



Essay

Byttehandel i Grønland

Kai Bredholt, 2021. Foto: Lars Vendelbjerg

Byttehandel i Grønland

Af Erik Exe Christoffersen

I dette essay skal jeg behandle nogle af principperne for Odin Teatrets byttehandel. Det er en form, som Odin Teatret har benyttet siden 1974, og som bryder med teatrets sædvanlige tid og rum. Byttehandlen foregår ofte udenfor teaterinstitutioner, er uden en klassisk narrativ dramaturgi, men er en vævning af performative og teatrale handlinger udført af både teatret og deltagende tilskuere.

Odin Teatret genbruger den klassiske byttehandel, hvor kulturer har udvekslet varer med hinanden og byttet genstande for genstande, frem for penge for genstand. Begge parter skal acceptere denne "kontrakt" for udveksling. Teatret "bytter" eget materiale med tilskuernes og faciliterer en proces, hvor de responderer som ligeværdige agerende partnere og besvarer teatrets optræden med forskellige æstetiske ytringer, som kan være sange, danse eller scener.

Odin Teatret har benyttet en faciliterende metode, som kan beskrives ud fra det den franske filosof Jacques Rancière (født 1940) kalder *Den uvidende lærer* (2007). I byttehandlen er der tale om en gensidig uvidenhed om hinandens kulturelle og æstetiske viden.

Kunsten for teatret er at organisere en byttehandel, som kræver et opsøgende arbejde, en del overbevisningskraft, tillid og en gensidig interesse i handlen. Netop fordi kommunikationen foregår på et umiddelbart æstetisk plan, kan begge tillade sig at være uvidende om hinandens mere komplekse identitet og at acceptere denne uvidenhed som en positiv kraft og ikke en mangel. Udfordringen vil ofte være at skabe et ligestillet og ikke-hierarkisk grundlag. Vi skal se på dette i forbindelse med Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratoriums byttehandel i Grønland.

Det åbne værk

Byttehandel er en form for kulturelt teater, hvor selve udvekslingen og mødet med tilskuerne er i fokus. For Odin Teatret var det samtidig en udforskning af teatrets muligheder. Hvad er grænsen for teatret? Hvad kan teatret bruges til i en social kontekst? Hvordan kan tilskuerne deltage i teatret? Hvordan takler teatret den udfordring og risiko, som er en del af byttehandlens uforudsigelighed? Spørgsmålet er, om man kan kalde det en teaterform, som minder om det, Umberto Eco i et essay fra 1962 kalder "Det åbne værks poetik"? Det er en særlig type værker karakteriseret ved, at tilskuerne i receptionen skaber sin personlige vej ved at udfylde såkaldte 'tomme pladser'.

Da Odin Teatret i 1964 blev dannet i Oslo af Eugenio Barba var den sceniske model en konstruktion, hvor tilskuerne indgik som et centralt element og ofte omkransede scenen som en lille arena. Man udviklede en mobil scenisk arkitektur, som kunne indrettes i tomme rum som gymnastiksale. Tilskuerne sad ikke foran en scene, men rundt om scenen ligesom i cirkus. Teatret opfattede ikke tilskuerne som et anonymt publikum, de var som vidner en del af et scenisk ritual, der forgik rundt om og mellem dem. Odin Teatret var interesseret i en form for interferens med tilskuerne som forskellige individer, nogle optaget af rytmen og dansen, andre af musik og sang, nogle af selve begivenheden og andre af den symbolske betydning af teatrale tegn. Teatret har også gennem sin snart 60årige levetid været interesseret i at opfinde og skabe nye relationer til tilskuerne, og de senere år er det eksempelvis forgået gennem åbne prøver på nye forestillinger, hvor interesserede tilskuere kommenterer og forslår handlinger til instruktøren.



