

Performance Studies i mundtlig fortællinger

- en komparativ analyse af optagelserne *Arnat qivittut*
issumminillu qilippallit & *Jeg husker... fortællinger fra*
Grønland



Billede fra: http://filmcentralen.dk/files/styles/fe_film_full/public/dfi_film_images/8/dfi_20110317-150340-6.jpg?itok=G5WuAy1y hentet 4. Juli 2017.

Evi Kreutzmann

Bachelorprojekt
Sprog, Litteratur & Medier
Vejleder: Birgit Kleist Pedersen
Ilisimatusarfik
Forår 2017

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING	3
METODE	3
ETISKE OVERVEJELSER	4
MUNDTLIG FORTÆLLESTIL I DE PERFORMEDE OPTAGELSER	4
PERFORMANCE STUDIES	6
HVAD ER PERFORMANCE?	8
RITUALER	10
DEN LIMINALE FASE	12
<i>PLAY OG PLAYING</i>	13
<i>KAREN LITTAUER JEG HUSKER... FORTÆLLINGER FRA GRØNLAND</i>	14
<i>ARNAT QIVITTUT ISSUMMINILLU QILIPPALLIT ALLALLU</i>	15
MUNDTLIGT FORTÆLLETRÆK I JEG HUSKER... OG ARNAT QIVITTUT..	17
GENTAGELSER	17
KULTURELLE ELLIPSER	18
BRUG AF EPITETER	19
FORHOLD MELLEM FORTÆLLER OG PUBLIKUM	20
SAMMENFATNING	21
INDHOLDSANALYSER	21
PERFORMANCE I OPTAGELSERNE	21
<i>RITUALER, PLAY OG PLAYING</i>	23
<i>DARK PLAY</i>	25
SAMMENFATNING	25
AFGØRENDE FORSKELLE I OPTAGELSER	26
PERSPEKTIVERING AF PUBLIKUMS ROLLE	27
KONKLUSION	28
LITTERATURLISTE	30
FILM	31
ANVENDTE WEBSIDER	31
BILAG	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

Indledning

Opførsel i forskellige fora har en stor betydning for hvordan andre mennesker oplever os. Når vi møder andre mennesker, beslutter vi meget hurtigt om vi klinger med dem eller ikke. Førstehåndsindtryk er nærmest altid alt afgørende for hvilket forhold vi senere får til et andet menneske.

For mit vedkommende har det altid været spændene at skulle møde nye mennesker især i mine teenageår, hvor jeg afsøgte min identitet. Men efterhånden som jeg bliver ældre, er jeg blevet mere tilbageholdende med min spontanitet, og er blevet mere bevidst om, hvad jeg føler i mødet med andre mennesker, og jeg er især blevet interesseret i hvordan folk ændrer personlighed alt efter hvilken forsamling man er i. Jeg har nu erfaret at disse indtryk og følelser jeg får, kan studeres i *Performance studies* regi, og at vores første indtryk af andre mennesker afhænger i utrolig grad om, hvordan et menneske performer.

Dette bachelorprojekt kommer til at handle om, hvor stor en rolle performance spiller ind i to optagelser af performede fortællesituationer, som jeg har valgt at analysere og fortolke. Disse optagelser tager begge afsæt fra grønlandsk fortælletradition, men er meget forskellige i deres opsætning og formål, og er derfor ideelle til performanceanalyse og fortolkning. Den første optagelse er af Margrethe Thårup Andersen med titlen *Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu* (2016), og den anden som er instrueret af Karen Littauer hedder *Jeg husker...Fortællinger fra Grønland* (2002).

Jeg vil omtale optagelserne hhv. som *Arnat qivittut* samt *Jeg husker..* i min analyse for at spare på pladsen.

Metode

Grunden til at jeg har valgt disse to optagelser, at der er ligheder. Fælles for dem er fortælletraditionen og fortællernes bevidsthed om iscenesættelsen. Jeg kommer til at gå ind i disse forskelle i analysedelen, hvorfor jeg ikke gør det specifikt her.

Eftersom begge optagelser tager udgangspunkt i mundtlig fortælletradition, læner jeg mig op ad Walter J. Ong *Orality and Literacy* (2002), som opstiller ni karakteristika for mundtlige fortællestil med fokus på hukommelsesteknik og som argumenterer for

måden at erkende på, hvis man kommer fra en mundtligt præget kultur eller fra en overvejende skriftlig præget kultur.

