



# Artikel

## Tuukkaq, Silamiut og Grønlands Nationalteater

Billedidentifikation: JAPPA. Fotograf: Nunatta Isiginnaartitsisarfia/Gerth Lyberth. På billedet fra venstre mod højre skuespillere: Miké Thomsen, Svenn B. Syrin og Hans-Henrik Poulsen

# Tuukkaq, Silamiut og Grønlands Nationalteater

Antropologisk vending til ny-kontekstualiserte klassikere – mytedramaturgi og inter-nordisk utveksling

*Af Knut Ove Arntzen*

## Introduksjon til det metodiske og feltet

Denne artikkelen tar for seg grønlandsk teater fra Tuukkaq til Grønlands Nationalteater og Teaterskole i et diakront og historiografisk perspektiv. I sin konklusjon prøver den å si noe om grønlandsk teaters betydning for den samfunnsmessige konteksten. Det inter-nordiske er viktig i forståelsen av et felles perspektiv på urfolksteater, noe som krever et blikk på den antropologiske vendingen fra 1960-tallet av. Det er dessuten mulig å se urfolksteater i lys av en sirkulær eller spiral dramaturgi. Tilgangsmaterialet når det gjelder Tuukkaq er ganske bra, men når det gjelder Silamiut er det heller sparsomt. Min artikkel må regnes som et forsøk på en skisse, uten at den kan gå inn i “alle krinkler og kroker”. Det ville kreve et større forskningsarbeid. Derfor kan jeg by på en tidlig oppsummering som må ettergås av andre. Jeg har hatt anledning til å sett meg inn i materiale om Silamiut og Grønlands Nationalteater under et forskningsopphold ved Nationalteatret og Teaterskolen i august 2018. Ellers bygger denne artikkelen på tidligere forskning omkring teaterlaboratorier, skuespillerkunst og urbefolkningsteater.

Konferansen ved Grønlands Nationalteater og Teaterskole 14.-15. oktober 2017 (Redaksjonen 2017) var skjellsettende når det gjaldt å få et overblikk over selve Tuukkaq og hva som senere skjedde med de som ble utdannet i Fjaltring, og hvordan de spredte seg: Noen til Nord Skandinavia og noen tilbake til Grønland for å starte Silumiut i 1984. Denne “nomadiske” kunstnerutvekslingen har bidratt til å bygge identitet gjennom kulturarrangementer, og minst bidratt til å styrke den grønlandske identiteten fra Tuukkaq til Silamiut og Grønlands Nationalteater. Tuukkaq er et grønlandsk ord som etymologisk refererer seg til kalaallisut for harpunspiss, og ble navnet på en teatergruppe og et teaterlaboratorium grunnlagt i 1975 av nordmannen Reidar Nilsson i Fjaltring, Danmark. Det var et initiativ med formål å lage forestillinger inspirert av en grønlandsk-inuittisk kulturell kontekst. Tuukkaq skulle også fungere som en teaterskole for grønlandske skuespillere, og noen av disse dro i 1984 tilbake til Grønland hvor de etablerte Silamiut som en fri teatergruppe i Nuuk. Blant dem var Simon Løvstrøm, også kalt «Mooqqu», Silamiuts kunstneriske leder gjennom to tiår.

Tuukkaq Teatret bidro til å skape en teatral spillestil som ikke bare fikk betydning for den grønlandske kulturelle konteksten, men også i forhold til urbefolkningskultur og teater i en større arktisk kontekst. Andre av Tuukkaqs elever fra Grønland kom til å engasjere seg i urbefolkningsteater andre steder, slik som i forhold til samisk teater og frie grupper i Nord Skandinavia: Makka Kleist og Elisabeth Heilmann Blind. Det Tuukkaq som ble værende i Danmark ble senere etablert som et egnsteater i Lemvig kommune i Jylland, med base i Fjaltring, under navnet Tuukkaq.

I denne artikkelen vil jeg først redegjøre for hovedtrekk ved en antropologisk vending, som må sees i forhold til Antonin Artaud, Jerzy Grotowski og Eugenio Barba. Den er en viktig kilde til å forstå urfolksteaterets orientering mot kroppsgestiske og figurative spillestiler, såvel som anvendelse av myter og rituelle dramatiseringer. Kildene til Tuukkaq og urbefolkningsteater forøvrig er altså ikke bare å finne i den umiddelbare egne kulturelle konteksten. En slik antropologisk vending var inspirert av det orientalske, det aboriginne og såvel som av amerindiansk og grønlandsk

mytedramatisering.

Silamiut og Grønlands Nationalteaters fysisk-teatrale spillestil kan også sees i forhold til de andre arktiske urfolkernes rituelle uttrykk og senere teaterformer. Generelt sett var det en vending som tok opp i seg elementer av rituell performativitet og mytedramaturgi, og som bidro til bevisstgjøringen av det fysiske uttrykket som et selvstendig uttrykk i skuespillerens arbeide med mytemateriale (Arntzen 1980b, 21-27). Tuukkaqs spesielle uttrykksform må sees på denne bakgrunnen, selv om Reidar Nilsson kan ha hatt inspirasjonskilder annetsteds fra. Tilsammen fikk disse uttrykksformene stor betydning for det senere Silamiut og Grønlands Nationalteater og Teaterskolen i Nuuk. Det må også understrekes at den spillestilen som sprang ut fra Tuukkaq ikke er forvaltet som en kopi men heller som en inspirasjonskilde, med åpning for andre inspirasjonskilder og utveksling med andre urbefolkningsteatre slik det gjør seg gjeldende ikke minst i et inter-nordisk perspektiv, noe som jeg vil se nærmere på. Deretter kommer jeg tilbake til noen av forestillingene, og jeg vil til slutt se på det grønlandske teaters samfunnsmessige betydning.

