



Det vandrende menneske

Kritisk perspektiv på koloniale historier i Grønland.

Af Lotte Faarup

Teatret Det Olske Orkester producerede 2023 – 2025 i samarbejde med et hold grønlandske og danske scenekunstnere og akademikere Det vandrende menneske. Arbejdet løber over 4 år og indeholder research, studierejser, produktion af forestilling, spilleperiode, turné samt diverse sideprojekter som bl.a. artist talks, workshops og ikke mindst studier og udveksling vedr. undervisningsmateriale om Kalaallit Nunaat i gymnasieskolen.

Det vandrende menneske: Året er 1978. En grønlandsk pige sidder ved et køkkenbord i et parcelhus lidt uden for Ålborg. Den danske stat har sendt hende i pleje for at give hende adgang til "en kultur med fremtidsperspektiver". En dansk antropolog har sat sig for at undersøge hendes identitet som grønlander i Danmark. Men pigen, spillet af Nina Sikkersøq Kristoffersen, har andre planer, og forskeren tager med på en rejse baglæns gennem tiden. De møder grønlandske børn på vej mod genopdragelse i Danmark, de møder håndværkere og sygeplejersker og lærere på vej mod Grønland for at modernisere og de passerer en udstoppet isbjørn fra Emma Gads koloniudstilling i Tivoli i 1905. De ser Den Kongelige Grønlandske Handel med skibe tungt lastet med tran, hvalkød, spæk og sælskind. De møder den danske mission og hører den kalde inuits åndetro for overtro, ser den forbyde tatoveringer og bygge kirker. Antropologen løber efter pigen og råber: "Hvor skal du hen? Og hvad med mig? Og alle mine noter?" "Måske kan nogen læse dem" svarer pigen, men antropologen råber: "Jamen, hvor skal du hen? Du kan da ikke blive ved med at gå baglæns!" Men pigen svarer: "Jeg går ikke baglæns, jeg går fremad, mod noget der altid har været". (red.)

Referent for en kollektiv samtale

Det Olske Orkester havde premiere på teaterforestillingen *Det vandrende menneske* den 24. marts 2025. I programmet beskriver vi forestillingen som "en kritisk performance om Danmarks koloniale og postkoloniale rolle i Kalaallit Nunaat" omhandlende usynlige magtstrukturer, moderne racisme, evnen til at overleve under pres og retten over sin egen historie.

Når jeg kigger ned over min prøveplan for forestillingen, de 12 A4 sider, der skulle give overblik og holde sammen på 16 ugers workshop, produktion, stationær spilleperiode og turné, ser jeg et kaotisk landskab af trykte datoer, klokkeslæt og tekst om hvem, hvad og hvor, delvist nedbrudt af overstregninger, tilføjelser, tilføjelser der igen er overstreget, cirkler rundt om specielle ord, understregning af særligt vigtige ord, klammer rundt om særlige dage, udviskede blyantsnotater,

pile, der markerer begyndelser, huskelister, store kryds over huskelister, mange udråbstegn og mange spørgsmålstegn.

Nederste venstre hjørne på samtlige 12 sider er dækket af rødt-gråligt størket lammeblod fra et indkøb til vores midtvejsfest, som jeg aldrig fik pakket ordentligt ind, og som lå i min taske op ad prøveplanen og afgav blod.

Kaos er ikke et dækkende ord for vores proces med Det vandrende menneske. Men alle kradserier, overstregninger og pletter i min produktionsplan vidner om, at det var en kraftig opgave.

Gang på gang blev vi, og ikke mindst jeg, tvunget til at ændre planer, stoppe op, tage vare på hinanden, lytte til materialet, lytte til hinanden, lade tvivlen råde, søge mere viden – kort sagt: bryde med vores vanlige forståelse af et effektivt produktionsforløb, der styrer mod en premiere.

Det var som om det ikke var muligt at gøre Det vandrende menneske til en produktion, hvis hovedopgave det var at forme et produkt. Fortællingen og konceptet afkrævede os en anden tænkning.

Et opgør

Det scenekunstmiljø vi arbejder i, dyrker i overvejende grad premieren som toppen af hierarkiet. Forestillingen forstås som et produkt, der skal score topkarakter til premieren, ved at være bedre end de andres og på det grundlag kunne sælge. Vores historier er gidsler i en markedsøkonomisk tænkning.

