



Essay

Tuukkaq – de første år

Reidar Nilsson og Elin Nilsson. Begge foto: Kirsten Thonsgaard Hansen, begyndelsen af april 1979.

Tuukkaq – de første år

Af Kirsten Thonsgaard Hansen

Begyndelsen

Historien om Tūkak¹ (herefter i ny retskrivning: Tuukkaq) begynder i Grønlanderhuset i Holstebro, oprettet i 1970 som et fristed for grønlandere, fastboende eller på kortere eller længere uddannelsesophold, af Elin Nilsson (dengang Elin Balslev) (1936-2017). Det var det første sted af sin art i Danmark. Som leder var Elin ikke ansat af Grønlandsministeriet og kunne derfor lægge sin egen linje.

Vi havde ingen penge og måtte bygge det hele op selv. Det gav en styrke!”, fortalte hun mig i en samtale (9.4.1979).

Reidar Nilsson var kommet til Holstebro i 1972 som skuespiller ved Nordisk Teaterlaboratorium, Odin Teatret. En aften overværede han en trommedans-seance i Grønlanderhuset og begyndte at få sin gang i huset. Da han kom hjem fra en turné i Frankrig med kropsmime-forestillingen *Actes sans Paroles 1+2*, spurgte Elin Nilsson ham, om han ikke kunne tænke sig at lave noget til Grønlanderhusets 5-års fødselsdag i marts 1975.¹

Fire spillere, bl. a. Bendo Schmidt, gik sammen med Reidar i gang med at dramatisere Alaska inuit-myten om Festens hellige gave, (Rasmussen 1929). På ca. tre uger fik de stablet en forestilling på benene. Med meget få midler havde de fået lavet en slags kostumering og brugte gulvet mellem bordene som spilleplads. Der var 80 tilskuere, 2/3 grønlandere, 1/3 danskere.

Det var en meget fantastisk aften, der skete virkelig noget, kunne jeg mærke. Forestillingen rørte ved nogle lag hos de grønlandske tilskuere. Tanker og følelser, som ellers sjældent bliver taget i brug, kom op til overfladen. Mange kom og var virkelig meget berørte. Bagefter slog det ligesom sammen om Reidar, at han måtte fortsætte. Og jeg følte, at det kunne blive starten på noget vigtigt. Det var sådan set ”fødslen” (Elin Nilsson, 9.4.1979).

1. september 1975 blev Tuukkaq Teatret, eller som det hed dengang Teatergruppen Tuukkaq, officielt startet.² Allerede i november 1975 blev teatret godkendt af Grønlandsministeriet som uddannelsessted for grønlandske skuespillere. Det betød, at eleverne kunne modtage uddannelsesstøtte på linje med andre unge grønlandere under uddannelse i Danmark.

Det første år arbejdede Tuukkaq i Grønlanderhuset i Holstebro, nærmere betegnet i biblioteket, som i dagtimerne blev forvandlet til træningssal. Men 15. august 1976 flyttede teatret til ”Dalgård” i Fjaltring. I mellemtiden var Elin og Reidar blevet gift, og Elin Nilsson forlod dermed også sin lederstilling i Grønlanderhuset i Holstebro.

1) Tekst: Samuel Beckett, instruktør: Yves Lebreton, Studio 2, Odin Teatret, skuespillere: Reidar Nilsson og Gilles Mahéu. Premiere: 29. 9. 1974. Efter denne turné forlod Reidar Nilsson Odin Teatret.

2) Hvordan opstod navnet ”Tuukkaq” (Harpunspids)? Under et besøg i Grønlanderhuset 28.2.1978 præsenterede Reidar mig for musikeren Karl Lyngbe med ordene: ”Det er ham, der har givet teatret navn!”. Det var dog Reidar Nilsson, som selv fik ideen til navnet.

Forestillingen *Inuit* – 1975-76

Reidar Nilssons notater og dagbog fra Tuukkaqs første arbejdsfase 1975-76 er en uvurderlig kilde til forståelse af, hvordan teatrets flagskib, forestillingen *Inuit*, bliver til.³ I november 1975 begynder det egentlige træningsarbejde i Grønlænderhuset. Reidar Nilsson, Benedikte Schmidt, kaldet Bendo, og Moses Aronsen, kaldet Torngi, udgør teatrets grundstamme. I december 1975 kommer Lone Jørgensen og Esajas Isaksen til. Elementerne i det daglige træningsarbejde er i denne periode: Fysisk grundtræning, improvisation, sagnfortælling, dansetræning og skuespillerteori.

Den 24. november 1975 optræder *Inuit* for første gang som arbejdstitel for den kommende forestilling i forbindelse med notater om kostumer og rekvisitter. Der skal skaffes kamikker og sælskind til kostumer og ikke mindst en tromme til Moses. Allerede på dette tidspunkt står det klart, at Moses' trommedanskunnen skal bruges i forestillingen.

I begyndelsen af januar 1976 arbejdes der med et bevægelsesprincip, fastfrysning af bevægelse til "skulptur", som oplæg til improvisation. 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.⁴ 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). Mandskampen og kvindesangen udgør nu et fundament, som skal fastholdes.

12. januar 1976 er der blevet lavet masker, og under træningen finder Moses på at anbringe masken oven på hovedet, således at han får to "ansigter". Det virker fint, når han sidder med bøjet hoved. En idé, som bliver brugt i forestillingen (naak ukua inuit?⁵-sekvensen). Samme dag noterer Reidar nogle korte refleksioner vedrørende stykkets form og sigte. I stedet for at lave et politisk, aktuelt stykke skal man måske prøve at skabe et eventyr? Et nyt eventyr.