### En antropologisk vending

Antonin Artauds ideer om pusterytme og skuespilleren som en levende hieroglyf, et levende tegn, bidro til å utvikle forståelsen for en kroppsfigurativ spillestil (Artaud 1972, 206). Han var inspirert av den balinesiske dansegruppen som opptrådte på verdensutstillingen i Paris i 1931, og gjennom sin interesse for det mytiske og mytedramatiseringer i forbindelse med sitt senere besøk hos Tarahumara-indianerne i Mexico, bidro han til å se sammenhengen mellom spillestil, myter og ritualer. Jerzy Grotowski utviklet slike ideer om skuespillerkunsten i stor grad gjennom studier av orientalske teaterformer med sitt fokus på kroppens figurativitet, og hvordan spillestilen skulle utvikles gjennom teknisk trening. Det betød også at han så på teksten som en myte skuespilleren måtte trenge inn i. Han fant inspirasjon til dette i en reise til Ural i 1956, hvor han ville sette seg inn i asiatisk religion og tenkning, såvel som i 1962 da han var på reise til Kina for å studere Peking-operaen som eksempel på asiatisk teatral gestikk. I dette ligger mye av kimen til å forstå kroppens figurativitet og myten som en rituell dramaturgisk struktur. Grotowski var opptatt av at teksten i seg selv ikke var teater, men blir teater gjennom skuespillerens bruk av den.

*(...) Skuespilleren er det som skal lede tilskueren til den konfrontasjonen som møtet med de myter og kollektive opplevelsformer som det tekstlige utgangspunktet representerer, og som formidles gjennom den sceniske fremstillingen. (Arntzen 1980b, 23)*

Gjennom Meyerhold hadde Grotowski lært at en forestilling ikke var en representasjon av en tekst men en respons på et forelegg, altså ikke en underkastelse men en reaksjon. I denne innsikten ligger en kime til å forstå det performative såvel som det antropologiske. I det orientalske teater så Grotowski en høyt utviklet teknikk hvor gestene eller det kroppslige tegnspråket danner basis for kommunikasjonen. Han beundret kompleksiteten i dette tegnspråket, men erkjente samtidig at det ikke lar seg overføre direkte til en europeisk tenkemåte i teatret, hvor det logiske handlingsforløpet sto i sentrum. De orientalske skuespillerne viser dette ved at de er herrer over sine kropp (Grotowski 1972, 21).

Utgangspunktet for en forestilling er at skuespillere improviserer over et scenario, slik som det også var kjent i Commedia dell'Arte. Teatret kan imidlertid ikke eksistere uten skuespillere, slik Grotowski ser det (Arntzen 1980b, 22, Grotowski 1968, 32). Teatret er slik sett et møte mellom skuespillere og tilskuere, og det er nettopp denne innsikten Eugenio Barba tok videre i Odin Teatret, i tillegg til forståelsen av dramaturgi som en serie med ritualer som bygger på forskjellige

myter som så uttrykkes gjennom de fysiske handlingene.

I en antropologisk såvel som en performativ rituell vending er danseren eller skuespilleren i fokus, og utvikler selv sitt materiale i en utveksling med arbeidsprosesslederen og tilskuerne. En slik forståelse av skuespilleren går igjen i teaterformer som ikke bare er knyttet til orientalske teaterformer, men også til teatrale og rituelle performative uttrykk basert på fortelling gjennom fysisk formidling. Dette kjenner man til i grønlandsk maske- og trommedans hvor sjaman-tradisjonen er bakenforliggende. Dermed har disse grønlandsk-inuittiske uttrykksformene likhetspunkter med de orientalske tradisjonene. Disse er sentrale inspirasjonskilder for teaterlaboratoriegruppene. Disse er preget av den antropologiske vendingen forstått som en teaterestetisk retning, noe som Tuukkaq er et eksempel på og som Reidar Nilsson bidro til å videreutvikle. Dette korresponderer med myten som grunnlag for en forestilling (Arntzen 1980b, 23, Grotowski 1968, 27-53). Reidar Nilsson var ved Odin Teatret i 1974, og han omtales som en av de skuespillerne som gikk ut av Odin Teatret for å starte sin egen gruppe (Barba 1989, 271).

Den antropologiske tenkemåten korresponderer med ønsket om en teaterform og en skuespillerkunst som ønsker å formidle myter og ta i bruk sjamanistiske ritualer, og disse igjen var nært knyttet til rytmen, trommen og den spirale eller sirkulære dramaturgien som i mange kulturer ligger i mytens univers. Den svarer til utendørsforestillingens sirkel som er typisk for forskjellige teater- og danseformer, og som kommer til uttrykk ved at en forestilling foregår i møtet mellom to sirkler, en som i en indre bevegelse omslutter skuespillerne og en som i en ytre bevegelse omslutter publikum. Jeg tror at Reidar Nilsson må ha sett en parallell mellom en slik sirkulær teaterforståelse og den grønlandske maske- og trommedans-tradisjonen. I dette perspektivet kan en si at urfolksteatret er preget av en sirkulær eller spiral dramaturgi.

Urfolksperspektivet kan anvendes på de arktiske folkene med nomadisk bakgrunn, og kan dermed sees i forhold til et begrep om det nomadiske, den livsformen som preget det miljøet mytene sprang ut fra. Nomade og forestillingen om det nomadiske er et konkret begrep og en anvendt metafor på samme tid. Det innebærer at nomade kan forstås i forskjellige kontekster, både som logosentrisk og antropologisk. Gilles Deleuze og Félix Guattari bruker i teksten *Nomadology. The War Machine* nomade i metaforisk forstand som bilde på bevegelse i landskap slik som fremrykninger i krig, men kan også brukes om migrasjonskunstnere (Deleuze 1986, 73). Mitt imellom det konkrete og metaforiske står den type kunstneriske uttrykk som er knyttet direkte til landskapet for nomadisme.

