksne, og derfor er de også bevidste om at de kan blive hentet af en mand de ikke kender, eller ikke kan lide. Den ene pige Nauja gifter sig med den hun elsker, nemlig den anden pige Arnannguaqs bror Aniinngu. Arnannguaq elsker brorens ven Angunnguaq, men hun ved at der er risiko for at en anden mand Tuukkaq henter hende. Tuukkaq har nemlig i tankerne at hente hende. Arnannguaq beder om hjælp til kraftens kilde, hvor hun ønsker at Angunnguaqs følelser for hende vækkes til live, derfor kan han tage hende til hustru før en anden henter hende. På samme aften dukker Tuukkaq og Angunnguaq op, og de to rivaler begynder at slås. Angunnguaq vinder, Tuukkaq rejser fra bopladsen inden det bliver lyst. Arnannguaq og Angunnguaq får hinanden.

Handlingen afspejler ikke kærlighedssynet eller parforholdet som den grønlandske befolkning i fortiden fulgte efter skik til mindste detalje, men afspejler mere med de danske skuespil, der har dannet forbillede (Kleivan,1996:118). Den skik der var ses i stykket hvor en af pigerne Arnannguaq kan blive hentet af en ung mand ved navn Tuukkaq. Fornyelsen ses i form af at synet på kærlighed og kvindernes ønsker er mere fremtrædende i manuskriptet. Fornyelsen og fremvisningen om kærlighed og seksualitet var tabuiseret på det tidspunkt bogen er udgivet i.

For at tage tabu og bogens undertitel sammen tyder det på at Lynges ikke var bange for at overskride grænser. Dette var noget nyt i 1930'erne.

²⁶ Det danske filminstitut: "Palos brudfærd" IN: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/palos-brudfaerd> (hentet 14.januar 2020)

I 2014 kom den grønlandske forfatter Niviaq Korneliussen (f.1990) udkom med bogen *Homo Sapienne* på både grønlandsk og dansk, der året efter blev nomineret til Nordisk Råds Litteraturpris²⁷. Bogen er siden oversat til engelsk og fransk. Romanen er blevet opført som skuespil på NUIS med premiere 26.april 2019.

Fælles for *Tigorkârá pissará* og *Homo Sapienne* er at begge handler om kærlighed, noget der i samfundet bliver ikke rigtigt talt om, i Lynges tilfælde vises ”der scener med jalousi, seksualitet, kamp mellem rivalerne” (Pedersen,2019:12). *Homo Sapienne* handler om fem unge grønlandere der prøver at finde sig selv, gennem seksualitet, venskab og kærlighed (NUIS,2019). Forestillingen var grænseoverskridende og nødvendigt fordi den viser hvad der normalt ikke bliver vist eller talt om i samfundet, herunder kærlighed til eget køn, om at være født i en forkert krop med mere. Forestillingen er blevet rigtig godt modtaget af samfundet, og forestillingen var på turné i Grønland efterfølgende premieren.

Måden scenen er lavet på, er at både publikum og skuespillerne er på scenen. Scenen er lavet på den måde at scenen hvor skuespillerne spiller i, er et stort kvadrat omringet med publikums sæder. Der var fire tomme pladser i hver side af kvadratet til skuespillerne. På denne måde bliver skuespillerne ’anonymiseret’ når der er en scene i gang der ikke har at gøre med den rolle skuespillerne er i. Det vil sige, de sidste par år er teatret i Grønland i stærk udvikling, blandt andet både emnemæssigt og scenemæssigt. Dette kan hermed også siges at være ’det særligt grønlandske’ når overskridning af tabu, samfundets normer visualiseres ved teaterforestillinger.

Tigorkârá pissará har været på KNR som hørespil i 1960-61 (Kleivan,1996:128). Dette skal tages i forhold til 1958, året for KNR begyndte som Grønlands Radio. Det vil sige i de første år KNR begyndte at udsende radio i Grønland.

NAIP (amatørteaterforeningen der allerede er nævnt i indledningen) har også i deres første år opført skuespillet. Det er sket under deres turné til nordliggende byer for Nuuk: Sisimiut, Maniitsoq og bygden Kangaamiut i 1961 (Egede,1989:42ff).

²⁷ Nordisk Samarbejde: ”Nordisk Råds litteraturpris” IN: https://www.norden.org/da/literature-prize?field_nomination=2015&field_gender=All&field_genre=All (hentet 14.januar2020)

2.2.1.2. Jútdlerútúlersut

Dette afsnit vil handle om *Jútdlerútúlersut* med henblik på at vise at der nu begynder at være forskellige genre i teaterudviklingen i Grønland, samt hvile rørelser der var i det lokale samfund Qaqortoq.

Hans Lynges skuespil *Jútdlerútúlersut*, der på dansk har titlen *Juletravlhed* vakte opsigt i det lille samfund Qaqortoq i Sydgrønland i 1936, hvor opførelsen fandt sted.

Det fremgår i metodeafsnittet at det ikke er lykkedes at finde manuskriptet til skuespillet, derfor vil informationer om stykket være på baggrund af sekundære oplysninger.

Ifølge K. Brandt der skrev artiklen ”Ej blot til lyst” der en kritik mod Lynge og hans skuespil, er der to hovedhandlinger, den ene er scenen fra butikken, og den anden er øldrikingsscenen fra et grønlanderhjem (Brandt,1937:39).

For det første er genren omtalt forskelligt i forskellige kilder. Kleivan omtaler stykket som et politisk teater på en tid hvor det ikke var almindeligt at konflikter mellem danskere og grønlandere blev offentligt vist frem (Kleivan,996:120).

Overassistent Brandt omtaler skuespillet som et butikstableau, hvor stykket er ’et personligt Angreb paa Butiksbestyreren og den nuværende Kolonibestyrer” (Brandt,1937:39).

På dette tidspunkt ses teaterstykker til at have til opgave ”at gavne og fornøje”, hvor ingen af dem ifølge Brandt er nået med forestillingen, samt er stykket en fiasko, dårligt opført og et dårligt stykke. (op.cit.:39).

Pedersen omtaler stykket som ”en spiddende parodisk” (Pedersen,2019:9).

Lynges selv omtaler stykket som en komedie i et upubliceret brev til formanden for grønlanderforeningen i København Carl Broberg (Pedersen,2019:9). Brevet er blevet overdraget til Pedersen, der senere har givet dokumenterne til Hans Lynges privatarkiv i NKA (op.cit.:9f). I brevet står der blandt andet:

”Den **vakte opsigt og forargelse**, blev levende samtaleemne hele vinteren i Julianehåb. De danske var særlig forargede over, at **jeg som den første behandlede vore interne hidtil urørlige problemer** med forholdene i butik, radio osv. Denne **komedie** medførte en del sanktioner for mig og min familie, og uden at jeg blev dømt for den, var der i to måneder i koloniens opslagsskab en skrivelse at se med ærekrænkende omtale af min virksomhed med advarsel til ungdommen om at lukke ørerne for mine ord, underskrevet af fg. Kolonibestyrer og førstepræst.” (Pedersen,2019:9) (mine bemærkninger, ABJ)

Som det ovennævnte citat siger det, er det Lynges selv der fortæller at komedien har vakt opsigt og forargelse blandt befolkningen i Qaqortoq, der hed Julianehåb på dansk dengang. Det er fordi Lynges var den første der behandlede danskerne og grønlandernes interne problemer. Disse problemer bliver gjort rede for i Brandts artikel ”Ej blot til lyst” i den lokale avis *Sujumut* i 1937 med følgende:

”Forfatteren har udtalt, at Formålet med dette Tableau var at give Udtryk for en skumlende Misfornøjelse blandt Grønlanderne, (denne Misfornøjelse er Grønlanderne forøvrigt ikke ene om – spørg blot Kolonisternes Danske) fordi han mener det sundere for Forholdet mellem Grønlanderne og Danske indbyrdes, at Kritikken drages frem i Dagens lys” (Brandt,1937:39f).

Dette ovennævnte citat tager udgangspunkt i scenen fra butikken. Ifølge Kleivan ses i scenen fra butikken hvor de danske assistenter giver lussinger til deres grønlandske kunder. Samt er det sandsynligt at Lynges har ladet de grønlandske skuespillere snakke gebrokkent grønlandsk, fordi de spiller de danske assistenter i butikken (Kleivan,1996:120). Kleivan siger at dette nok har skabt morskab hos publikum, men ikke præcisere om det er det danske eller det grønlandske publikum der har syntes ovennævnte gebrokkent grønlandsk er morsom.

Gebrokken grønlandsk er blevet modtaget med morskab, om det er de danske eller de grønlandske der har syntes det var morsom, er det nemt at fortolke at det var den grønlandske publikum der har syntes scenen med gebrokken grønlandsk var morsom. Denne fortolkning skal ses i betragtning af at forestillingen *Jeppe på Bjerget* i Ilinniarfissuaq, der har det grønlandske publikum syntes at det menneskelige var det mest morsomme i modsætning til handlingen.

For at vende tilbage til *Jútdlerútúlersut*, bliver Lynges også opfordret af Brandt til at Holbergs metode med sine komedier, nemlig at bruge ironi og latterliggørelse af virkeligheden på en god måde, og ikke forvrænge virkeligheden (Brandt,1937:40). Lynges svar på kritikken viser tegn på at den grønlandske teaterscene er ved at udvikle sig for alvor. Lynges svar er følgende:

”Jeg vidste paa Forhaand hvilken Fremgangsmaade der er blevet anvendt i Danmark, hvor Samtiden og dens Mangler skal kritiseres, nemlig ironisk at latterliggøre Svaghederne hos forskellige Samfundslag; vi ved i det mindste, at Holberg havde benyttet sig af den Fremgangsmaade og har haft megen Held med sig. Men i vort Land, hvor lignende er forsøgt, har det vist sig, at man ler sig fra Virkningen og kun klæber sig ved det humoristiske i saadanne Stykker, saa jeg maatte søge min Tilflugt til den mere nøgterne Virkelighedsskildring” (Lynges,1937:77).

På det ovennævnte citat fremgår det at Lynges vidste hen mod slutningen af 1940'erne at der er forskel på grønlændernes og danskerne forståelse af handlinger på scenen. Holbergs komedier, tag eksempel i allerede nævnte *Jeppe på Bjerget*. Lynges så muligheden i at få virkeligheden op på scenen, gør den synligt og offentligt på den sjove måde så det humoristiske kommer frem til morskab hos det grønlandske publikum.

Den humoristiske og sjove underholdning har været i den grønlandske kultur altid. Jf. Tersis et alii er dans og trommedans og masker været en del af kulturen (Tersis et.al.,2016:11f). Denne er nævnt i afsnittet om *Johannesib koirsirsub nipà innukajuĩtsume*. Tersis et alii gør rede for at parodi og provokation sker i sammenkomster hvor performeren imiterer bestemte personer til ”stor morskab” hos alle. I *Johannesib koirsirsub nipà innukajuĩtsume* bruges citatet til at stedfæste at performance altid har været en del af mennesker. Men her i *Jútdlerútúlersut* sættes den i et andet perspektiv, hvor Lynges har taget den grønlandske kultur og underholdningsmåde fra fortiden til sig. Han har lavet et skuespil på en parodisk og provokativ måde. Denne ses i Lynges svar i samme artikel hvor han skriver:

”Lad os endelig blive fri for Kopier. Vi begynder at forstaa vore egne originale Udtryksformer og haaber ved dem at naa et stadig bedre og stærkere Resultat.” (Lynges,1937:77)

Det vil sige, at grønlænderne var begyndt at genskabe deres efter Lynges udsagn, originale udtryksformer. Med dette hentyder han sig til parodien og provokationen, derfor er der fornyelser, en ny vinkel i udviklingen af teatret i Grønland. Teatret der har en europæisk baggrund, begynder nu mere at have nye genre. Det vil sige fra at være dilettantkomedier der er oversatte fra dansk, med indhold er rettet mod dansk handlingsforståelse, til at være mere grønlandske.

Der er også en anden scene i *Jútdlerútúlersut*, nemlig scenen med alkoholen. Brandt beskriver scenen med følgende ord:

”Har Forfatteren virkelig iagttaget et Tilfælde, som han fremstiller det med Konen, som i Fuldskab klistrer Aviser paa Gulvet i Stedet for paa Væggene og Kirkegang med en Anorak, hvis Ærmer ikke er ordentlig paasyet eller Bukser uden Overrand, saa er der mere end Stof nok til et Skuespil, men ikke ved slavisk at kopiere det passerede, for det ødelægger mere end det gavner. Først og fremmest maa det understreges, at det er et Undtagelsestilfælde, dernæst maa Virkeligheden latterliggøres saa meget, at selv den Part, det gælder, har svært ved at genkende sit eget Tilfælde, men dog ikke sværere, end at det har givet ham Stof nok til senere Eftertanke.” (Brandt,1937:40).

Citatet gør rede for selve indholdet af skuespillet, hvor en kvinde i fuldskab klistrer aviser på gulvet i stedet for på væggen, og blandt andet en anorak hvis ærmer ikke er påsyet ordentligt. Indholdet er i sig selv også interessant fordi Lynges kritiserer sine landsmænd hvordan de gør når de er fulde. Lynges tager højde for den kulturelle forskel mellem grønlænderne er i stand til at tage kritikken til sig (Lynges,1937:76).

Det mere interessante for at se på udviklingen i teatret i Grønland ligger i Lynges svar til ovennævnte citat. Brandt spørger kritisk om Lynges havde iagttaget en fuld kvinde i øjemed for at bruge hendes gøremål i forestillingen, men Lynges svarer med følgende ord: ”Jages Fantasien ud af scenen, hvad bliver saa tilbage?” (op.cit.:77). Med dette citat er det tydeligt at Lynges har passion for teater, og vil gerne skabe røre i samfundet. At det er vigtigt at kunne vise hvad der trænger til at blive ændret, dette kommer til udtryk i at Lynges som den første grønlænder kom med kritik mod ’interne’ problemer i butikken. Han visualiserer og bruger provokation til at skabe røre. Selvom rørelsen ikke har at gøre med den grønlandske fortid, er denne ovennævnte episode hvor folk blev opfordret til at vende Lynges ryggen viser tegn på at han har ramt noget i samfundet. Når der var en ’skumlende Misfornøjelse blandt Grønlænderne’ der kom til butikken, er der tegn på at der har været en optakt. Det vil sige, det er ikke sket lige her og nu, men optakten ligger i fortiden, derfor kan man følge Ridouts teori om en romantisk forestilling om fortiden bruges i denne sammenhæng. Pedersen der tager udgangspunkt i netop Ridout forklarer en romantisk forestilling om fortiden med følgende:

”...en romantisk forestilling om fortiden [kan] anvendes revolutionært som kritik af samtiden, som en omvej via fortiden til fremtiden. Omvejen i teatersammenhæng kan gå to veje, argumenterer Ridout: Dels kan omvejen tilvejebringe en gentagelse af noget fra fortiden med henblik på at ophæve en virkelig, frustrerende situation i nutiden, dels kan den i social- og økonomisk struktursammenhæng tilvejebringe en eksperimenterende ophævelse af nutidens virkelighed ved f.eks. at vende op og ned på magtstrukturer- og lige denne form for samfundskritik er teatret særdeles velegnet til.” (Pedersen,2019:9).

Det vil sige, ifølge ovennævnt citat, så har Lynges gentaget noget fra fortiden (jf. skumlende misfornøjelse) med henblik på at ophæve en virkelig og frustrerende situation i nutiden ved brug af teatret som talerør. Ved dette brug er der kommet røre i samfundet. Det er dog ikke til at sige noget om rørelsen i samfundet har bragt orden i deres fremtid, da danskerne er ”mere ømfindtlige” (Lynges,1937:76) når de bliver kritiseret, mens grønlænderne tager kritikken til sig.

Ovennævnte skuespil har titlen *Jútdlerútúlersut/juletravlhed*, det vil sige handlingen udspiller sig dagene op til jul. For at tage perspektiv til titlen, er der en forestilling med titlen *Qaqortumi Juulli* på dansk *Jul i Myggedalen* der havde premiere 13.december 2019. Den er instrueret af Vivi Sørensen, der som den første grønlander har en mastergrad som teaterinstruktør. Dette perspektiv kommer til at vise en af forskellene mellem amatørteater og professionelt teater.

Jútdlerútúlersut blev vist i 1936, det er før byen Qaqortoq fik et forsamlingshus med en scene der er ophøjet over gulvet. Det fik byen først omkring 1939 (Johansen,2017:2), det vil sige, *Jútdlerútúlersut* er ikke blevet vist på en scene der efter europæisk skuespilstil, der er ophøjet op over gulvet. Det er også den europæiske scene der er den typiske og almindelige der findes i dag. Tag eksempel i Katuaq, Grønlands Kulturhus i Nuuk. Katuaqs største sal der i øvrigt hedder "Hans Lynges salen"²⁸, der er der en scene der er ophøjet op over gulvet. Men forestillingen *Qaqortumi Juulli* foregik i den grønlandske præst Niels Lynges (1880-1965) hus, der nu tilhører Nuuk Lokalmuseum.