I den følgende arbejdsperiode har man dog endnu ikke lagt sig fast på, om stykket skal bevæge sig på et historisk eller et mytisk, symbolsk plan. Man opererer stadig med realistiske, genkendelige elementer i forestillingen, f.eks. i "fordærvesscenen", hvor Bendo får en konkret flaske i hånden og raver fortrukket rundt. Augo Lynges (1899-1959) digt *Nunaga-aa, nunarsuup avannaani* (Mit kære fødeland højt mod nord) indgår ved stykkets vendepunkt og i slutscenen med henblik på, at publikum skal synge med. Desuden vil man involvere publikum direkte i en åben debat ved stykkets afslutning.

Samtidig arbejder man med det symbolske, mytiske lag. Skuespillerne får til opgave hver især at finde en figur fra den grønlandske mytologi og skabe en maske, en dragt, et bevægelsesmønster og en stemme til figuren (12.1.1976). En uge senere er maskerne næsten færdige, og improvisationsarbejdet begynder. Esajas har valgt hjælpeånden Amu. Hans bevægelser er krybende, en snigende gang, og stemmemæssigt arbejder han med en karakteristisk tynd, pibende lyd. Bendos maske til Immap Ukuaa (Havets Moder) er blevet god og stærk, skriver Reidar. Den har noget grusomt over sig. Til masken skal bruges en lang, sort paryk.

22. januar 1976 foreligger for første gang en samlet synopsis for *Inuit* i form af 28 scener/

3) Når man bruger instruktørens notater som kilde, må man være opmærksom på, at en instruktør, som arbejder tæt sammen med skuespillerne og hele tiden befinder sig i den praktiske arbejdssituation, ikke altid skriver ting udførligt ned. Notaterne tjener mest af alt som "huskeseddel" og intern dokumentation.

4) Dagbogsoptegnelserne henviser til forfatterens notater fra Reidar Nilssons regibog (upubliceret; Tuukkaq Teatret).

5) Naak ukua inuit? = hvor er menneskene henne?

sekvenser. Reidar noterer, at synopsisens pkt. 20-28 kun er løse idéskitser uden baggrund i faktiske improvisationer, og at hele synopsisen ikke skal præsenteres for tidligt, men afvente improvisationsarbejdets forløb.

Figuren Toornaq Qaqortoq (den hvide ånd)⁶ er nu kommet ind i billedet, og der er sat en klar modsætning op mellem ham og Immap Ukuaa. De fire åndefigurer, Immap Ukuaa, Amu, Amagajat og Ajumaq, ligger fast, og instruktør og skuespillere har i det store og hele bestemt sig for, hvordan dragter og masker skal se ud. Man mangler endnu at få løst nogle praktiske problemer med Amus dragt. Han skal have et stort hoved, lille krop og meget lange arme. Kostumet skal udstoppes, måske skal bukserne gøres store og udposede, så overkroppen virker lille? Immap Ukuaa skal have en lang sort paryk, sorte kamikker og en stærkt nedringet rød kjole, måske med talje?

I improvisationsarbejdet med ånderne, prøver man også at inddrage Måneånden. Improvisationen forløber sådan: Måneånden har set ned på jorden og med fortvivlelse fulgt den hvide ånds hærgen blandt menneskene. Med sin tromme kalder han de fire ånder op til sig i månehuset. De kommer fra hver sin kant af rummet. Måneånden viser dem gennem gulvlugen i sit hus, hvor forfærdeligt menneskene har det. Nu beder han dem vise, hvad de hver især kan bruge deres kræfter til. De viser det enkeltvis og samles i en bevægende dans for at redde Bendos figur, som er den hårdest ramte (26.1.1976). En åndefigur, som også er inde i billedet, er Nalikkateeq (indvoldsslugeren). Reidar laver en kostumeskitse, som viser, at Amagajat kan forvandles til Nalikkateeq (2.2.1976).⁷

Den 2. februar 1976 fremlægges synopsisen til *Inuit* i form af 17 scener. Den afsluttende scene beskrives sådan:

Stykket er færdigt – man går ud til publikum og starter en diskussion: Dette er, hvad vi mener nødvendigt: at alle står lige og vil samarbejde. Men hvordan kan vi nå det? Hvem har ideer eller tanker i den forbindelse? (Nilsson 1975-76)

Reidar noterer: ”Hovedindholdet og denne afslutning blev enstemmigt vedtaget til at være Tuukkaq Teatrets linje med *Inuit*”. (Nilsson 1975-76)

I den følgende periode arbejdes videre med den vedtagne grundstruktur, og nye elementer kommer til som resultat af improvisationer, f.eks. drilleriet mellem Amu og Amagajat og Ajumaq. Sangen *nanumi* fra Qaanaaq støder man på ved et tilfælde og vil bruge som gennemgående melodi. Moses laver en ny trommesang til åbningsscenen, man improviserer. Glade lyde, hyl og latter (13. 2. 1976).

I løbet af ca. to en halv måned, fra sidst i november 1975 til medio februar 1976, er arbejdet med *Inuit* altså nået så langt, at hovedforløbet er lagt fast. Men det rummer nogle elementer, som peger i en anden retning end den senere, endelige udgave. Det gælder først og fremmest den tænkte afslutning, hvor der sker et brud i spillestilen i form af en direkte henvendelse til publikum, først med recitation af digtet *Nunaga-aa, nunarsuup avannaani*, dernæst med sang (sammen med publikum), slutteligt med opfordring til diskussion med publikum. Her optræder skuespillerne ude-af-rolle som sig selv og som debatdeltagere. På dette tidspunkt i produktionsprocessen er det altså stadig ikke afklaret, om stykkets historiske eller mytiske plan skal være dominerende.

På den ene side er der et behov for at knytte an til genkendelige, historiske sammenhænge, for slet og ret at fortælle historien om, hvordan inuit blev undertrykt af den hvide mand og hvordan

6) Toornaq Qaqortoq hører ikke hjemme i den grønlandske mytologi. Det er en figur, som er skabt til forestillingen. Reidar nævner selv, at han hentede inspiration til den hvide ånd i Kirsten Bangs roman, *Andemanagerens lærling* (Bang 1967).