I arktisk Canada er det menneskeskapt spor i tundralandskapet med utspring i inuittiske kulturer. Deres funksjon var å synliggjøre spirituelle aspekter ved landskapet og fungere som veivisere på tundraen. Det er menneskelagde steinrøyser som er utformet som menneskelige skikkelser, og som på inuittisk er kjent som inukshuk i betydningen menn av stein, eller inukshuk som det heter i tittelen til en bok av Hallendy (Hallendy 2000). I nomadiske urbefolkningskulturer slik som den grønlandske, var det dessuten vanlig at sjamanen, den åndelige lederen, gjennom rytmisk tromming skulle komme i transe og få kontakt med åndene (Jensen 2007, 16-18). Det var nødvendig å holde en fredelig kontakt med ånderiket, særlig dyrenes ånder, av hensyn til balansen mellom natur og menneske. I Grønland har maskedans og trommedans samt tupilakker hatt slike rituelle funksjoner.

Jon Nygaard har forsket på de arktiske urfolkens tradisjonelle former for teatrale uttrykk og hvordan de har utviklet seg. For Nygaard er det en selvfølge at han omtaler disse som teaterformer med en utviklet skuespillerkunst, og da antar jeg at at han mener skuespillerkunst forstått som fortellertradisjoner eller rituelle, sjamanistiske opptredener (Nygaard 1998, 108-29). Ut fra det billedmaterialet Nygaard har samlet er det mulig å gi ham rett i at der er visse ytre likheter mellom tegnsystemer i asiatiske teaterformer og de arktiske urbefolkningenes tradisjonelle sceniske

uttrykksformer, noe jeg mener kan bekrefte av åpenbare likheter mellom det figurative uttrykket i den orientalske tradisjonen og den antropologiske vendingen som kom med Grotowski og som Odin Teatret også bidro sterkt til.

I September 1985 holdt Nordisk Teaterkomité et samisk dramatikerseminar i Kautokeino med den dansk-grønlandske filosof og dramatiker Ulla Ryum en av foreleserne. Dette møtet skulle få stor betydning for det nystartede norske, samiske teatret. Hennes engasjement for det som etter hvert ble kalt for urfolksteater kom til uttrykk i et intervju Per Brask gjorde med Ryum. I dette sa hun at urbefolkningene (forstått som Den fjerde verdens befolkning) har begynt å bruke teater og urbane medier for å uttrykke sin selvrespekt (Brask and Morgan 1992, 118-29). I teaterarbeidet må imidlertid andre dramaturgier enn den aristoteliske spenningsdramaturgien foretrekkes, fordi det er nødvendig å ha andre arbeidsgrep når det kommer til å arbeide med mytemateriale og lokale fortellertradisjoner. For å utvikle slike må man forstå kompleksiteten i etniske kulturelle tradisjoner. Fortellermåtene i for eksempel den samiske folkelige tradisjon med sin særegne mytologi berører menneskets forhold til naturen og hvordan det må være en dialog mellom menneske og natur. Ryum ser altså sammenhengen mellom fortellermåter hos den arktiske urbefolkningen og idéen om en sirkulær eller spiral dramaturgi, og som er mer basert på assosiasjonsprosesser enn linearitetsprinsippet i det aristoteliske drama (Hansen 2006, 22-24).

Det at urbefolkningsteater får et sterkt preg av hybriditet, er noe Per Brask har reflektert over, og han kommer frem til at det må ha noe å gjøre med en kulturform hvor det å tenke i bilder og symboler står sentralt. Brask presiserer det ved å vise til hvordan Ulla Ryum i et intervju har vist til at urbefolkninger har tatt i bruk teater og urbane media for å uttrykke sin selvrespekt og sine komplekse etniske kulturtradisjoner både gjennom lm og teater. Det hybride ligger i det å bruke forskjellige media og dramaturgiske fortellermåter, både gjennom det lineære og ikke-lineære (Arntzen 1994/1995, 73). En parallell til en slik hybriditet gjenkjennes også i inspirasjon fra folkekunst i andre samfunn, slik som i de baltiske landene, hvor kristendommen ble introdusert sent. Disse landene har særlig i teater og visuell kunst hatt en sterk avantgardisme preget av symbolisme, noe som er et argument for at disse prosessene ikke bare er knyttet til arktiske urfolk men også til subarktiske områder i Nord Europa og Sibir (Rapetti 2018, 12-17).

### **Inter-nordisk og arktisk teaterutveksling**

Det første samiske teater var Dálvadis i Karesuando i Nord Sverige på grensen til Finland, grunnlagt av Åsa Simma, Ida-Lotta Backman og Harriet Nordlund i 1971, Åsa Simma kom til å oppholde seg over lengre tid ved og trene med Tuukkaq i Fjaltring. Senere er dette teaterinitiativet i Sverige blitt til Giron Sámi Teáhter i Kiruna, først etablert som Sámi Teáhter i 1992, mens Beaivváš Sámi Teáhter ble startet i 1981 som friteatergruppe i Kautokeino i Norge, og som fra 1990 hadde status som samisk regionteater (Arntzen 1994/1995, 70-75), og deretter tildelt status som samisk nasjonalteater fra juni 2009 (Beaivváš Sámi Našunálateáhter). Det hører med til Beaivváš Sámi Našunálateáhthers oppgaver å turnere ikke bare i Norge, men også i Nord Sverige og Nord Finland. Dessuten hadde Nord Norge, Finnmark og Sápmi på 1970-tallet erfart noe av den samme identitetsbygging som Grønland i samme tidsperiode.