Derudover trækker jeg på Kirsten Thisted phd-afhandling *Som perler på en snor* (1993) hvor hun især har koncentreret sig om den grønlandske fortælletradition, og dens særlige kendetegn. I den forbindelse vil det selvfølgelig også være nærliggende at inkludere Birgit Kleist Pedersens speciale fra 1995 *Fra Homer til Aron*, hvor hun har diskuteret anvendelsen af teorier anvendt på mundtlig fortælletradition.

Størstedelen af teorierne vil tage udgangspunkt i begreber fra Richard Schechners *Performance Studies: An introduction* (2013). Alle anvendte begreber på empirien vil blive defineret og fortolket i teoridelen og vil blive benyttet ved analyse afsnittet.

Nogle gange kommer jeg til at næranalysere inde i fortællingerne i forhold til *performance* og *play*, da der er gode eksempler på, hvordan performance understøtter en fortælling som helhed.

Undervejs vil jeg bruge begreber indenfor filmanalyse, men jeg vil undlade at definere disse, da det ikke er det filmtekniske der bliver fokuseret på. Begreberne kan ikke undgås, når man ser en optagelse.

Afslutningsvis vil jeg foretage en diskussion om, hvorvidt af begreber fra performance studies har været passende dækkende til de analyser jeg har foretaget mig.

Etiske overvejelser

Af etiske grunde har jeg kontaktet filmmageren til *Arnat Qivittut issumminillu qilippallit allallus* instruktør Margrethe Thårup Andersen og gjort hende opmærksom på at jeg kommer til at analysere hendes film for personernes performance, og samtidigt sendt hende diverse spørgsmål som jeg har svaret på. Hendes transkriptioner vil ikke blive offentliggjort, og skal kun bruges i forbindelse med denne bacheloropgave.

Mundtlig fortællestil i de performede optagelser

Da min empiri er baseret på mundtlig fortælletradition, finder jeg det relevant at trække på teoridannelsen om denne, fra homerforskningen til den grønlandske fortælletradition. Det kan ikke undgås at nævne de homeriske digte Iliaden og Odysseen når man taler om fortælletradition generelt. Man mener nemlig at disse

fortællinger er de første nedskrivninger af mundtlige fortælletraditioner (Thisted 1993:26). Filologen der fremsatte kendetegnene for mundtlige fortælletræk var Milman Parry (1902-1935)¹.

Ifølge Kleist Pedersen går Milman Parrys formelteori ud på, at meget af den homeriske digtning benyttede sig af formula og formelagtige udtryk, hvor der er et stort brug af udsmykkende adjektiver som også kaldes for epiteter (Kleist Pedersen 1995:13).

Parry mente ikke det var nok at anvende filologiske aspekter, men at antropologiske analyser også var nødvendige at inddrage (Kleist Pedersen 1995:22). Parrys assistent Albert B. Lord arbejdede videre med og samlede sin læremesters argumentationer i sin publikation *Singer of The Tales* (1960) (op.cit.:23).

Samme opbygning findes i det grønlandske mundtlig fortælletradition, hvor man bruger formler som bl. a. epiteter til at huske en fortælling (Thisted 1993:26). Der er handlingsblokke, som man enten tilføjer eller fjerner elementer ved en fortælling, alt efter omstændighederne. Hvis man er i god tid som fortæller, så fortæller man samme fortælling måske længere, og tilføjer andre elementer som ikke hører til – modsat hvis man har dårligt tid, undlader man, at fortælle nogle handlingsblokke for at tilpasse sig tiden (Thisted 1993:27). Derudover er fortællingens længde og dybde afhængig af samspillet det publikum, der er til stede.

Selvom menneskets hjerne er meget forunderlig på mange måder, er der dog et fast mønster, der hjælper til med at huske lange fortællinger. Parry og Lord har fastslået at der er en bestemt måde at videregive de mundtlige fortællinger på, som f.eks. rim, rytme, gentagelser, epiteter og formler. Ud fra deres arbejde har Walter J. Ong også i sin bog *Orality and Literacy* (1982) defineret ni karakteristika i mundtlig fortælletradition. Ongs ni karakteristika er brugt som teoretisk baggrund i Thisted's Ph.d. afhandling fra 1993, og igen hos Kleist Pedersens speciale i 1995, dog med kritisk tilgang til Thisted for en ikke problematiserende anvendelse af begreberne på den grønlandske mundtlige fortælletradition (Kleist Pedersen 1995:76).