7) Toornaarsuk nævnes endnu ikke i arbejdsnotaterne. Immap Ukuaa hedder endnu ikke Inuunerup Arnaa.

bl.a. spiritus var med til at ødelægge et naturfolk. Det kommer f.eks. til udtryk ved at Toornaq Qaqortoq velsigner flasken og rækker den til Bendo, som drikker sig sanseløst beruset og raver rundt. På den anden side ønsker man at gøre udtrykket mere mangetydigt. At skabe et eventyr, som bliver ved med at arbejde i folks bevidsthed. Selv om Reidar i sine notater ét sted kalder Toornaq Qaqortoq for ”den hvide præst”, står det på dette tidspunkt samtidig klart, at der ikke skal skabes en historisk Hans Egede-lignende skikkelse. Det skal være noget mere ubestemmeligt. Noget hvidt, koldt og fremmed, som sniger sig ind på menneskene. Hvordan den hvide toornaq skal se ud, er ikke fastlagt endnu. Kun at han skal bære maske og hvid kappe.

I de følgende måneder sker der en afklaring. Lone Jørgensen har forladt teatret, Karoline Olsen og Fartato Olsen er kommet til. Moses Aronsen er midlertidigt bortrejst. Arbejdet med *Inuit* er sat på stand-by, og en ny forestilling *Oqaatsip kimia* (Ordets magt) bliver Tuukkaq Teatrets første i efteråret 1976. En collage af otte nyere og moderne grønlandske digte, herunder Augo Lynges *Nunaga-aa, nunarsuup avannaani*, som her finder sin plads og ikke længere indgår i arbejdet med forestillingen *Inuit*. De medvirkende er: Bendo Schmidt, Esajas Isaksen, Fartato Olsen og Karoline Olsen. *Oqaatsip kimia* betragtes af Tuukkaq som en ”mellestation”, det foreløbige resultat af arbejdet på *Inuit*, og får bl. a. på grund af forfatterrettigheder til digtene en begrænset levetid.

Forestillingen *Inuit* – 1977-80

Forestillingen *Inuit* havde premiere på Færøerne i februar 1977 og Danmarkspremiere på Tuukkaq Teatret i Fjaltring 18. marts 1977. Der har været foretaget nybesætninger af roller og egentlige nyopsætninger i perioden 1977-80. Kriteriet for at tale om nyopsætning er, at der er sket en næsten total udskiftning af skuespillere. Så har man måttet indstudere forestillingen igen, og nye aspekter er kommet til i kraft af de enkelte skuespilleres personligheder og tolkninger. Men forestillingens grundlæggende struktur er den samme i alle udgaver og instruktøren den samme, Reidar Nilsson. Dog adskiller tv-udgaven sig fra de andre udgaver, idet teaterforestillingen her måtte transformeres til et andet medie.

<p>1. udgave a) fra februar 1977 til sommeren 1977 Medvirkende: Esajas Isaksen, Bendo Schmidt, Fartato Olsen, Karoline Olsen (Færøerne + Danmark) b) sommeren 1977 Medvirkende: Esajas Isaksen, Bendo Schmidt, Fartato Olsen, Naja Qeqe (Barrow, Alaska + Nuuk, Grønland)</p>	<p>2. udgave a) fra efterår 1977 til forår 1978 Medvirkende: Rasmus Lyberth, Moses Aronsen, Soré Møller, Bendo Schmidt, Naja Qeqe (Danmark) b) forår 1978 Medvirkende: Rasmus Lyberth, Rassi Thygesen⁸ Bendo Schmidt, Soré Møller, Naja Qeqe (Grønlandsturné) c) forår 1979 Medvirkende: Rasmus Lyberth, Rassi Thygesen, Moses Aronsen, Soré Møller, Bendo Schmidt (Canadaturné) Tv-udgaven (som 2a)</p>	<p>3. udgave Fra foråret 1980 Medvirkende: Makka Kleist, Orto Ignatiussen, Anda Kristiansen, Iiffa Kristiansen, Naja Rosing Olsen, Najaaraq Paniula, Rassi Thygesen (Frankrig, Holland, Grønland, Danmark)</p>
--	---	--

TV-versionen af *Inuit* – 1977/78

*TV-udgaven havde fået mange rosende anmeldelser i danske aviser, så jeg skruede mine forventninger ekstra i vejret, selv om jeg havde set forestillingen her i Nuuk. Men jeg må sige, at jeg så langt foretrækker teaterudgaven, selv om den i sin "setting" er meget simplere. For der er en klar forskel på at se *Inuit* live med, for og blandt et publikum, og så TV-udgaven, hvor skuespillerne kun har haft et blankt kameraøje at spille op imod. Der var meget mere liv og ægtbed over teateropførelsen!" fik jeg fortalt af daværende radiofonichef for KNR Finn Lyng (1933-2014) (8.12.1978).*

Teater er en levende kunstart, som kun eksisterer, så længe den opføres. Hvis man overfører en teaterforestilling til tv-mediet, bevarer og forlænger man dens liv. Men man fastlåser den også i en form, som ikke er identisk med den *live* opførte teaterforestilling.

Da DR-TV optog *Inuit*, skete det som en studieoptagelse og ikke som transmission eller optagelse af en *live* opførelse. Optagelserne fandt sted i Kasino studiet⁸ i Aarhus 19.-22. december 1977 + 13.-17. marts 1978.⁹

Der blev lavet en ny scenografi med en hvid rundbue på rundhorisonten. Af belysningsmæssige årsager var det vigtigt at have et sted at fokusere lyset, fordi meget handling i forestillingen er koncentreret i den ene ende af spillepladsen, og det sorte klæde, Tuukkaq normalt brugte som baggrund, ville ikke fungere på tv. Rundbuen gled på hver side ud i en lav, hvid rampe.

