

# INUIT



## Artikel

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

*Fra forestillingen INUIT 2017. Bagerst fra venstre mod højre: Arnaq Petersen, Salik Lennert, Aviaaja Petersen, Nukakkuluk Kreutzmann, forrest på gulv: Miki Petrussen. Foto: Nunatta Isiginnaartitsisarfia / Gerth Lyberth.*

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

Af Arnaq B. Johansen

*The recording of 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)

## Indledning

I denne artikel 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." (Kleist Pedersen, 2012:61).

Med hensyn til "det særligt grønlandske udtryk i fortællesituationer" tages der udgangspunkt i den østgrønlandske fortæller Esajas Kuuitses (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:

### **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 udspringer sig i Grønland i 1950-60'erne med blanding af fortiden fra før kristendommens indførelse, hvor rekvisitter som trommen, amuletten, ligesom mundtlige fortælsituationer 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 seriøst. 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 eksempel det at unge grønlændere 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 at 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 bøjede ben, og en gang i mellem rører han opponentens kind med sin kind.

Den, som publikum ler mest af, er den, der har tabt duellen. Denne form for konfliktbearbejdningsmetode bruges i overført betydning i Lyberths forestilling *Qaammatip Ernera* i en form for afskedsceremoni, ligesom den symboliserer accept af hovedpersonen Pavias rejse. Thalbitzers observationer i Ammassalik i begyndelsen af 1900-tallet, samt måden, hvorpå skuespillerne illuderer trommesang på scenen, har ligheder med hinanden, dvs. kroppens teknikker, der ifl. Maus

1) 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. <https://knr.gl/dá/nyheder/kritik-af-dansk-alarcentral-efter-hjemløs-grønlænders-død> (hentet 28.03.18)

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 værdt at 'uddanne' sig i indenfor kulturen, herunder at lære at bruge f. eks. kajak, som Pavias far brugte som transportmiddel til at gå på fangst. Han omkom dog under en af sine fangstrejser 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 forestillingen 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 ved, 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, da 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 værdt 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.

## **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 Isiginnaartitsarfia (Grønlands Nationalteater, forkortet NUIS) og blev opført af NUIS' skuespillerelever som førsteårsprøve. Ifølge folderen til *INUIT* forestillingen ved premieren, handler forestillingen om menneskets frigørelsesproces fra undertrykkelse (nuis, 2017:2). Processen indebærer en rejse ind i den grønlandske mytologi for at redde menneskeheden. På denne rejse, som danner

rammen for forestillingen, anvender skuespillerne flere masker, der har forskellige personligheder, hvorpå skuepillerne har 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, bliver overtaget 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 maskerne 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 lær ... 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 åndemanerance i en tørvehytte. En efter en kommer ånderne frem. Den første, der kommer frem, er Ungartertoq ("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 Ungartertoq<sup>2</sup> fra livet og flygtede når den kom." (Rosing, 1960:171). Den navnløse ånd i forestillingen kan være en fortolkning af Ungartertoq, 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 Ungartertoq, der svæver rundt i huset under ovennævnte Maratses åndemanerance 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 forstørrelser 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 et stort hoved. Maratses ånd Amo har de samme egenskaber, og Amos visne krop (Rosing, 1960:171) udtrykkes ved, at skuespilleren har en lang kjolelignende løs top/kjole på. Ajumaaq har et hundehoved og en kvindekrop, hvis arme er sorte fra albuerne til fingerspidserne og ligeså 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

---

2) Gammel retskrivning for Ungartertoq

tidligere nævnt 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 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.

### 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 de 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*,<sup>3</sup> hvor kvinden sidder på slæden, mens manden løber lige bag hundeslæden.<sup>4</sup> Denne form for hundeslædekørsel er en

3) <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](http://www.sermitsiaq.ag) linket ovenfor fra 2011. Den gamle retsskrivning for *alupaat* "alupait" førte til to fund, i henholdsvis gamle aviser *Atuagadliutit* og *Avangnamiok*. 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.

4) <https://oqaasileriffik.gl/ordbog/?lex=121579> (10. juli 2018, kl. 17:32) Den nærmeste forklaring af ordet *alupaarneq* er *alupaarpog* 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.