Kai Bredholt, Odin Teatret 2021. Foto: Lars Vendelbjerg

Byttehandel

Fra 1972 spillede teatret *Min fars hus*, som blev en betydelig international succes, teatret turnerede rundt med i hele Europa. Nogle af de sidste forestillinger blev spillet i Syditalien, hvor folk blev fornærmede over, at der kun var plads til 60 tilskuere. Barba endte med at fjerne de tilskuerbænke, der indkredsede spillearealet og inviterede alle ind. Senere blev forestillingen spillet udendørs og blev ved forskellige lejligheder besvaret med tilskuernes egen sang og dans. Denne erfaring blev vigtig, da teatret atter i 1974 var i Syditalien. For at ændre på teatrets rutiner og vaner havde Barba besluttet at forberede en ny forestilling på et uvant sted. Det blev et forskningsprojekt, som ville undersøge hvad der sker, når et teater bosætter sig et sted uden en konventionel teatertradition (jf. Nagel Rasmussen, 2012 s. 18).

Odin Teatret planlagde at være i Carpignano, i Syditalien, i 5-6 måneder. Alle boede sammen i et stort hus, og Barba havde indført en række regler: skuespillerne måtte ikke gå rundt i byen på egen hånd og optrådte kun som gruppe i form af udendørs træning tidligt om morgenen. Man modtog ingen gæster og afviste invitationer og gruppens øvrige arbejde var usynligt for befolkningen. Alt dette gjorde de lokale nysgerrige i forhold til, hvad der egentlig foregik i huset. Det førte til et enkelt spørgsmål: Hvem er I? Hvordan kunne teatret præsentere sig selv som et teater uden en forestilling?

Barba valgte at vise noget træningsmateriale mod, at publikum svarede eller betalte med deres egen kultur. "Vi har dette, og I har noget andet: Skal vi bytte?". Der er en fælles interesse i at deltage i byttehandlen, fordi den baserer sig på en forskel. På den måde ligger der indbygget en form for selvrefleksion. Hvem er vi? Hvad kan vi tilbyde? Byttehandel rummer en gensidig forståelse og en accept af, at der er noget man ikke ved om den anden. Det er en accept af muligheden for at kunne kommunikere uden at forstå hinanden.

Byttehandlen blev en omvæltning for Odin Teatret og viste sig at rumme et nyt potentiale. Det var en teaterform, som ikke var afhængig af teatersal, billetter, annoncering, anmeldervirksomhed etc., men greb ind i dagligdagen og skabte en udveksling mellem forskellige teaterkulturer. En udveksling mellem unge og ældres kulturformer, mellem forskellige performative kulturformer som ballet, kampsport, tårnbestigning og hybrider som motorcykelkor, traktorballet, dyreoptræden mv. For Odin Teatret var det også vigtigt, at byttehandel blev faciliteret af skuespillerne og at den blev en vanenedbrydende praksis, som var med til at skabe en mere kompleks og distribueret organisationsform i teatret.

Det medførte en ny måde at tænke arbejdet med forestillingen: Træning og forestillingsarbejde havde hidtil være adskilt. Her opstod et nyt teatralt rum, hvor træningselementer kunne udveksles i selve byttehandlingen. Træningen blev så at sige en repræsentation af teatrets professionelle kulturelle identitet. Materialet blev sat sammen i en forestilling *Dansens bog* (1974-80, med 350 forestillinger over hele verden).

Byttehandlen blev en form uden et plot, men med mange karakterer: en dværg, krigere, figurer på stylder og iført kostumer og masker, med musik, bannere og sange, og fikseret i præcise handlinger, som skabte reaktioner mellem skuespillerne og tilskuerne på et præekspressivt plan: dvs. et rytmisk og energetisk plan. Gennem rytme, kraft og nærvær var materialet i stand til at gøre indtryk på mennesker, som aldrig havde oplevet teater før. Det kunne opleves som en form for dans eller ritual, som samtidig kunne rumme skuespillernes sårbarhed.

Odin Teatret besluttede, at denne præsentation ikke skulle koste penge, men dog heller ikke være gratis, og deraf kom ideen til at modtage en bytteydelse, hvor betalingen skulle være de lokales egen optræden. Dermed opstod nye organisatoriske vanskeligheder. Hvordan få tilskuerne til at indgå i byttehandlen og udvekslingen?