Den hvide rundbue gav associationer i retning af igloo, is og sne, hvad der uden tvivl var tilsigtet. Optagelserne foregik som sekvensoptagelse. Der var lavet et storyboard, hvor teaterforestillingens otte scener blev inddelt i mindre sekvenser. Sekvensoptagelse er en temmelig ressourcekrævende optageform, mest fordi den tager tid. For skuespillerne er den også krævende, fordi de let mister flowet og energien i spillet og hele tiden bliver afbrudt. Først bliver en sekvens gennemprøvet, derefter bliver den optaget, som regel flere gange.

Når flere sekvenser var optaget, blev der lavet ekstra optagelser med nærbilleder til indklip. Man fulgte et princip i sekvensovergange: Den person, som i sekvensen ender i billedet, må ikke være den første i den næste sekvens.

Man kørte med tre stationære kameraer, hvoraf to var placeret i skulderhøjde på hver side af spillepladsen og et tredje midt for i lavere højde. Kameragangen var ifølge den tekniske producer vanskelig at tilrettelægge af to grunde, dels manglen på konkrete genstande og stationære elementer i scenografien, dels manglen på replikker og stikord, som kameragangen kunne indrettes efter. Man måtte simpelthen prøve sig frem.¹⁰

For at skabe en særlig, ikke-realistisk stemning i åndescenerne prøvede man at bruge et klassisk fif: Vaseline i kanterne på kameralinsen! Det skulle give en sløret, drømmeagtig virkning. Det virkede ikke. I stedet lavede man "nordlys" på den hvide rundbue. En lyd-mæssig detalje: Man

8) Danmarks Radio overtog det nedlagte varietéteater, Kasino, i Aarhus i 1962 og byggede salen om til TV-studie. Det fungerede i DR-regi frem til 1981. Fra 1982 blev det hjemsted for teatret Svalegangen.

9) Den lange pause i optagelserne skyldtes, at en af skuespillerne ved nytårstid var ude for et uheld og fik armen i gips. Dog kunne de optagelser, man allerede havde lavet i december, bruges, så man fortsatte mere eller mindre, hvor man slap.

10) Jeg overværede optagelserne, i begyndelsen nede i selve studiet, men flyttede så op i billedkontrolrummet, hvor jeg på flere monitører kunne overskue, hvad der foregik i salen. Det gav mig også mulighed for at tale med belysningsmesteren, den tekniske producer og producerassistenten. I pauserne snakkede jeg med kameramændene. En af dem sammenlignede vilkårene for optagelserne af *Inuit* med den japanske *noh* teaterforestilling, som blev opført i Holstebro i 1972. Her havde TV-holdet også måttet lave optagelserne mere eller mindre intuitivt, fordi de ikke forstod sproget og teaterkonventionen.

satte ekko-lyd på Rasmus Lyberths ”messende” stemme i ceremoni-scenen, hvor alle inuit er blevet undertrykt, og Bendo knæler foran ham.

Ekko-forstærkningen blev bemærket i Grønland, da TV-udgaven blev vist i de byer, hvor man via kabel-TV kunne afspille og udsende videoen, og blev kritiseret, fordi den alt for direkte henledte opmærksomheden på, at den hvide ånd også kunne repræsentere kirken som undertrykker.

Da alle optagelser var i hus 17. marts 1978, var der optræk til en konflikt, da produceren sagde, at det hørte med til aftalen, at der skulle laves en introduktion til tv-forestillingen. Reidar skulle indlede og give en forklaring på bl. a. åndscenerne. Det ville hverken Reidar eller skuespillerne være med til. Forestillingen skulle tale for sig selv og ikke ”forklares”, bare fordi den var grønlandsk! Reidar gik ud for at ringe til ledelsen¹¹, og jeg husker, at Bendo sagde noget vigtigt: ”Åndefigurerne er jo ikke bare noget objektivt forklarligt, for det er *os*, der har brugt dem som forlæg til at skabe noget personligt!” Konflikten blev løst, da Reidar vendte tilbage og meddelte, at det fra højere DR-instanser nu var besluttet, at der ikke skulle være nogen introduktion, kun almindelig speakertekst som oplæg.

TV-udgaven af *Inuit* blev sendt første gang 12. oktober 1978 på DR, og da der dengang kun var én dansk tv-kanal, blev den fulgt af virkelig mange tv-seere. Og den blev anmeldt i stort set alle landets dagblade.

Når man nu, 40 år senere, ser TV-udgaven af *Inuit*, slår det én, hvor interessant den stadig virker. Skuespillerudtrykket er intenst og stærkt, selv om skuespillerne må undvære den energi og varme, de får fra et (med)levende publikum. Teknisk er TV-udgaven af *Inuit* gedigent tv-håndværk, men også i høj grad et udtryk for, hvordan man producerede TV dengang. I 1970'erne var dét at optage farvefjernsyn endnu ganske nyt, f.eks. blev TV-Avisen først vist i farver i 1978. At optage i farver krævede ekstra kraftigt lys i studiet. Kameraerne i et tv-studie var store og tunge og stort set umulige at betjene håndholdt. Både kameraer og redigeringsudstyr var analoge, ikke digitale – alt sammen faktorer, som gør det færdige resultat stivere og tungere og langsommere, end man ville kunne gøre det i dag. Men en vigtig pointe er, at TV-udgaven af *Inuit* næppe ville blive produceret i dag, TV-overførsler af enkelte teaterforestillinger produceres stort set ikke mere, TV-drama er blevet synonymt med serieformatet.

Grønlandsturneen 1978

I foråret 1978 skulle den længe ventede Grønlandsturné med *Inuit* løbe af stablen. Forestillingen havde været spillet ved den første Inuit Circumpolar Conference (ICC) i Barrow, Alaska, i juni 1977 og umiddelbart derefter i Nuuk med én opførelse, forbeholdt deltagerne i et uddannelsespolitisk seminar. Den havde endnu ikke været vist for et almindeligt grønlandsk publikum i Grønland.