Huset blev købt af Nuup Kommunea (nu Kommuneqarfik Sermersooq) i begyndelsen af 1990'erne (Pedersen,2001:27), og åbnede for offentligheden i 1995²⁹. Niels Lynges er far til allerede nævnte Hans Lynges. Når man kommer ind i huset, er det ligesom at komme ind i en tidslomme, for husets interiør har stået uberørt i mange år.

Det særlige ved denne forestilling er at det er sket som en *site-specific theatre* (Wilkie,2004:ii) i det hjem som Hans Lynges far, samt Lynges yngste søskende har boet i. En *site-specific theatre* er et begreb der opstod i 1960'erne, og betyder at performance foregår udenfor en teaterbygning og -grund (op.cit.:ii). Det vil sige, man er begyndt at lege med forståelsen af teater, hvor et skuespil ikke behøver at være på en ophøjet scene med tæppe der går op når en forestilling begynder, og går ned når forestillingen slutter. Man flytter forestillingen ud af teatrets bygning, og derfor danner en helt anden forståelse af hvad et teater kan, der i dette tilfælde danne rammen om et uberørt hus, hvor handlingens små scener tager udgangspunkt i bogen "Hvad jeg husker fra min barndom" af Lisa Lynges Hesseldahl der er lillesøster til Hans Lynges (informationer givet af instruktøren til forestillingen i premieren).

²⁸ Katuaq: "Hans Lynges Salen" IN: <https://katuaq.gl/da/Om-Katuaq/Generel-information-til-kunstnere/Teater/Hans-Lynges-Salen> (hentet 15.januar 2020)

²⁹ Kommuneqarfik Sermersooq: "Niels Lynges Hus" IN: <https://sermersooq.gl/da/borger/kunst-og-kultur/niels-lynges-hus> (hentet 30.december 2019)

2.2.2. Delkonklusion

I henhold til Ridouts 'passionerede amatør' er Lynges indbegrebet af den passionerede amatør. Han laver forestillinger med passion, viser tabubelagte emner som i *Jútdlerútúlersuts* butiksscene, hvor der var en misfornøjelse blandt grønlænderne mod butikkens danske ansatte i Qaqortoq. Han gjorde rebelsk oprør mod samfundets normer hvor man ellers ikke kritiserer danskerne. Dette førte til at unge blev opfordret til at vende ryggen mod Lynges. Det vil sige han ramte samfundet lige på og hårdt, han var derfor ikke bange for at gå ud over grænsen. Denne ses også i *Tigorkârá pissará* hvor han i sit manuskript gør rede for kvindernes kroppe, hvor pigerne i stykket snakker om kropsforandring at de når som helst kan hentes af mænd der tager dem til hustru.

Det med at overskride grænser går igen i *Homo Sapienne*, det vil sige at gøre op med samfundets normer må være en del af 'det særligt' grønlandske i teaterudviklingen i Grønland. Der sker også fornyelser i dag, det sker i forbindelse med *site-specific theatre* forestillinger, herunder *Qaqortumi Juulli*.

2.3. Fase 3: 1975-2019

I dette afsnit vil Tuukkaq Teatret blive udgangspunktet i redegørelsen af 'det særligt grønlandske' på teaterscenen. Her vil videodagbogen fra feltarbejdet bruges med henblik på at få sat perspektiv til blandt andet Thonsgaard Hansens artikel "Tuukkaq - de første år" fra Peripeti. Andre relevante artikler vil også blive brugt. Forestillingerne *INUIT* og *A midsummer nights dream* er de udvalgte fra Tuukkaq Teatrets mange forestillinger. Valget af de to er sket på baggrund af at feltarbejdet skyldes skuespillerelevernes ny opførelse af *INUIT* er sket på Tuukkaq Teatret, samt er *A midsummer nights dream* også er blevet nævnt under feltarbejdet på premiereaften da jeg var fluenpå-væggen.

2.3.1. Tuukkaq Teatrets etablering i 1975

Tuukkaq Teatret blev etableret 1. september 1975 i Holstebro i nordvestjylland i Danmark. For det første har teatret heddet Teatergruppen Tuukkaq. I november samme år fik teatret en godkendelse af Grønlandsministeriet til også at være et uddannelsessted for grønlandske skuespillere, hvor eleverne kan få uddannelsesstøtte på lige fod med alle andre unge grønlændere der var på uddannelse andre steder i Danmark (Thonsgaard Hansen, 2019:26).

Når skuespilleruddannelsen er blevet godkendt, er der her tale om professionelle skuespillere.

Gyldendals teaterleksikon defineret professionel som:

”Professionel (af lat. *professio* ’officiel angivelse af erhverv’). P betegner en persons forhold til det erhverv, man er faglært i og/eller opretholder en væsentlig del af sin indtægt ved. I teatersammenhæng bruges ordet netop sådan eller som en form for kvalitetsbetegnelse, til forskel fra amatør. Da der ikke er nogen nødvendig sammenhæng mellem uddannelse og indtjening, har teaterkunstneres fagforeninger udarbejdet kriterier for, under hvilke forudsætninger en person kan optages som fuldt medlem i de forskellige foreninger.” (Scavenius,2007:709)

Det vil sige, at eleverne fra Tuukkaq Teatrets skuespillerskole kommer til at være professionelle skuespillere, og leve af det.

For at vende tilbage til Tuukkaq Teatrets etablering, så flyttede teatret året efter i 1976 i august til Fjaltring, på gården "Dalgård" (op.cit.:26). I indledningen på Peripeti beskrives naturen i og omkring Fjaltring med følgende:

"Selv om valget af Fjaltring ikke var bevidst, men en mulighed der opstod for Tuukkaq Teatret på rette tid og sted i forbindelse med ekspropriation af gårde i området, så blev beliggenheden tæt ved den tyndt befolkede del af vestkysten ofte udlagt som udtryk for en form for "lighed" med den grønlandske natur." (Andreasen et.al.,2019:4)

Det ovennævnte citat fortæller om et tyndt befolket sted der 'udtrykker en form for "lighed" med den grønlandske natur. For at sætte denne beskrivelse i perspektiv til min felt-videodagbog er det på sin plads at forklare at Fjaltring er en lille landsby, hvor der ikke kører busruter til landsbyen fra nærtliggende andre lidt større byer. På vej dertil i bil var der under noget af vejen ingen signaldækning til at ringe med mobiltelefon, derfor og for at sige det rent ud, så ligger Fjaltring midt i ødemarken³⁰ (Johansen,2018). På denne måde kan ovennævnte sammenlignes med de grønlandske byer og bygders afstande fra hinanden, hvor i nogle strækninger over hele Grønland under sejlruiter ikke kan lade sig gøre at ringe rundt fordi signaldækningen forsvinder. Af disse grunde er det på sin plads at nævne at ovennævnte beskrivelser er også en del af 'det særligt grønlandske' selvom Fjaltring ligger i Danmark.

³⁰ Delkonklusion/Konklusion: Det er også sagt i indledningen, derfor skal den også med i konklusionen!

Tuukkaq Teatret blev etableret under gruppeteatrenes storhedstid i Danmark, og teatret var både et gruppe- og laboratieteater (Andreasen et.al.,2019:4). Laboratieteater og gruppeteater defineres hos både Arntzen og Kuhlmann der gør rede for de nævnte begreber i deres respektive artikler i Peripeti.

2.3.2. Gruppe- og laboratieteater

Gruppeteatrets karakteristika er nye udtryksformer i teaterforestillinger der opstod i 1960'erne som en reaktion på hierarkidannelsen i institutionsteatrenes kunstforståelse med et i forvejen skrevet drama, det vil sige et manuskript. Reaktionen indebar at de traditionelle arbejdsfordelinger og roller blev opløst, og som modsætning blev der arbejdet på projekter kollektivt og i fællesskab. Denne arbejdsmetode og proces blev et omdrejningspunkt for udvikling af de mere improviserede teaterforestillinger uden allerede skrevne manuskripter (Kuhlmann,2019:94). Det vil sige, at gruppeteatrene skabte noget og arbejdede sammen kollektivt og uden de traditionelle arbejdsfordelinger.



Dette oplevede jeg under feltarbejdet da jeg kom ind i Tuukkaq Teatret (se billedet, taget under mit feltarbejde). Jeg kom til Tuukkaq, lidt tidligt i forhold til premieren der skulle starte klokken 19.00. Inde i Tuukkaq Teatret var der en 'forhal', et aflang rum med en lille café i den ende af rummet der er tættest på indgangen. Der er forskellige typer af borde og stole i den hyggelige og æstetiske forhal, en masse reoler med grønlandske bøger om alt muligt, Hans Lynges *Ersinngitsup piumasaa*, *Tidsskriftet Grønland*, mundtlige fortællinger, grønlandske byers historier med mere, i forskellige høje og lave reoler over hele rummet. Disse reoler bruges også som skillevæg sammen med nogle udstillingsreoler i glas, hvor der er nogle grønlandske masker man kan kigge på. I nogle af

bogreolerne er bøgerne sorteret efter farven på deres bogomslag, og ligger lidt skævt i forhold til andre bøger på reolen. Dette tyder på at der er organiseret rod, der gør det hele æstetisk, personligt og hyggeligt.

På den anden ende af rummet er der en sofa, lænestole, en bestemt lænestol som stifteren af Tuukkaq Teatret, Reidar Nilsson foretrækker at sidde i, der er en pejs, en gammel dragkiste med nogle grønlandske genstande på. Hele rummet er æstetisk og hyggeligt med dæmpet lys, spindelvæv hist og pist der kun gør det hele mere æstetisk end det allerede er.

Da jeg kommer ind i det aflange rum, møder og hilser jeg på nogle personer der har travlt med at gøre klar inden premieren på INUIT. I den lille café sættes kaffen over, der sættes øl og sodavand i køleskabet, tændes lys her og der på bordene og de lave reoler, borde og stole sættes på plads så alt er klar til gæsterne kommer. Jeg køber en billet ved et bord der er lavet om til et entrebord med en lille pengekasse. Efter købet af billetten kigger jeg lidt rundt i rummet, og mens jeg kigger rundt, bliver jeg venligt bedt om at hjælpe til med at rydde op i den aflange forhal, hvor der bliver forklaret med at der ikke findes arbejdsfordelinger, men at alle hjælper til, og at det altid har været sådan i Tuukkaq. Jeg kommer ind som en 'outsider', og nogle af personerne har jeg ikke mødt før, men vi arbejder sammen om at gøre hele rummet klar, griner og hygger os, hvor alle hjælper til uanset rolle. Dette er indbegrebet af karakteristika på et gruppeteater redegjort af Kuhlmann (se ovennævnt forklaring om gruppeteater). Denne episode hvor alle hjælper til ligner til forveksling Hans Lynges kvindelige venner, der var fælles om at hjælpe ham med at lede efter en grønlandsk nationaldragt til ham hvor han havde rollen som 'pigen der blev vraget som svigerdatter' til premieren på *Ukuardluarisâ* i midten af 1920'erne.

Laborarieteater defineres af Arntzen på baggrund af en antropologiske vending der skete i 1960-70'erne, en *performative turn* der affødte *devicing theatre* på internationalt plan.

Arntzen tager udgangspunkt i blandt andet den franske dramatiker, skuespiller og instruktør Antonin Artaud (1896-1948) der inspireret af en balinesisk dansegruppe der optrådte i verdensudstillingen i 1931, danner idéer om en pusterytme og skuespilleren som en levende hieroglyf. Disse har bidraget til at udvikle en forståelse for en kropsfigurativ spillestil. Han havde interesse i det mystiske og mytedramatiseringer og så sammenhængen mellem spillestil, myter og ritualer (Arntzen, 2019:40).

Artauds kropfigurative spillestil går igen i det polske teater leder samt en af hovedpersonerne i eksperimenterende teater Jerzy Grotowski (1933-1999) udviklede sine idéer om skuespilkunsten gennem studier af de orientalske teaterformer med fokus på kroppens figurativitet. Gennem de orientalske teaterformer udvikles spillestilen, hvor den skrevne tekst eller manuskriptet ses som en myte som skuespilleren skal trænge ind i. Grotowski fandt inspiration i den asiatiske religion i 1950-60'erne samt i den teatrale gestik der udføres der. Der ligger kernen til at forstå kroppens figurativitet samt myten som en rituel dramaturgisk struktur. Den skrevne tekst var i sig selv ikke et teater, men bliver først til teater gennem skuespillerens brug af teksten. Gennem Meyerhold havde Grotowski lært at en forestilling ikke var en repræsentation af en tekst, men at det var et svar, en reaktion. Det orientalske teater havde en høj kropslig bevægelse og teknik der banede vejen for en kommunikation med kroppen som udgangspunkt, et tegnsprog. Tegnsproget var komplekst, men det kunne ikke direkte overføres til den europæiske teaterforståelse hvor en logisk handlingsforløb på en forestilling altid er i centrum (Arntzen,2019:40). Det siger sig selv, at de orientalske teatre bruger mere kroppen til at kommunikere i modsætning til den europæiske skuespilstil.

Disse ovennævnte redegørelser sættes i perspektiv til at i forbindelse med etableringen af Tuukkaq Teatret blev den grønlandske teaterscene fornyet i både indhold og form. Disse fornyelser ses stadigvæk i dag på den grønlandske teaterscene (Pedersen,2019:20). Dette ses igennem Tuukkaqs mest berømte teaterforestilling *INUIT* fra 1977.

2.3.2.1. INUIT

INUIT havde premiere på Færøerne i februar 1977 og Danmarkspremieren skete på Tuukkaq Teatret 18.marts samme år og er instrueret af Reidar Nilsson (Thonsgaard Hansen,2019:29). På samme år i juni blev *INUIT* spillet ved den første ICC-møde i Barrow i Alaska (op.cit.:31).

Den første arbejdsfase hen mod *INUIT* er sket i november 1975, hvor træningen er foregået i Grønlænderhuset, som er den første af sin slags³¹. Træningsarbejdet indebærer ”fysisk træning, improvisation, sagnfortælling, dansetræning og skuespillerteori” (Thonsgaard Hansen,2019:27).

³¹ Der er nu Grønlænderhuse i København, Odense, Aarhus, Aalborg, samt et Nordatlantisk hus i København.

Træningens indhold med improvisation ligner udgangspunktet for *Commedia dell Arte*. Om *Commedia dell Arte* skriver Arntzen følgende:

”Udgangspunktet for en forestilling er at skuespillerne improviserer over et scenario, sådan som det også var kendt i *Commedia dell Arte*. Teatret kan imidlertid ikke eksistere uden skuespillere, sådan ser Grotowski det. Teatret er sådan set et møde mellem skuespillere og tilskuere, og det er netop denne indsigt Eugenio Barba tog videre i Odin Teatret, i tillæg til forståelsen af dramaturgi som en serie med ritualer som bygger på forskellige myter som så udtrykkes gennem de fysiske handlinger” (Arntzen,2019:41) (oversat,ABJ)

Arntzen gør rede for to ting i ovennævnte citat, den ene er at teatret ikke kan eksistere uden skuespillere, hvor det er nødvendigt at der skal et møde mellem skuespillerne og tilskuerne. Det stemmer overens med Thonsgaard Hansens redegørelse hvor INUIT blev modtaget med latter under deres Grønlandsturné:

”Man kan ikke uden videre sige, at det grønlandske publikum lo, fordi de opfattede Inuit som et morsomt stykke. Men flere steder i forestillingen, hvor Tuukkaq havde arbejdet med humoren uden at få respons på det i Danmark, blev der leet i Grønland. Imidlertid lo publikum også på helt andre tidspunkter og i et omfang, som kom bag på teatret.” (Thonsgaard Hansen,2019:34)

Den anden er at improvisation var en del af *Commedia dell Arte*., som blev ført videre er Eugenio Barba i Odin Teatret. Netop om improvisation gør Thonsgaard Hansen rede for i sin artikel med udgangspunkt i Nilssons dagbog med følgende:

”Skuespilleren fryser bevægelse, fortæller en historie om, hvordan han/hun har indtaget positionen og fortsætter historien i en improvisation. Reidar noterer, at dette princip kan bruges i forestillingen som en udtryksfuld, kropslig understregning af centrale momenter. Moses og Esajas laver en kampdans (6.1.1976). Dagen efter gentages dansen, og udvikles videre i en improvisation, mens Bendo og Lone sætter sang på, og her skriver Reidar, at ”det første virkelige forestillingsarbejde starter” (7.1.1976).” (Thonsgaard Hansen,2019:27)

Det vil sige, at improvisationer har været en del af træningen til forestillingen af INUIT, hvor skuespillerne skulle lave kropslige understregninger af centrale momenter, herunder kampscenen mellem Moses og Esajas der i forestillingen spiller henholdsvis en mand og den hvide ånd.