Det tager tid at forberede en byttehandel. Det største problem er ofte at få en person til offentligt at stå frem og vise noget som vedkommende ikke selv synes er noget særligt. Af og til kan det virke som om selve tanken om at udveksle kulturelle aktiviteter er så fremmed og bizar, at den umiddelbare reaktion er afvisning eller skepsis. Men fællesskabet og de kontakter, der bliver skabt i forbindelse med byttehandel, sætter sig spor i folks bevidsthed og kan nogle gange bestå længe efter vores afrejse.

(Julia Varley s. 66)

Byttehandler forrykker den daglige perception og skaber en uorden. Det betyder, at der undertiden er tale om en træghed og nærmest modvillighed i begyndelsen af forberedelserne til byttehandlen, men den kan altså være en forandrende kraft i den lokale kultur.

Et differensrum

Byttehandlen er en tilskuerorganisering, som vægter den aktive deltagelse og demonstration af færdigheder. Dertil kræves en stram dramaturgi, som organiserer begivenheden præcist og med et flow af scener, men det kan også være en vandring fra scene til scene. Den dramaturgiske organisering er medvirkende til at gøre diverse færdigheder fremmede og usædvanlige og dermed skabe en ny situation for deltagerne. Deres kultur bliver iscenesat, men det betyder ikke at færdigheden ændres, tværtimod er netop genkendeligheden af materialet vigtig for at skabe byttehandel-effekten.

Forestillingssituationen kommer samtidig til at bryde med en række af de normer, der knytter sig til iscenesættelsers gentagelighed og strukturelle kontrol. Det er klart at udvekslingen med ikke-

professionelle skaber en risiko for forskellige former for fejl eller forglemmelser, som gør situationen åben for uventede og overraskende momenter. Selve mødet og proceduren er risikofyldt.

Byttehandlen har karakter af polyfoni. Der er tale om den gensidige refleksivitet mellem tilskuere og skuespiller. På den ene side er de forskellige og på den anden side er det muligt at bytte roller, så skuespillerne bliver tilskuere og omvendt. Det er en refleksivitet, som peger på en form for komplementaritet, gensidig respekt og tillid. Egentlig er det også en form for eksistentiel tænkning af subjektet som både agerende og observerende. Ikke nødvendigvis på samme tid, men i en form for vekselvirkning. Byttehandlen benytter ikke et didaktisk eller oplysende princip, men er en demonstration af kulturelle forskelle, hvor det anderledes er udgangspunktet for en udveksling, som dog ofte ender i en form for festligt fællesskab. Der er tale om et differensrum, hvor forskelligheden er italesat.

Byttehandlen er dramaturgisk set en forlængelse af Odin Teatrets udvikling af dans, musikalsk optræden, parader og gadefigurer, som kan "monteres" med kulturer i Amazonas, i Japan, Afrika og Vestjylland og vises på ikke-teater-steder som fængsler, skoler, hospitaler, sportsarenaer. Byttehandlen blev for Odin Teatret ofte forbundet med en form for parade og mindre klovneagtige optrin. Det kan være som en individuel rejse, som dem Odin Teatrets skuespillere Iben Nagel Rasmussens gennemførte i Syditalien og Roberta Carreri i Burkina Faso, i Afrika sammen med den danske antropolog Mette Bovin.

Byttehandlens dramaturgi

Byttehandel har flere forskellige dramaturgiske niveauer: Der er et organisatorisk niveau, som handler om, hvordan de to kulturer bringes til at mødes, byttehandlens konkrete afvikling og dens efterspil. I selve begivenheden foregår der en præsentation af mere eller mindre artificielle fragmenter: sang, fortællinger, dans, skuespil, sport etc. Det skaber på et helt basalt niveau en gensidig kinæstetisk empati og en skærpet sensitivitet i forhold til at indleve sig i den andens kropskultur.

Desuden er der den interaktive dramaturgi, som udgøres af den gensidige påvirkning mellem to fremmede kulturer. Man kan tale om en form for eksemplarisk læring, som handler om identitet. For den lokale kulturs vedkommende er det en vigtig del af læringen, at man tilbydes et rum for selvfremstilling og en form for profilering gennem teatrets facilitering af processen. For Odin Teatret er der tale om en vedvarende læring og erfaring af tilskuerrelationen.