Denne logik har vi forsøgt at modgå under processen med Det vandrende menneske, bl.a. ved at give plads til langsommelighed og dybde, ved at fokusere på tilstand frem for produkt, og på relationer frem for egen promovering. Et forsøg på at tage styring og ejerskab over vores arbejde som skabende kunstnere.

Hvis vi betragter Det vandrende menneske som en lang rejse med mange vigtige nedslag, frem for en teaterproduktion, hvis hele forarbejde kun har til formål at skabe en succesfuld premiere, så værdisætter vi de enkelte processer og tillægger dem betydning i sig selv. Denne produktion var ikke blevet som den endte med at blive, hvis vi ikke havde gjort det.

De første tanker om Det vandrende menneske formes i foråret 2021. Siden bevæger projektet sig fire år gennem research, skrivefaser, vidensdeling, rejser, sociale begivenheder, møder, seminar, workshop, otte ugers prøveperiode og spiller til slut i foråret 2025 22 forestillinger over tre uger på Nordatlantens Brygge i København samt 12 turnéforestillinger på Sjælland, Fyn og i Jylland. Og rejsen fortsætter, i oktober 2025 har Det vandrende menneske repremiere på Nordatlantens Brygge med fem forestillinger og rejser derefter til Suialaa Arts Festival i Nuuk for at spille fire forestillinger.

Det siger sig selv, at en proces over fire år med så lang tid, så meget viden i spil og så mange begivenheder giver et rigt udbytte. Et enkelt ord i manuskriptet eller en enkelt handling på gulvet er et koncentrat af mange ting. Meget viden, mange ideer, der ikke fik en direkte plads i fortællingen, ligger implicit bag det hele og er med til at forankre materialet, som et træ med dybe rødder.

Men ud over det værdifulde i den lange rejse, er det også interessant at se de enkelte dele som værdifulde oplevelser, der tjener et formål i sig selv. Når vi har en fem-dages workshop rundt om materialet et halvt år før prøvestart, så er det ikke en begivenhed, der kun optimerer prøveperioden. Selve oplevelsen i salen rundt om det kunstneriske arbejde giver samhørighed og læring, der fylder os på det givne øjeblik og skaber bånd mellem os, der fører til andre begivenheder, der ikke har noget direkte med vores forestilling at gøre.

Når vi to måneder inden prøvestart afholder et heldagsseminar i samarbejde med Falkonergården gymnasium med 70 historielærere omhandlende undervisning om Kalaallit Nunaat i gymnasieskolen, så skaber det forbindelser og tænkning og sender projektet ud i nye cirkler.

Når vi under en prøve går fuldstændig i stå, da vi sidder rundt om skolekortet med billedet af det store Danmark og det (misvisende) lille bitte Kalaallit Nunaat oppe i højre hjørne, så er det vigtigt at give sig tid, for en af spillerne har en historie relateret til det kort fra hendes skoletid, der skal fortælles, for at hun og vi med hende, alle runder og forstår symbolets kraft og den erindring, det har efterladt i hende. Den begivenhed var nødvendig for at vi kunne gå videre i processen. Men den var også en vigtig begivenhed i sig selv.

Vi har under hele processen mærket et kraftigt forventningspres fra flere sider. Folk, der generelt forventede en form for eksotisk spændende behandling af det grønlandske, scenekunstverdenen, der med fokus på produktet efterspurgte succesen, og så især medierne, der efterspurgte vores reaktioner på den aktuelle situation omkring USA's ønsker om annektering af Kalaallit Nunaat, og hvad det gav af reaktioner i Danmark i foråret 2025. I forhold til sidstnævnte situation, blev vi (især de medvirkende med grønlandsk baggrund) gang på gang afkrævet reaktioner og udtalelser, jeg blev opfordret til at skrive den aktuelle politiske situation ind i manuskriptet, og vi blev bedt om, som teater, at udtale os om situationen for at blive set og i forlængelse af den synlighed, sælge flere billetter.

Det kan være fristende med opmærksomhed, men vi ønskede ikke at spille vores tid med et quickfix i medierne eller inddrage nyheder, der ville afspore vores fokus. Vi var i gang med et spadestik, der omhandlede en grundlæggende kritik af 300 års dansk kolonisering af Kalaallit Nunaat baseret på viden, kropslig erfaring, politisk vrede, respekt og omsorg. Og det skulle vi fastholde.

Mange af fortællingerne i Det vandrende menneske berører traumatiske temaer. At tænke forestillingen som et produkt eller en del af en mediebegivenhed, stod i direkte modsætning til det vi ville. Her var ikke brug for sensationel behandling af stoffet med risiko for at retraumatisere. Der var brug for, med klogskab og omsorg, at udfordre den danske koloniale fortælling om Kalaallit Nunaat og ikke endnu engang, direkte eller indirekte, at lade den dominerende kolonimagt tale.