Den har været nye opsættelser alt efter der nye besætninger af roller i perioden 1977-80, hvor det har været nødvendigt at komme med nye aspekter og tolkninger i forestillingen når der kom nye

personer ind. Trods det har forestillingen altid haft sin grundlæggende struktur og samme instruktør (Thonsgaard Hansen,2019:29).

Den grundlæggende struktur og handling er en gruppe mennesker der lever i fællesskab, og danser og synger. De bliver forstyrret af en hvid ånd. Denne hvide ånd fanger disse mennesker enkeltvis der ellers ikke vil blive taget, og giver dem maske på. Når ånden giver menneskene masker på, bliver deres personligheder ændret og begynder at følge åndens ønsker.

En angakkoq, en shaman rejser til åndernes verden og møder ånderne der gerne vil æde ham. Han kæmper for sit liv ved at bede dem om hjælp til at få ham til Immap Ukuaa (frit oversat 'havets svigerdatter'). Hun kan nemlig hjælpe menneskene der er fanget af den hvide ånd.

Menneskene bliver enkeltvis i stand til at fjerne deres masker som den hvide ånd har givet dem. Den hvide ånd bliver vred og han og en mand kæmper mod hinanden hvor manden fjerner den hvide ånds maske. Det hele slutter med at menneskene bliver samlet igen og synger mens de holder hinanden i hånden.

Teaterforestillingen er en avantgardistisk i sin stil, hvor den kunstneriske kropssprog går igennem hele forestillingen (Broberg Damgaard,2017:11).

Denne forestillingens genopførelse i NUIS i juni 2017 vil blive gjort redefor i fase fire i afsnittet ” Forholdet mellem det verbale sprog og kropssproget i udvalgte grønlandske teaterproduktioner i 2017”.

2.3.2.2. Aasarisseruttora – A midsummer nights dream

Forestillingen *Aasarisseruttora*, et grønlandsk oversat drama af Shakespeares *A midsummer nights dream* havde premiere 15.juni 2018 på NUIS. Manuskriptet der er en grønlandsk oversættelse, er skrevet af den allerede nævnte skuespiller Makka Kleist. Kleists værk er i 2019 udgivet som bog på grønlandsk med samme titel som forestillingen.

NUIS har sammen med Teaterskolen opsat William Shakespeares komedie *A midsummer nights dream* på grønlandsk for første gang nogensinde.

Handlingen foregår i og udenfor Athen, hvor to unge par, Hermia og Lysander, og Helena og Demetrius, sammen med seks amatørskuespillere der bliver manipuleret af naturens ånder, skovfeerne. En af skovfeerne er Puk, der er den frække og drillende skovfe. Kærligheden, lysten og sorgen sammenspilles ved at skovfeerne ved hjælp af magi gør at de fire unge forelsker sig på tværs, der gør at der også dannes ulykkelig kærlighed, hvor Hermias far foretrækker Demetrius som svigersøn, mens Hermia er forelsket i Lysander. Hermia og Lysander flygter ud af Athen, ind i en skov på baggrund af Hertugen af Athen, Theseus er enig med Hermias far. Parret falder i søvn, Puk bruger magi mod dem, så når de vågner vil de forelske sig i den første person de ser. Ved et uheld møder Lysander og Helena hinanden og Lysander forelsker sig i Helena, mens hun er forelsket i Demetrius. Som en parallel fortælling forbereder de seks amatørskuespillere til Hertugen af Athen, Theseus' bryllup med Hippolyta.

Som også endnu en parallel fortælling er der også en fortælling med skovfeernes konge Oberon og dronning Titania, hvor Oberon beder Puk om at fortrylle den vrede Titania til at forelske sig i den første person hun ser, og hun forelsker sig derfor i en af de seks amatørskuespillere Bottom.

A midsummer nights dream er før blevet oversat til grønlandsk med titlen *Aasarimmi sinnattoq* af den grønlandske forfatter Kelly Berthelsen (f.1967). *Aasarimmi sinnattoq* er dog ikke udkommet i bogform, men er produceret som et hørespil i 2013 (Lyng,2019:83). Dog er opførelsen som en grønlandsk teaterforestilling med grønlandske skuespillere sket for første gang i juni 2018. I denne redegørelse skal bemærkes at der står 'som en grønlandsk teaterforestilling med grønlandske skuespillere'. Til dette er det nødvendigt at tage perspektiv til feltarbejdet i Tuukkaq Teatret.

Under feltarbejdet på premiereaftenen på INUIT på Tuukkaq Teatret er det blevet fortalt at *A midsummer nights dream* også er blevet opført på Tuukkaq Teatret i 1980'erne som *Sinnattoq*, der direkte oversat til grønlandsk betyder 'drøm'. Dengang var der omkring tredive personer, fordelt på tolv eller femten nationaliteter der var med i produktionen.

Med *Sinnattoq* fra 1980'erne som argument er det fakta at *A midsummer nights dream* har været kendt af Tuukkaq Teatret samt skuespillerne der udspringer derfra, herunder Kleist der er uddannet skuespiller fra Tuukkaq Teatret, manuskriptforfatteren bag *Aasarisseruttora*.

Hvordan *Sinnattoq* er blevet opført kan jeg ikke sige noget om, da jeg ikke er gået ind i detaljer med det, men måden *Aasarisseruttora* blev opført på er helt anderledes måde at opleve teater på, især

her i Grønland. NUIS og teaterskolen opførte forestillingen ved at bruge flere rum både indenfor og udenfor NUIS' bygning. Denne opførelse har ligheder med før nævnte *site-specific theatre*, forskellen er at opførelsen af forestillingen skete på forskellige rum på NUIS, både i forhallen, teatersalen hvor i nogle akter bliver scenen byttet ud med publikumsplads og udenfor teatrets bygning på parkeringspladsen. Det er et endnu et tegn på at teaterudviklingen er ved at nå nye højder med nye sceniske idéer, og på højt plan.

2.3.3. Delkonklusion

Tuukkaq Teatrets etablering som et gruppeteater har eftervirkninger i dag. Det ses den dag i dag, hvor jeg under mit feltarbejde begyndte at hjælpe til og havde det sjovt med dem. Det kropslige træning og improvisationer har været en del af Tuukkaq mantra, hvor teaterforestillinger, herunder INUIT udviklede sig til. Kropslige træning har blandt andet udgangspunkt i laboratorieteatre, *Commedia dell arte*, Grotowski og Meyerhold.

Gruppeteatre gjorde oprør med arbejdsfordelingen, men i stedet begyndte alle uanset arbejdsfordeling begyndte at producere og samarbejde om at lave en teaterforestilling.

Forestillingen Aasarisseruttora, originalt af William Shakespeares *A midsummer nights dream*, har været kendt længe af Tuukkaq Teatret, herunder af manuskriptforfatteren Makka Kleist der er uddannet skuespiller fra teatret. *A midsummer nights dream* er blevet opført i Tuukkaq som *Sinnattoq* i gruppeteatrets ånd med omkring tredive personer med tolv til femten forskellige nationaliteter.

2.4. Fase 4: 2011-2019

I denne fase vil min artikel fra Peripeti udgøre en analyse af teaterforestillinger i nyere tid.

NUIS blev etableret som et nationalteater i Grønland i 2011. Dette sker i forbindelse med at der blev etableret en teaterlov, den første af sin slags i Grønland.

Udvalgte teaterforestillinger vil blive gjort rede for med henblik på at vise 'det særligt grønlandske' i ovennævnt periode.

I den forbindelse skal jeg gøre opmærksom på, at artiklen bringes i sin helhed, som tidligere nævnt, blot med minimale justeringer med henblik på at skabe en flydende læsning.

2.4.1. Forholdet mellem det verbale sprog og kropssproget i udvalgte grønlandske teaterproduktioner i 2017

”word and image together reveals oral communication in its plentitude with the modulations of the rhythm and vigor of narration associated with dramatization, the hesitations and pauses, the facial expressions and repetitions, the use of songs, fixed expressions and repetitions, and the variations in intonation.”
(Tersis et.al., 2016:7)

I dette afsnit antages det, at der er en klar sammenhæng mellem den mundtlige fortælletradition og den professionelle grønlandske teaterscene i dag, dvs. et klart indbyrdes forhold mellem det verbale og det kropslige sprog, forstået på den måde, at de to former for sprog danner en helhed for forståelsen af de dybere lag i produktionerne. Det valgte fokus er derfor i denne sammenhæng rettet mod et nedslag i grønlandske teaterproduktioner gennem 2017, som jeg har haft mulighed for at observere i Nuuk. Det interessante ligger i at undersøge sammenhængen mellem det verbale og kropslige sprog, samt om der findes et særligt grønlandsk udtryk i udvalgte grønlandske teaterproduktioner fra 2017.

Netop om det kropslige sprog skal der ifølge den franske sociolog og antropolog Marcel Mauss (1872-1960) tre synsvinkler til at kunne forstå kroppens teknikker; biologisk, sociologisk og psykologisk. Disse aspekter spiller en rolle i vores handlingsforståelse ud fra vaner og den kultur vi kommer fra. De ovennævnte aspekters indbyrdes afhængighed gør, at de også har indflydelse på vores handlinger. Handlingerne er enten habituelle eller nedarvede gennem generationer. I ethvert samfund ved alle, og skal vide og lære hvad man skal gøre i hvilken som helst situation. Dette forudsætter biologiske og fysiologiske apparater som kroppen bruger til at bevæge sig med. Det biologiske og det sociale er forbundet med det psykologiske aspekt, der generelt styres af uddannelse, og ikke mindst af omstændighederne i livet (Mauss,1973:85f). Det vil sige at det er muligt at ”identificere nogle helt overordnede, kulturelle og historisk betingede identiske træk: ”*Each society has its own special habits*” (Mauss,1973:71f). Det kan være en mulig forklaring på, ”*hvordan vi næsten altid kan genkende ”vore egne” under fremmede himle idet kroppen fungerer som rodmetafor for det fælles kulturelle.*” (Pedersen,2012:61).

Med hensyn til ”det særligt grønlandske udtryk i fortællesituationer” tages der udgangspunkt i den østgrønlandske fortæller Esajas Kuitses (1937-2002) kropssproglige udtryksformer, som sammenlignes med udvalgte grønlandske teaterproduktioner.

Forestillingernes originale titler vil anvendes i artiklen, mens de danske oversættelser enten vil være de officielle oversættelser eller mine egne oversættelser alt efter, om der findes officielle oversættelser eller ikke.

Udover fokus på det reciprokke forhold mellem det verbale og det kropslige sprog, vil fokus ligeledes rettes mod, hvorvidt der findes et særligt grønlandsk udtryk, eller ej, i fem udvalgte grønlandske teaterproduktioner fra 2017. Disse er følgende, som alle er udført på grønlandsk:

2.4.1.1. Qaammatip Ernera

Qaammatip Ernera, der på dansk har titlen *Månedrengen* er et musikdrama der er skrevet af den grønlandske eskimolog, forfatter og musiker, Juaaka Lyberth med Jacques Séférian Mathiessen som instruktør og dramaturg. Forestillingen havde premiere 2. juni 2017. Handlingen udspiller sig i Grønland i 1950-60’erne med blanding af fortiden fra før kristendommens indførelse hvor rekvisitter som trommen, amuletten, ligesom mundtlige fortællesituationer fra fortiden vises på scenen. 1950-60’ernes samtid vises gennem postkoloniale diskussioner om forholdet mellem Grønland og Danmark, hvor de ældre grønlændere mener at den grønlandske identitet samt kultur er vigtige, mens de yngre hellere vil uddanne sig i Danmark. Nutiden, dvs. i dag, vises gennem flere intertekstuelle referencer til det virkelige liv ved blandt andet at vise en ung grønlandsk mand, der ligger på maven på åben gade, en situation politiet ikke tager seriøst³². Forestillingen handler om den forældreløse grønlandske Pavia, der rejser til Danmark for at uddanne sig til bygningsingeniør. Hans bedsteforældre og onkel, der modvilligt accepterer hans valg, synes, at den grønlandske kultur er vigtigere end at tage en uddannelse.

Denne forestilling som Lyberth har skrevet manuskript til, har fokus på det postkoloniale forhold i 1950-60’erne. Dette emne interesserer manuskriptforfatteren, idet han blandt andet også har udgivet en roman ved navn *Godt i vej* (Lyberth,2014). Bogen og forestillingen har nogle emner tilfælles, for

³² Refererer til en episode i begyndelsen af oktober 2014 i København, hvor en mand med grønlandsk baggrund døde på åben gade på grund af at alarmcentralen i København ikke tog sagen alvorligt. Helle Nørrelund Sørensen: ”Kritik af dansk alarmcentral efter hjemløs grønlænders død”: <https://knr.gl/da/nyheder/kritik-af-dansk-alarmcentral-efter-hjemløs-grønlænders-død> (hentet 28.maj 2018)

eksempel det at unge grønlandere rejste til Danmark for at uddanne sig. For at illustrere 1950-60'ernes dilemma, anvendes etnosymbolske rekvisitter, som referencer til tiden før Kristendommens indførelse, for at understrege spændingsforholdet mellem det at blive hjemme og dyrke kulturarven og tage ud i verden og lade sig påvirke af nyt. Den grønlandske tromme bruges som symbol til at vise vigtigheden i at huske hvem man er, før man tager ud i den store verden.

Skuespilleren Kristian Mølgaard begynder at slå på trommen foran skuespilleren Hans-Henrik "Suersaq" Poulsen. Scenen ligner en sangduel i de små grønlandske samfund langs kysten før kristendommens indførelse. Sangdueller blev blandt andet brugt som konfliktbearbejdningsmetode. Denne metode beskriver William Thalbitzer (1873-1958, dansk eskimolog) f.eks. med, at når der er sket tyveri, så skal tyvens navn nævnes i det eskimoiske samfund, mere præcist byen Ammassalik i Østgrønland som Thalbitzer har været på ophold i, under sin undersøgelse om socioøkonomiske organisationer. Straffen under en trommestrid ligger i latterliggørelsen af den 'skyldige' tyv. På næste trin opføres der sangduel, som Thalbitzer benævner "drum-song" og tyven gøres til midtpunkt i en musikalsk forsamling (Thalbitzer, 1941:639). I dette ritual står opponenterne typisk ansigt til ansigt hvor de skiftes til at tage trommen. Den der har trommen er den der gør grin med den anden ved at sige eller synge om opponentens adfærd mens han slår på trommen. Den der har trommen synger og slår på trommen med let bøjebe, og en gang i mellem rører han opponentens kind med sin kind.

Den, der bliver grint mest af af publikum, er den, der har tabt duellen. Denne form for konfliktbearbejdningsmetode bruges i overført betydning i Lyberths forestilling *Qaammattip Ernera* i form af en blanding af en afskedsceremoni, ligesom den symboliserer accept af hovedpersonen Pavia's rejse. Thalbitzers observationer i Ammassalik i begyndelsen af 1900-tallet, samt måden skuespillerne illuderer trommesang på scenen har ligheder med hinanden, dvs. kroppens teknikker der ifl. Mauss henholdsvis er biologiske, sociologiske og psykologiske kommer i spil for at kunne forstå hvad der foregår på scenen. Dilemmaet ligger mellem de ældre og de yngre.

De ældre, der i forestillingen repræsenteres af bedsteforældrene og onklen til Pavia, synes at de kulturelle værdier er mere værd at 'uddanne' sig i indenfor kulturen, herunder at lære at bruge fx kajak, som Pavia's far brugte som transportmiddel til at gå på fangst. Han omkom dog under en af sine fangst rejser og vendte derfor aldrig hjem igen. De yngre i forestillingen repræsenteres af Pavia, der gerne vil ud at rejse og uddanne sig i de moderne og vestlige erhverv som f.eks.

bygningsingeniør. Derfor bruges den traditionelle konfliktbearbejdningsmetode i overført betydning. Skuespillerne i forestilling gør ligesom man gjorde i Ammassalik i begyndelsen af 1900-tallet, når konflikter skulle bearbejdes i samfundet, dvs. de tre aspekter ifl. Mauss er i brug i denne scene, hvor handlingsforståelsen hos det grønlandske publikum sker på baggrund af netop den fælles kulturarv. Skuespillernes kropsteknikker er nedarvede gennem generationer. På scenen vises det igennem at Kristian Mølgaards rolle som onkel Kiiooq står i vejen for nevøen Hans-Henrik "Suersaq" Poulsens rolle som Pavia, der er på vej til at rejse til Danmark. Pavia og Kiiooq står frontalt ovenfor hinanden, mens de langsomt cirkulerende bytter plads med hinanden, så Pavia kan tage sin kuffert og rejse. I baggrunden ses Pavias bedsteforældre Piillaat og Moortat, samt den danske præst Christian, som alle repræsenterer samfundet, der står i rundkreds om trommedansen.