Det var i utgangspunktet ingen tradisjon for å drive profesjonelt teater på samisk språk, så forbildene ble i stor grad hentet utenfra, selv om fortellertradisjon, joiken og en samisk gjøglertradisjon også må sees på som forutsetninger (Oskal 2009, 26-31). Gjennom Makka Kleist kom noe av tenkningen og spillestilen i samisk og nord-skandinavisk teater til å få betydning for det grønlandske. Under sine mange år i Nord Norge demonstrerte Kleist bl.a. maskedans for den norske kulturelle konteksten,

slik som ved å få laget et fjernsynsprogram på norsk TV med demonstrasjon og forklaring av maskedansen. Kleist var også aktiv som skuespiller ved Beaivváš, den frie gruppen Sampo Teater og ved Hålogaland Teater. Kleist samarbeidet en del med Anitta Suikkari, en finsk skuespiller som i 2001 iscenesatte den svenske dramatiker Per Verner Carlsons Kajakkvinnan. Det er et skuespill med en grønlandsk tematisk bakgrunn og som ble laget i en bearbeidelse av Harriet Nordlund i en samproduksjon mellom Sampo Teater og Beaivváš. Verner Carlsons skuespill og oppsettingen viser hvordan det grønlandske blir tatt opp som dramatisk tema i skjæringspunktet mellom en fornuftsbasert og en intuitiv forståelse i forhold til det å kunne skjelve mellom hva som er en kano og hva som er en kajakk, noe som kan sees i forhold til hvorvidt spiral dramaturgien kan sees i forhold til en feminin dramaturgi, noe som antydes av Ulla Ryum selv (Ryum 1987, 40).

### **Tuukkaq, et “mytedramaturgisk” grønlandsk teater**

Tuukkaq arbeidet i utgangspunktet i forhold til den antropologiske vendingen, med forskjellige former for fysiske uttrykk. Inuit-Menneskene (1977) og Nattoralik (1980) er veldig gode eksempler på dette, med sine forskjellige former for fysiske og kroppsfortellende former i spillstil og scenografi. Nattoralik er grønlandsk for “ørn”, og forestillingen bygde på inuittiske sagn, slik som det som handler om hvordan menneskene sjenker festens gaver.

Sagnet ble fortalt til Knud Rasmussen av Sagluaq fra Colville River i Alaska.

*(...) Der var engang en tid, da menneskene ingen glæder havde, hele deres liv var arbejde, mad, fordøjelse og søvn...* (sitert etter programmet i min anmeldelse (Arntzen 1980a)).

Etterpå kom en tid hvor mennesket var som født på ny og livet fikk en dypere mening gjennom erkjennelsen av samværets gleder, som det heter i sagnet forestillingen bygget på (Arntzen 1980a). Tuukkaqs forestilling besto av en rekke situasjoner med fysisk teater, sang, dans og resitasjon; som altså var en slags mytedramatisering ofte i sirkulære sceniske løsninger. I Nattoralik var, slik jeg så det i min kritikk av forestillingen, det mest vellykkete visuelt sett scenen hvor ørnemoren lærer en ung inuitt å bruke sin kropp og stemme i sang og rituell sjamanistisk dans og maskebruk. Dette var former som man også kunne finne i andre inuittiske områder, foruten i de samiske områdene i Nord Skandinavia hvor det hadde vært fokus på hvordan sjamanen (samisk: noaiden) gjennom rytmisk tromming kommer i transe og får kontakt med dyrenes ånd i forbindelse med forberedelser til jakt. Det var nødvendig å ha en fredelig kontakt med ånderiket av hensyn til balansen mellom natur og menneske. Dette kan godt sees i lys av det som Kristian Olsen skriver:

*(...) The fundamental idea of the American mythologist Joseph Campbell is that myths are masks sent by God – the God or Gods of a particular culture – and which has been donned to express important universal experiences. Through times people have used these messages to relate to the wonders of existence, to yield to forgotten psychic resources, to search for identity, to hold on to different phases of life through rituals, even though the modern person often suppresses insight and knowledge to be able to conform to a rational lifestyle.* (Olsen 2008, 10)

I denne formuleringen ligger mye forklart som er typisk for urbefolkningsteater i lys av den antropologiske vendingen, og det forutsetter kjennskap til arktiske urfolks kultur. I følge Ole Jørgensens omtale i sin artikkel om Tuukkaq-teatret (han skriver Tukak, ikke Tuukkaq) ble forestillingen Kattuta-Let Us Unite spilt på engelsk. Det var en kabaret som blant andre steder ble

vist for 300–400 fanger i Lompoc Prison, California, i 1982, i et fengsel med fanger av inuittisk og amerindiansk bakgrunn. Gruppen, skriver Jørgensen, var bekymret for hvordan publikum skulle reagere på budskapet, men det gikk veldig bra. Fangene sluttet massivt opp om forestillingen og dens budskap (Jørgensen 2008, 36). Tuukkaq turnerte også med andre forestillinger i USA, Alaska og Canada og tilsammen ble det besøk i 27 byer (Jørgensen 2008, 37). Det sier noe om relevansen for Tuukkaq som en internasjonal teatergruppe med et nedslag som få andre.

*(...) Throughout its 18-year history the Tukak Theatre has constantly evolved and moved forward – like the skilled hunter seeking new goals and challenges to survive in the harsh and dangerous environment. Placed as it is next to the great North Sea no doubt the powers of Nature have influenced the creative process of the actor and the theatre, on an abstract level as well as in the everyday spiritual and physical training. (Jørgensen 2008, 39)*

Dermed ser vi en beskrivelse som berører kontakten med naturen og det “store havet” som Nordsjøen er. Om dette viser til Fjaltring og nærheten til Nordsjøen i det vestlige Danmark, er litt uklart for meg, men omgivelsene der er kanskje det nærmeste man kommer i Danmark til en voldsom natur som i seg selv er inspirerende.

### Silamiut og arven fra Tuukkaq

I en artikkel om scenisk fremstilling og teater i Grønland, viser Stig Jarl til at Inuit – Mennesket, ble en forestilling som fulgte med til Nuuk i forbindelse med etableringen av Silamiut i 1984 (Jarl 2007/2008, 8). Silamiut var uten tvil sterkt preget av arven fra Tuukkaqs fysisk-teatral fortellertradisjoner med basis i den grønlandske myte- og sagntradisjonen og med røtter i maskedans og trommedans, en tradisjon som også ble anvendt i populære genre som musikkteater, familie, barneforestillinger. Mytemateriale er så blitt performativt og kroppsfigurativt bearbeidet i forhold til en sirkulær og myte-basert dramaturgi, slik som Makka Kleist gjorde det i fortellerteatret Eskimunnngooq-Eskimohistorier i 1992 med grønlanderne eller inuitten som rollefigur. Det var en forestilling som senere ble satt opp ved Hålogaland Teater i Tromsø (2002).