Selvom jeg ikke kommer til at benytte samtlige ni karakteristika for mundtlige hukommelsesteknik, vil jeg illustrere dem samlet her, så jeg ikke tager dem ud af en sammenhæng. De ni karakteristika ifølge Ong er med Kleist Pedersens oversættelse (1995) i parentes:

¹ Hentet fra siden: <http://chs119.chs.harvard.edu/mpc/database/mpfa.html> (22. Juni 2017).

- (i) Additive rather than subordinative (additivt/sideordnet snarere end underordnet)
- (ii) Aggregative rather than analytic (sammenstillende snarere end analytisk)
- (iii) Redundant or 'copious' (redundant eller ordrig)
- (iv) Conservative or traditionalist (konservativt eller traditionelt)
- (v) Close to human lifeworld (tæt på den menneskelige verden)
- (vi) Agonistically tones (agonistisk – kampmotiv)
- (vii) Empathetic and participatory rather than objectively distanced (empatisk og deltagende snarere end objektivt distancerende)
- (viii) Homeostatic (homeostatisk)
- (ix) Situational rather than abstract (situationsbundet snarere end abstrakt)(Ong 1982/2002:III)

Da der er overlap i disse karakteristika, vil jeg som Kleist Pedersen samle de karakteristika sammen (Kleist Pedersen 1995:29).

Som Kleist Pedersen argumenterer for er der ellipser², som er en indforståethed i mundtlige diskurser (Kleist Pedersen 1995:30). Der er rigeligt med disse ellipser i de to optagelser, men jeg udvælger nogle af dem til at analysere, hvorfor jeg finder det vigtigt at nævne det her. Udover de kulturelle ellipser (jf. Kleist Pedersen 1995) er der gentagelser i fortællingerne som de to optagelser er præget af.

Performance studies

Hvis man slår *performance* op under www.ordnet.dk³ står der, at ordet er et substantiv og har følgende betydninger:

1: dramatisk kunstform der lægger vægt på den fysiske fremførelse, typisk i en kombination af teater, dans og billeder

2: fremførelse af en kunstnerisk, politisk eller anden aktivitet for et publikum eller for offentligheden

² *Bredt sagt handler ellipser om indforstået sprogbrug, der kun vil kunne forstås i konteksten, udenfor konteksten bliver det til sort tale; ellipser er fastlagte efter syntaktiske regler; man ved hvad der skulle have stået i resten af sætningen, dvs. en ufuldendt sætning, mens fragmenter svarer til brudstykker af et udtryk, et ufuldendt udtryk, der kan "fuldendens" / kombineres med intonation, kropssprog og mimik (Kleist Pedersen 1995:30).*

³ Se link: <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=performance> (side hentet 23. Juni 2017 kl. 16:03).

3: den ydeevne som en person, et apparat, et køretøj el.lign. udviser

Den amerikanske grundlægger af Performance studies⁴ Richard Schechner (1934-) prøver også at definere hvad performance studies er, i sit værk *Performance Studies: An introduction* (2013) på de første ca. 20 sider.

Performance studies er svære at sætte ét ord på, ligesom regnbuens farvenuancer. Der er ingen faste rammer, og feltet er åbent, og der kan altid tilføjes nye emner, temaer og stemmer (Schechner 2013:1f).

Performance er altid knyttet til handlinger, og vi mennesker handler hele tiden.

Schechner mener, at man kan opdele disse handlinger i fire forskellige måder (ibid.)(egne oversættelser):

1: Man iagttager folk mens de opfører en handling. Selve opførelsen er nøglen til performance.

2: Hvor man selv deltager aktivt i selve handlingen samtidigt med at man studerer denne.

3: Man gransker sig selv, man er i eget kendt miljø og studerer sig selv, i stedet for at man er udenforstående og ser på fremførelse som noget der er udenfor ens område.