Hvis det hele var som dengang Thalbitzer undersøgte samfundsstrukturen i Ammassalik, ville de være med til at bestemme, hvem der vinder og hvem der taber. Dette er ikke tilfældet i forestillingen. Derfor kigger bedsteforældrene og præsten bare på, mens Kiiooq udfører en trommedans, alt imens han kigger på Pavia. Langsomt bytter de plads i stedet for at slå kind mod kind. At slå kind mod kind er erstattet med, at Pavia og Kiiooq bytter plads så Kiiooq ikke længere står i vejen for Pavia. På denne måde bliver det grønlandske kropslige udtryk tilpasset til forestillingen. Selvom skuespillerne i denne scene ikke siger meget verbalt, så bruger de kroppen, især Kiiooq, til at signalere, hvorvidt det er acceptabelt, at Pavia rejser til Danmark.

At slå kind mod kind i de gamle grønlandske små samfund langs kysten er en del af konfliktbearbejdningsmetoden under sangduel, altså en del af kampen om at vinde en duel. En duel der er blevet til af negative grunde. Denne metode ses som noget andet i de civiliserede vesteuropæiske lande, som Frankrig, Spanien, Italien med mere. I de nævnte lande ses at slå kind mod kind som en venlig gestus, mens det i de grønlandske småskalasamfund ses som en del af en kamp.

Det er her, at Mauss' adskillige aspekter er værd at drage ind for at forstå helheden i konteksten. I det grønlandske samfund, som andre samfund i verden, er det nødvendigt at inddrage de biologiske, sociologiske og psykologiske aspekter for at forstå, at metoden er en del af en konfliktbearbejdningsmetode, fremfor en venlig gestus. Det kulturelle aspekt spiller en væsentlig rolle i forståelsen af handlinger som helhed, som i dette tilfælde, indslaget i *Qaammatip Ernera/Månedrengen* med sangduellen og kind mod kind.

2.4.1.2. INUIT

INUIT der genremæssigt kan siges at være et moderne eventyr, er instrueret af Simon ”Mooqqu” Løvstrøm og Karina Møller. Denne forestilling er en genopførelse af Tuukkaq Teatrets originale klassiker med samme navn der i sin tid blev vist i 1977 for første gang i Barrow, Alaska til den første Inuit Circumpolar Conference (ICC) møde (Brask,1992:16f). Forestillingen havde premiere 16. juni på Nunatta Isiginnaartitsisarfia (Grønlands Nationalteater, herefter NUIS) og blev opført af NUIS’ skuespillerelever som førsteårs prøve. Ifølge folderen til INUIT forestillingen ved premieren, handler forestillingen om menneskets frigørelsesproces fra undertrykkelse (NUIS,2017:2). Rejsen indebærer en rejse ind i den grønlandske mytologi for at redde menneskeheden.

På denne rejse som danner rammen for forestillingen, anvendes flere masker af skuespillerne. Disse masker har forskellige personligheder og derefter har skuepillerne forskellige roller at spille. Ifølge den amerikanske professor i scenekunst Richard Schechner er maskerne mere end bare masker, de fungerer også som kappe for maskebærerens identitet. Masker og lignende genstande der bruges på scenen er mere end bare livløse genstande. Derfor repræsenterer maskerne faktisk også ”det andet væsen” der interagerer med skuespillerne, ligesom de er gennemsyret af en styrke, der er i stand til at transformere dem, der bærer masken (Schechner,2013:203). Det vil sige identiteten, der tillægges masken overtages af skuespillerne, og dermed skabes der en ny identitet. Som det fremgår i min medstuderende Broberg Damgaards BA-projekt, er masker brugt med forskellige betydninger gennem INUIT forestillingen. De har hver især forskellige identiteter, ligesom måden at performe på, skifter når skuespillerne skifter masker ud med andre masker (Broberg Damgaard,2018:19).

Netop i denne ovennævnte forestilling er der mange masker, fordelt på fem skuespillerelever. De masker hvis udseende og funktioner har ligheder med grønlandske myter og sagn kommer i forestillingen frem på åndemanerens rejse ind i den mytiske verden. Her møder han tre forskellige ånder; den langærmede Amo hvis hoved er stort, en ånd hvis navn ikke er nævnt i forestillingen, men ånden prøver at fange og spise åndemaneren med ordene ”kinannguujunerutit” (”Hvem mon du er?”), ”uppatikasiitit...nulukasiitit...” (”dine sølle lår ... baller...”), og til sidst Ajumaaq, der har et hoved som en hund, og en krop som en kvinde. Den trefingrede ånds arme og ben er sorte til henholdsvis albuer til fingerspidser der indikerer at figuren har mørke magiske kræfter, hvor den

sorte farve refererer til sort blod, og knæ. Amo gør ikke meget for at fange åndemaneren, men ånden hvis navn ikke nævnes, samt Ajumaaq prøver at fange åndemaneren, men åndemaneren kæmper ved at bruge sin kraft, og holder dem på afstand med udstrakte arme ud til siderne. Scenen med ånderne, deres udseende og egenskaber ligner den grønlandske åndemaner Maratses hjælpeånder som den grønlandske tegner, maler og forfatter Jens Rosing (1925-2008) nævner i sin artikel ”Maratses nye hjælpeånd” (Rosing,1960:169ff). I artiklen som ifølge Rosing foregår i slutningen af 1800-tallet, altså før Rosing selv blev født, er der en redegørelse for Maratses åndemanerseance i en tørvehytte. En efter en kommer ånderne frem.

Den første, der kommer frem er Ungaartertoq (”en, der lyder som en baby”), en ånd der har krop og hoved som et spædbarn: ” (...) hver gang, tilhørerne efterlignede dens råb, svævede den omgående hen til vedkommende, men et andet råb fra rummets modsatte kant ændrede dens bane. Således holdt tilhørerne Ungårtertoq³³ fra livet og flygtede når den kom.” (Rosing,1960:171). Den navnløse ånd i forestillingen kan være en fortolkning af Ungaartertoq, fordi skuespilleren er iført en meget kort version af den traditionelle østgrønlandske kvindeanorak, lige nok til at dække barmen. Ud over den korte kvindeanorak er skuespilleren iført sorte gamacher og sort top, dvs. med samme baggrundsfarve som på scenen. Dette kan associeres til Ungaartertoq der svæver rundt i huset under ovennævnte Maratses åndemanerseance i slutningen af 1800-tallet. Masken som bruges på scenen, består af en halvmaske der går til lige under næsen, samt noget der ligner et kraftigt papir der forstørrer masken hele vejen rundt, så det får form som et stort hoved. Fra munden er der malet sort ned til hagen, som illuderer savl fra et spædbarns mund. Den samme metode bruges til de to andre ånder Amo, der har lange arme og stort hoved. Maratses ånd Amo har de samme egenskaber, og Amos visne krop (Rosing,1960:171) udtrykkes med at skuespilleren har en lang kjolelignende løs top/kjole på. Ajumaaq, der har et hundehoved og en kvindekrop, hvis arme er sorte fra albuerne til fingerspidserne, og fra knæene til fødderne.

Når disse ånder er brugt på scenen er det naturligt at tænke, at inspirationen kommer fra den traditionelle grønlandske kosmologi. Som nævnt tidligere argumenterer Mauss for, at der er tre tilgange til forståelse af ’kropsteknikkerne, den biologiske, sociologiske og den psykologiske. I forestillingen kommer alle tre tilgange til udtryk, forstået på den måde, at skuespillerne bygger på den kulturelle socialisering gennem opvæksten, herunder den grønlandske mytologi, såvel som de

³³ Gammel retskrivning for Ungaartertoq

tillærte psykologiske processer gennem skuespilleruddannelsen. Skuespillernes kropsbevægelser (jf. det biologiske aspekt), og det sociale kommer til udtryk ved, ud fra de nedarvede handlinger og vaner, at de ved hvad de skal gøre for at publikum kan genkende dem som ånder. For umiddelbart at kunne forstå deres handlinger er det nødvendigt for tilskuerne at have et minimum af kendskab til den grønlandske mytologi, fordi skuespillernes gøren og laden er kulturelt og historisk betinget – og det forudsætter kendskab til blandt andet den grønlandske mytologi.

2.4.1.3. Juulimaaq Nannullu Anersaava

Juulimaaq Nannullu Anersaava der frit kan oversættes til ”Julemanden og Isbjørnens Sjæl” er et musikdrama for hele familien med børn fra 6 år som målgruppe. Denne forestilling er en bearbejdning af den danske forfatter Bent Hallers (f.1946) børnebog ”Historien om Julemanden” fra 2004, med canadiske Nalle Laanela som instruktør. Forestillingen havde premiere 24. november på NUIS. Handlingen udspiller sig et sted i Grønland på årets længste nat kaldet Ullukinneq (:vintersolhverv), hvor søskendeparret ani, der betyder storebror til en lillesøster og naja, der betyder lillesøster til en storebror, skal redde verden ved at hente solen tilbage fra Innersuit. Innersuit er menneskelignende væsener der ifølge grønlandsk mytologi bor ved strandkanten under jorden, også kaldet Ildfolket, der bl.a. er karakteriseret ved, at de ikke har næser. For at redde solen skal søskendeparret på en farefuld tur for at møde julemanden som kan hjælpe dem. På rejsen bruger de en traditionel nordgrønlandsk hundeslæde, og bruger stjernerne som kompas. Undervejs møder de en isbjørnesjæl, en indvoldsrøverske og julemanden. De bor i en tørvehytte med hele familien i tre generationer.

Hele forestillingen blander både traditionelle inuitfortællinger som f.eks. Innersuit, den traditionelle levemåde fra før europæerne kom til landet, ved blandt andet at fortælle at de bor i en tørvehytte, samt andre ikke-grønlandske elementer fra forskellige klassiske eventyr, såsom julemanden som jo er kendt over hele verden. En tydelig sammenblanding af traditionelle inuit fortællinger og internationale klassiske eventyr er f.eks. 'den fortryllede amulet' som er en af grundene til den farefulde rejse som søskendeparret er på. Søskendeparret skal først finde den fortryllede amulet for at kunne redde solen og dermed verden. Til at begynde med, ser søskendeparret en blodpøl mens de er ude, der hvor de voksne havde forbudt dem at færdes. Hurtigt og lidt bange vender de tilbage til deres tørvehytte, men bestemmer sig for ikke at sige noget for at undgå at få skældud.

Kropssproget i denne forestilling er generelt enkelt og børnevenligt, skuespillerne Kimmernaq Kjeldsen der spiller naja, samt Hans-Henrik "Suersaq" Poulsen der spiller ani, viser tydeligt for eksempel måden at køre på hundeslæde i Nordgrønland. Denne måde kaldes for *alupaarneq*³⁴ hvor kvinden sidder på slæden, mens manden løber lige bag hundeslæden³⁵. Denne form for hundeslædekørsel er en del af den grønlandske kultur som transportmiddel om vinteren. *Alupaarneq* vises på den traditionelle måde på scenen, det vil sige, Kjeldsen sidder på slæden, mens Poulsen står bag ved slæden, og lader som om han løber. Nogle gange tager han 'pauser' fra at løbe ved at stå på kanten af slædens kant bagved, samt at tage slædens stander med begge hænder. I nogle tilfælde lader han overkroppen vippe mod slæden for at piske hundene med en pisk for at de skal løbe hurtigere. Denne måde at køre på hundeslæde gentages flere gange i løbet af forestillingen. Denne form for transportmiddel har været brugt i rigtig mange år, og findes i mange grønlandske myter og sagn, for eksempel i fortællingen om Manguaraq, hvor rejsen til månen foregår med hundeslæde, som i øvrigt blev lavet som komisk teater, i hvert fald findes manuskriptet til det, skrevet af den grønlandske forfatter Villads Villadsen i 1977 i bogen "Isiginnaartitsissutit pingasut" ("tre teaterforestillinger"). Det vil sige, at hundeslæde har været en del af den grønlandske kultur og levemåde i rigtig lang tid og bevægelserne i håndtering af slæde og hunde er således genkendelig for et grønlandsk publikum, også udenfor hundeslædedistrikterne.

For at vende tilbage til *Juulimaaq Nannullu Anersaava*, er det en selvfølge for folk der har viden om den grønlandske kultur, at forstå hvad skuespillerne gør på scenen, selv når bevægelserne formaliseres på en abstrakt måde. Det vil sige, skuespillernes performance hænger sammen med det specifikt genkendeligt grønlandske, ligesom det vil være genkendeligt for hele det arktiske område, hvor andre Inuit deler samme kulturforståelse, forstået ud fra ovennævnte Mauss tre tilgange – blot ved brug af nogle få rekvisitter og genkendelige virkemidler.

³⁴ Netredaktion: "Arnat meeqqallu qimusserrattut": <http://dev.sermitsiaq.ag/kl/node/100004> (10. juli 2018, kl.16:36). Der er blevet forsøgt at lede efter litterære kilder til mere præcise beskrivelser af *alupaarneq*. Det nærmeste der er at finde er et billede fra den grønlandske nyhedsside www.sermitsiaq.ag linket ovenfor fra 2011. Den gamle retskrivning for *alupaat* "alupait" førte til to fund, i henholdsvis gamle aviser Atuagagdliutit og Avangnâmiok. Begge udgav to forskellige fortællinger fra nordgrønland i 1957, begge skrevet af Martin Nielsen. Han nævner *alupaat* i begge fortællinger, men gør ikke rede for betydningen af ordet.

³⁵ Oqaasileriffik: "alupaarpoq": <https://oqaasileriffik.gl/ordbog/?lex=121579> (10. juli 2018, kl. 17:32) Den nærmeste forklaring på ordet *alupaarneq* er *alupaarpoq* i verbalform. Der står følgende i den danske betydning: "har sin kone med på slæden". Forklaringen er dog mangelfuld, idet der ikke gøres rede for hvor manden er. Når der køres *alupaarneq*, er det normalt at manden løber lige bag slæden, hvor han hurtigt kan tage slædens skaft, eller løbe lidt hurtigere for at sætte sig på slæden foran kvinden.

Mødet med Isbjørnesjælen foregår efter en af de gange naja og ani er steget af slæden, møder de isbjørnesjælen, der spilles af Majbritt Bech. Hun spiller både isbjørnesjælen, julemanden, samt indvoldsrøversken fra den grønlandske mundtlige fortælletradition. I scenen med mødet af indvoldsrøversken³⁶ kommer indvoldsrøversken ud blandt publikum. Lige før hun kommer ud, henvender Kjeldsen sig, mens hun stadig spiller rollen som naja, direkte til publikum, der primært er børn der sidder lige foran scenen, ved at gå delvis ud af rollen. Her bruges den Brechtianske Verfremdungseffekt, der kendetegner at skuespilleren socialt og politisk er bevidst om sin rolle. Denne går ikke helt ind i rollen, men gestikulerer, synger eller siger noget der indikerer, at han/hun tilkendegiver sin egen mening (Schechner,2013:181). Lige netop det gør Kjeldsen, da hun advarer de mindste børn foran scenen om, at der lige om lidt kommer en indvoldsrøverske der måske kan virke lidt uhyggelig, og at hun kommer ind blandt publikum. Kjeldsen peger i retning af hvorfra indvoldsrøversken skal komme ind på scenen og videre til publikum. På denne måde gør Kjeldsen lige præcis som den østgrønlandske fortæller Esajas Kuuitse (1937-2002) når han begynder at fortælle. Når han gestikulerer sætter han karaktererne og begivenhederne langt ud til siderne, både til venstre og højre, og endda bag tilhørerne. Når Kuuitse fortæller har han teknisk og bevidst fuld kontrol over sine tilhørere. Disse bliver ligesom publikum i et intimteater, der følger med i mørket udenfor rampelyset (Tersis et.al.,2016:48). I forestillingen kan det derfor siges at selve den omtalte scene er lavet med udgangspunkt i fortælletradition, hvor Kjeldsen kontrollerer og advarer publikum, at indvoldsrøversken vil komme ind fra bag scenen, ud på scenen og ud i mørket blandt publikum, udenfor rampelyset.