Silamiuts åpningsforestilling til det grønlandske kulturhuset i Nuuk, Katuaq i 1997, Arsernerit-Nordlyset, var i en koreografi av den norske danseren Indra Lorentzen. Denne produksjonen ble vist på Festival of Dreaming i Sydney, Australia, 1999, som var en festival for urbefolkningers kunst og teater, støttet av Sydney 2000 Olympic Arts Festival (1997-2000), <webref: <https://trove.nla.gov.au/list?Id=1219>>. Lorentzen hadde tilsammen ni oppsetninger ved Silamiut i denne perioden, som alle var basert på samisk og inuittisk mytologi. Den samtidige Nigarlik-The Circle var basert på samisk mytologi og naturforståelse slik det ble formulert i et dikt av den samiske forfatteren Elle Hansa: The Circle of Life, hvor det i engelsk språkdrakt heter:

*(...) The Creator created the Earth as round.  
He created the grass and the trees, the birds, fish and animals  
to fulfill the purpose of creation.  
And He created the four human races,  
Black, white, yellow and brown.  
And set them to the East, North, West and South. (Jørgensen 2008, 43)*

Dette bildet på liv som tilknyttet en sirkulær livsoppfatning, er reflektert i den omtalte sirkulære eller spirale dramaturgien. Den blir også symbolet på en teaterform som viser skapermyten i et

urbefolkningsperspektiv. Dette perspektivet er delt mellom en samisk og en inuittisk forestillingsverden. Indra Lorentzen arbeidet i en svært figurativ og kroppsnaer stil med ytende bevegelser i sirkulære, romlige bevegelsesmønstre. Hun var også engasjert ved tilsvarende teatre og grupper i Norge og Sverige, slik som Sampo Teater, Västanå Teatret og Beaivváš Sámi Našunálateáhter.

Silamiut etter hvert til en sterk utveksling med det nordnorske teatermiljøet, slik som den frie teatergruppen Sampo, det regionale institusjonsteatret Hålogaland Teater og Beaivváš. Simon «Mooqqu» Løvstrøm var kunstnerisk leder ved Silamiut fra 1984 frem til 2002 og fra 2003/2004 overtok Sverre B. Syrin med bakgrunn som skuespiller og instruktør ved Hålogaland Teater, hvor han hadde vært skuespiller og instruktør. Simon Løvstrøm reiste til Illulissat hvor han ble leder av kulturhuset Sermermiut, hvor han i 2005 startet teatergruppen Inuit Theatre (Jarl 2007/2008, 8-10).

Oppsummerende kan det sies at Silamiut var preget av mangfold i valg av sceniske genre fra dramatisk teater til dans og musikkteater. I 2006 satte den norske koreografen og danseren Jo Strømgren opp en produksjon under tittelen Polaroid, en produksjon som “tager gas på vores begreber om eskimoer” (Jarl 2007/2008, 8). Det var en samproduksjon med Nordens Institut i Grønland (NAPA) og Jo Strømgrens kompani, og slik sett var det ikke en Silamiut-produksjon, men kan sees i sammenheng med den antropologiske vendingen såvel som i perspektiv av arven etter Tuukkaq. Polaroid skulle turnere i hele Norden, og i følge en anmeldelse av Karsten Sommer i KNR var det “et spennende teater mot en ny horisont.” <webref.: 30. 9. 2006: <https://knr.gl/en/node/154781>>.

En regulær Silamiut-produksjon var Macbeth etter William Shakespeare. Denne produksjonen ble oppført som forteller-teater i 2007 med Makka Kleist som eneskuespiller, og den var i regi av Sverre B. Syrin basert på en oversettelse til grønlandsk ved Moses Olsen.

*(...) Det er psykologiske fortellinger om, hvad der sker, når dyret i mennesket får lov til at overtage. Grådigheden. Det primitive i os alle. (Quodgaard 2007)*

På den annen side var det ifølge kritikken i Sermitsiaq en forestilling som var preget av en sterk språkpoesi samtidig som den også var full av uhygge, men i hovedsak var den sterkt poetisk. Det heter seg også at det var “meget forfriskende at høre det grønlandske sprog, fremført på en så nyskabende måde.” Den ble fremført i Katuaqs lille sal, hvor det var “uhyggelig og mørkt. Røde og sorte stearinlys ble tent og slukket.” <webref 11.11. 2007: <https://sermitsiaq.gl/kultur/article21211.ece?service=print>>.

## **Grønlands Nationalteater og Teaterskole**

Sverre B. Syrin ble den første teatersjef for Grønlands Nationalteater som startet opp i 2011, noe som var et resultat av teaterloven som han og Makka Kleist hadde vært med på å utforme. Grønlands Nationalteater er blitt et urbant teater, men i sin funksjon er det viktig å holde på utgangspunktet i Tuukkaq og Silamiut, og basisen i den antropologiske vendingen samt den sirkulære og spirale dramaturgien. Uten dette ville noe av konteksten og stilforståelsen falle bort, noe jeg tror både den nåværende teatersjefen Susanne Andreasen såvel som lederen av teaterskolen frem til 2018, Varste Mathæussen, har vært klar over. “Ny teaterchef vil utvikle grønlandsk teater”, heter det i et oppslag med Andreasen <webref.: knr.gl. 2.8. 2015: <https://knr.gl/da/nyheder/ny-teaterchef-vil-udvikle-grønlandsk-teater>>.