Om at skrive kollektivt

At skrive et manuskript har for mig oftest været ensbetydende med en individuel kunstnerisk proces, hvor jeg har fuld bestemmelsesret over materialet og stort set kun kan blive korrigeret

af en dramaturgs gennemlæsning og efterfølgende kritik, som jeg vel at mærke ikke er tvunget til at følge.

Den skriveproces, jeg har gennemgået med *Det vandrende menneske*, adskiller sig markant fra, hvad jeg hidtil har oplevet. Denne gang har jeg ikke skrevet et manuskript. Jeg har i højere grad været referent for en kollektiv samtale.

De allerførste ideer til forestillingen opstod som sagt i foråret 2021 i kølvandet på Det Olske Orkestres trilogi *En nations selvhad – Danmark mellem skam og selvovervurdering*. Vi havde i perioden fra 2016 til 2020 i tre forestillinger beskæftiget os med dansk kolonihistorie, men kun i forhold til det globale syd. Fortællingen om Danmarks kolonisering af Kalaallit Nunaat blev en nødvendig fortsættelse af den rejse, vi var påbegyndt.

Lektor og forsker Naja Dyrendom Graugaard har været tilknyttet under hele processen som medforfatter og dramaturg. Over en toårig periode delte vi researchfaser på Forsøgsstationen, i vores hjem, på skriveophold på Ørslev Kloster – det første stykke tid uden at formulere ord og sætninger, kun udveksle viden og holdninger, læse og tænke, skrive i vores notesbøger. Vi afsøgte og indkredsede over lang tid, og det var nødvendigt, for materialets omfang var selvfølgelig enormt, og behandlingen af det krævede omsorg og præcise valg.

Najas viden om dansk kolonisering af Kalaallit Nunaat og inuit kultur er stor qua hendes mangeårige forskning. Takket være hende fik jeg fra starten af vores samarbejde en lang liste af faglitteratur, ph.d. -afhandlinger, skabelsesberetninger m.m., som jeg aldrig selv ville have fundet. Men ikke bare hendes faktuelle viden bidrog til manuskriptets righoldighed, hendes menneskelige og kritiske tilgang bidrog til at forhindre, at mit begrænsede blik skabte stereotype fremstillinger, eller at manuskriptet, i mit forsøg på at slå hårdt politisk, bevægede sig mod en reproduktion af kolonihistoriens traumer. Med sin insisteren på at fortælle om en kultur i sin egen ret, ikke defineret af sin modstander, rev hun os gang på gang væk fra den vestlige kulturs blikretning og væk fra den lineære klassiske dramaturgi i retning af noget langt mere cirkulært og fabulerende.

Men Naja og jeg var ikke ene om at skrive. Makka Kleist oversatte dele af manuskriptet til grønlandsk, og med den oversættelse videreudviklede sproget sig og virkede tilbage på den danske tekst, som blev præget af det grønlandske sprogs logik og poesi. Manuskriptet lånte tekster fra rockbandet SUME skrevet af Malik Høegh og Karl Sivertsen, og mange afsnit, sætninger, ja sågar ord i manuskriptet kan spores direkte eller indirekte tilbage til særlige hændelser eller møder fra den lange researchfase: Kvinderne, der sang i den mørke sauna i Nuuk, møder med kunstner og aktivist Julie Edel Hardenberg, psykolog Naja Lyberths råd om at forpligte sig på at give håb i vores fortælling, rejsen til Mertajärvi til skuespiller Elisabeth Heilmann Blind og oplevelsen af "renskiljning" – en deling og mærkning af en rensdyrflok, David Samuel Naeman Josef Kristoffersens fortælling om, som grønlandsk plejebarn i 50'-ernes Danmark, at forsøge at gå hjem til Kalaallit Nunaat, at høre podcasten *Under huden*, hvor forsker og tatovør Maya Sialuk Jacobsen beretter om inuittatoveringernes 4000 år gamle univers, de mange samtaler med lektor Lars Jensen om at gennemskue egen privilegieblindhed.