2.4.1.4. Angutivik

Den Grønlandske Mand er den danske titel på forestillingen Angutivik. Forestillingen er et drama der viser mænds følelser i dagens Grønland. Forestillingen havde premiere 8. september på NUIS og er skabt i samarbejde mellem Teater FreezeProduction og NUIS. Teksten er skrevet af den grønlandske forfatter Niviaq Korneliussen og med danske Hanne Trap Friis som instruktør. Der er 14 forskellige tableauer med hver deres synspunkt på mændenes liv, med eksempler på drømme, kærlighed, sorg, glæder og seksualitet. Disse bliver fremført af fire grønlandske skuespillere Hans-Henrik ”Suersaq” Poulsen, Miki Jacobsen, Klaus Geisler samt Kristian Mølgaard. Senere i foråret

³⁶ En indvoldsrøverske findes i mange grønlandske myter og sagn som både en kvinde og uden køn, heriblandt forskellige Manguaraq versioner. I hovedtræk skal hovedpersonen i en myte passe på for ikke at grine, mens indvoldsrøversken prøver at få hovedpersonen til at grine. Hvis hovedkarakteren griner bliver vedkommendes indvolde spist af indvoldsrøversken (Rink,1982:87; Rasmussen,1979:21ff,30,33; Kaalund,1980:37)

2018 har holdet været på turne rundt i Danmark samt Færøerne, som blev godt modtaget i begge lande³⁷. I Danmark havde forestillingen premiere 8. maj som dansksproget forestilling i modsætning til den grønlandske premiere, der foregik på grønlandsk. Det lykkedes at få oversat den eneste færøske nyhed om Den Grønlandske Mand jeg fandt på nettet. Forestillingen skulle vises i Tjóðpallurin (Den Færøske Nationalscene) i Thórshavn på Færøerne. Nyheden beskriver udelukkende forestillingen i hovedpunkter, som allerede er nævnt her i nærværende artikel. I en samtale med en af skuespillerne, Miki Jacobsen, fortalte han, at de blev rigtig godt modtaget på Færøerne, med stående applaus. Blandt publikum var også nogle grønlandere, som bidrog til at stemningen blev mere afslappet blandt publikum³⁸.

Der er som allerede nævnt 14 forskellige situationsscener inde i selve forestillingen, hvor langt de fleste handler om manden i dagens Grønland, hvor det mere mytologiske og sagnomspundne ikke er i fokus (se Kuhlmann, 2018 i nærværende udgivelse). For at holde fokus på det særligt grønlandske kropslige og verbale udtryk, er der to scener, der er værd at nævne i denne kontekst.

For det første er rensdyrjægerscenen mest fremtrædende. Den grønlandske skuespiller Klaus Geisler spiller rollen som rensdyrjæger. Han fortæller om naturen omkring sig, måden at tage geværet og tage sigte på et rensdyr, måden at flå et rensdyr uden at bruge kniv, myggenes plagen og måden at tage det parterede dyr på ryggen. I sin performance udtrykker han så levende, helt ned i detaljen, rollen som rensdyrjæger i en grad, at man tror på hans rolle, fordi han lever sig helt ind i rensdyrjægerens univers, som er genkendeligt for særligt det grønlandske publikum. Når en skuespiller lever sig ind i rollen er der forskellige grader at gå ind i rollen på. I denne scene spiller han på en realistisk måde selvom de genstande han lader som om han bruger, er imaginære. Ved en realistisk måde at spille skuespil på, er det mest fremtrædende kendetegn at rollen der spilles er baseret på det virkelige, genkendelige hverdagsliv (Schechner, 2013:177ff). Netop med det udgangspunkt spiller Geisler rollen som rensdyrjæger, baseret på traditionelle rensdyrjagtmetoder og adfærd. Den grønlandske skuespiller og præst Niels Platou³⁹ (1927-2005) beskriver disse metoder og jagtadfærd i et dagblad Atuisoq i 1985, i en artikel der kan oversættes med "Når man

³⁷ Karsten Sommer: "Succesforestillingen Angutivik kommer til færøerne: <https://knr.gl/da/nyheder/succesforestillingen-angutivik-kommer-til-f%C3%A6r%C3%B8erne> (hentet 10. juni 2018).

³⁸ Den korte samtale fandt sted foran NUIS 12. juni 2018

³⁹ Platou havde i øvrigt en af hovedrollerne i den første danske farvefilm *Qivitoq* (1956). Han havde rollen som den grønlandske fanger Pavia, der bliver gjort til grin da han prøver at fiske uden held. Derfor prøver han at gå til fjelds for at blive fjeldgænger, men vender tilbage ved hjælp af Poul Richard, der havde rollen som bygdebestyreren Jens Lauritzen

har været vant til rensdyrjagt fra barnsben af'. I artiklen beskriver Platou udførligt på grønlandsk hvilken adfærd man bør udvise under rensdyrjagter, punkt for punkt. Ligeledes nummererer han nogle ord, der direkte refererer til rensdyrets anatomi, hvilken slags et rensdyr er, og måden at tilberede mad på en flad sten m.m. (Platou,1985:8f).

Med andre ord, en manual til hvordan man går på rensdyrjagt og med en tilhørende ordliste. Det er typisk for 1970'ernes og 1980'ernes beskrivelser af materialkulturen: 'manualer' til kajakbygning, konebådsbygning, bygning af tørvehuse, jagtbeskrivelser og andre traditionelle måder at gøre dette og hint på – i en tid, hvor samfundet var under rivende teknologisk udvikling og man frygtede, at den 'gamle' kultur ville forsvinde. 40-50 år efter er 'manualen' igen aktuel; Geisler følger mere eller mindre Platous beskrivelse om rensdyrjagten, men i modsætning til Platous beskrivelse på skrift, udtrykker Geisler med hele sin krop den tilsvarende jagtbeskrivelse. Det vil sige, selvom han spiller på en realistisk måde, så bruger han også en Brechtiansk måde at spille på. Kendetegnet ved spillemåden er at skuespilleren delvis går ud af rollen, og kommentere situationen eller handlingen på scenen (jf. Schechner,2013:181).

I det hele taget tager Geisler udgangspunkt i et hyperrealistisk formsprog til at formidle sin fortælling. Hans imiterende bevægelser er genkendelige for enhver rensdyrjæger, og gør det nemt for publikum at forstå hvad han gør, også for dem der ikke har erfaring med rensdyrjagt.

For det andet, er der også en 'pause/skifte' scene, hvor de fire skuespillere overraskende laver en scene med maskedans performance der på grønlandsk hedder *uaajeerneq*. En *uaajeerneq* performance har flere forskellige kategorier. Jens Rosing (1925-2008, grønlandsk tegner og forfatter) nævner fire forskellige kategorier i sin artikel, og fælles for dem alle er at publikum forventer underholdning og latter. For at tage eksempel i Rosings beskrivelse af en *nalikkatteeq* performance⁴⁰ som han oplevede i Østgrønland, så er underholderens ansigt, der er malet med sod og tran, snøret op med remme, samtidig med at han har en spilepind i munden. Håret er sat op i en hårtop der bevæger sig i takt med underholderens kropsbevægelser. Usammenhængende ord og lyde raller ud af ham, mens det hele er akkompagneret med en tromme. Med sin dans bevæger og vrider han kroppen, mens han prøver at få publikum til at grine, hvor det hele til sidst eksploderer i latterbrøl (Rosing,1957:241f).

⁴⁰ En af de fire kategorier indenfor *uaajeerneq* performances som Rosing beskriver i sin artikel.

Rosings beskrivelse af denne performance har nogle fællestræk med skuespillernes performance på scenen. De fire skuespillere danser som allerede skrevet maskedans. Det eneste der præcist modsvarer Rosings beskrivelse af uajaerneq performancen i denne forestilling, er at skuespillerne bevæger og vrider kroppen, ligesom i en traditionel maskedans underholdning. Dog er der fornyelse i uajaerneq performansen på scenen. Fornyelsen af maskedansen (jf. Rosings redegørelse) kommer til udtryk i at de fire skuespillere ikke maler deres ansigt med sod og tran, de bruger heller ikke rem til at snøre ansigtet med. De har ingen spilepind i munden, ingen hårtop, ingen usammenhængende ord og lyde der raller ud af dem, og ingen tromme. De er alle sammen iført urbane blå jakkesæt og sort T-shirt inden under. Til gengæld er deres maskedans performance helt igennem genkendeligt, også selvom de ikke bruger masker og sod og tran i ansigtet. For at tage udgangspunkt i Mauss' tre tilgange, så kommer det biologiske, psykologiske og sociologiske i spil for at kunne forstå maskedansen der er vist på scenen. Deres handlinger har nogle identiske træk med den traditionelle maskedans, der er nedarvet gennem generationer. Derfor er deres handlinger genkendelige hos mange, hvis ikke alle grønlændere, der har set forestillingen både i Grønland, Danmark og Færøerne. Deres performance skal forstås som et kodet skuespil (der på engelsk betegnes som *codified acting*). Denne udtryksform er baseret på semiotisk systematiserede gestikulationer, bevægelser, sange, kostumer, make-up, og drama (Schechner, 2013:183). For at publikum kan forstå helt hvad der foregår på scenen, skal de have forhåndsviden om, hvorfor skuespillerne gør som de gør. I dette tilfælde, vil det grønlandske publikum vide, at det drejer sig om en grønlandsk maskedans, også selvom de er ikklædte blå jakkesæt. Maskedanseren danser og går blandt publikum med bøjede ben, rank ryg, gør store øjne, lave forskellige skæve og sjove ansigter, ligesom de bevæger armene umotiveret. Både mænd og kvinder kan danse maskedans, og når de gør det, er det som regel i bar overkrop og korte bukser. Men i nyere tid er maskedanserne, som i øvrigt er blevet genoplivet og sat på den kulturelle dagsorden i Grønland igen af Tuukkaq Teatret i midten af 1970'erne, iført sorte tætsiddende trøjer hos kvinderne.

Før i tiden lavede man masker af enten skind eller træ, og maskerne havde forskellige egenskaber alt efter om der er ceremonier, underholdning, "åndemaningslege" med mere (Kaalund, 1980:35). En enkelt måde at forandre ansigtet på, har været at smøre lampesod i ansigtet og bruge snor over kinder og næse til at forvrænge ansigtet til ukendelighed. I åndemaningsceremonier maler åndemaneren sit ansigt til ukendelighed for at beskytte sin identitet mod en mulig hævn fra ånderne senere (op.cit.:35).

For at vende tilbage til *Angutivik/Den Grønlandske Mand*, så er skuespillerne som sagt iført jakkesæt, og ikke det traditionelle 'kostume og make-up' (jf. codified acting). Set på baggrund af forestillingens nutidige fremstilling af den grønlandske mand, hans rolle i samfundet, hans følelser i det nutidige/moderne samfund, kan det tænkes at maskedansscenen med de fire skuespillere i urbant tøj viser en form for en "scenisk udvikling af maskedansen", som Kuhlmann påpeger (se Kuhlmann, 2018 i nærværende udg.). Det, der afviger fra den traditionelle grønlandske maskedans på scenen, er selve den 'sceniske udvikling' af maskedansen. Denne sceniske udvikling kan dog medføre en fremmedgørelse i forhold til den traditionelle kultur – jf. handlingsforståelserne hos Mauss.

Når publikum har viden om grønlandsk kultur og tradition kan de fortolke sig frem til at skuespillerne 'danser maskedans', dog ikke i traditionel forstand. Man kan derfor argumentere for, at det kan virke som en fremmedgørelse af den traditionelle kultur. Det medfører at underholdning, der er baseret på grønlandsk kultur og tradition, i dette tilfælde den omtalte 'maskedans', derfor ikke rigtigt giver mening. Dette kan dels skyldes, at de mytologiske og sagnomspundne fortællinger, som ofte bliver vist og fokuseret på i flere teaterforestillinger (også nævnt i nærværende artikel), ikke er i fokus i *Angutivik*; dels kan det også, set i betragtning af at *Angutivik* har som tidligere nævnt fokus på den moderne og nutidige mand, været hensigten at vise kulturelle rødder gennem den 'scenisk udviklede' maskedans på en ny og anderledes måde, der samtidig er genkendelig hos det grønlandske publikum.

2.4.1.5. NAIPs amatørteaterforestilling

NAIPs der står for Nuummi Aliikkusersuisartut Isiginnaartitsisartullu Peqatigiiffiat, herefter NAIP. Dette kan oversættes til "foreningen for underholdere og skuespillere". NAIPs amatørteaterforestilling uden navn er et parodisk og samfundskritisk underholdningsshow, der optages og vises i det nationale TV nytårsaften efterhånden hvert år de sidste tre til fem år. Forestillingen havde premiere i Katuaq 11. november 2017. Hvem der har instrueret stykket fremgår ingen steder, men formodentlig har holdet gjort det i samarbejde; fundet idéer til stykket, og kollektivt instrueret det hele. Selvom NAIP's navn lyder til at være for alle underholdere samt skuespillere er det kun for amatørteaterskuespillere. NAIP er en amatørteaterforening der blev etableret i 1959 i Nuuk.

Et amatørteater samt amatørskuespillere skal ifølge Kaj Nielsen forstås som en gruppe mennesker, der laver komisk teater i fritiden, baseret på fritidsinteresse (Nielsen,1950:13). NAIPs medlemmer er ikke professionelle skuespillere, ligesom NAIPs forestillinger heller ikke kan siges at være professionelle. Medlemmerne af NAIP mødes ifølge deres hjemmeside⁴¹ (sidst opdateret i 2014), tirsdage og torsdage, begge dage fra klokken 19:00 til 22:00. I de nævnte dage danser de polkadans.

Polkadans er en del af deres forestillinger, der efterhånden er til stor underholdning for publikum, og danserne tæller både voksne og børn. Publikum begynder at klappe i hænderne, rives med og jubler af glæde når medlemmerne begynder at danse polkadans på scenen. I den forestilling, som jeg overværede, dansede de polkadans tre gange, i første omgang var det udelukkende børn, der dansede. Både anden og tredje gang var der både voksne og børn i to omgange lige efter hinanden. Bemærkelsesværdigt er det, at pigerne er iført lår- og knælange versioner af mændenes traditionelle hvide anorak, nogle af dem er røde med ulu'er (den arktiske kvindeknav) som mønster fornedden. De lidt ældre pigers version er i mørk lilla med hvide kanter.

NAIPs amatørteater har ligheder med revy, hvor begrebet ifølge Carlo M Pedersen er aktuelle begivenheder der passerer revy i en satirisk og ironiserende form (Pedersen,1950:316). I revy er satire og ironi en væsentlig del af forestillingerne. Mens Pedersen skelner mellem amatørteatergruppe, der består af individer, der målbevidst og systematisk arbejder med komedie og tragedie, er revy mere flagrende og tilfældigt, med enkelte genstande, festlige rammer og linjer der viser det miljø man vil fremstille (op.cit.:316ff). I NAIPs tilfælde bliver amatørteater og revy blandet sammen, hvor NAIP målbevidst laver komedie på baggrund af aktuelle begivenheder og hvad der er foregået i samfundet indenfor det sidste år.

Begrebet amatørteater kommer til udtryk ved at NAIP laver shows, der er baseret på årets begivenheder og viser dem på en komisk, satirisk og ironisk måde der minder om revy. For at tage eksempler fra forestillingen laver NAIP en parodisk fremstilling af sprængningsulykkerne i Nuuk, der skete med korte mellemrum, både den 9. september⁴² og 21. september⁴³. Den første

⁴¹ NAIP: <http://www.naip.dk/html/Sungiusartarfiiit.html> (hentet 3.juni 2018, kl.18:54)

⁴² Jonas Fievé: "Sprængning. Svømmehal bombarderet med sten": <https://knr.gl/da/nyheder/sv%C3%B8mmehal-bombarderet-med-sten> (hentet 10.juni 2018, kl. 18:10)

⁴³ Jørgen Schultz-Nielsen: "Politiet efterlyser vidner til nyt sprængnings-uheld": <http://sermitsiaq.ag/politiet-efterlyser-vidner-nyt-spraengnings-uheld> (hentet 10.juni 2018, kl. 18:12)

sprængningsulykke medførte skade på svømmehallen Maliks store ruder, der gik i stykker, fordi en stor sten gik igennem. Den anden ulykke skete i den anden ende af byen, hvor en container blev ødelagt. Begge ulykker medførte heldigvis ingen personskader. Disse bliver vist på scenen med få genstande, sølvpapir der er krøllet sammen bruges som sten, røde pølser skal imitere dynamitstænger, som stikkes ned i jorden i massevis ”fordi, så bliver vi hurtigere færdige”⁴⁴. Tryklufsbør er lavet af en blender, stangen er af kosteskæft og et stykke træ er klistret til skæftet med klisterbånd. Når en af de to mænd der forestiller at være bygningsarbejdere, trykker på ”tryklufsboret” kommer der en genkendelig lyd fra en blender, der skal illudere et rigtigt tryklufsbør. Da ’minøren’ der trykker på ”tryklufsboret” lader som om han trykker på et rigtigt bør, og til stor morskab for publikum begynder at ryste over hele kroppen med let bøjede ben, mens han holder på det imaginære tryklufsbør. Da ulykken sker kommer der to mennesker ud fra et bord der er dækket med en lang hvid dug så det ikke er muligt at se, hvad der er under bordet. Bordet skal muligvis referere til containeren, der blev skadet ved den anden sprængningsulykke (jf. ulykken 21. september). Den ene der kommer ud fra bordet er skadet, mens den anden sender ’live’ på de sociale medier, uden at tænke på at hjælpe den tilskadekomne. Hele denne scene er tydeligvis godt indøvet og gennemtænkt op til forestillingen, der svarer til amatørteater, men selve revy-aspektet kommer til udtryk ved at NAIP laver en ironisk udgave af ulykkerne i festlige rammer, foran et publikum der morer sig over alt, der vises på scenen. Her skal bemærkes, at sprængningsscenen er et genkendeligt fænomen overalt i Grønland, hvor der bygges - lige siden efterkrigstiden, hvor man gik i gang med en massiv moderniseringsproces. Forskellige generationer har således lige siden forskellige erindringer knyttet til lyden af tryklufsbør og sprængninger af fjeld.