4: Man er selv aktivt involveret og er bevidst om egne holdninger i relation til positionen af de andre (ibid.).

Schechner argumenterer for, at mennesker performer hele tiden, idet at performance er en løbende process der aldrig ender: hver en handling såsom ritualer, leg, sport, populær underholdning, udøvende kunst som teater, dans og musik, samt i hverdagslivet i sociale, professionelle, kønsmæssige, racemæssige og klasserollesammenhæng er der altid forskellige former for performance (Schechner 2013:2). Derfor er det også svært at afgrænse det, da afgrænsning i sig selv også er en performance i at sætte en grænse. Nogle performance smelter sammen til flere kategorier, f.eks. når en fodboldspiller, der performer som fodboldspiller, scorer et mål og løber banen rundt og triumferende sætter fingeren op i luften er også en performance i sig selv (Schechner 2013:2).

Performance studies er ikke bundet til bestemte kulturer, idet kultur(er) heller ikke kan defineres fast. Kultur er en flydende betegnelse⁵, da det ligesom performance, vil

⁴ Se link: http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Teaterforskere/Richard_Schechner (siden hentet 23. Juni 2017 kl.16.27).

blive defineret forskelligt afhængig af hvem og hvordan ser på den i hvilket sammenhæng.

I takt med globalisering samt internettets indpas hos de fleste mennesker i verden, bliver performance også mere og mere svær at afgrænse, og folk der interesserer sig for feltet vil hele tiden komme med nye vinkler på hvordan man kan anskue performance på, og andre vil falde fra (Schechner 2013:3). Derfor findes der heller ikke en organisering af feltet, ligesom andre akademiske discipliner (ibid.).

Dog findes performance studies som disciplin på universiteter, hovedsageligt i USA og et par stykker i Europa. Disse universiteter koncentrerer sig om performance i ballet og teater (ibid.). I takt med interessefeltet udvider sig er der kommet flere retninger af performance studies, i forhold til køn, queer forskning og postkoloniale studier (ibid.).

Schechner har samarbejdet med den skotske antropolog Victor Turner (1917-83) i forbindelse med sine performance studies, hvor Turners store viden om ritualer og deres processer i menneskers liv i forskellige sammenhænge inddrages (Schechner 2013:17). Ifølge Turner bliver kulturer udtrykt bedst, når ritualer og teatraliske performances bliver brugt bevidst (Schechner 2013:20). Selvom der er et flow og performeren er midt i sin udøvelse af en handling, er man bevidst og er reflekterende, samtidigt med at man viser sin entydighed i den særegne kultur. Derfor mener Turner også at det er vigtigt at man lærer performernes grammatik og ordforråd (ibid.)

Hvad er performance?

Nu hvor jeg har været inde på hvad performance studies er, er det nærliggende også at definere hvad performance så er. Ligesom performance studies er performance også et svært begreb, da stort set hvert en handling, eller ikke en handling kan defineres som en performance.

Enhver handling hvor man gerne vil opnå det bedste resultat gør man *to perform*.

(Schechner 2013:28) For at nå frem til dette skal man være bevidst om sine handlinger, man tænker over hvad man gør og hvad der skal til for at opnå optimale resultater (Schechner 2013:28).

⁵Flydende betegner går kort fortalt ud på, at forskellige diskurser kæmper om at indholdsfylde et begreb med et ikke klart defineret indhold (Laclau 1990:28;1993:287;Laclau og Mouffe 1985/2001;Jørgensen og Phillips 1999:39). Her citeret efter (Kleist Pedersen 2017:57).

Man kan opdele det *to perform* i fire dele:

- Being (at være)
- Doing (at gøre)
- Showing doing (vise at man gør)
- Explaining "showing doing" (forklare hvordan en performance/handling bliver udført)

"At være" er selve eksistensen (Schechner 2013:28). Bare ved eksistere er det en performance i sig selv. "At gøre" er hele den aktivitet der er omkring handlingen "at gøre" noget. "Vise at man gør" er selve opførelsen, en understregning af opførelsen. At forklare hvordan en opførelse bliver gjort er performance studies (Schechner 2013:28).

Det "at være" kan ifølge Schechner enten være statisk eller aktivt, være lineær eller cirkulær, udvidende eller formindskende, eller være materielt eller spirituelt (ibid.). Det betyder at selve eksistensen af noget er nok til "at være", man behøver ikke at foretage noget (ibid.).