Manuskriptets udvikling fortsatte under forberedelserne til prøverne med samtaler og refleksioner med lyddesigner Sirí Paulsen, scenograf Rolf Søborg, instruktørassistent Ida Zim-

mermann og lysdesigner Mads Deibjerg og blev så for alvor bøjet og fortolket, da skuespillerne Nina Sikkersø Kristoffersen, Elisabeth Heilmann Blind, Rikke Liljenberg og Øyvind Kirchhoff under prøverne tog ordene i deres mund og gav sproget et hus at bo i.

Det er så interessant at dissekere processen om manuskriptets tilblivelse, for vi får virkelig øje på, hvor stor samtalen rundt om teksten i virkeligheden er, hvor meget indflydelse møder og ord mellem mennesker har.

Som nu den oplevelse jeg fik fra kvinderne, der sang i den mørke sauna i Nuuk. Jeg var på min research-rejse gået en tur i svømmehallen og havde sat mig ind i kvindernes sauna. Her oplevede jeg to kvinder synge i mørket og efterfølgende kuratere en samtale om sang og sprog med os, der sad i saunaen. Da jeg kom hjem, fortalte jeg om oplevelsen til en ven, fordi den var så særlig. Hun sagde: "Tænk hvis jeres forestilling kan blive ligesom den oplevelse". Og uden at jeg var helt bevidst om det, gjorde den tanke vel sit til, at vi skrev en central scene om et møde mellem Malu (hovedfiguren) og hendes Ningiu (bedstemor) i en mørk varm hule, kun oplyst af tranlampens skær (et lysstofrør).

Mennesker, ord, lyde, steder, stemninger har talt ind i manuskriptet. Jeg og folk i produktionen har lyttet og forsøgt at samle det op. Og manuskriptet skrives videre. Publikums bevidning af forestillingen har patineret fortællingen, givet erfaringer og ideer til ændringer. Samtaler under after-talks og refleksioner over tid bliver ved med at påvirke forestillingen. Den er som et koncentrat af en lang rejse.

Om at skabe kollektivt

Gennem de 40 år, jeg har arbejdet med teater, har det altid ligget mig naturligt at være skabende på flere planer samtidig. De sidste 20 år har jeg næsten uafbrudt arbejdet både som dramatiker og instruktør på alle de produktioner, jeg har været medskabende i. Det kan til tider synes distraherende når instruktøren blander sig i dramatikerens arbejde ved jævnlige afkræve svar på, hvordan en tekst forløses i praksis. Jeg har ikke desto mindre måttet erkende, at det er sådan, jeg fungerer. Ord og handling er for mig en uadskillelig organisme, jeg tænker simpelthen på det som et samlet sprog og har ikke noget andet valg end at overgive mig til den logik. Det betyder selvfølgelig, at jeg fylder en del i skabelsesprocessen. Men Det vandrende menneske stillede krav til en meget kollektiv proces. Jeg skulle dele langt flere beslutninger end jeg var vant til.

Jeg har ofte haft forbehold over for et forestillet kunstnerisk demokratisk rum, hvor alle havde ret til at blive inddraget i beslutningsprocesserne. Men måske er jeg også præget af, at kollektive processer i den vestlige verden, og særligt i vores tid, ofte forbindes med et misforstået dysfunktionelt fællesskab, der resulterer i uskarp og fagligt dårlig kunst, hvorimod god kunst af høj kvalitet skabes af enkelt-individer, originaler, der får fuldstændig frie tøjler til at lade deres geni forme et værk. Men det interessante er jo netop, at når kollektive processer ikke fungerer, så er det, når kollektivet består af individualister, der kun har fokus på at få deres egne ideer igennem.

Jeg husker en prøvesituation med Det vandrende menneske nogle uger inde i forløbet, hvor vi forsøgte at løse logistikken i en ekstraordinært svær scene. Vi var der stort set alle sammen:

fire skuespillere, lyddesigner, scenograf, lysdesigner, instruktørassistent og mig. Alle ville rigtig gerne finde løsninger, men stemningen var stresset. Alle kom med forslag i øst og vest, forslag, der modsagde hinanden, og jeg blev mere og mere forvirret. Til slut foreslog jeg en pause. I pausen kogte min hjerne på højtryk og da vi startede op igen, kom jeg med en plan, der lagde en struktur for scenen, og som alle umiddelbart godtog. Ikke fordi den var genial, men fordi den lagde en ramme, som gav ro og overblik til at videreudvikle den i en rigtig retning. Jeg tænkte efterfølgende længe over oplevelsen. Det var tydeligt, hvorfor kollektivet ikke fungerede, når alle primært talte ud fra eget fokus.