Man kan sammenligne denne parodiske scene med den traditionelle fortællesituation, hvor gode fortællere før i tiden blev inviteret til fælles aktiviteter på bopladserne. Til disse kollektive aktiviteter på bopladserne hørte parodi eller provokation også til underholdningen, hvad enten der var tale om komiske, satiriske, ironiske eller parodiske imitationer af sig selv, af andre eller af hele situationer (jf. Tersis et.al.,2016:11). Man kan således sige, at NAIP har videreført traditionen i fornyet form.

⁴⁴ Egen oversættelse oversat fra mine egne noter fra forestillingen

2.4.2. Delkonklusion

Handlingsforståelse kommer an på om kropsbevægelserne er genkendelige for specifikke samfund og kulturer, hvor det biologiske, sociologiske og psykologiske kommer i spil for selve forståelsen af handlinger. Det samme princip bruges derfor også til at forstå grønlandske teaterforestillinger fra 2017. Selvom mange af de traditionelle og grønlandske symbolske elementer i de sete teaterforestillinger er genkendelige for publikum, er der også fornyelser i dem.

De kulturelle symboler kommer til udtryk ved fx overførte kulturelle betydninger i *Qaammatip Ernera* i form af trommen som konfliktbearbejdningsmetode. Denne metode bliver brugt anderledes end i traditionen, forstået som den førkoloniale periode, og bruges i stedet til at vise accept af den yngre generations vilje til at rejse udenlands for at uddanne sig. At slå kind mod kind som også er en del af den traditionelle sangduel der er erstattet med at bytte plads, kan fortolkes på mangfoldige måder alt efter hvor man befinder sig i verden, derfor er det vigtigt at have viden om specifikke kulturelle handlingsforståelser.

At bruge masker ved forskellige lejligheder har været en del af den grønlandske kultur. Det bruges også i teaterforestillinger fra 2017 både set med performative egenskaber, og set med den traditionelle brug af masken. Set med performative egenskaber anses masker for det andet væsen.

Den performative egenskab kommer til udtryk i *INUIT*, hvor skuespillerne flere gange skifter maske for at skifte scenisk identitet. Inde i selve handlingen i *INUIT*, er der masker der er lavet med inspiration i den grønlandske kultur, hvor tre skuespillere ifører sig masker og maskernes tillagte egenskaber. Set ud fra et grønlandsk traditionelt perspektiv har masken været en metode til at gøre sig ukendelig for ånder under åndemaning. Det traditionelle ved at bruge masker i Grønland, kommer til udtryk ved en scenisk udvikling i *Angutivik*, hvor skuespillerne ikke er iført masker eller maling. Dette kan blandt andet føre til fremmedgørelse af den grønlandske traditionelle kultur, men at det også alligevel giver mening for den grønlandske tilskuer at forstå hvad handlingen går ud på. Denne måde er en scenisk udvikling, som også kan siges at blive brugt i NAIPs amatørteaterforestilling, selvom genren ligger indenfor revy, og derfor er satire og ironi pr. definition del af genren. Det kan dog også ses som en scenisk udvikling af den traditionelle fortællesituation hvor store fortællere ofte blev inviteret for at fortælle historier til stor underholdning for tilhørerne.

Der er ikke kun sceniske udviklinger med hensyn til traditionelle egenskaber. Måden at håndtere hundslædekørsel er der stort set ikke forandret ved, men hele handlingen blander traditionelle myter og sagn sammen med klassiske eventyr til at danne rammen om forestillingen på en sjov og underholdende måde.

3. Teaterloven i Grønland og økonomiske rammer

I dette afsnit vil der blive gjort rede for teaterlovgivningen i Grønland. Disse sammenspilles med de økonomiske rammer som NUIS er pålagt.

3.1. Teaterloven

Teaterloven blev vedtaget som ”Inatsisartutlov nr. 23 af 18.november 2010 om teater”, og trådte i kraft per 1.januar 2011. Den er fordelt på seks kapitler og er på tre sider. Linket til hvor loven kan findes er skrevet som en fodnote i den indledende del af nærværende projekt.

Bemærkninger til lovforslaget vil også blive brugt i nærværende afsnit⁴⁵.

Indstillingsberettigelse til bestyrelsen for NUIS samt indsættelse af bestemmelse om ansættelsesforhold blev ændret 12.juni 2019, og trådte i kraft 1.august 2019.⁴⁶

Loven definerer en professionel scenekunstner værende som ”en uddannet skuespiller eller anden scenekunstner samt en skuespiller eller anden scenekunstner, der gennem en flerårig aktiv udøvelse på et højt kunstnerisk niveau har nydt anerkendelse.” Til modsætning til den professionelle scenekunstner er amatør scenekunstner en ”der i sin fritid optræder med scenekunst”⁴⁷.

Scenekunst er alle former for kunstneriske optrædener.

I bemærkningen står der følgende:

”b) Den overordnede baggrund for lovforslaget:

Sikring af grønlandsk scenekunst og teatervirksomheden og ønsket om at fremme og videreudvikle disse har indgået i såvel Naalakkersuisuts som Inatsisartuts kulturpolitiske prioriteringer i flere år. Teater blev udstykket som et indsatsområde i kulturredegørelsen fra 2004 og i daværende Naalakkersuisuts aftale med Kulturrådet i 2006 om prioriteringer på kulturområdet. I Naalakkersuisuts koalitionsaftale for perioden 2009-2013 er det anført, at Naalakkersuisut vil færdiggøre arbejdet vedrørende en ny teaterlov.

Særligt nærværende i den kulturpolitiske debat er muligheden for etablering af et nationalteater som institution: Et teater, der kan være hovedhjørnesten i grønlandsk teater-kultur som inspirator, rådgiver, udvikler og optræder.” (side 1 på loven) (mine bemærkninger,ABJ)

⁴⁵ Bemærkninger til lovforslaget kan læses på dette link: http://lovgivning.gl/-/media/lovfiler/2010/forarbejder/L_nr_23-2010_bemaerk_dk.ashx (hentet 7.januar 2020)

⁴⁶ Lovændringerne kan læses på dette link: <http://lovgivning.gl/lov?rid={7987D3E2-F9B6-4BB2-8B1E-907A753FE9CF9}> (hentet 7.januar 2020)

⁴⁷ Se ovennævnte link, side 1

I ovennævnte citat er det klart at Naalakkersuisut og Inatsisartut er klar over at der har været kulturpolitiske debatter og prioriteringer op til årene for etablering. Det ses igennem kulturredegørelsen fra 2004 samt Kulturrådet fra 2006.

”Ved at etablere Grønlands Nationalteater med en bestyrelse søges en mere fleksibel udfyldelse af de økonomiske rammer og en høj grad af selvstyring. Der er herved også **tilsigtet en politisk uafhængighed i relation til teatrets ledelsesmæssige, driftsmæssige og kunstneriske virke**. Der sigtes herunder mod at øge mulighederne for at lægge forretningsmæssige principper til grund og give ledelsen en sådan dispositionsfrihed, at Grønlands Nationalteater kan drives rationelt og effektivt.” (side 2f på loven)

Formålet med loven er at sikre rammer for professionel scenekunst, fremme og udvikle teaterkulturen samt udvikle både de professionelle og amatører scenekunstnere over hele Grønland. Her skal det bemærkes at der i bemærkninger til lovforslaget står der at med denne lov skal de politiske visioner fastlægges, samt at det centrale i lovforslaget er at etableringen af Grønlands Nationalteater. Det vil sige, på politisk plan er der tænkt på et nationalteater og scenekunst på højt plan, det ses igennem ønsket om at udvikle teaterkulturen i Grønland. Dette skal gøres med et nationalteater i Grønland.

NUIS der i loven nævnes som Grønlands Nationalteater, er en selvstændig offentlig institution med fem bestyrelsesmedlemmer som styrer institutionen. Bestyrelsen skal tilsammen repræsentere et bredt kendskab til teatervirksomheden og besidde en indsigt i ledelse.

Teaterloven har sat en ramme om Grønlands Nationalteater, hvor det fungerer som hele Grønlands nationalscene. Lovens §8 og §9 citeres følgende:

§8 ”Grønlands Nationalteater er hele Grønlands nationalscene og skal uden ensidighed **producere et repertoire af høj kunstnerisk kvalitet inden for scenekunst**. Grønlands Nationalteaters virksomhed skal som udgangspunkt være **baseret på den grønlandske kultur og traditioner men skal også være internationalt orienteret** og samtidig tilgodese alsidige udtryksformer for alle aldersgrupper.” (side 2 på loven) (mine bemærkninger,ABJ)

§9 ”Grønlands Nationalteater skal gøre sine **produktioner tilgængelige for et bredt publikum** gennem forestillinger, herunder ved turnévirkomhed, **udsendelse i radio og tv samt ved salg af optagelser**.

Stk. 2. Grønlands Nationalteaters **turnévirkomhed skal omfatte hele landet**. Herudover kan Grønlands Nationalteater gennemføre turnéer i udlandet.” (side 2 på loven) (mine bemærkninger, ABJ)

Det fremgår i de ovennævnte citater at NUIS er pålagt store krav af Grønlands Selvstyre om at skabe og producere en højt kunstnerisk kvalitet indenfor scenekunsten i Grønland, og det er med vægt på den grønlandske kultur og traditioner. Produktionen der også skal være internationalt orienteret skal også vises over hele Grønland.

Ud over de enorme krav nævnt ovenfor er der også andre krav, nemlig at uddanne skuespillere, tilbyde kursusvirksomhed til alle der beskæftiger sig med, eller har interesserer sig indenfor teatervirksomheden, samt er der ifølge bemærkningen til lovforslaget en særlig forpligtelse for NUIS at vejlede amatørteatre eller lokale teatre om drift og produktion af teater. Skoler og andre uddannelsesinstitutioner kan også vejledes om teatervirksomheden.

For at sammenfatte loven, så kræves der meget af NUIS. Kravene skal udføres med den økonomiske ramme der tildeles NUIS i finansloven, samt andre eksterne finansieringsmuligheder, herunder fondsmidler fra tips- og lottomidler. Disse tilskud sker som både drifts- samt produktionstilskud.

3.2. Økonomiske rammer og NUIS i nyheder

I dette afsnit redegøres de økonomiske rammer som NUIS er pålagt under af Grønlands Selvstyre. Til dette bruges Ivan Burkals fremlæggelsesrapport i emnefaget ”Revitalisering med fokus på Grønlandsk teaterhistorie” i foråret 2017, samt hans artikel ”Scenekunst i Grønland. Fra projektteatre til Nationalteater” fra Peripeti. NUIS i nyheder vil også blive inkluderet med henblik på at vise hvor aktuelt og aktivt teatret her i Grønland.

På Naalakkersuisuts hjemmeside på www.naalakkersuisut.gl er det muligt at finde oplysninger om finanslovene. Disse går tilbage til 2003, men hvis man længere tilbage i tiden er det muligt at undersøge de fysiske udgaver af finanslovene (Burkal,2019:54).

For at gøre det så overskueligt og enkelt som muligt, kommer her et uddrag af et billede fra Burkals fremlæggelse i emnefaget fra 2017:

	NUIS	Teater	Teater/film	Silamiut	Tuukkaa
2017	7.381.000				
2016	7.340.000				
2015	7.282.000				
2014	7.208.000				
2013	10.057.000				
2012	8.626.000				
2011	5.890.00				
2010		1.723.000			
2009		1.700.000			
2008		1.500.000			
2007		900.000			
2006		900.000			
2005			1.320.000		
2004			1.320.000		
2003			1.311.000		
2002			883.000*		
2001				883.000	
2000				883.000	
1999				883.000	

48

På ovennævnte billede fremgår det under feltet der hedder NUIS, hvor meget NUIS har fået i bevilling af Selvstyret fra 2011 til og med 2017. Det er tænkeligt at det årlige beløb er nok, men for at tage perspektiv til Silamiut Teatret, og deres vilkår skriver Burkal følgende:

”Silamiut Teateret var med Mooqqus ord ”et overlevelsesteater”, og de store projekter, der er nævnt sidst i artiklen, endte med at gøre Silamiut Teatret insolvent. Det var en vanskelig tid både for teateret og for skuespillerne. Mooqqu måtte give op...” (Burkal,2019:102)

Som det fremgår i ovennævnt citat, så var Silamiut Teatret et overlevelsesteater der til sidst ikke kunne betale økonomiske forpligtelser. Det fremgår i billedet ovenfor at de i 2001 fik 883.000 kroner af Selvstyret.

For at kunne vise hvor meget NUIS kæmper for at overholde de allerede nævnte lovpligtigt arbejde de er pålagt dem, kommer her udvalgte nyhedsoverskrifter fra de sidste to:

”Teaterchef om ny finanslov: Det stiller os værre end nogensinde”⁴⁹

⁴⁸ Burkal, Ivan: forelæsningsnoter: ”Emne: tilblivelsen af teaterloven og tilknytningen til finansloven” 6.gang, 21.marts 2017

⁴⁹ Steenholdt, Paninnguaq: ”Teaterchef om ny finanslov: - Det stiller os værre end nogensinde” IN: Kalaallit Nunaata Radioa: <https://knr.gl/kl/node/226570> (hentet 27.december 2019)

Ovennævnt nyhed blev bragt i KNRs hjemmeside 27.december 2019, det vil sige det er meget aktuelt. I denne nyhed er teaterchefen Susanne Andreasen interviewet i forbindelse med finansloven for 2020, hvor NUIS får én million mindre i bevilling der er på 8.921.000 kroner⁵⁰

I nyheden der blev bragt på NKR 27.december fortæller Andreasen at ”det kan være svært at vide, hvad det er Selvstyret vil have. Vil de bare gerne have, at vi lige så stille lider en langsom død, fordi de bliver ved med at tage midler fra os, eller mener de stadigvæk, at teater og kultur er noget, der er værd at satse på”, samt at de sender tres ansøgninger om året for at overholde deres lovpligtige arbejde med skuespilleruddannelsen, turnévirkomheden samt andre kulturelle aktiviteter. Deres normering på syv ansatte kan ikke efterkommes, fordi det har været nødvendigt at ”skære helt ind til benet i administrationen”. Derfor bliver NUIS også nødt til at skære ned på deres produktioner.

For at sætte perspektiv til ovennævnte nedskæring kommer der her en nyhed fra 2.juni 2019:

”Årets Reumert. Klaus Geisler fik Danmarks fornemmeste teaterpris”⁵¹

I nyheden gøres der rede for at det er første gang nogensinde at en grønlænder får en dansk teaters fornemmeste pris, nemlig ’Årets Reumert’. Geisler er uddannet skuespiller fra NUIS, han var med i det første hold af skuespillerelever fra 2012 til 2014. Han fik prisen for sit skuespil i forestillingen *Angutivik*.

3.3. Delkonklusion

NUIS er pålagt store krav om lovpligtigt arbejde. Disse lovpligtige rammer har før været talt om i kulturredegørelser og kultutpolitiske debatter. De store krav og ønsker fra Selvstyret er at NUIS skal arbejde for bredt publikum og skal blandt andet have turnévirkomhed, vejlede andre teaterinteresserede foreninger og grupper. Dertil bliver de besparet og skåret ned for bevillinger, som gør det svært for NUIS at efterleve kravene. Ovenikøbet er der gode aktuelle nyheder, herunder en af skuespillerne fra Angutivik Klaus Geisler der har vundet en Reumert pris for sit skuespil.