Odin Teatret har sidenhen fulgt op på det at opføre teater i usædvanlige og vanskeliggjorte sammenhænge med deres udendørs brug af stemmen, dramatisering af byrummet, musikalske indslag og tilsynekomst i forhold til en folkemængde. Det blev en vandring gennem byen i kostumer, på stylder, med musik og små scener på tage eller i vinduer. Det blev især vigtigt i Sydamerika, hvor teatret mødte politiske begrænsninger, som forhindrede opførelser af forestillinger, og som førte til imødegåelsesstrategier med parader og teatrale udtryk på gadeplan. Det blev til gadeforestillingen *Anabasis* (1977-84). Ligeledes kunne byttehandlen indgå som element i byfester, hvor man kan se naboen agere sammen med professionelle skuespillere, netop fordi naboen kan noget, som bliver en *teaterhandling*. Byttehandlen udvikler dermed en ny identitet for deltageren. Kai Bredholt (1960), som har været skuespiller og musiker ved Odin Teatret siden 1990, fortæller om byttehandler i Holstebro i Festugen:

Det er vigtigt, at der ikke er nogen, der prøver på at spille teater, men at enhver holder sig indenfor rammerne af det, han eller hun behersker. (...) Under festugen i Holstebro lavede

jeg koreografi med motorcykler og folkedansere. Jeg fik motorcykelklubben fra Ulfborg og Vemb til at spille polka på deres gashåndtag. De kørte ind på pladsen, omringede danserne og kørte rundt om dem. Folkedanserne dansede i lange rækker overfor hinanden. På et tidspunkt sendte jeg motorcyklerne ned gennem rækkerne, og til slut omringede de folkedanserne, mens de spillede polka på deres gashåndtag.

(Bredholt (2016): Peripeti, Gensidighedens teater s. 17.

Byttehandler er som fænomen på kanten af kunstbegrebet, og er i familie med et begreb som participatorisk kunst eller relationel æstetik. Jeg opfatter det som en form for anvendt teater, som har særlige sociale perspektiver. Byttehandlen kan ses som teatrets dør til tilskuerdeltagelse og som interaktion mellem teatret og samfundet. Det er en form for multikulturalisme, hvor kulturer udveksles uden at integreres. Byttehandlen bliver teatrets og kulturens flygtige repræsentation af *utopia*, som et ikke-sted der bryder med rutiner og normer. Det afviger fra den fortolkende teatertradition og fra den kommunikationshandling, hvor den ene part ses som mere autentisk end den anden. Det er diversiteten, som definerer dem, fordi begge parter har et potentiale, der gør dem attraktive. Den kreative praksis består i en selektion og et valg af materialer (scener, sange, danse, kostumer) og i rammesætning og organisering, hvor sammensætningen (montagen) skaber nye iagttagelsesmåder. Denne nye indramning og organisering er med til at udvikle selvrefleksionen hos begge parter. Samtidig bliver interferensen synlig for et publikum, som overværer byttehandlen.

Byttehandel og den uvidende

Byttehandel kan ses i forhold til det den franske filosof Jacques Rancière betegner *Den uvidende lærer* (2007). Det er en situation, hvor underviseren ikke blot kan give sin viden videre, men er nødt til at erkende sin uvidenhed i forhold til elevens viden. Det er en pædagogisk indsigt i det frugtbare i gensidig uvidenhed mellem lærer og elev, og hvor fokus derfor ikke ligger på en bestemt viden men på søgeprocessen:

Den uvidende lærer kan undervise den uvidende ved at anerkende, at den underviste uafbrudt søger: Den, som søger, finder altid. Han finder ikke nødvendigvis det, han søger, og endnu mindre det, han skal finde. Men han finder altid et eller andet nyt at henhøre til den genstand, han allerede kender. Hovedsagen er den konstante årvågenhed, den opmærksomhed, der aldrig slappes uden at ufornuften tager plads – og i ufornuften udmærker den lærde sig lige så vel som den uvidende. En lærer er en person, der holder søgeren fast på hans egen vej, hvor han er alene om at søge og bliver ved med at søge. Imidlertid må man for at verificere denne søgen vide, hvad det betyder at søge. Og det er det væsentlige i metoden. (Rancière, J. (2007)

Den uvidende lærer. *Philosophia*, s. 41).