Men den oplevelse var mere et udtryk for undtagelsen end reglen, for overvejende lykkedes vi med at arbejde kollektivt. De medvirkende i denne produktion skulle for det meste ikke anstrenge sig, det lå dem ret naturligt at søge fælles tænkning.

Det stiller høje krav at fjerne sig fra sit ego, ikke at tale bare for at få ret, men kun tale hvis man mener, det tjener værket. At bidrage til at løse en fælles opgave lader sig kun gøre, når vi erstatter tilfredsstillelsen ved at få sin egen ide igennem, med en tilfredsstillelse ved, at der træffes en beslutning, der tjener værket og dermed alle. Det vidner følgende eksempel på.

Naja og jeg havde i skrivefasen læst flere skabelsesberetninger fra Kalaallit Nunaat, bl.a. om sjælevandring, der foregår gennem dyr. Her var vi stødt på tejsten (en alkefugl), som jeg havde kastet min kærlighed på, bl.a. fordi den ser så teatralisk ud med sine ildrøde ben og kulsorte fjerdragt, og vi havde valgt den som en af Ningius (bedstemors) figurer. Efter en prøve med tejsten spurgte Elisabeth (der spiller Ningiu) mig og Rolf, hvorfor vi havde valgt tejsten og ikke islommen, som hun syntes var en mere kendt mytisk figur. Jeg kunne primært kun referere til min begejstring over tejstens udseende, så vi besluttede alle tre at tænke over sagen et par dage. Det er uvant for mig, som helst ser beslutninger taget hurtigt for at minimere tvivl i prøvesalen. Men denne tvivl, vi satte i gang, var ikke tærende, den var meningsfuld, fordi både Elisabeth, Rolf og jeg over tid, i fællesskab tænkte undersøgende over spørgsmålet uden at fokusere på selv at få ret. Jeg gik hjem og hørte, hvordan islommen synger og blev overvældet af dens særprægede kalden. Jeg fandt kilder om tejsten frem og sendte til Rolf og Elisabeth. Dagen efter talte vi om det igen. Jeg stod ikke stejlt på valget af tejsten, og måske derfor stod Elisabeth og Rolf heller ikke stejlt på valget af islommen, og det endda selv om Rolf allerede var i gang med at sy på islommens kostume.

Igen afgjorde vi ingenting, men tænkte videre et par dage. Vi hørte Naja, som var med på at ændre valget til islommen. Og selv blev jeg langsomt overbevist om valget af islommen, allermest fordi Elisabeth fortalte en historie om en lang vandring, hun foretog i Kalaallit Nunaat nogle år tilbage, hvor hun over flere dage blev fulgt af en islom, der gang på gang satte sig i hendes nærhed, når hun holdt hvil. Den historie afgjorde det for mig. Elisabeth havde en kropslig erfaring med fuglen, og det gav mening, når hun skulle gestalte den. Fortællinger er levende. De følger dem, der fortæller dem og formes af dem. Vores fælles tænkning og evne til at lytte til hinanden førte os frem til en rigtig løsning. Jeg er ikke bange for at tabe terræn, når det er så tydeligt, at et andet valg end mit gavner både kunsten og menneskets forankring i kunsten. At være instruktør bør ikke være noget, der giver magt, det er et fagligt lederskab for et kollektivt. Og det fantastiske er at

opdage, at når helheden fungerer, så fungerer jeg også. For nogle mennesker er dette en selvfølge. For mig og min vestlige kultur er det uvant.

Om at kommunikere kollektivt

Under vores workshop, et halvt år før vi startede prøver, havde vi en ganske særlig improvisation.

Holdet havde på det tidspunkt kun været samlet til møder og fællesspisning, men var endnu ikke mødtes på gulvet. Nu havde vi planlagt fem dage med læseprøve, undersøgelser af rum, koreografi, lys og lyd samt tid til fælles refleksion og socialt samvær. Læseprøven var særlig. For første gang hørte vi ordene i spillernes mund. Stoffet var kraftigt, teksten til tider morsom. Rummet var præget af eftertænksomhed, undersøgelse og tvivl. Hvad kan det her? Vi talte. Vi grinte. Vi tav også. Det var også en måde at kommunikere rundt om materialet. Tænkende.

Dagen efter var vi på gulvet. Efter en række improvisationer med de fire spillere foreslog jeg, at vi undersøgte fænomenet at gå baglæns, fordi det har en central funktion i stykket. Hvad ville det sige at bevæge sig baglæns på vores runde scene med de to udgange og den eksterne cirkel bag publikumsstolene? Og denne gang kunne backstage-holdet også deltage på gulvet.