⁵⁰ Finansloven for 2020 kan læses i dette link:

<https://naalakkersuisut.gl/~media/Nanoq/Files/Attached%20Files/Finans/DK/Finanslov/2020/FL2020%20-%20med%20underskrevet%20lovtekst%20og%20linket%20indholdsfortegnelse%20-%20DK.pdf> (hentet 14.januar 2020)

⁵¹ Sommer, Karsten: ”Årets Reumert. Klaus Geisler fik Danmarks fornemmeste teaterpris” IN: Kalaallit Nunaata Radioa: <https://knr.gl/kl/node/221268> (hentet 14.januar 2020)

Dette tegner et klart billede på at teatervirksomheden i Grønland er under en god udvikling og på højt plan, der også bemærkes udenfor Grønland.

Det vil sige bevillingerne og besparelserne hænger ikke sammen med det lovpligtige arbejde, og prøv at forestille hvis der ikke bliver besparet fra NUIS, hvor meget det kan gavne Grønland, både kulturelt og på internationalt plan.

4. Diskussion

Den grønlandske lovgivning siger i teaterloven fra 2011 gør krav på at NUIS skal arbejde bredt og kulturelt. Disse skal være med til at sprede den grønlandske kultur i landet gennem forestillinger der for bredt publikum. Det vil sige at teatervirksomheden har en stor kulturel byrde at løfte for at bevare det grønlandske sprog og kultur.

På den anden side bliver kunstnervirksomheden eller kulturvirksomheden besvaret i gang på gang, den seneste ved finanslovsaftalen for 2020, hvor teatervirksomheden yderligere bliver besvaret for 1 millioner kroner.

De seneste to år har NUIS været meget omtalt i medierne både i Grønland og i udlandet, hvor teaterforestillingen *Angutivik* bliver omtalt og anmelderrost gang på gang, samt en af skuespillerne i forestillingen Klaus Geisler fik en Rreumert-pris som den første grønlandske skuespiller for sin rolle i *Angutivik*. I denne henseende er teatervirksomheden i Grønland i vækst, dette kan ses her i Grønland og i udlandet. Dette bør gøre det klart for Grønlands Selvstyre at mærke hvor stor interesse der er i teaterfaget.

Det er ikke nok med kutlurredegørelser og rosende og lovende ord om at NUIS skal arbejde på højt plan og med god kvalitet. Disse ord fra lovgivningen virker tomme nu hvor der gang nærmest hvert år bliver besparet på bevillingerne til NUIS. Denne situation er begyndt at ligne Silamiuts ringe vilkår, hvor Simon 'Mooqu' Løvstrøm til sidst gav op i teatret fordi støtten fra Selvstyret ikke er nok. Så hvis NUIS bliver besparet gang på gang vil situationen fra Silamiut Teatrets tid gentage sig. Politikkerne ser højt på den grønlandske kultur, og siger at teaterkulturen i Grønland skal sættes som et hovedhjørnestein i grønlandsk teater-kultur som inspirator, rådgiver, udvikler og optræder. Når Selvstyret og politikkerne skriver meget så med meget med pæne ord, hvornår vil de så begynde at tage deres ord til sig og begynder at give bevilling til den grønlandske kultur, herunder teaterkulturen der de sidste 200 år har været aktiv? Hvis Selvstyret ikke begynder nu, vil NUIS drukne på samme måde som Silamiut Teatret.

5. Konklusion

Teaterudviklingen har de sidste 200 år udviklet sig, herunder 'det særligt grønlandske' fra at være håndskrevne dramaer til dilettantkomedier, amatørteatre, og professionelteatre, og ikke mindst et nationalteater. Ovennævntes indhold er fra at være danske til at være oversatte værker med udfordringer med de kulturelle og begrebsmæssige tilpasninger, herunder 'mitaartoq' og ridefoged, til at være grænseoverskridende i form af tabubelagte emner. Disse har været med at udvikle den grønlandske teaterscene, der stadigvæk den dag i dag er præget med blandt andet maske- og tromme dans. Men tabubelagte emner er også blevet vidst gennem tiden, herunder seksuelle emner og kvinders kroppe, og alkoholmisbrug. Det vil sige teater er også et talerør for at vise hvad der ikke bliver snakket om, herunder er det Hans Lynges der har brugt teatret sådan. *Tigorkâra pissarâ* og *Homo Sapienne* er tegn på dette.

Kostumemæssigt er der i under dilettantkomediers tid, tegn på at de danske kostumer har været foretrukket, fordi Lynges havde problemer med at finde en grønlandsk kvindes nationaldragt til *Ukuardluarisâ*.

Tuukkaq Teatret har haft en stor betydning for udviklingen af 'det særligt grønlandske' i form af at der blev etableret en skuespilleruddannelse for grønlændere i Danmark. Teatrets virke er præget af kroppens udtryk som ses i INUIT, og som er blevet vidst utallige gange siden midten af 1970'erne til i dag, den seneste i Fjaltring i 2018. Dette er et tegn på at Tuukkaq Teatret stadigvæk i dag har en stor betydning i Grønland, hvor deres arbejdsmetode der stammer fra gruppe- og laboratorieteatre går igen i dag. Det ses i mit feltarbejde da jeg som outsider begyndte at hjælpe til i Tuukkaq Teatret for forestillingen INUIT havde premiere.

I de senere år er teatret i Grønland for begyndt at benytte andre plads ud over teaterscenen, eller at bruge scenen anderledes, tag eksempel i *Qaqortumi Juulli* og *Homo Sapienne*. Disse er tegn på at 'det særligt grønlandske' teaterscene er i rivende udvikling og i så høj kvalitet i form af at der nu også er Vivi Sørensen der som den første grønlandske har en mastergrad som teaterinstruktør, samt skuespilleren Klaus Geisler der har fået en Reumert pris for sit skuespil i *Angutivik* som den første grønlænder. Tag eksempel også i *Aasarisseruttora*, der længe har været kendt, både i Tuukkaq og som hørespil på KNR. På NUIS blev den vist for publikum både inde og ude i NUIS.

Det vil sige at 'det særligt grønlandske' på den grønlandske teaterscene er stadigvæk under udvikling.

For at tænke på de sidste 200 år er teaterlovgivningen kommet meget sent. Det blev først aktuelt 1. januar 2011, det er også der NUIS som et nationalteater etableret, selvom emnet og ønsket om det har været nævnt så tidligt som i 1965 af Lynge.

NUIS bliver ved med at få bevillingerne besparet, hvor det som et nationalteater hver gang de skal producere og turnere med en forestilling, skal ansøge fondsmidler. Det stemmer ikke overens med den nuværende rivende udvikling i faget. Derfor er der fare for at NUIS som Grønlands Nationalteater, havner i samme situation som Silamiut Teater havnede i, i begyndelsen af 2000'erne. Hvis dette ikke skal gentage sig bliver Selvstyret nødt til at efterleve deres egne ord om hvor vigtigt kulturen er.

Prøv at forestille hvis bevillingerne ikke bliver sparet væk, og den grønlandske teaterkultur bliver ved med at udvikle sig vil teaterkulturen når meget langt i forhold til det er i dag.

Anvendt litteratur

Andreasen, Susanne, Knut Ove Arntzen, Annelis Kuhlman og Birgit Kleist Pedersen (temared.):

- 2019: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Særnummer af Branth et al. (red.): *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Arntzen, Knut Ove:

- 2019: "Tuukkaq, Silamiut og Grønlands Nationalteater. Antropologisk vending til ny-kontekstualiserede klassikere – mytedramaturgi og inter-nordisk udveksling" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Berthelen, Christian:

- 1994: *Kalaallit atuakkiaat 1990 ilanngullugu*. Atuakkiorfik, Nuuk.

Brandt, K:

- 1937: "Ej blot til lyst" IN: *Sujumut*, nr.7, 01.07, pp.39-41. Link til avisdatabase: <https://timarit.is/page/20453#page/n0/mode/2up>

Brask, Per:

- 1992: "The Birth of the Tukak' Theater" IN: Per Brask & William Morgan (eds.): *Aboriginal Voices: Ameririndian, Inuit, and Sami Theater*. The Johns Hopkins University Press.

Broberg Damgaard, Ane-Mette:

- 2017: "Komparativ analyse af to INUIT forestillinger". Afdeling for Sprog, Litteratur & Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk. Bacheloropgave. (hentet pr 21. december 2019 på nettet: <https://www.uni.gl/media/3229066/bachelor-projekt-ane-mette-b-damgaard-inuit.pdf>)

Bryman, Alan:

- 2012: *Social Research Methods*. 4th edition. Oxford University Press

Bugge, G.N.:

- 1970: "Koloniliv i Godthåb. I. 1903-1914" IN: *Tidsskriftet Grønland*, artikel 04, nr. 2, pp:239-256

Burkal, Ivan:

- 2017: forelæsningsnoter: "Emne: tilblivelsen af teaterloven og tilknytningen til finanslovene" 28.marts. Upub.
- 2019a: "Scenekunst i Grønland. Fra projektteater til Nationalteater" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.
- 2019b: "Silamiut Teatret" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Carlson, Marvin:

- 2003: *The Haunted Stage*. University of Michigan Press, University of Michigan

Egede, Kristian:

- 1989: *Suna Tissinarami*. Kujataata Naqiterivia, Nuuk :42-49

Fleischer, Jørgen (red.):

- 1984: *Atuagagdliutit*, nr.51, 124.årg. 19.december.

Harsberg, :

- 1969: *Aristoteles. Om digtekunsten*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A.A. København.

Johansen, Arnaq Brandt:

- 2017: *Qaammatip Ernera. En indholdsanalyse af forestillingen af Qaammatip Ernera/Månedrengen*. Upublic. Semesteropgave i emnefaget Revitalisering med fokus på Grønlandsk teaterhistorie v/ Birgit Kleist Pedersen, Afdeling for Sprog, Litteratur og Medier, forår 2017. Ilisimatusarfik.
- 2019: "Forholdet mellem det verbale sprog og kropssproget i udvalgte grønlandske teaterproduktioner i 2017" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Kaalund, Bodil

- 1980: "Masken – portræt eller kultisk rekvisit? IN: *Tidsskriftet Grønland*, nr.2, pp. 34-45.
Netartikel: <http://www.tidsskriftetgroenland.dk/archive/1980-2-Artikel02.pdf>

Kleivan, Inge:

- 1961: "Digteren B.S. Ingemann og Grønland" IN: *Tidsskriftet Grønland*, artikel 01, nr. 7, pp:241-269
- 1996: "Hans Lynges rolle i Grønlands teaterhistorie" IN: *Tidsskriftet Grønland*, artikel 07, nr. 3, pp:106-148

Kragh, Peder:

- 1875: *Udtog af Missionair P. Kraghs Dagbog*. Dannevirke's officin (H.R. Hiort-Lorenzen, Haderslev.

Kreutzmann, Evi:

- 2017: "Performance Studies i mundtlig fortællinger - en komparativ analyse af optagelserne Arnat qivittut issumminillu qilippallit & Jeg husker ... fortællinger fra Grønland." Afdeling for Sprog, Litteratur og Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk. Bacheloropgave (Hentet pr 21.december 2019 på nettet: <https://uni.gl/media/3059235/evi-bachelor.pdf>)

Kuhlmann, Annelis:

- 2019: "Det iscenesatte Grønland – Grønland på scenen" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Lyberth, Arnanguak:

- 2017: "Mitaartut. En undersøgelse af hvad der ligger bag samt symbolværdien af traditionen gennem historien". Afdelingen for Sprog, Litteratur og Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk. Bacheloropgave (Hentet pr 12.januar 2020 på nettet: <https://www.uni.gl/media/1950709/arnanguak-lyberth.pdf>)

Lynge, Hans:

- 1938: *erssingitsup piumassâ : okalugtualiak/ássiliartai nakiternalo suliarinekartut atuagkiortuanit. kakortok.*
- 1934: *Tigorkârâ pissarâ. okalugtuak issigingnârtitsísstitut iluarsarsimassok.* Angmagssivingme nakitigkat, Fr. Høegh.
- 1946: "Den grønlandske scene og dens skaber" IN: Chr. Vibe (red.) *Grønlandsposten*, nr. 5, 1.april 1946. pp.65-67.
- 1988: *Grønlands Indre Liv II. Erindringer fra seminarietiden.* Atuagkat. Nørhaven Bogtrykkeri A/S, Viborg
- 1985: "Frederik Nielsen (Faré) fylder snart 80 år" IN: Jørgen Fleischer (red.) *Atuagagdliutit*, nr.27, 11.september, p.21
- 2016 [1988]: *Grønlands indre liv. Erindringer fra barndomsårene og fra semiarietiden.* Specialtrykkeriet Viborg a-s.
- 1937: "Ej blot til lyst" (Nr.2) IN: *Sujumut*, 1.12. pp.76-77. Link til avisdatabasen: <https://timarit.is/page/20489#page/n0/mode/2up>

Lynge, Minik:

- 2019: "En analyse af KNRs hørespil ud fra performance studies." Afdeling for Sprog, Litteratur og Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk. Specialeprojekt. (Hentet pr 25.november 2019 på nettet: <https://uni.gl/media/5391032/en-analyse-af-knrs-hoerespil-ud-fra-performance-studies-speciale-af-minik-lynge.pdf>)

Mauss, Marcel:

- 1973: "Techniques of the Body" IN: *Economy and Society*, nr. 2, årg. 1, pp. 70-88.

MIK-koret og NIPE-koret

- 1994: *Seqernup qungujunnera.* En cd af Ulo, KNR Grønlands Radio, Nuuk.

Mørk, Ebbe:

- 1965: "Jeppe på bjerget med høj hat og diplomatfrakke" IN: *Atuagagdliutit*, nr. 6, 18.marts. pp: 2 og 29

Nielsen, Kaj:

- 1950: "Dansk Amatørteater" IN: Nielsen, Kaj (red.): *Amatørteater. Historie – Teori – Praksis.* Nordens Bogforlag. pp. 13-44.

Nielsen, Marten:

- 1957: "okalugpalârsiâka angajorkâvniit avdlanitdlo (nangitak.)" IN: Peter Dalager (red.) *Avangnâmiok.* 45.årg. nr.1-2, Nuuk: pp:171-173.

Nielsen, Martin:

- 1957: "avanerssuarmiut kimugsimik Tasiussaliartarnerat" IN: Palle Brandt (red.) *Atuagagdliutit.* 97.årg. nr. 19, Nuuk: p:22

NUIS:

- 2019: "Homo Sapienne. Isiginnaagassiaq/Teaterforestilling". En brochure, NUIS, Nuuk

Ong, Walter J.:

- 1982: *Orality and Literacy*. Routledge Taylor & Francis Group, London & New York

Pedersen, Ane Marie B.:

- 2001: "Privathus som museum i Nuuk" IN: *Tidsskriftet Grønland*. Nr. 1, artikel 5, pp.27-29 (Hentet 30.december 2019 på linket: <http://www.tidsskriftetgronland.dk/archive/2001-1-Artikel05.pdf#page=1>)

Pedersen, Carlo M.:

- 1950. "Revy" IN: Nielsen, Kaj (red.): *Amatørteater. Historie – Teori – Praksis*. Nordens Bogforlag. pp: 316-326.

Pedersen, Birgit Kleist:

- 1995: *Fra Homer til Aron. Med udgangspunkt i teorier om mundtlig tradition, belyses og diskuteres anvendelsen af disse i forhold til den grønlandske fortælletradition*. Institut for Grønlandsk Sprog og Litteratur. Nuuk. (Upubliceret speciale, findes på Ilisimatusarfiks bibliotek).
- 2012: "Kultur er ikke noget, man tager på om søndagen!" IN: Birgit Kleist Pedersen et.al. (red.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2010-12*. Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat, Nuuk: pp 51-75.
- 2019: "Hans Lynge – en passioneret amatør i tilblivelsen af den grønlandske teaterscene" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Petersen, Pavia:

- 1934/1938: *Venner. Et skuespil. Maskinskrevet manus på dansk*. Nunatta Toqqorsivia. pp:1-39.
- 1958: *ikíngutigít. issigingnâgagssiak*. Grønlandske Forlagip nakitertitâ.

Rasmussen, Knud:

- 1979: *Myter og sagn fra Grønland 1-3, bind II*. Nordiske landes bogforlag.

Ridout, Nicholas:

- 2015: *Passionate Amateurs. Theatre, Communism and Love*. The University of Michigan

Rink, HJ:

- 1982: *Eskimoiske myter og sagn*, Nørhaven Bogtrykkeri a/s.

Platou, Niels:

- 1985: "Aavarneq ilitsoqqussarigaanni" IN: Johanne Petrussen (red.) *Atuisoq*. nr.4, juli, Nuuk: pp:8-9.

Rosing, Jens:

- 1957: 'Den østgrønlandske 'maskekultur' IN: Tidsskriftet Grønland, nr.7, pp:241-251

Rossen, Rosannguaq:

- 2017: "'Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt" – uenigheder om identitet og kulturelle udtryk I grønlandsk mode" IN: *Grønlandsk kultur- og samfundsforskning 2015-17* (red. Birgit Kleist Pedersen et.al.). Ilisimatusarfik, Forlaget Atuagkat, Nuuk. pp:99-117

Scavenius, Alette:

- 2007: *Gyldendals teaterleksikon*. Narayana Press. Nordisk Forlag, København.