Den unge norske teaterregissøren Tormod Carlsen gjorde oppsettingen av Minik om grønlanderinnen Minik på utstilling i New York, noe som jeg mener belyser det som kan kalles postkoloniale



spenninger; i den forstand at den “koloniale” skjebnen til Minik blir belyst med grønlanderer som ble tatt med til New York i 1897 og vist frem på et museum. Det er en ydmykelse Minik til å begynne med ikke forstår eller erkjenner. Han får jo godt betalt. Men da han har erkjent ydmykelsen og vender tilbake til Grønland, er det for sent. Han har glemt språket og reiser tilbake til New York hvor han dør. Spillet foregår mot en stor projeksjon av museet, og skuespillerne fremfører historien også med bruk av musikalske virkemidler, slik det fremgår av tilgjengelig dokumentasjon i forbindelse med at oppsetningen reiste på turné til Tyskland <webref.: 9.11. 2015: <https://sermitsiaq.ag/node/183235>>. Tormod Carlsen fikk flere oppdrag på Grønlands Nationalteater, slik som med å sette opp Svinn B. Syrins bearbeidelse av Ludvig Holbergs Jeppe på Berget under tittelen Jappa i 2016, hvor altså Jeppe ble omtolket til det mer grønlandske Jappa, med kolonibestyreren som baronen og med hans medhjelpere som kolonibestyrerens assistenter. Denne oppsetningen spiller også en del på alkoholisme i det grønlandske samfunnet. Carlsen sier i instruktørens forord til programmet, at det handler om å se seg selv i disse rollene. .

*(...) Hvad nu hvis vi stjæler en af de mest kendte danske historier, og siger at den er grønlandsk? (Carlsen 2016, upaginert)*



*Billedidentifikasjon JAPPA På billedet fra venstre mod højre skuespillere: Makka Kleist, Miké Thomsen og Majbritt Bech. Fotograf: Nunatta Isiginnaartitsisarfi/Gerth Lyberth.*



*Billedidentifikasjon: Aasarisseruttora. Fra venstre mod højre skuespillerne: Nukakkuluk Kreutzmann, Miki Petrussen, Aviaaja Petersen og Else Danielsen. Bag Else står Arnaq Petersen. Fotograf: Nunatta Isiginnaartitsisarfia/Gerth Lyberth.*

2018 gjorde Makka Kleist en bearbejdelse av Shakespeare's En skærsommernatsdrøm (norsk: En midsommernattsdrøm), og som i Kleists bearbejdes og ny-oversettelse til grønlandsk språk og kontekst fikk tittelen Aasarisseruttora. Det var en iscenesettelse med sterke elementer av vandreteater. "Shakespeare: Forklædt blandt ånder" var tittelen på oppslaget i Nettavisen Sermitsiaq om forestillingen, som også skulle være en fantasireise for ungdommen." <Schultz-Nielsen, webref.: 11.6.2018: <https://dev.sermitsiaq.ag>,> Ny- eller re-kontekstualisering vil si at en bearbejder kjente skuespill, gjerne klassikere til å passe til den kulturelle og historiske kontekst de settes opp i. Dette var særlig en trend i Canada på 1980 og 1990-tallet, og da særlig i Québec-provinsen hvor skuespill skrevet av for eksempel Henrik Ibsen ble ny-oversatt og bearbejdet til å passe bedre inn i Québec som historisk, språklig og kulturell kontekst. En slik re-kontekstualisering ble i og for seg etterlyst av dramatikeren Jokum Rohde som deltok i Ord mod nord-seminaret, avholdt i forbindelse med Nordisk Dramatikerunions årsmøte i september 2007, og med deltagelse av grønlandske teater- og filmfolk. I et intervju som Maja Ravn førte med Rohde sier han at

han etterlyser klassikeroppsettinger, samtidig som han har hørt om Svenn B. Syrins oppsetting av Macbeth med Makka Kleist, og fortsetter:

*(...) Jeg spurte dem, (de grønlandske teaterfolkene, min anm.) hvorfor de ikke spilte Ibsen, Euripides, altså dramatiske klassikere? ..., men det er tydeligt, at deres dramatiske tradition hovedsakelig består af Inuit-sangene og -fortællingerne omsat til scenen. (Ravn 2007/2008, 15).*

Med grunnleggelsen av Grønlands Nationalteater har det nok ikke gått helt i oppfyllelse slik Rohde tenkte seg det, men heller i retning av å se styrken i den iniuttiske tradisjonen, og la det bli en inspirasjon til å lage sitt eget teater med sine egne tolkninger, og da gjerne også gjennom ny-kontekstualisering av klassikere. Men Rohde pekte i intervjuet med Maja Ravn absolutt på noe som var relevant å ta med seg videre, og som gikk i retning av å oppfordre til nytenkning, om enn ikke brudd med Tuukkaq-tradisjonen. I forlengelsen av det kan det slås fast at stilen og



*Billedidentifikasjon: Trails and Tales of Nuuk. Fra venstre mod højre skuespillere: Aviaaja Petersen og Najattaaajaraq Joelsen. Fotograf: Nunatta Isiginnaartitsisarfiat/Gerth Lyberth.*

erfaringene fra Tuukkaq og Silamiut er blitt bearbeidet og videreført ved Grønlands Nationalteater og Teaterskole. Til tross for forventninger om ny-orientering og et mer klassisk eller mainstream-orientert teater på 1990-tallet, forblir Tuukkaq-spillestilen fortsatt viktig slik gjenopptagelsen av Inuit – Mennesker med teaterskolens elever i 2017 viste. Maskedans ble også brukt i en av scenene i forestillingen Angutivik – Den grønlandske mand, som ble produsert i samarbeid med det danske Teater Freeze Productions og iscenesatt av Hanne Trap Friis i 2017, og som er nærmere omtalt i Annelis Kuhlmanns artikkel i denne Peritpeti-utgivelse om Grønlands teaterhistorie.

En skærsommernatsdrøm, som ble spilt 15-17. juni 2018, var den tredje avgangsforestilling for elevene ved Teaterskolen (skuespillerskolen) ved Grønlands Nationalteater, og som ble grunnlagt i 2012 i tradisjonen fra både Tuukkaq og Silamiuts satsning på å utdanne skuespiller. Teaterskolen er blitt omtalt som “Den eneste teaterskole i Arktis” (Petrussen 2018). Skuespillerelevne slipper til i de oppsettingene ved Grønlands Nationalteater som blir spilt ordentlig, i den forstand at elevens avgangsforestillinger er en del av Nationalteatrets regulære produksjoner. Varste Mathæussen fortalte at hun la vekt på å beholde den kroppslige fortellerstilen eller den kroppslige figurativiteten som jo er en arv fra Tuukkaq (Mathæussen 2018).