Siri satte et stykke pulserende musik på, og så startede en længere fysisk improvisation uden nogen verbal udveksling. Spillerne gik på gulvet i kortere eller længere forløb, bevægede sig baglæns, alene, parvist, gående, løbende, så sig over skulderen, så sig ikke over skulderen. Efter lidt tid gik jeg, Naja, Mads og Siri også på gulvet. Naja og jeg fulgtes en del, styrede efter hinanden i cirkler og spiraler, hele tiden med det her defokuserede syn, man får, når man har ryggen til den retning man går i. Den form for kommunikation, kroppe der går, løber, danser med en energi, der går lige så meget frem som tilbage, kroppe, der kommunikerer gennem at afkode hinanden, spejle hinanden uden at se direkte på hinanden men i langt højere grad fornemme hinandens puls og tilstedeværelse, gav en ganske særlig kommunikation. Det føltes dybt, intelligent og samhörigt. Og det oplevedes, når jeg kiggede på det udefra, som en virkelig interessant dynamik og måde at rejse gennem rummet på.

Straks meldte tanken sig, hvordan vi mon kunne bruge det i forestillingen. Men man kan ikke tage en sådan oplevelse ud af sin sammenhæng og reproducere den ind i en anden. Den mister sin magi. Som når man plukker en valmue, og den taber bladene, fordi den ikke er skabt til at stå i en vase. Denne improvisation kunne ikke 'bruges', den skulle tjene til at udvide kommunikationen mellem os i prøverummet; styrke vores forståelse og tillid, fordi vi sammen havde erfaret dette dybe rum med sin instinktive kommunikation og sin indirekte måde at observere på.

Når så det er sagt, så var dette arbejde selvfølgelig også udslagsgivende for, at vi fortsatte med at arbejde med fænomenet at gå baglæns. Ninas karakter Malu, fik den baglæns bevægelse ind fra starten af forestillingen som et værktøj, en drift, der havde betydning for hendes sigte og forestillingens anslag. Men hendes baglænse dynamik blev koblet med tekst og Rikkes (antropologens) helt anderledes fysiske dynamik og blev derfor naturligt nok til noget tredje i forhold til det, vi oplevede under workshoppen. I øvrigt var det også en værdifuld erfaring, at vi, der ikke var skuespillere på produktionen, havde adgang til at udtrykke os uden ord i en fysisk improvisation.

Trods vores faggrænser, kan det at besøge hinandens områder med en fri og uprætentiøs indstilling være ret stimulerende for kommunikationen.

Den politiske motivation og forvaltningen af andres historier

Jeg har altid været engageret i at bekæmpe menneskelig undertrykkelse og social ulighed i verden. Jeg involverede mig i politiske og feministiske bevægelser fra slutningen af 70'erne, hvor jeg lærte om USA's imperialism, men mærkværdigvis nok ikke om vestens kolonialisme. Det er først omkring 2015, at jeg, i forbindelse med optakten til 100-års "fejringen" af salget af de (dansk) vestindiske øer, bliver mere opmærksom på Danmarks identitet som tidligere slavenation og generelle koloniale ageren i verden.

Jeg får, som årene går, mere og mere viden der indtrængende kalder på kritik af det vestlige koloniale system. Men at fremsætte den uden at inddrage de kulturer, der undertrykkes af kolonialismen, er problematisk. Så hvad gør jeg, når jeg vil kritisere den danske kolonialisme i Kallaalit Nunaat? Jeg kan ikke repræsentere en inuit kultur. Det eneste jeg kan gøre, er at samarbejde med nogen der kan. Men det er i sig selv heller ikke nok. Jeg bliver nødt til at forstå, at ligegyldigt hvor meget viden jeg får, og hvor meget jeg ønsker at bekæmpe et undertrykkende system, hvor indstillet jeg er på samarbejde, så står jeg og taler fra et privilegeret sted. Jeg har ikke oplevet, at min kultur har været diskrimineret af racistisk dehumanisering gennem flere hundrede år, tværtimod. Jeg er vokset op i en kultur, der både økonomisk, politisk og socialt har draget fordel af den magt, man claimede at have ret til med reference til sin identitet som overmenneske. Det hvide blik, hvormed den vestlige kultur betragter resten af verden, ligger dybt forankret i alt jeg gør og kræver et konstant aktivt modspil, hvis ikke jeg skal gentage historien.