"At gøre" og "at vise at man gør" er begge to handlinger. Det er nødvendigt at handle. Hvis man skal forklare hvordan en performance bliver gjort, er det nødvendigt at man har en forståelse for hvordan performance verdenen er skruet sammen, og om hvad der hører til denne verden (ibid.).

Det er derfor nødvendigt at vise hvad man taler om, når man skal analysere, fortolke, forklare og redegøre for en forestilling (ibid.).

Livet består af en masse gentagelser af allerede oplevede performances (Schechner 2013:29). Vi gentager en masse forskellige allerede oplevede performances for at skabe nye ting. f. eks. når man laver en ny kage opskrift, er der allerede en masse allerede indlærte gentagelser vi gentager igen i en ny kombination. Selve udfaldet vil være anderledes i forhold til tidligere afprøvede handlinger, men nuancer af humør, tonen i stemmen og kropssproget vil være unik i enhver teaterforestilling. Måske er man energisk, træt eller stresset.

Disse ritualer kalder Schechner *twice-behaved behaviors* eller *restored behaviors*. Disse er at finde mange steder når jeg skal til at analysere *Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu* og i *Jeg husker... fortællinger fra Grønland*. Vi har muligvis allerede hørt samme historier blive fortalt, men selve genfortælling af den samme

historie vil føles som en unik fortælling, fordi omstændighederne vil være anderledes i forhold til den første gang vi hørte den historie.

Under performance er der et afsnit for hvordan man kan spille en rolle (Schechner 2013:174). Uden at komme ind på alle fem punkter, vil jeg gerne fremhæve *symbolized matrix* samt *simple acting*. I *symbolized matrix* fortæller man om sig selv, og spiller sig selv. I *simple acting* generer man følelser. Jeg kommer ind på eksempler under analysedelen for de to begreber.

Der findes forskellige grader af selvbevidsthed, og bevidstheden afhænger af hvem og for hvem man performer.

Der er en meget rammende og præcis beskrivelse som jeg vil citere:

Performance exist only as actions, interactions, and relationships (Schechner 2013:30). Der skal være en form for forhold mellem to forskellige forhold når man skal måle en performance. Dvs. forholdet mellem performerne indbyrdes, og forholdet mellem performer og publikum. Til analyse af min empiri vil jeg bl.a. bruge denne teori, for at se på hvordan andre mennesker, der lytter til fortællingerne i *Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu* kommer med kommentarer, og kropssprog viser deres holdninger til den fortællende og de andre deltagere, og holdninger til selve fortællingen.

Performances funktioner er kontekst og kulturbetinget, og dens funktioner kan bl.a. være at underholde, at skabe skønhed, at markere identitet eller ændre identitet, at skabe sammenhold og solidaritet, at heale, at undervise eller overbevise eller for at forholde sig til det hellige eller det monstrøse jf. Kleist Pedersen⁶.

Ritualer

Schechner har opstillet otte forskellige performances som kan overlape hinanden, og uden at opstille dem alle sammen vil jeg nævne, at *ritualer* er med i denne opstilling (Schechner 2013:31). Ritualer kan enten være hellige eller sekulære, og alt efter hvordan man definerer disse kan de enten kategoriseres som ritualer eller som kunstformer (Schechner 2013:31). Hovedsageligt er det dog også svært at adskille disse to fra hinanden, da forståelse for kunst kan ligge indenfor ritualbegrebet nogle steder i verden, ligesom ritualer også kan opfattes som kunstformer andre steder i verden. Her er det vigtigt at have Victor Turners fremhævelse af kulturforståelse in

⁶ Birgit Kleist Pedersen: "Theatre is Life - Life is Theatre", *Forelæsningsnoter nr. 210217*, 4. gang, tirsdag den 21. februar 2017.

mente, hvor han mener, at det er vigtigt at der er sprogforståelse i en given kultur for at have en fuldendt oplevelse af en performance. Som eksempel nævner Schechner at for nogle mennesker er kirker hellige steder hvor hellige ting foregår såsom barnedåb og nadver foregår, mens det for andre mennesker blot er steder hvor man kan lytte til jazz, blues og rock´n roll hvor der er socialt samvær (Schechner 2013:32). Derfor kan andre kulturers ritualer virke uforståelige for udefrakommende hvis ikke man har forståelse for det. – jf. ”kulturelle ellipser” nævnt ovenfor.