Den uvidende lærer skaber ikke viden ved at overføre sin viden til en uvidende elev. Derimod skabes en situation og ramme, hvor eleven selv finder forskellige løsninger og altså ikke bliver belært.

Den aktive tilskuer skaber i byttehandlen forbindelser og sammensætter sin egen 'fortælling' ved at tage del i begivenheden og genskaber 'sig selv' på sin egen måde. Derved dannes et lærende fællesskab baseret på en gensidighed mellem parterne. De har begge både en viden og en uvidenhed, som den anden ikke har, og som skaber en nysgerrighed. Samtidig genererer helheden rammer, regler og principperne for den konkrete læring, som ligger i selve organiseringen, som er mediet for en personlig og kollektiv transformation.

Byttehandlen som helhed har hverken en konflikt eller handling, men er selve begivenheden og den måde denne organiseres på. Byttehandlen er ikke en del af den klassiske oplysningsstrategi netop på grund af princippet om ikke-viden. Til gengæld udveksles æstetisk viden gennem de repræsentationsformer, som de involverede benytter. Fiktioner og realiteter blander sig, idet den materielle verden manifesterer sig, og bliver en del af mødet mellem de forskellige aktører og det netværk af effekter, som rækker ud over kunstfeltet og ind i det sociale. Hvordan og hvorledes tror jeg ikke, man hverken skal eller kan sige noget generelt om. Her må man se på den konkrete sociale kontekst. Det vigtige for byttehandlen er, at facilitatoren hverken er moralsk eller oplysende og undladet kulturelle klicheer om der autentiske som noget oprindeligt og ægte. I stedet kan man betragte den anden som forskellig fra ens egen æstetiske kunnen og viden.

Corvus Corax 20XX

Det er ikke overraskende, at den klassiske byttehandel har en lang historie i Grønland, og at den har været en afgørende kontaktform, hvor danskere som Hans Egede og Knud Rasmussen på forskellige tidspunkter siden 1720'erne, har 'byttehandlet' med den grønlandske kultur, enten rammesat som en missionær handling eller en koloniserende handling.

Knud Rasmussens bedrift var tilegnelsen af fangerfolkets "historier, sange, og hemmelige digte" gennem byttehandler, hvor nåle, knive, tobak og f.eks. tændstikker blev udvekslet med amuletter og andre magiske genstande. Man kan dog stille spørgsmål ved ligeværdigheden i denne historiske byttehandel. Imidlertid havde ideen om kulturel byttehandel for første gang fået fodfæste.

Grønlands Nationalteater og Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret indgik i 2020 et partnerskab med titlen *Corvus Corax 20XX*, som strækker sig frem til 2024. Titlen er latin for den intelligente ravn, som indgår i både grønlandsk og dansk mytologi. Projektets grundlag er de to teatres kulturelle identitet og omfatter: Lokalt funderede festivalformater i både Danmark og Grønland med kulturel byttehandel som grundmodel, og hvor drivkraften kommer fra kunstnere i tæt samarbejde med den lokale, danske og grønlandske befolkning.

Grønlands Nationalteater (Nunatta Isiginnaartitsisarfia) blev etableret i Nuuk i 2011. Teatret producerer hvert år tre til fem forestillinger, turnerer og præsenterer teater baseret på grønlandsk kultur og traditioner. Desuden driver teatret en skuespillerskole, huser amatørteater og arrangerer seminarer. Susanne Andreasen er dramaturg og tiltrådte som teaterchef i 2016.

Per Kap Bech Jensen er teaterchef for Nordisk Teaterlaboratorium - Odin Teatret, Holstebro siden 2021. Per Kap Bech Jensen og Susanne Andreasen peger begge på, at den *kulturelle byttehandel* er en form for kerne i det multikulturelle samarbejdet, som for begge parter vil være en vigtig udfordring og på ingen måde en enkel opgave. Kai Bredholt fra Odin Teatret fortæller:

Det er ikke til at vide, hvornår der er kontakt eller om man bliver afvist. Men man må være der.