Schechner, Richard:

- 2004: *Performance Theory*. Routledge Classics, London and New York. the Taylor & Francis e-Library, Abingdon. pp:66-112
- 2013: *Performance Studies: An Introduction* 3rd Edition. Routledge, Abingdon.
- 2016: "Performance studies. The broad spectrum approach" IN: *The Performance studies reader* (red. Henry Bial & Sara Brady). 3.udg. Routledge, TJ International Ltd, Padstow, Cornwall.

Tersis, Nicole, Arnaq Grove & Raymond Boyd (red.):

- 2016: *Words and Gesture. An Inuit Storyteller in East Greenland*. Peeters, Leuven.

Thalbitzer, William:

- 1941: "The Ammassalik Eskimo. Second Part, Second Half-Volume" IN: *Meddelelser om Grønland* bd. 40, nr. 4 Social Customs and Mutual Aid. C.A Reitzels Forlag, København.

Thonsgaard Hansen, Kirsten:

- 2019: "Tuukkaq – de første år" IN: *Grønlands Teaterhistorie – på vej*. Andreasen et al. (temared.) IN: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer af Branth et al. (red.). Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Vebæk, Måliarak:

- 2001: *Tusarn! Sydgrønlandske fortællinger*. Atuakkiorfik, Nuuk.

Wilhjelm, Henrik:

- 1997: *De store opdragere. Grønlands seminarier i det 19.århundrede*. Det grønlandske selskab. Gullanders Bogtrykkeri a-s, Skjern.

Wilkie, Fiona:

- 2004: "Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance" University of Surrey, School of Arts, June 2004. Thesis submitted in fulfilment of the requirement of the degree of Doctor of Philosophy. Downloaded fra: (<http://epubs.surrey.ac.uk/823/1/fulltext.pdf>) (hentet 30.december 2019)

Anvendte websider

Det Danske Filminstitut:

- u.å: "Palos brudedefærd" IN: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/palos-brudefaerd> (dato ukendt). København. (hentet 14.januar 2020)

Fievé, Jonas:

- 2017: "Sprængning. Svømmehal bombarderet med sten" i: Kalaallit Nunaata Radioa. Greenlandic Broadcasting Corporation. Nuuk. 9.september. Downloaded fra <https://knr.gl/da/nyheder/sv%C3%B8mmehal-bombarderet-med-sten> (hentet 10. juni 2018)

Katuaq:

- U.å.: "Hans Lynge Salen" IN: <https://katuaq.gl/da/Om-Katuaq/Generel-information-til-kunstnere/Teater/Hans-Lynge-Salen> (dato ukendt). Nuuk. (hentet 15.januar 2020)

Kleivan, Inge:

- 2009: "Innersuit" i: Den Store Danske, Gyldendal. 31.januar. København. Downloaded fra http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Eskimoisk_religion/innersuit (hentet 10. juli 2018).

Kommuneqarfik Sermersooq:

- u.å: "Niels Lynges Hus" i Kommuneqarfik Sermersooq: (dato ukendt). Nuuk. Downloaded fra: <https://sermersooq.gl/da/borger/kunst-og-kultur/niels-lynges-hus> (hentet 30.december 2019)

NAIP:

- u.å: "NAIP-mi sungiusartarfii / NAIP-s træningstider" i: Nuummi Aliikkusersuisartut Isiginnaartitsisartullu Peqatigiiffiat. (ukendt dato). Nuuk. Downloaded fra <http://www.naip.dk/html/Sungiusartarfii.html> (hentet 3. juni 2018)

Netredaktion:

- 2011: "Arnaq meeqqallu qimusserrattut" i: Sermitsiaq.AG. 26.april. Nuuk. Downloaded fra <http://dev.sermitsiaq.ag/kl/node/100004> (hentet 10. juli 2018)

Nordisk Samarbejde:

- 2015: "Nordisk Råds litteraturpris" IN: https://www.norden.org/da/literature-prize?field_nomination=2015&field_gender=All&field_genre=All (hentet 14.januar2020)

NUIS:

- 2018: "Om Grønlands Nationalteater" i: Nunatta Isiginnaartitsisarfia. (dato ukendt). Nuuk. <https://nuis.gl/om-groenlands-nationalteater/> (hentet 22.juli 2019)

Oqaasileriffik / Grønlands Sprogsekretariat:

- 2019: "Alupaarpoq" i: Ordbog, Oqaasileriffik / Grønlands Sprogsekretariat. (dato ukendt). Nuuk. Downloaded fra <https://oqaasileriffik.gl/ordbog/?lex=121579> (hentet 10. juli 2018)

Schultz-Nielsen, Jørgen:

- 2017: "Politiet efterlyser vidner til nyt sprængnings-uheld" i: Sermitsiaq.AG. 21.september. Nuuk. Downloaded fra <http://sermitsiaq.ag/politiet-efterlyser-vidner-nyt-spraengnings-uheld> (hentet 10. juni 2018)

Sommer, Karsten:

- 2018: "Succesforestillingen Angutivik kommer til Færøerne" i: Kalaallit Nunaata Radioa. Greenlandic Broadcasting Corporation. 29.maj. Nuuk. Downloaded fra <https://knr.gl/da/nyheder/succesforestillingen-angutivik-kommer-til-f%C3%A6r%C3%B8erne> (hentet 10. juni 2018).
- 2020: "Årets Reumert. Klaus Geisler fik Danmarks fornemmeste teaterpris" IN: Kalaallit Nunaata Radioa. Greenland Broadcasting Corporation. 2.juni. Nuuk: <https://knr.gl/kl/node/221268> (hentet 14.januar 2020)

Steenholdt, Paninnguaq:

- 2019: "Teaterchef om ny finanslov: - Det stiller os værre end nogensinde" i Kalaallit Nunaata Radioa. Greenlandic Broadcasting Corporation. 27.december. Nuuk. Downloaded fra: <https://knr.gl/da/nyheder/teaterchef-om-ny-finanslov-det-stiller-os-værre-end-nogensinde> (hentet 27.december 2019))

Sørensen, Helle Nørrelund:

- 2014: "Kritik af dansk alarmcentral efter hjemløs grønlanders død" i: Kalaallit Nunaata Radioa. Greenlandic Broadcasting Corporation. 8.oktober. Nuuk. Downloaded fra <https://knr.gl/da/nyheder/kritik-af-dansk-alarmcentral-efter-hjemløs-grønlanders-død> (hentet 28.maj 2018).

Anvendt arkivmateriale

Lyng, Hans/NKA:

- u.å.: maskinskrevet løs side med påtegning ”73” og titlen *Om skuespillet Ukuardluarissá*
IN: Arkivæske IV: Skuespil: IN: Hans Lynges personlige arkiv, Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu/Greenland National Museum & Archives, Nuuk

Anvendt fra feltarbejdet

Johansen, Arnaq Brandt:

- 2018: videodagbog fra feltarbejdet i Fjaltring. 2.-4.marts 2018

Anvendt lovgivning og finanslov

- Inatsisartutlov nr. 23 af 18. november 2010 om teater (hentet 10.januar 2020 fra linket: <http://lovgivning.gl/lov?rid={983F2107-1635-41AB-ACEF-77B2B23B4927}>)
- Bemærkninger til lovforslaget til Inatsisartutlov nr. 23 af 18.november 2010 om teater. (hentet 7.januar 2020 fra linket: http://lovgivning.gl/-/media/lovfiler/2010/forarbejder/L_nr_23-2010_bemaerk_dk.ashx)
- Inatsisartutlov nr. 18 af 12. juni 2019 om ændring af Inatsisartutlov om teater (Ændring af indstillingsberettigede til bestyrelsen for Grønlands Nationalteater og indsættelse af bestemmelse om ansættelsesforhold (hentet 7.januar 2020 fra linket: <http://lovgivning.gl/lov?rid={7987D3E2-F9B6-4BB2-8B1E-907A753FECF9}>)
- Finansloven for 2020 kan læses i dette link: <https://naalakkersuisut.gl/~media/Nanoq/Files/Attached%20Files/Finans/DK/Finanslov/20/FL2020%20-%20med%20underskrevet%20lovtekst%20og%20linket%20indholdsfortegnelse%20-%20DK.pdf> (hentet 14.januar 2020)

Bilagliste

Bilag 1

8.oktober skrev min vejleder til mig pr mail:

Kære Arnaq,

God morgen!

På torsdag den 11. okt kl 13 skal teaterholdet på arkivet, hvor vi bl.a. vil få adgang til Villads Villadsens privatarkiv (måske ligger der skuespil)– og på NUIS den 18. okt kl 13. Hvis du er interesseret, er du velkommen til at deltage. Hold i øvrigt øje med de pdf-filer, som jeg lægger ud på intranettet til dette hold i mappen Erindringer og visioner i grønlands(k) teater 1975-2011, måske er der noget der, du kan bruge til dit speciale.

Birgit

Bilag 2

Godkendelse fra Hans Lynges Fonden til at åbne Hans Lynges privat arkiv på NKA.

Hans Lynges Fond holdt bestyrelsesmøde den 7.juni 2017, kl. 11 grønlandsk tid og kl. 15 dansk tid i Ilisimatusarfik i Nuuk.

Følgende står under punkt 10 i referatet:

” 10. De mange kasser med Hans Lynges manuskripter, noter m.m. er i sin tid afleveret til Grønlands Arkiv for senere at kunne blive benyttet af forskere m.m. Birgit Kleist oplyste at hun havde haft stor nytte af at benytte sig af een kasse i f.m. sit arbejde i Ilisimatusarfik. Der ligger stadig 14 uåbnede kasser og der er hermed givet tilladelse til at åbne kasserne til afbenyttelse for forskning.”




Formanden takkede for mødet og ønskede medlemmerne en god sommer.

Kaj Kleist, referent 14. juni 2017

Bilag 3

Godkendelse om at bruge billeder fra NKAs digitale arkiv og samlings hjemmeside

www.qangagooq.gl

Ujammiugaq Engell [ujammiugaq@natm...    [Handlinger](#) ▾

Til: Arnaq Brandt Johansen

30. december 2019 12:30

- Du svarede den 2019-12-30 13:03.

Kære Arnaq

Da jeres brug af vores billeder ikke skal bruges til en større publikation, må i gerne bruge billederne gratis.

Med håb om at i kommer godt ind i det nye år-

Inussiarnersumik inuulluaquakkit
Med venlig hilsen / Best regards
Ujammiugaq Engell
Paasissutissiisartoq ~ Dissemination Curator
Formidlingsinspektør

Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu

Greenland National Museum & Archives

Direct: +(299) 34 22 18

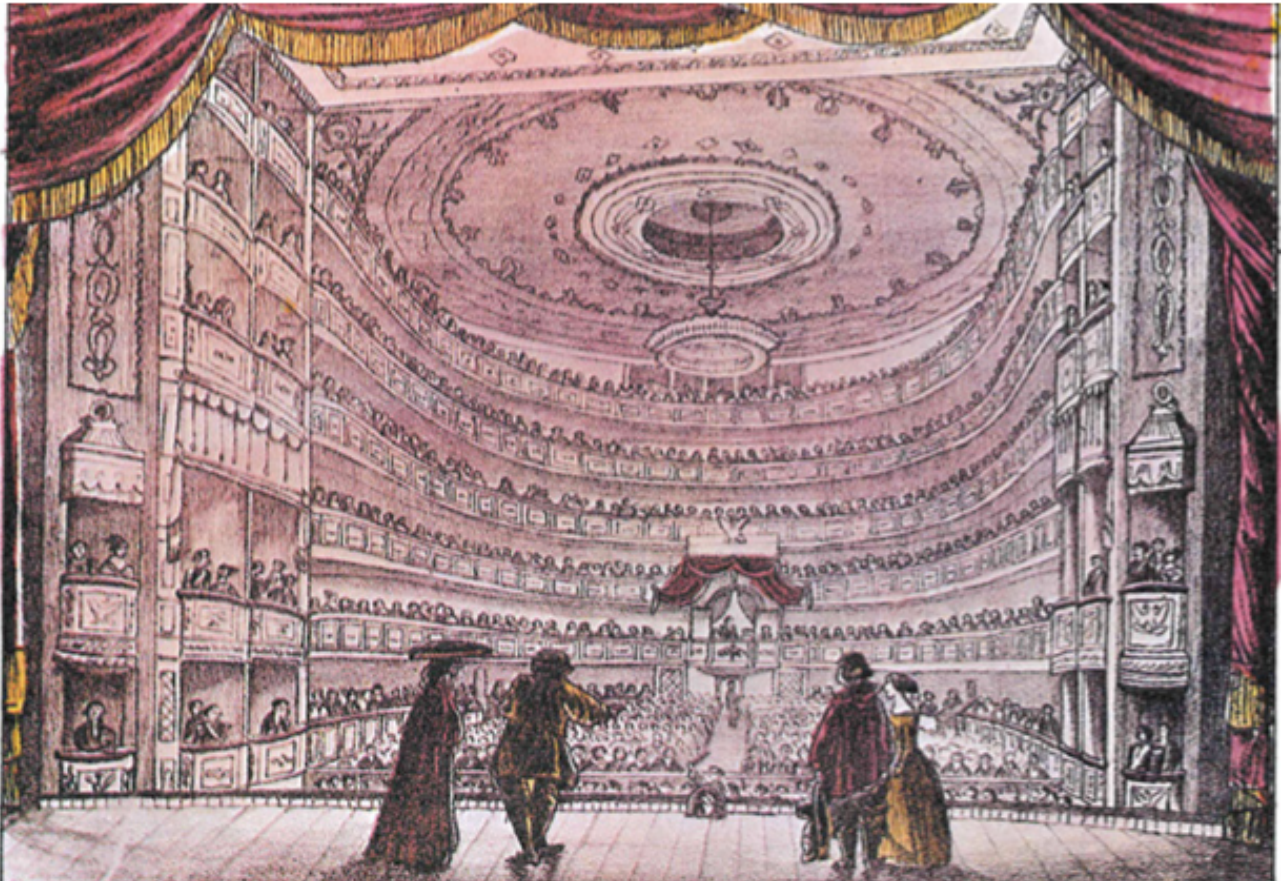
Mai: ujammiugaq@natmus.gl

Web: nka.gl

Bilag 4

Litografien der originalt er trykt i *Atuagadliutit* i 1872.

Nedenstående billede er taget fra Birgit Kleist Pedersens artikel "Hans Lyngge – en passioneret amatør i tilblivelsen af den grønlandske teaterscene" i *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier. Grønlands Teaterhistorie – på vej*.



(Pedersen,2019:17).

Bilag 5

Billedet som Kleivan har brugt til at forklare at det sandsynligt er de udklædte fra opførelsen af H.C. Andersens *Fyrtøjet*.

Billedet er her i nærværende speciale brugt med godkendelse fra NKA - www.qangagooq.gl



Foto: John Møller/Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

Bilag 6

Resuméen for den mundtlig fortælling *Ukuardluarisâ* som Augo Lyngé sammen med Hans Lyngé, Frederik Nielsen, Pavia Petersen samt Telef Lyngé brugte som inspirationskilde til at opføre et skuespil med samme navn.

Farvelæggelsen gør at strukturen i sangen fortalt som en fortælling vises nemmere. Derfor kan nogle af Ongs husketeknikker ses tydeligt, det vil sige rytmer, redundans og mønster:

Resumé:

Handlingen foregår i **Ikigaat**, hvor der er en faster der ikke kan lide nevøens kæreste Juutitta.

Fasteren skælder ud over Juutitta, så meget at **nevøen giver op og går qivittoq**. Juutitta hører ham synge på fjeldet bag **Ikigaat**, der hvor hun **plukker bær** sammen med andre **kvinder**.

Den **første** gang han høres **synge** er på tidspunktet har **kvinderne ikke plukket mange bær**. Han synger med **gråd** i stemmen om sin **faster der besvimer**, og derefter bryder Juutitta i **gråd**.

Anden gang havde **kvinderne plukket bær nok**, hvor han **sang** om Juutitta som han har set **græde**.

Tredje gang sad alle i konebåden og sejlede på vej **væk fra deres bærplukningssted**, troede alle at de var sluppet fra det **grådkvalte 'spøgelse'**. Dog **synger** han om sin **faster der besvimer**, og at hun havde ønsket en 'ishund' som svigerdatter.

Nevøen der er gået til fjelds lover aldrig at komme til kysten mere for at nu gik han hen mod indlandsisen og gifter sig med et ismenneske. **Kvinderne** der har **plukket bær** får nok i **Ikigaat** og de kommer der aldrig igen. (Vebæk,2001:77-82).