I enhver handling i vores hverdag, og i vores laden og gøren er der gemt en *restoration of behavior*. Når vi begynder at tænke på vores handlinger i vores liv, kan vi se at der findes et hav af gentagelser og tilpasninger i vores handlinger som vi har tillært os gennem livet (Schechner 2013:34). Der er mange ting som ”vi plejer at gøre” uden at vi sætter spørgsmålstejn ved, hvorfor vi gør som vi gør. Disse indlærte adfærdsmønstre kan som regel ikke spores tilbage til deres oprindelige kilde, og vi bruger dem selv i vores hverdage uden at tænke på, at vi gør dem. Selv nyskabelser og originale og chokerende begivenheder er enten oplevet før, eller gjort før (Schechner 2013:35).

De fleste af os har f.eks. altid samme ritualer hver morgen, hvor der skal være en bestemt rækkefølge af handlinger, og hvis det ikke er sket, kan det være forstyrrende resten af dagen. Jeg skal f. eks. have en kop kaffe før jeg begynder at foretage mig dagens forskellige gøremål. Det er små personlige rituale, som vi foretager os hver dag uden at tænke over det.

Der er også samfundsmæssige ritualer vi udfører uden at tænke over det. Som eksempel kan tages tsunamien i Nuugaatsiaq 17. Juni 2017. Selvom det ikke er første gang Grønland oplever en tsunami, er indbyggerne i Grønland chokeret og rørt, som om man oplever tsunami første gang i vores liv. Forskellen fra andre tsunamier og denne tsunami er, at det er første gang det sker på et beboet område i nyere tid. I den anledning begynder mange mennesker at samle ind til de ramte indbyggere i form af tøj og penge, fordi samfundsnormen tilskynder alle at man skal hjælpe til når der er mennesker i nød, hvilket kommer i stand via medierne.

Et andet eksempel indenfor teaterverdenen kan nævnes Nunatta Isiginnaartitsisarfias nyeste forestilling *Inuit* som blev genvist 16. Juni 2017 af førsteårs skuespiller-

eleverne⁷, og den første forestilling blev vist af Tuukkaq teateret tilbage i 1978 (Brask 1972:109ff). *Restored behaviors* er baseret på i ritualer. Navnet på forestillingen er det samme, men selve opførelsen er ikke det samme som originalen. Tøjet minder om originalen, men er ikke helt det samme. Temaet flytter sig også over tid, dvs. tilpasses sin samtid – det, som skal forstås som det homeostatiske aspekt jf. Ong, nævnt ovenfor.

Det er vigtigt at skelne imellem *as* og *is* performance (Schechner 2013:38). Han siger at der er en grænse for hvad en forestilling *is*, men at nærmest alting kan studeres *as* performance (ibid.). I den forbindelse er det vigtigt at pointere, at bare fordi der ikke er grænser for hvad der kan kategoriseres *as* performance, så betyder det ikke at alt og alle kan analyseres. Det er vigtigt ifølge, den australske æresprofessor i The Department of Theatre and Performance Studies I University of Sydney⁸ Gay McAuley, at man skal gøre sig bevidst omkring det som man vil forske i *as* performance, for at legitimere ens forskning (Schechner 2013:38).

Hvis man følger Kleist Pedersens fortolkninger af Schechners definitioner på hvad performance er, så er performance noget der er midlertidigt og derfor er dynamisk og som kan forandre sig over tid⁹.

Den liminale fase

Under ritualer kan det ikke undgås, at komme ind på den liminale fase.