Mange danskere er der kun i to-tre måneder, så tager de hjem igen. Det betyder selvfølgelig at grønlanderne har en distance: de gider ikke at binde sig. Man må tage sig tid til at gå ind i det og bare vente. Da vi lavede åbningen, vidste de ikke rigtig, om de kunne være med, men pludselig stod der alligevel 20 dansere, og det var helt fantastisk.

Det var den lokale buschauffør, der var begyndt at interessere sig for hvad jeg havde lavet, og det var hende, som havde få dem med.

På en måde virker det til, at de er bedøvende ligeglade med, at vi er der. "Kan vi komme sejlene ind?". "Jo det må I godt, hvis I kan finde en båd og vejret er til det". Hun viste sig at

være fantastisk interesseret og pludselig er der ingen problemer. Man ved aldrig rigtig hvornår mulighederne åbner sig.

(Bredholt, Kai (2021). Fra Christoffersen og Krøgholt: Interview, 2021)

Grønland er kulturelt og geografisk et område, hvor diversitet, topografiske og etnografiske problemer aktuelt tilspidses. Grønland er i særlig grad genstand for opmærksomhed i forhold til klimaudviklingen og storpolitiske interesser i undergrunden og særlige grundstoffer. Disse ting hænger sammen, idet klimaopvarmningen muliggør nye landvindinger, minedrift og arktisk turisme, som igen sætter den grønlandske identitet i spil på afgørende nye måder. Indtil 2009 var nordvestpassagen ikke farbar det meste af året pga. is, men klimaforandringerne har nu gjort det muligt og skabt nye interessekonflikter i området.

Spørgsmålet er, hvad de klimapolitiske forhold betyder for grønlandsk identitet i spændet mellem den traditionelle fangerkultur og senmoderne identiteter og kulturer? Hvad betyder det for den selvstændighed, som siden 2. verdenskrig har været et centralt tema for Grønland?



Isbjørnen Otto modtages med stor begejstring, Grønland 2021:
Kai Bredholt, Odin Teatret. Foto: Lars Vendelbjerg

Hvad er Grønland? Identitet og repræsentation

Den grønlandske befolkning er præget af en kulturel blanding af forskellige inuit-stammer af amerikansk og asiatisk oprindelse, efterkommere af de nordiske søfare (nordboerne), som bosatte sig og enten uddøde eller blev absorberet af Thulekulturen, de danske missionærer og følgerne af en dansk kolonisering. Inuit er fra 1977, fællesbetegnelse for de personer, der tilhører et af de oprindelige folk, der bebor de arktiske egne, mens *eskimo* (de der taler fremmed sprog) er blevet oplevet som nedsættende (Hastrup, 2020).

Forholdet mellem identitet og repræsentation kommer til at udgøre en form for grundproblematik. Grønlanderne befinder sig i en kompleks position både med identitet som et oprindeligt folk med et symbiotisk forhold til naturen og som et globaliseret, grønlandsk og selvstændigt folk.



Ikarus Stage Arts, 2021

https://vimeo.com/668223894?fbclid=IwAR1jTFm0fBxDXr_Gp1p370785iNvlGNfrmmKWjFz7trZGcUHKC9iWh1GPM

Kiinnat Festival 2021. En rejsende festival som inkluderer lokalmiljøet i alle besøgte byer

Forsøget på at dansker gøre den grønlandske befolkning har ført til den affektive dobbelthed, som består i en delvis accept af danskheden og en åbning mod en traditionel grønlandsk *fanger*-identitet.