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, 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 genkendelige 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 Mauss' tre tilgange – blot ved brug af nogle få rekvisitter og genkendelige virkemidler.

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 med indvoldsrøversken<sup>5</sup> kommer selve 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 en fortælletradition, hvor Kjeldsen kontrollerer og advarer publikum om, at indvoldsrøversken vil komme ind fra bagscenen, ud på scenen og ud i mørket blandt publikum, det vil sige udenfor rampelyset.

5) En indvoldsrøverske findes i mange grønlandske myter og sagn både som en kvinde og uden køn, heriblandt forskellige Manguaraq-versioner. I hovedtræk skal hovedpersonen i en myte passe på 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)

## 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 Korneliusen 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 2018 har holdet været på turne rundt i Danmark samt Færøerne, som blev godt modtaget i begge lande.<sup>6</sup> 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 grønlændere, som bidrog til at stemningen blev mere afslappet.<sup>7</sup>

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, 2019 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 måder 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 Platou<sup>8</sup> (1927-2005) beskriver disse metoder og jagtadfærd i dagbladet *Atuisoq* i 1985, i en artikel, der kan oversættes med "Når man 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 rensdyr det 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,

6) Karsten Sommer: "Succesforestillingen Angutivik kommer til færøerne": <https://knr.gl/da/nyheder/succesforestillingen-angutivik-kommer-til-f%C3%A6r%C3%B8erne> (skrevet som nyhed 29. maj 2018, hentet, 10. juni 2018).

7) Den korte samtale fandt sted foran NUIS 12. juni 2018

8) 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 Reichardt, der havde rollen som bygdebestyreren Jens Lauritzen.



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 et eksempel fra Rosings beskrivelse af en *nalikkatteeq* performance<sup>9</sup>, 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). Rosings beskrivelse af denne performance har nogle fællestræk med skuespillernes performance på scenen. De fire skuespillere danser som allerede beskrevet maskedans. Det eneste, der præcist modsvarer Rosings beskrivelse af *uaajeerneq*-performancen i denne forestilling, er, at skuespillerne bevæger sig og vrider kroppen ligesom i en traditionel maskedans-underholdning. Dog er der fornyelse i *uaajeerneq*-performancen på scenen. Fornyetelsen af maskedansen (jf. Rosings redegørelse) kommer til udtryk, ved 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 genkendelig, 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 grønlandere, 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 helt kan forstå, 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 iklædt blå jakkesæt. Maskedanseren danser og går blandt publikum med bøjedø 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

---

9) En af de fire kategorier indenfor *uaajeerneq*-performances, som Rosing beskriver i sin artikel.

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 det 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, 2019 i *Grønlands Teaterhistorie - på vej*). 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.

### **NAIPs amatørteaterforestilling**

NAIP står for Nuummi Aliikkusersuisartut Isiginnaartitsisartullu Peqatigiiffiat. 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 NAIPs 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 hjemmeside<sup>10</sup> (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

---

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

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 forned. 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 amatørteatergrupper, 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. september<sup>11</sup> og 21. september.<sup>12</sup> Den første 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".<sup>13</sup> Tryklufsbør er lavet af en blender, stangen er af kosteskaf og et stykke træ er klistret til skafet med klisterbånd. Når en af de to mænd, der forestiller at være bygningsarbejdere, trykker på "tryklufsbøret", kommer der en genkendelig lyd fra en blender, der skal illudere et rigtigt tryklufsbør. Da 'minøren', der trykker på "tryklufsbøret", lader som om,<sup>14</sup> han trykker på et rigtigt bør og til stor morskab for publikum begynder at ryste over hele kroppen med let bøjedede 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 bliver vist på scenen. Her skal det 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 fortælsituation, 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.

11) 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)

12) 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)

13) Egen oversættelse ud fra personlige noter fra forestillingen.

14) Make-believe (Schechner)

Tersis et.al., 2016:11). Man kan således sige, at NAIP har videreført traditionen i fornyet form.

### **Konklusion**

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 f. eks. 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 fra 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 inden for revy, og derfor er satire og ironi pr. definition en del af genren. Det kan dog også ses som en scenisk udvikling af den traditionelle fortælsituation 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.