Den liminale fase er overgangen mellem to livssituationer¹⁰. Når man er i den liminale fase, er man midt imellem, hverken den ene eller det andet *betwixt –and-between*, i følge Turner (1982). Når man er i den fase er man sårbar (op.cit.). Jeg vil komme med eksempel lidt senere med en fortælling med Qaavigannguaq Qisuk fra Qaanaaq i *Jeg husker..*

⁷ Se Nunatta isiginnartitsisarfias Facebook side:

[https://www.facebook.com/events/362648877466083/?acontext=%7B%22source%22%3A5%2C%22page_id_source%22%3A339255559450365%2C%22action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%2C%22mechanism%22%3A%22main_list%22%2C%22extra_data%22%3A%22%7B%5C%22page_id%5C%22%3A339255559450365%2C%5C%22tour_id%5C%22%3Anull%7D%22%7D\]%2C%22has_source%22%3Atrue%7D](https://www.facebook.com/events/362648877466083/?acontext=%7B%22source%22%3A5%2C%22page_id_source%22%3A339255559450365%2C%22action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%2C%22mechanism%22%3A%22main_list%22%2C%22extra_data%22%3A%22%7B%5C%22page_id%5C%22%3A339255559450365%2C%5C%22tour_id%5C%22%3Anull%7D%22%7D]%2C%22has_source%22%3Atrue%7D) side hentet 24. Juni 2017 kl.18.34

⁸ Kilde fra hjemmeside: <http://sydney.edu.au/arts/performance/staff/profiles/mcauley.shtml> (side hentet 24. Juni 17 kl.18.49)

⁹ Birgit Kleist Pedersen: "Theatre is Life - Life is Theatre", *Forelæsningsnoter nr. 210217*, 4. gang, tirsdag den 21. februar 2017

¹⁰ Birgit Kleist Pedersen: "Komparativ Symbolik", *Forelæsningsnoter nr. 070217*, 2.gang, tirsdag den 7. Februar 2017

Play og playing

Play kan forstås på forskellige måder. Det kan være en leg, ligesom når børn leger med dukker og biler, det kan være et spil ligesom når vi spiller Ludo, hvor vi følger nogle regler. Der findes rigtig mange forskellige aspekter i leg, som er knyttet til legen, det kan være uskrevne regler, og der kan være helt faste regler (Schechner 2013: 91f).

Tit er leg sjovt, andre gange er det ikke sjovt for alle. Nogle gange er det formålsløst, og ofte er det helt åbenlyst med formål. Engang imellem kan det være farlige leg, men samtidigt kan det give de legende en følelse af sammenhørighed, der styrker deres indbyrdes forhold. Mange kulturer er også opbygget sådan, at de nødvendige færdigheder bliver lært gennem leg og ritualer (ibid.). Her i Grønland er det ikke et særsyn at man hopper fra isflage til isflage om foråret, hvor man skal prøve at hoppe på så mange isflager som muligt for at vinde. Nogle gange falder man næsten i havet, og man hvis man falder helt igennem, har man kun vennerne at regne med. På den måde styrkes venskaber, samtidigt med man tilpasser sig samfundets normer.

Den franske sociolog Roger Caillois¹¹ (1913-78), har klassificeret *play* i fire kategorier:

- 1: *Agon* eller konkurrence, hvor der er tabere og vindere, hvor dem med det bedste færdigheder, hvad angår styrke og færdigheder, er de afgørende for legen.
- 2: *Alea* eller tage chancen, hvor held og skæbne er afgørende for et spils udfald.
- 3: *Mimicry* eller efterligning eller simulering, hvor man opfører en illusionsleg, f.eks. med børns usynlige venner.
- 4: *Ilinx* eller svimmelhed, hvor man f.eks. er med på en rutschebane, eller en snurrende hjul, hvor ens sindstilstand bliver påvirket.

Alle fire kategorier kan enten være helt separate eller de kan være kombineret sammen uden at man tænker på det (Schechner 2013:94).

Caillouis argumenterer for, at gennem en legs opbygning og valget af hvilke lege man leger, fortæller om hvordan et givet samfund er struktureret (ibid.).