Forventninger

Få dage før afrejsen til Grønland interviewede jeg skuespillere og instruktør om deres forventninger til turen. Her er et udpluk af, hvad de sagde:

Lige siden jeg kom til Tuukkaq, har jeg oplevet, at der er så mange ting, som afhænger af den Grønlandsturné. Der har været skrevet så meget om teatret, vi har redet på en bølge af succes, men det har været en bundløs fornemmelse. Vi har manglet at vise den forestilling i de grønlandske byer! (Rasmus Lyberth, 6.4.1978)

11) For en ordens skyld: Der var ikke noget, der hed mobiltelefoner eller smartphones i 1978. Man ringede fra en fastnettelefon (!).

Du kan bande på, at jeg har mange forventninger. Først og fremmest vil jeg fornemme, hvad folk reagerer på og høre deres kritik, snakke med dem, og bagefter prøve at lave tingene om, så de passer til mine landsmænd. Stykket er jo bygget op her i Danmark, og der må være ting, som vi fuldstændig har glemt, slet ikke tænkt over. (Soré Møller, 5.4.1978)

Jeg vil slet ikke have forventninger. Jeg er bare så klar til at tage af sted nu. Men jeg håber, at forestillingen vil blive godt modtaget. Ordene betyder meget, fantastisk meget. Det er jo sådan meget grønlandske stærke ord, synes jeg. Som også er meget, meget smukt formuleret. Jeg håber, at netop ordene vil hjælpe forestillingen på vej. (Bendo Schmidt, 5.4.1978)

Jeg er parat til at tage alt det som kommer. Jeg vil lære meget af den tur. Men nu kender jeg ikke Vestgrønland så meget, for jeg har aldrig været derovre. På nær da vi spillede i Nuuk, men det var ikke en åben forestilling. Jeg er bare ked af, at forestillingen ikke skal spilles i Østgrønland. Der ville man forstå den. (Naja Qeqe, 5.4.1978)

Jeg tror, det bliver meget forskelligt, hvordan folk vil tage det stykke. For Inuit indeholder jo dem selv. Os selv som inuit. Selvfølgelig er der nogle, som vil tage det nært og personligt, som et nederlag måske. Men nogle vil tage det, som det er, for de har selv oplevet det. Der vil selvfølgelig også være den kritik, at det er noget lort, som ikke skal komme op til os. Og så er der nogle, der vil sige, at det er skidegodt det her. Der er altid to sider i et land! (Rassi Thygesen, 6.4.1978)

Jeg forventer ikke, at dette skal blive nogen "succesur" i den forstand, at vi bliver båret i guldstol gennem Grønland. Jeg frygter heller ikke, at vi vil blive afvist. Men jeg tror, at forestillingen i kraft af den situation, som er nu, kommer til at vække debat. Min forhåbning er, at ingen vil opfatte den som ligegyldig. Jeg håber også, at turneen vil give de grønlandske myndigheder en bedre mulighed for at vurdere, hvad det er vi går og laver. Egentlig med henblik på en dybere forståelse af den her teaterform. Så man kan se, at det ikke bare er en kopi af et vesterlandsk, europæisk teater, men at det har sin egen form og derigennem sin egen kraft. (Reidar Nilsson, 6.4.1978)

Modtagelsen

Turneen begyndte i Nanortalik og sluttede i Qasigiannuguit ca. to måneder senere.¹² Efter turneen tog skuespillerne på individuelle studierejser i Grønland, og kun Reidar vendte tilbage til Fjaltring.

Han var således den første, der kort tid efter fremlagde friske indtryk af, hvordan *Inuit* og Tuukkaq var blevet modtaget i Grønland.¹³

12) Turneen forløb fra 10. april til 26. maj 1978. Forestillingen blev spillet i følgende byer: Nanortalik, Narsaq, Qaqortoq, Paamiut, Nuuk, Maniitsoq, Sisimiut, Aasiaat, Upernavik, Uummannaq, Ilullisat, Qasigiannuguit. Turnéholdet bestod foruden skuespillerne, Bendo, Naja, Soré, Rasmus L, Rassi, og instruktøren Reidar også af Tuukkaqs tekniker, Nils Johansen. Der blev imidlertid ikke spillet nogen forestilling i Uummannaq, da forsamlingshuset var under ombygning. Til gengæld blev der lavet tre TV-programmer med Tuukkaq til byens lokale TV-station. I alt blev forestillingen *Inuit*, iflg. Nils Johansens optegnelser, set af 7856 tilskuere, svarende til ca. 20 % af den grønlandske befolkning.

13) 10.6.1978 holdt Reidar foredrag for Tuukkaqs Venner. Citaterne stammer fra min båndudskrift.

”Det har været en tur på godt og ondt – meget godt!” Sådan indledte Reidar beretningen, som indimellem blev illustreret af videooptagelser fra turen, lavet af Nils Johansen.

Da vi kom til Nanortalik, blev vi mødt af en flok skolebørn, som var meget glade for, at vi skulle komme. De var så næsten de eneste, som var klar over, at vi kom. Først dagen før havde man fået det at vide i Nanortalik, hvor vi altså skulle have Grønlandspremiere. Men i kraft af en meget stor indsats af GOFs lokalafdeling i byen var det hele blevet organiseret i løbet af en dag.¹⁴ Indkvartering, bespisning (som var ret vigtig for os lige da), spillested og det hele. Jeg er meget glad for, at turneen startede i Nanortalik, for det er en af de byer, hvor man virkelig har en teatertradition. Det viste sig også, at Nanortalik er vant til at blive ”sprunget over”, når der var besøg udefra. Vi mødte i byen en varme, som vi hernede i Danmark har meget at lære af. Vi var fremmede på én måde, vi kom med noget, de ikke kendte, altså de kendte til teater, men ikke til den form, vi kom med. Men det, de sagde, ja, det er næsten svært at sige, fordi det var så positivt, var, at ”vi kom, som solen kommer hvert forår”, og at de håbede, at vi ligesom den ville komme til næste år. Det var begyndelsen på turneen, og den gav os en følelse af, at uanset hvad der ville ske nordover, havde vi allerede fået noget af det bevis på, at vi lavede det rigtige, som vi havde savnet! (Reidar Nilsson, 10.6.1978).