### **Abstrakt**

Med udgangspunkt i Nicole Tersis et aliis *Words and Gesture. An Inuit storyteller in East Greenland* (2016) og Marcel Mauss' *Techniques of the Body* (opr.1936/1973), vil min artikel fokusere på kroppen som kulturelt symbol i forbindelse med udvalgte grønlandske teaterproduktioner, som jeg har observeret i løbet af 2017. Formålet er i denne kontekst at fremanalysere forholdet mellem det verbale og det kropslige sprog og at vurdere, hvordan der er tale om et 'særligt grønlandsk' udtryk i performansen.

## Abstract

As a starting point with Nicole Tersis et alii's *Words and Gesture. An Inuit storyteller in East Greenland* (2016) and Marcel Mauss' *Techniques of the Body* (1936/1971), my article will focus on the body as a cultural symbol in Greenlandic theatre productions which I have observed in 2017. The purpose of the context is to analyze the relationship between the verbal and body language and to evaluate how there is a 'particularly' Greenlandic expression in the performances.

---

## Arnaq B. Johansen

(f. 1987) BA i Sprog, Litteratur & Medier fra Ilisimatusarfik (the University of Greenland). Stud. mag. i Sprog, Litteratur & Medier i Ilisimatusarfik (the University of Greenland) med igangværende specialeafhandling i grønlandsk teaterhistorie.

---

## Henvisninger

Balling, Erik & Leck Fischer. 1956: Qivitoq. Fjeldgængerens. A/S Nordisk Films Kompagni. Valby

Brask, Per. 1992: "The Birth of the 'Tukak' Theater" IN: Per Brask & William Morgan (eds.): *Aboriginal Voices: Amerindian, 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 (upubliceret BA-opgave).

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>

Kleist Pedersen, Birgit. 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.

Kuhlmann, Annelis. 2019: "Det iscenesatte Grønland – Grønland på scenen" IN: Tidsskriftet *Grønlands Teaterhistorie - på vej*. Aarhus: pp 80-99.

Lyberth, Juaaka. 2014: *Godt i vej*. Milik Publishing, Nuuk.

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

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

Nielsen, Marten. 1957: "окалугпалársiáka angajorkávnit avdlanitdlo (nangitak.)" IN: Peter Dalager (red.) *Avangnámioк*. 45.årg. nr.1-2, Nuuk: pp:171-173.

Nielsen, Martin. 1957: "аванерсуармиут кимугсимик Тасиуссалиартарнерат" IN: Palle Brandt (red.) *Atuagadliutit*. 97.årg. nr. 19, Nuuk: p:22.

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

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

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

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

- Rosing, Jens (1957): 'Den østgrønlandske 'maskekultur' IN: Tidsskriftet Grønland, nr.7, pp:241-251.
- Schechner, Richard. 2013: Performance Studies: An Introduction 3rd Edition. Routledge, Abingdon.
- Tersis, Nicole, Arnaq Grove & Raymond Boyd (eds.): 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.
- Villadsen, Villads. 1977: *Isiginnaartitsissutit pingasut*. Ministeriet for Grønland.

### Anvendte websider

- 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, kl. 18:10)
- 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](http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Eskimoisk_religion/innersuit) (hentet 10. juli 2018, kl. 15:13).
- NAIP. År ukendt: "NAIP-mi sungiusartarfiit / NAIP-s træningstider" i: *Nuummi Aliikkusersuisartut Isiginnaartitsisartullu Peqatigiiffiat*. (ukendt dato). Nuuk. Downloaded fra <http://www.naip.dk/html/Sungiusartarfiit.html> (hentet 3. juni 2018, kl.18:54)
- Netredaktion. 2011: "Arnaq meeqqallu qimusserrattut" i: *Sermitsiaq.AG*. 26.april. Nuuk. Downloaded fra <http://dev.sermitsiaq.ag/kl/node/100004> (hentet 10. juli 2018, kl. 16:34)
- 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, kl. 17:32)
- 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, kl. 18:12)
- 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).
- 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-hjeml%C3%B8s-gr%C3%B8nlanders-d%C3%B8d> (hentet 28.maj 2018).