Forestillingen om det særegne naturfolk blev især etableret i den grønlandske befolkning, efter Grønland blev et dansk amt under den danske grundlov i 1953. På den anden side forsøgte den danske stat allerede fra 1951 at skabe en dansksindet grønlandsk elite, hvor 22 børn blev flyttet til Danmark, hvor de skulle bo på et børnehjem i 15 måneder og lære det danske sprog og dansk kultur at kende. Her blev børnene udsat for en læring, som betød at de mistede deres egen kultur og kulturelle identitet samtidig med, at de på ingen måde blev 'danske', men forblev i et rum mellem to kulturer. I dag spiller kulturen og sproget stadig en stor rolle i identitetsskabelse: Om man taler dansk, grønlandsk eller engelsk bliver identitetsgivende og et spørgsmål om repræsentation. I 2021 fyldte Nunatta Isiginnaartitisisarfia (Grønlands Nationalteater) 10 år og i den anledning rejste teatret ud og skabte byttehandler i 9 forskellige byer og bygder. *Kiinnat Festival 2021* benyttede kulturelle byttehandler til at etablere arbejdsrelationer med kulturhuse, alderdomshjem, fritidsklubber, børnehaver, skoler og foreningslivet. Fra den 6.-28. september rejste to grupper samtidig ud og gennemførte festivalen i Qaanaaq, Qaarsut, Niaqornat, Ummannaq, Ilulissat, Qeqertarsuaq, Kangaatsiaq og Maniitsoq. I alt deltog 1189 børn, voksne og ældre i forskellige workshops og i alt 3536 personer var med til festivalen. Fritidslederne i byerne samarbejdede om at booke haller, sørge for PR, finde musikere og forskellige kunstnere. Alle workshops var gratis og bød på f.eks. Tai Chi, strubesang, dans, rap, sang, polka, rytme, gyserfortællinger, skuespil og maskedans. Deltagerne fra de forskellige workshops blev inviteret til at optræde til finalen og det blev sat sammen til et show for hele byen. Susanne Andreasen, Grønlands Nationalteater, beretter:

To hold á tre skuespillere herfra og tre fra Ikaros som er en international teatergruppe under NTL, tog i hver sin retning i september og blev meget positivt modtaget. I hver by organiserer vi en festival i samarbejde med af befolkningen. I Nuuk var der et optog i bymidten og en optræden i fængslet.

I Paamiut, som ligger syd for Nuuk lavede Kai Bredholt byttehandel. Det var stor set hele byen, der var engageret i workshop, fællessang og optræden.

I Byttehandlen er der plads til alle, det er en folkelig fest, som passer godt til vores kultur, og som vi meget gerne vil fortsætte med. Det er her en fordel, at NTL er et internationalt teater og er meget inkluderende. Det er denne globaliserede interaktion, vi kan lære meget af. Vores udfordring er, at facilitere ledelse, ja du kan planlægge, men det gælder først, når man er der, og der er mange logistiske udfordringer, fordi vejret kan gribe ind. Det er, når vi er der, der sker noget.

(Susanne Andreasen (2021). Fra Christoffersen og Krøgholt: Interview, 2021)

For 300 år siden

Der er et interessant og nok tilfældigt sammenfald mellem den danske kolonisering af Grønland i 1721 og oprettelsen af et dansk teater i 1722. Dog handler begge fænomener om det modernes indtog som oplysning og erobring med nye midler.

I 1721 rejste Hans Egede til Grønland og året efter i 1722, havde Holberg premiere på sin første komedie på teatret i Lille Grønnegade. Der er en markant forskel på de to samtidige oplysningspersoner fremhæver Kirsten Thisted (Thisted, 2021). I modsætning til den absolutt tænkende og missionerende Hans Egede var Holberg kulturelrelativist og mente, at grønlænderne havde "adskillige moralske Dyder, men mere var af naturlig Drift end Spekulation, thi det er Praksis uden ringeste Teori".

Holberg mente, at man kunne lære af den grønlandske kultur. Egedes konklusion var en anden. Inuitterne måtte genopdrages og civiliseres, og deres samfund skulle omformes mentalt og socialt, så de blev klar til at modtage det kristne budskab. Denne opdragelsesstrategi har gentaget sig i forskellige udformninger især efter 2. verdenskrig. Undertiden er 'opdragelsen' blevet mødt med markante protester, fordi den danske kolonipolitik fastholdt grønlænderne i en fangerkultur, som vanskeliggjorde en selvstændig udvikling og som var en økonomiske fordel for Danmark.

I 2020 blev statuen af Hans Egede, som står på et højedrag over Vor Frelser Kirke i den historiske del af byen, overhældt med rød maling og på soklen kunne man læse: "Decolonize".

Siden blev der gennemført en internetbaseret folkeafstemning. 1521 ud af de cirka 23.000 borgere stemte. 921 stemte for statuen og 600 mente, at den skulle fjernes. Den endte med at blive stående og det understreger måske kompleksiteten i den dansk-grønlandske udveksling.