En uforudset forhindring på turen var bingo-spill! ”I Narsaq kunne vi først ikke spille den første aften, fordi man havde glemt en aftale med en lokal forening, der skulle afholde bingo. Men Narsaqs kvindelige borgmester greb ind og fik flyttet bingo-spillet for at give plads til forestillingen, som måske kunne give en længe savnet ny dimension i kulturbilledet”, fortalte Reidar.¹⁵ Bingo-forhindringen fulgte turneen hele vejen op ad kysten.

I Qaqortoq stødte man på en anden forhindring. Forsamlingshuset var meget lille og indrettet på den gammeldags måde med en scene for enden af salen, tilskuerpladser på gulvet og på balkonen. *Inuit* krævede en spilleplads på 4 x 12 meter – og alene selve salen var kun 4 x 12 meter! Alligevel gik det fint. Publikum sad på scenen og på balkonen, og Tuukkaq spillede på gulvet. Salen var normeret til 100 tilskuere, men der var knap 300 mennesker til første forestilling og 200-250 til de efterfølgende to opførelser.

Det var gået så fint i de tre første byer, Nanortalik, Narsaq og Qaqortoq, at Reidar egentlig havde besluttet sig for at tage hjem til Danmark og lade skuespillerne selv fortsætte. Men ved ankomsten til Paamiut, var stemningen anderledes. Meget mere kølig, næsten fjendtlig. Spillestedet var heller ikke ledigt, igen på grund af bingo, men efter at have ventet i to dage, fik Tuukkaq lov til at spille i gymnastiksalen på skolen. Og så faldt tingene på plads, og stemningen vendte totalt. ”Men Paamiut gav os den oplevelse, at alting nok ikke ville gå så glat som i de første byer”, sagde Reidar.

Hovedindtrykket af modtagelsen i det sydlige Grønland var, at publikum var meget livligt. ”Men i Nuuk oplevede vi for første gang et meget tavst publikum. Helt tavst – i begyndelsen. Under de to første forestillinger oplevede vi for alvor, at vi var i en by, på et stort sted. Vi spillede i kollegiesalen, som har stærk tilknytning til hele undervisningsmiljøet i byen. Det var et publikum, som vurderede forestillingen intellektuelt.” (Reidar Nilsson, 10.6.1978)

14) GOF = Grønlands Oplysningsforbund, som eksisterede fra 1971 til 1981, stod som hovedarrangør af turneen. Det var et bevidst valg fra Tuukkaqs side, at man ville samarbejde med en grønlandsk organisation fremfor som ved tidligere teaterturneer fra DK at bruge danske skoleinspektører m.v. som samarbejdspartnere.

15) Agnete Nielsen (1925-2011) var borgmester i Narsaq. Hun var en af de betydeligste kvinder i grønlandsk politik gennem tiderne.

Publikumsreaktioner

Hvis man skal sammenfatte, hvordan *Inuit* blev modtaget i Grønland, kan man fokusere på forskellige aspekter. Publikumsreaktioner *under* selve forestillingen, individuel respons *efter* forestillingen, officiel respons *efter* forestillingen fra nøglepersoner i lokalsamfund og det kulturelle og politiske liv, medier mv. Jeg har valgt her at koncentrere mig om publikumsreaktioner under selve forestillingen.¹⁶

Allerede i Nanortalik var der en markant anderledes publikumsreaktion, end Tuukkaq tidligere havde oplevet. Der var megen latter under forestillingen. Folk stod oppe på stolene og hujede under kampen med den hvide toornaq. Nogle var parat til at springe på ham, når han viser sig igen henimod slutningen. Og der var vild jubel og klapsalver, da hans maske endelig faldt.

Det generelle indtryk af det grønlandske publikum som meget medlevende og åbent holdt sig under hele turneen, men reaktionen var ikke den samme langs hele vestkysten. Tuukkaq registrerede forskelle fra by til by. Den stærke publikumsreaktion, hvor tilskuerne tog mere aktivt del i selve forestillingens forløb og direkte gav udtryk for de følelser, spillet vakte hos dem, var typisk for opførelserne længst mod syd og længst mod nord. Kommentarer, tilråb, latter, hujen og gråd vekslede med intens, opmærksom stilhed. Fysisk udgjorde publikum ikke nogen statisk masse. Man nøjedes ofte ikke med at sidde på sin plads, men rejste sig for at se bedre eller for at "flygte", når ånderne kom for tæt på. I de mellemliggende byer, især i Nuuk, var reaktionen mere afdæmpet.

Latteren som reaktion

Der blev leet meget under forestillingen i Grønland. Ved opførelser i Danmark havde der kun været spredte latterreaktioner på en bestemt sekvens med ren kropskomik, "drillescenen" med Amagajat, Ajumaq og Amu. Danskere har tydeligvis ikke opfattet *Inuit* som morsomt teater, men som et alvorligt stykke, og dét ler man ikke af, ifølge den borgerlige teaterkonvention. Hertil kommer en vis usikkerhed hos et dansk publikum over for selve teaterformen og den grønlandske kulturbaggrund. Det ville virke pinligt og måske sårende på tilstedeværende grønlændere, hvis man som dansker lo på de "forkerte" tidspunkter. Endelig vil den hvide ånd som figur aftvinge et dansk publikum en stillingtagen. Hvad enten man kan se sin nationale, historiske rolle afspejlet i figuren eller ej, er det svært at le *ad* ham eller *med* ham.