Det kræver at jeg forsøger at desertere fra mine privilegier ved at afgive magt, det kræver, at jeg lytter og stiller mig til rådighed med min faglighed. Og så kræver det, at jeg er i stand til at møde kritik og modstand uden at tage det personligt, men i stedet sender regningen videre til de strukturer, jeg er en del af. Det er ikke nogen let manøvre, men den er bydende nødvendig.

En konkret måde at afgive magt på, da vi arbejdede med manuskriptet til *Det vandrende menneske*, var gennem sproget. Jeg og Naja valgte, at dele af manuskriptet kun skulle være på grønlandsk. Dermed henvendte vi os forskelligt til vores publikum: det grønlandsk-talende publikum (som overvejende også forstår dansk) havde adgang til noget, det dansk-talende publikum ikke havde adgang til. Det greb blev en ud af flere markeringer, som fratog den danske kultur den dominerende rolle i forestillingen og samtidig generøst tilbød det danske publikum en sansende oplevelse ved ikke at skulle koncentrere sig om at "forstå" men i stedet at hengive sig til at lytte til et sprogs klang, vibration, rytme og puls.

Når man, som jeg, ønsker at arbejde med politisk teater, så er det så vigtigt at omforme den tilegnede faktuelle viden til nærværende sansende dramatik. Jeg har i tidligere produktioner forsøgt at stoppe så mange politiske argumenter ind i en karakters mund som overhovedet muligt, det virker bare kun til en vis grad. Forskere har undersøgt, at 80 til 90 procent af det, vi hører nogen sige, ikke har at gøre med, hvad de siger, men den stemning de signalerer til os, når de taler.

Hvis vi skal tage det alvorligt, må vi kombinere vores (faktuelle, politiske) tekster med de taktile og sanselige værktøjer, teatret tilbyder os.

En måde at gøre det på med Det vandrende menneske, var valget af den runde scene. Som mange andre før os har opdaget, lægger den frontale publikumsplacering op til en hierarkisk relation, hvorimod en forestilling, der har publikum på to eller fire sider, inviterer til en anden form for samtale. På den runde scene har publikum fokus på hele skuespillerens krop. Ryggen er lige så talende som ansigtet. På den runde scene ser publikum hinanden og bliver dermed konstant mindet om deres egen betragtede tilstedeværelse og dermed den iscenesatte fiktion, de befinder sig i. Det opfordrer til medansvar.

Jeg har ofte arbejdet med publikum på fire sider, både i firkantede og runde formater. Med Det vandrende menneske har jeg, takket være samarbejdet med kunstnerne med grønlandsk baggrund, udvidet forståelsen af den runde scenes kraft i forhold til hvordan det cirkulære format understøtter det gentagende, det sammenhængende, og giver rum for at beskrive uendelighed.

Valget af den runde scene er politisk – det står i skarp kontrast til vestlige hierarkier og vestlig forståelse af tid.

Omsorgen i processen

Hvorfor skal vi bekymre os om, hvordan vi har det i prøvesalen? Spørgsmålet er dumt, men ikke desto mindre godt at øve sig i at besvare, fordi der eksisterer en dominerende fortælling om en nødvendig grænseløs evne til at give sig selv for kunsten, som har præg af en art gammel testamentelig opofrelse, der ophæver krav om menneskelig omsorg og legaliserer undertrykkende hierarkier. Argumentet lyder ofte, at den bedste kunst kræver, at man lægger sine personlige behov til side og giver sig selv fuldt ud. Det er sjovt nok ofte folk med magt, der dyrker denne fortælling. Det er også en fortælling, der understøtter produktfikseringen af forestillingen. Bare forestillingen bliver en succes, så er næsten alt andet lige meget.

Men netop fordi meget af vores arbejde i prøvesalen sigter mod et dybt eksistentielt punkt, skabt af skuespillerens tilstand af nærvær og selvforglemmelse, er omsorgen så vigtig. Vi søger at skabe et rum, hvor der er mange kræfter på spil, og derfor skal vi kreere en sluse af tillid, mod og faglighed, som kan sørge for at skuespilleren og alle andre i rummet kommer både ind og ud af den tilstand i god behold. Det kræver omsorg. Vi forsøgte at prioritere omsorgen i vores proces på flere måder. Om morgenen havde spillerne den første time for sig selv, hvor de skiftedes til at lede en opvarmning, men det var også en time der blev brugt til at ankomme, tune ind og aflevere personlige fortællinger eller politiske indignationer, der pressede sig på. Vi prioriterede ofte fælles spisning, hvor også familie, venner eller kolleger var velkomne. Det gav en fornemmelse af, at vores gruppe var en åben størrelse med forbindelse ud i andre menneskers virkelighed. Det føltes hjemligt og menneskeligt. Vi forsøgte at holde prøverummet rent og ryddeligt og frit for forstyrrelser. Vi forsøgte at prioritere tid til at drage omsorg, hvis én blev følelsesmæssigt ramt under en prøve eller kom på arbejde med ondt i sjælen.