Under mitt forskningsopphold i Nuuk i juli-august 2018 fikk jeg sett en av Nationalteatrets produksjonene, *Trails and Tails of Nuuk. Theatre and history combined*. Det er en forestilling både for turister og lokalbefolkningen i den sesongen hvor Nuuk og Grønland har flest tilreisende. Den ble vist som en gjenopptagelse i august 2018. Det er en utendørs vandreforestilling som handler om Nuuks historie med utgangspunkt i kolonihavnen med fortellinger om de som levde i Nuuk i tidligere tider. I spillestilen hadde den mer preg av fortellerteater enn av kroppslig figurativitet. Forestillingen var lagt opp med spillesteder eller stasjoner ved forskjellige bygninger, og til slutt stoppet den opp ved skulpturen Havmoderen i strandområdet i kolonihavnen. Slik sett knyttet den an til Grønlands mytologi, og i kombinasjon med historiefortellingen formidlet det mye om Nationalteatrets og i det hele tatt om kulturarrangementets samfunnsmessige betydning, noe som jeg vil si litt mer om i neste avsnitt.

### **Samfunnsmessig og kulturell betydning**

Kulturarrangementenes betydning for det å skape identitet i det grønlandske samfunn er redegjort for i en masteroppgave fra Tromsø, Norges Arktiske Universitet, UiT. Kai Arne Ulriksen hadde forresten Silamiut som arbeidsbase for sin samfunnsvitenskapelige undersøkelse av kulturarrangementenes betydning, og han kommenterte Silamiuts oppsetting av Sarah Kanes *4.48 Psykose* med en henvisning til Svern B. Syrin som uttaler at:

*(...)forestillingen er et 'must' for mennesker som arbeider med psykiske lidelser, sosialrådgivning, som kjenner noen i faresonen eller som selv har hatt ønsker om en annen tilstedeværelse og ikke kjenner en annen løsning. (Ulriksen 2010, 48)*

Ulriksens masteroppgave er en studie i avkoloniserte kulturarrangement og deres betydning, og den ser nettopp på kulturarrangementer i sosiale og samfunnsmessig sammenhenger; som vi altså forstår teatret bidro til å belyse på flere måter. Oppgaven peker på betydningen av utbyggingen av en selvstendig grønlandsk kultur i sammenligning med en tilsvarende situasjon for de samiske områder i Norge, noe som i begge tilfeller kan sees på som del av en avkoloniseringsprosess. Det er ingen tvil om den samfunnsmessige betydningen av grønlandsk teater når det gjelder identitetsbygging og ivaretagelse av grønlandske tradisjoner, noe jeg tror ikke i så stor grad hadde vært mulig uten estetisk nyskapning også i teatret. Jeg vil hevde at nettopp tradisjonen fra Tuukkaq

og gjenoppdagelsen av egne kulturelle uttrykksformer, slik som maskedans og trommedans, har bidratt til å skape en selvstendig avantgarde i grønlandsk teater. Den har bidratt til å gjøre grønlandsk teater mer selvstendig i forhold til de danske tradisjoner for drama og gruppeteater, selv om de ellers har hatt stor innflytelse i Grønland. I dette ligger en avkolonisering, og nettopp det tror jeg har bidratt til å utvikle det overlevelsessamfunnet Svønn B. Syrin skrev om i 2007:

*(...) Men Grønland har til forskjell fra flere andre postkolonialistiske traumer ikke vært herjet av indre stridigheter som borgerkrig eller etnisitetskonflikter. Og landet forbedrer langsomt den generelle levestandarden, selv om gapet mellom fattig og rik blir større. Så for deler av befolkningen handler det om å overleve med æren i behold på et eksistensminimum.*  
(Syrin 2007/2008, 19)

Dette ble skrevet 10 år før seminaret som ble avholdt i oktober 2017, og som ga meg inspirasjon til å skrive denne artikkelen. Teatret har bidratt til “overlevelse med æren i behold” for både et postkolonialt Grønland, såvel som et tilsvarende postkolonialt Sápmi i Nord Skandinavia. Jeg tror at jeg i noen grad har fanget kompleksiteten i den nyere grønlandske teaterkunsten sett med et teatervitenskapelig blikk; hvordan antropologisk vending og stilen med de ny-kontekstualiserte klassikere har løftet frem en teaterkultur som vekker internasjonal interesse. Det har skjedd med basis i Tuukkaq og den inter-nordiske utvekslingen.

### **Abstrakt**

Denne artikkelen tar for seg utviklingen av profesjonelt teater i Grønland på basis av Tuukkaq-tradisjonen og den antropologiske vending. Denne tradisjonen ble videreført i Silamiut-gruppen og senere Det grønlandske nationalteater og Teaterskolen i Nuuk. Teatrets betydning for avkolonisering av kulturlivet er også et viktig anliggende for artikkelen.

### **Abstract**

This article gives an outline of the development of professional theatre in Greenland based in the Tuukkaq-tradition and the anthropological turn. This tradition was taken on by the Silamiut-company and later the Greenlandic National Theatre in Nuuk by and The Theatre School. Theatre's impact on the decolonization of culture in Greenland is also an important statement.

---

### **Knut Ove Arntzen**

Mag. Art, Professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, Norge og gjesteprofessor ved Vytautas Magnus University i Kaunas, Litauen. Har publisert en lang rekke forskningsartikler i norske og internasjonale bøker og tidsskrifter. Viktige publikasjoner: *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*, Laksevåg 2007: Alvheim og Eide. Medredaktør og bidragsyter til *Performance Art by Baktruppen*. First part, Oslo 2009: Kontur Publishing.