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.

I løbet af de første 5-10 minutter af en forestilling skal kontakten til og kontrakten med publikum etableres. Det er en "samkøringsfase", hvor realitetsplanet, som publikum repræsenterer, skal smelte sammen med fiktionsplanet, repræsenteret af skuespillerne. En vanskelig fase, som man i det traditionelle teater bruger teknik til at afhjælpe, f.eks. ved at salslyset dæmpes, tæppet går op, lyset kommer på scenebilledet, hvor dekorationen også hjælper publikum ind i stykkets univers. Når *Inuit* blev opført i forsamlingshuse og gymnastiksale, spillede man på gulvet med tilskuerne siddende rundt om på tre sider, tæt på skuespillerne. Som regel havde man ikke teknisk lys, og der var ikke nogen scenografi, som på forhånd markerede fiktionsplanet. Det hele afhang

16) Min sammenfatning af Tuukkaqs oplevelser bygger på uddybende samtaler og interviews med Reidar Nilsson, Rasmus Lyberth, Rassi Thygesen og Bendo Schmidt, efter hjemkomsten og op til et halvt år efter turneen i 1978, og på videooptagelserne (med de begrænsninger ét stationært kamera og dårlige lysforhold giver).

af skuespillerne alene.

Vi oplevede mange gange, at folk grinede ad os, når vi kommer ind – og med så lidt tøj på! For de kender os jo, mange af os. Nogle gange prøvede folk at snakke til mig eller sige "Hej Rasmus!" Men jeg kan ikke svare, jeg er et andet sted, jeg er væk som person. – Jeg glemmer aldrig i Sisimiut. Der var der en mand, som grinede helt enormt ad os. Han grinede og grinede. Men i det øjeblik jeg smider Rassi ned på gulvet, sagde han ikke kuk mere. Han kiggede og kiggede. Længe efter vi var færdige med forestillingen, sad han der og gik så uden at sige et ord! (Rasmus Lyberth, 28.11.1978)

Som Rasmus Lyberth beskriver oplevelsen, er latteren her mest et udtryk for social indforståethed og måske en forlængelse af et socialt samvær forud for forestillingen, og naturligvis også udtryk for overraskelsen ved at se skuespillerne i kostumer, som minder om fortidens skinddragter og alligevel er noget andet. Det er især mændenes små skindtrusser, som vækker muntherhed!

Under forestillingen grinede folk meget ad kostumerne og især af maskerne. Når maskerne kom frem, grinede de meget. Men de blev betaget af det alligevel, selv om de grinede. Man kunne høre, hvordan grinene var, hvordan trykket i selve latteren lå, om de griner, fordi de synes, det er et morsomt stykke, eller fordi de forstår det hele – alt for godt! Man kunne nu tydelig mærke gennem grinet, om de fattede stykket eller ej. Nogle lo af overraskelse, men for de flestes vedkommende var grinet sådan, at man forstod, at de var klar over, hvad det drejede sig om! (Rassi Thygesen, 27.11.1978).

Rassi fortolker altså latteren, eller en del af den, som en medvidende reaktion. Latteren er en måde at udtrykke sig på, når man møder noget, der rammer én følelsesmæssigt stærkt.

Det samme er Bendo Schmidt inde på: "Jeg synes, det var så godt, at folk lo f.eks. under "fordærvesscenen". Det, de griner ad, er faktisk samfundsstrukturen." (Bendo Schmidt, 27.11.1978). Med "fordærvesscenen" refererer Bendo til den sanseløse dans, skuespillerne kaster sig ud i, efter at de har fået påtvinget masken og den europæiske dragt. Stive vælter de om på gulvet uden at se på hinanden. Elendighed og kontaktløshed i et grotesk billede. Når det grønlandske publikum ler ad den scene, viser latteren, ifølge Bendo, et overskud i forhold til problemet. På den måde bliver latteren befriende.

En sekvens i begyndelsen af forestillingen, som overalt på turen udløste ren glæde og genkendelsens latter, var "tivaniarpunga". Det er en sangleg, som de allerfleste voksne selv havde leget som børn.

Latteren i dens mange afskygninger på turneen er ikke bare en automatisk reaktion på noget, man som tilskuer bliver udsat for, men kan også ses som en måde at bidrage aktivt på. Det kom tydeligt til udtryk hos børnene. Selv om *Inuit* ikke var tænkt som en forestilling for børn, i hvert fald ikke børn under 12 år, blev den set af mange børn.¹⁷ Og de gav deres besyv med. De sprang op og ville blande sig, f.eks. under kampscenen med den hvide toornaq, "Giv ham én til!" råbte de. "Og i den scene, hvor vi leder efter den tabte sjæl og spørger: "Naak ukua inuit?". Så rejser børnene sig og skriger: "VI ER HER, VI ER HER!" (Rassi Thygesen, 27.11.1978).