Men skærer vi ind til benet for at forstå, hvad omsorg handler om, når vi arbejder kreativt på gulvet, så må svaret blive: menneskelig respekt. Ikke at presse med magt, men at tilbyde, foreslå og anerkende ud fra faglighed og menneskelighed. Omsorg i prøverummet er at være medmenneskelig.

Nogen vil måske mene, at man ikke når langt, når man hele tiden skal bede folk pænt om noget. Jeg tænker modsat, at hvis vi arbejder ud fra nysgerrighed og mod i stedet for angst, så kan der skabes meget crazy og vild kunst. Og så er der tilmed den gevinst, at vi går hjem uden at have ondt i maven og frygte for næste prøvedag.

Som jeg har nævnt tidligere, så berører Det vandrende menneske flere traumatiske temaer. Det påvirker naturligt nok de mennesker, der har andel i fortællingen og kræver stor omsorg. Det påvirker også alle andre, der tager del i processen.

I mit forsøg på at yde den nødvendige omsorg glemte jeg af og til mit eget velbefindende. Jeg forsøgte at skabe tillid og mod hos alle andre og blev så optaget af at lykkes med det, at jeg indimellem glemte mig selv. Jeg har måske en automatreaktion, der får mig til at tro, at jeg skal løse alle opgaver hurtigst muligt, og gør jeg ikke det, mister jeg kontrol, og mangel på kontrol er lig med kaos, og kaos er lig med sammenbrud. Jeg burde generelt have taget bedre vare på mig selv. Men i sidste ende er omsorg ikke bare en personlig sag. Omsorg i prøvesalen er også en politisk og økonomisk prioritering.

Jeg er ikke i tvivl om, hvor stor indflydelse vores omverden har på vores velbefindende i prøvesalen. For at kunne opretholde vores berettigelse som kunstnere, forventer den kulturpolitiske diskurs, de forbrugerorienterede anmeldelser, jobcentrene, salgs-festivalerne og priskomiteéerne, at vi hele tiden konkurrerer indbyrdes og leverer regelmæssige succeser (primært defineret ud fra økonomi og antal begejstrede publikummer).

Det er et enormt pres, som det kræver mange kræfter at distrahere sig fra. Dertil kommer den økonomiske faktor. Det vandrende menneske er blevet produceret på et underfinansieret grundlag, hvor mange ansatte har arbejdet den dobbelte tid af, hvad de blev lønnet for. Det siger noget om, hvilket arbejdspress vi er udsat for, og hvor let vi dermed kommer bagud i forhold til at kunne udøve omsorg for hinanden og for os selv. Kampen for omsorg er politisk. Den skal ikke parkeres som et personligt anliggende, den skal kæmpes på et overordnet politisk plan.

Når det er lykkedes os at nå i mål med Det vandrende menneske – og med det mener jeg at have gennemgået en dyb, lang rejse på fire år, der har øget viden, givet håb, udfordret politisk, bygget venskaber, etableret sammenhænge, skabt forløsning – så er det, fordi det hold mennesker, der foretog denne rejse har haft en utrolig faglig og menneskelig vilje og styrke. Det er takket være den kraft, at Det vandrende menneske begyndte at vandre og stadigvæk går. Jeg er taknemmelig over, at det lod sig gøre.

Lotte Faarup, sceneinstruktør, dramatiker og kunstnerisk leder af Det Olske Orkester og Forsøgsstationen.

Instruktion:

Lotte Faarup

Manuskript:

Naja Dyrendom Graugaard, Lotte Faarup

Scenograf:

Rolf Søborg Hansen

Lyddesign:

Sirí Paulsen

Lysdesign og teknisk afvikling:

Mads Deibjerg Lind

Oversætter:

Makka Kleist

Medvirkende:

Elisabeth Heilmann Blind, Øyvind Kirchhoff, Nina Sikkersø Kristoffersen, Rikke Liljenberg

Se desuden artiklen og forarbejdet til forestillingen Research i eget minefelt af Lotte Faarup i <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/143785>