---

MA, Professor of Theatre Studies at the University of Bergen, Norway and visiting professor at the Vytautas Magnus University, Kaunas, Lithuania. Has published a series of research articles in Norwegian and international periodicals and books. Important publications: *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*, Laksevåg 2007: Alvheim og Eide. Co-editor and contributor to *Performance Art by Baktruppen*. First part, Oslo 2009: Kontur Publishing

---

### **Webreferanser**

webref.: 17.10.2017: <http://sermitsiaq.ag/node/200575>.

nedlastet 08.09. 2018: "Historisk møte med Tuukkaq folk på Grønlands Nationalteater". Kun signert Redaktionen 17.10.2017

Webref.: 30.9. 2006: <https://knr.gl/en/node/154781> nedlastet 02.09.2018: "Polaroid" begeistrede og overraskede". Av Karsten Sommer.

webref.: <https://trove.nla.gov.au/list?Id=1219>

Festival of Dreaming, nedlastet 09.09.2018: List: Sydney 2000 Olympic Arts Festivals (1997 - ). Public.

webref.: 11.11. 2007: <https://sermitsiaq.gl/kultur/article21211.ece?service=print> nedlastet 03.09.2018: "Macbeth: Uhyggelig godt fortalt". Av Pipaluk Høegh.

webref.: 2.8. 2015: <https://knr.gl/da/nyheder/ny-teaterchef-vil-udvikle-grønlandsk-teater>, nedlastet 02.09.2018: "Ny teaterchef vil utvikle grønlandsk teater." Av Malu Pedersen.

webref.: 9.11. 2015: <https://sermitsiaq.ag/node/183235> nedlastet 03.09.2018: "Minik-teaterstykket til Tyskland".

webref.: 11.6. 2018: <https://dev.sermitsiaq.ag>. Kun signert Redaktionen 9.11.2015

nedlastet sist 11.09.2018: (1992): (1992): Shakespeare: "Forklædt blandt ånder". Av Jørgen Schultz-Nielsen.

### **Henvisninger**

Arntzen, Knut Ove. 1980a. "Fra eskimoisk kultur til jamaicansk teater." *Arbeiderbladet*, 5 July.

Arntzen, Knut Ove. 1980b. "Skuespillerkunst og gruppeteater." Magister, Universitetet i Bergen.

Arntzen, Knut Ove. 1994/1995. "Hybrid and cultural identity - after the mainstream : arctic theatre from Scandinavia in a post-mainstream perspective." *Nordic Theatre Studies* Vol. 7 (1994):69-75.

Artaud, Antonin. 1972. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard. Original edition, 1964.

Barba, Eugenio. 1989. *De flydende øer*. København: Borgen.

- Brask, Per, and William Morgan. 1992. *Aboriginal voices : Amerindian, Inuit, and Sami theatre*, PAJ books. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Carlsen, Tormod. 2016. Program til Jappa. edited by Grønlands Nationalteater. Nuuk: Grønlands Nationalteater.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. 1986. *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e).
- Grotowski, Jerzy. 1968. *Towards a poor theatre*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag.
- Grotowski, Jerzy. 1972. "Fysisk träning." *TTT* Nr. 18 (1972):21-31.
- Hallendy, Norman. 2000. *Inuksuit : silent messengers of the Arctic*. Seattle: University of Washington Press.
- Hansen, Siri. 2006. "Feministisk teater." *Stikkordet* (Norsk Skuespillerforbund) 4.
- Jarl, Stig. 2007/2008. "Scenisk fremstilling og teater i Grønland". In *Ord mod Nord*, rapport fra Nordisk Dramatikerunions årsmøde.
- Jensen, Ole G. 2007. *Glimt af Grønlands kultur*. 1. udgave ed. Nuussuaq: Milik Publishing.
- Jørgensen, Ole f. 2008. *Soul, beautify thyself: the Inuit of Alaska, Canada and Greenland*. Aarhus: Klim.
- Mathæussen, Varste. 2018. Samtale. edited by Knut Ove Arntzen. Nuuk 6.8. august.
- Nygaard, Jon. 1998. "Teater som uttrykk for kultur og identitet hos arktiske urfolk." *Spillerom* 1-4.
- Olsen, Kristian. 2008. "Let us get together." In *Soul, Beautify Thyself. The Inuit of Alaska, Canada and Greenland*, edited by Ole Jørgensen. Aarhus: Klim.
- Oskal, S. M. 2009. "Skealbma ut i verden - samisk gjøglertidisjon i fortellinger og joik, og moderne sceneuttrykk." Kunstnerisk PhD, Fakultetet for scenekunst, Kunsthøgskolen i Oslo.
- Petrussen, Aminnguaq Dahl. 2018. "Den eneste teaterskole i Arktis." *Sceneliv* 01.
- Quodgaard, Nicolai Stompe. 2007. "Shakespeare på grønlandsk." *Grønlandsposten*, 8 nov 2007.
- Rapetti, Rodolphe. 2018. *Âmes sauvages: le symbolisme dans les pays baltes*. Musée d'Orsay.
- Ravn, Maja / Rohde, Jokum. 2007/2008. Dramatikeren Jokum Rohde i interview med scenografen Maja Ravn. In *Ord mod Nord*, Nordisk Dramatikerunions årsmøde. Ilulissat.
- Redaktionen. 2017. "Historisk møde med Tuukkaq folk på Grønlands Nationalteater." *Sermitsiaq*. Accessed 08.09.2018. <http://sermitsiaq.ag/node/200575>.
- Ryum, Ulla. 1987. "Om kontinuitet som problem (det indre og det ytre rum)." *Forum for kvindeforskning*. Det feminologiske verdensbilde 7 (4):37-42.
- Syrin, Svenn B. 2007/2008. "Overlevelssamfunnet". In *Ord mod Nord*, rapport fra Nordisk Dramatikerunions årsmøde. Ilulissat.
- Ulriksen, Karl Arne. 2010. "Avkoloniserte kulturarrangement. En studie av kulturarrangementers uttryksmessige utvikling." MA, Universitetet i Tromsø.