Afslutning

Byttehandel er en del af den 300 år lange kolonihistorie og har dermed også repræsenteret en historisk skævhed, som ikke altid har været til fordel for den grønlandske kultur.

Hvis man skal tænke byttehandel på en ny kulturel måde i et partnerskab mellem en dansk og grønlandsk teaterkultur, er det vigtigt at italesætte forskellene ud fra princippet om gensidig ikke-viden.



Kai Bredholt med grønlandske børn, 2021. Foto: Lars Vendelbjerg

Når der i dag laves byttehandel, er det måske en vigtig pointe, som Susanne Andreasen fremhæver, at det ikke er mellem Grønland og Danmark, men mellem internationale scenekunstnere tilhørende forskellige kunstneriske traditioner indenfor musik, dans, sang og teater.

Byttehandlen kan på den måde tænkes som en gensidig kommunikation baseret på diversitet: en udveksling mellem forskellige kulturer. Derved skabes relationer i miljøer og sociale situationer, hvor teatret ellers ikke er dagligdag. Det er et interkulturelt samarbejde, hvor man uden et fælles sprog, men med krop og stemme kan kommunikere omkring et fælles engagement. Byttehandlen inddrager de ikke-repræsenterede i scenekunsten på deres egne præmisser med mulighed for selv-representation.

Erik Exe Christoffersen, Lektor i Dramaturgi, Aarhus Universitet, del af forskningsprojektet *Isravnen*. Aarhus Universitet

Referencer:

- Andersen, Niels Åkerstrøm (2007). *Partnerskabse*. Hans Reitzels Forlag.
- Bredholt, Kai (2016). Peripeti. Årg. 13 Nr. 24.5 (2016): "Kunsten ude på kanten", <https://tidsskrift.dk/peripeti/issue/view/7957>
- Christoffersen, Erik Exe & Krøgholt, Ida (2021). Interview med Kai Bredholt og Susanne Andreasen. (upubl)
- Bovin, M (2002). In Watson (2002)
- Hastrup, Kirsten (2010). *Vinterens hjerte. Knud Rasmussen og hans tid*. Gads Forlag
- Hastrup, Kirsten (2020). *Forord til Knud Rasmussen. Fra Grønland til Stillehavet*. Lindhardt og Ringhof.
- Hermanns, Anne Kirstine (2021) "Imperiets børn - da Danmark vildledte FN og Grønland for at beholde sin sidste koloni". Lindhardt og Ringhof.
- Levende Grønland. Et undervisningssite for gymnasieelever: <https://www.levendegronland.dk/da/fakta-om-groenland/>
- Peripeti. Årg. 16 Nr. 30.5 (2019): Grønlands teaterhistorie - på vej. <https://tidsskrift.dk/peripeti/issue/view/8355>
- Rasmussen, Iben Nagel (2012). *Den fjerde dør. På vej med Odin Teatret*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Rancière, J. (2007). *Den uvidende lærer*. Forlaget Philosophia
- Rancière, J (2022). *Den frigjorte beskuer og Det sanseliges deling*. Informations forlag.
- Temanummer i Politiken 27 juni 2021: <https://politiken.dk/e-avisen/art8263910/E-avisen-den-27-juni-2021>: [https://politiken.dk/kultur/art8258588/%C2%BBDansker.-Dansker.-Dansker.-Dansker.-Dansker-%C2%AB-En-selvbevidst-ungdom-har-f%C3%A5et-nok](https://politiken.dk/kultur/art8258588/%C2%BBDansker.-Dansker.-Dansker.-Dansker-%C2%AB-En-selvbevidst-ungdom-har-f%C3%A5et-nok)
- Thisted, Kirsten (Politiken, 22.6. 2021): <https://politiken.dk/debat/kroniken/art8228581/Det-tog-300-%C3%A5r.-Men-Danmark-er-langt-om-l%C3%A6nge-ved-at-indstille-sig-p%C3%A5-at-vi-ikke-ejer-Gr%C3%B8nland>
- Watson, I. (2002). *Negotiating cultures*. Manchester University Press.