17) Dengang eksisterede der ikke børneteater på grønlandsk. Men i 1979 lavede Tuukkaq Teatret i anledning af Det Internationale Børnear forestillingen *Eqqatuussisuarag* (Den lille kadi), som turnerede i Sydgrønland og i Nuuk. Se: *Børneteateravisen*, nr. 29, 1980 <https://www.teatercentrum.dk/arkiv.asp>

Efterskrift

Jeg var i Nuuk, sommeren 1976, da jeg for første gang hørte om Tuukkaq Teatret. Jeg havde afholdt dramakursus på Socialpædagogisk Skole (Perorsaanermik Ilinniarfik) og oplevede min egen utilstrækkelighed, ikke fagligt, men sprogligt og kulturelt. Tuukkaq syntes at være svaret på de spørgsmål, jeg tumlede med. I september 1976 opsøgte jeg Reidar Nilsson på Tuukkaq Teatret i Fjaltring og kom derefter til at følge teatrets arbejde på tæt hold i de følgende fire år, herunder to år (1978-80) som kandidatstipendiat ved Aarhus Universitet med et forskningsprojekt om Tuukkaq og grønlandsk kulturpolitik i årene omkring hjemmestyrets indførelse. Jeg gennemførte adskillige interviews med teatrets skuespillere, medarbejdere og teaterleder samt med en lang række af grønlandske politikere og kulturelle nøglepersoner. Desuden havde jeg adgang til skriftligt materiale på teatret, bl.a. forestillingskitser og regi-bog, deltog i forestillingsforberedende arbejde, overværede forestillinger og fulgte DRs TV-indspilning af *Inuit* i Kasino studiet i Aarhus 1977/78. Min artikel "Tuukkaq – de første år" bygger på en udvalgt del af det materiale, jeg indsamlede i årene fra 1976 til 1980. Det er for en stor dels vedkommende materiale, som ikke tidligere har været publiceret (Tuukkaq 1978, Nilsson 1975-76, Tuukkaq Videobånd, Tuukkaq Teatrets skuespillere 1977-80, Tuukkaq 1976-80, Nilsson 1978).

Begyndelsen, første gang, noget sker, er altid interessant og er noget, man husker. Men som årene går, udviskes konturerne, vigtige detaljer glemmes, og man ender måske med en ufuldstændig opfattelse af, hvad der egentlig skete? Jeg håber, at min artikel kan bidrage til at fastholde erindringen om, hvordan det hele begyndte.

Tuukkaq Teatret har sat sig dybe og varige spor i moderne grønlandsk teater og kulturliv. Jeg er taknemmelig over, at jeg fik lov til at følge teatret i de første år. De Tuukkaq skuespillere, jeg mødte dengang, vil jeg aldrig glemme. Foruden dem, jeg har nævnt og citeret, også Makka Kleist.

En særlig tak vil jeg rette til Reidar Nilsson. Hans visioner og helt utrolige arbejdsindsats for et grønlandsk teater kan slet ikke overvurderes. Og tak til Annelis Kuhlmann, som satte mig i gang og fik mig til at åbne mit Tuukkaq-arkiv. Det var også på tide.

Abstrakt

Denne artikel omhandler begyndelsen af Tuukkaq teatret i Danmark med fokus på de første faser af skabelsen af stykket *Inuit* 1975-77 og dets første forestilling og modtagelse af det grønlandske publikum i Grønland på en to måneders turné i foråret 1978. Idet teater er en flygtig kunstform har jeg også fundet det nyttigt at dvæle ved, hvordan *Inuit* blev optaget til fjernsynet og udsendt på DR-TV 1977-78, da tv-udgaven giver et rimeligt godt indtryk af, hvordan stykket blev opført fra åbningsaften og i de første år.

Abstract

This article deals with the beginnings of the Tuukkaq Theatre in Denmark, focusing on the first stages in the creation of the play *Inuit* 1975-77 and its first performance and reception by Greenlandic audiences in Greenland on the two months' tour in the spring of 1978. Theatre being a volatile art form I've also found it useful to dwell on how *Inuit* was televised and broadcasted by DR-TV 1977-78, as the TV-edition offers a reasonably fair impression of how the play was performed from its opening night and during the first years.

Kirsten Thonsgaard Hansen

mag.art., dramaturg, forfatter og fortæller. Var den første magister og kandidatstipendiat i Dramaturgi fra Aarhus Universitet. Har foruden grønlandsk teater publiceret bredt om mundtlig fortællekunst og fortælletradition. (Thonsgaard Hansen 1978, 1980a, b, 1982, 1986, 1992).

Henvisninger

Bang, Kirsten. 1967. *Åndemanerens lærling, Af Østgrønlands saga ; 1*: Nyt Nordisk Forlag.

Nilsson, Reidar. 1975-76. *Regibog/dagbog*. edited by Tuukkaq Teatret. upubliceret.

Nilsson, Reidar. 1978. *Inuit*. Denmark.

Rasmussen, Knud. 1929. *Festens Gave : Eskimoiske Alaska-Æventyr*. Kbh.

Thonsgaard Hansen, Kirsten. 1978. "Tukaq Teatret: Kulturpolitisk harpun." *Rampelyset* 133.

Thonsgaard Hansen, Kirsten. 1980a. "Grønlandsk børneteater: 'Vi vil gerne gøre børn stolte af sig selv'." *Børneteateravisen (Teateravisen.dk)* 29.

Thonsgaard Hansen, Kirsten. 1980b. "TUKAQ' teatrets forestillinger 1975-80." *Musik & teater* Årg. 1, nr. 5/6 (1980):14-19.

Thonsgaard Hansen, Kirsten. 1982. "Den grønlandske maske." *Dramanyt* 1:4-18.

Thonsgaard Hansen, Kirsten. 1986. "The Tūkaq Theatre: A Cultural 'Harpoon Head'." *Arctic Anthropology* 23 (1/2):347-357.

Thonsgaard Hansen, Kirsten. 1992. "The Spirit of Tūkaq." In *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit and Sami Theater*. , edited by Per and William Morgan Brask, 29-36. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Tuukkaq, Teatret. 1976-80. Forestillingsprogrammer, nyhedsbreve, avisomtaler.

Tuukkaq, Teatret. 1978. Synopsis/manus *Inuit*. upubliceret.

Tuukkaq, Teatret. Videobånd. *Træning, prøvearbejde, forestillinger*. Ikke publicerede.

Tuukkaq Teatrets skuespillere, teaterleder, medarbejdere samt grønlandske politikere og kulturpersoner. 1977-80. Edited by Kirsten Thonsgaard Hansen. Upublicerede.