Playing kan være fysisk og følelsesmæssigt farligt, og det er vigtigt at legens deltagere ved at det er en leg (Schechner 2013:92). Det er vigtigt at folk der er med i en leg som de selv ikke er vidende om, ikke bliver gjort til grin af andre (Schechner

¹¹ (Schechner 2013:94)

2013:96). Man kan nogle gange opleve at, nogen siger, eller gør noget man ikke bryder sig om. Vedkommende trækker handlingen tilbage ved at sige *jeg leger bare*. Forskellen på ritual og leg er at, i ritualer er der gentagne mønstre, de fleste dyr har ritualer og der er overlevelses orienterede ritualer, hvorimod i leg er mere eksperimenterende, man har sans for de æstetiske, og at meget få dyr leger¹². Adfærdsforskere (etologer) identificerer fem funktioner ved leg hos mennesker og primater ifølge Kleist Pedersen¹³:

- 1) Social praksis – gennem oplæring
- 2) For at undgå eller neddæmpe stressfulde situationer
- 3) Som informationskilde om det omgivende miljø
- 4) Som middel til at finde sin plads i hierarkiet under opvæksten, og senere som voksen for, at ændre på sin plads
- 5) Som fysisk træning

Der er eksempler fra filmene som jeg skal analysere i, hvordan disse optræder. Fra optagelserne vil jeg komme med eksempler for *deep play* – hvor denne form for *play* bliver anset som værende forbundet med højrisiko (Schechner 2013:118).

Karen Littauer *Jeg husker...fortællinger fra Grønland*

I forordet af *Grønlandske fortællere – nulevende fortællekunst* (Thisted 2002a) fortæller Karen Littauer (1965-)¹⁴, der er uddannet som teaterinstruktør¹⁵ at hendes interesse for Grønland var startet i en tidlig alder (Thisted 2002a:7). Fascination af naturen i Grønland, og følelsen af at være så lille når man er i naturen, kombination med at miste sin far, var hendes længsel for Grønland blevet større (Thisted 2002b:6). Når man mister nogen der står én nært, kan en del af sørgeprocessen være, at revidere ens værdier. Derfor er det ikke så underligt hvis Littauer søger tilbage til Grønland – især når hun er bevidst om at være ”lavet” deroppe (ibid.).

Karen Littauers forældre havde boet og arbejdet i Grønland, og hun havde hørt om Grønland i sit hjem under opvæksten, da hendes far altid havde snakket om deres ophold (Thisted 2002b:7).

¹² Birgit Kleist Pedersen: "Theatre is Life - Life is Theatre", *Forelæsningsnoter nr. 210217*, 4. gang, tirsdag den 21. februar 2017

¹³ Birgit Kleist Pedersen: "Theatre is Life - Life is Theatre", *Forelæsningsnoter nr. 210217*, 4. gang, tirsdag den 21. februar 2017

¹⁴ (Thisted 2002b:1)

¹⁵ (Thisted 2002b:1)

Littauers mange besøg til Grønland har medført at, hun har lyttet til mange fortællinger. Hun havde deraf fået lyst til at være med til at bevare fortælletraditionen og selve fortællingerne. (Thisted 2002b:8).

I *Grønlandsk fortællekunst – live* (Thisted 2002b) kan man læse om Thistedes fascination af i det eskimoiske stof (Thisted 2002b:2). Det må også være én af drivkræfterne til at Thisted har arbejdet med grønlandsk fortælletradition i næsten 30år.

Når man deler en fascination af et land og dets historie, er det derfor ikke mærkeligt at Thisted og Littauer har arbejdet sammen om emnet – hvor Thisted har redigeret fortællingerne i bogformen.

Grunden til Littauer havde valgt Qaanaaq, Tasiilaq og Upernavik var fordi, det moderne liv var kommet senest til disse steder, samt at de havde begrænset likvide midler (Thisted 2002a:8). Littauer havde haft et tæt samarbejde med Pauline Lumholdt, som samtidigt fungerede som tolk. Lumholdt og Littauer havde fundet deres fortællere ved at spørge sig frem (2002b:8).

De havde optaget 32 fortællere (Thisted 2002b:2), hvoraf 22 af dem var udplukket til at få trykt deres historier i bogform (Thisted 2002a:11).

I bogformen er fortællingerne redigeret, således at de personer der kommer fra den samme by, ligger i samme afsnit og fremdeles. Hvorimod i optagelserne, er fortællerne redigeret så de fremgår i blandet rækkefølge.

Optagelserne er alle optaget *close up*, så læsning af ansigtsudtryk samt kropssprog er meget synlig.

Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu

Margrethe Thårup Andersen (f.1981) der er uddannet indenfor Sprog Litteratur og & Medier, siger i et TV- interview 18. Dec. 2015 til Nuuk TV, at når man læser om mundtlige fortællinger, mangler man kropssprog, mimik og gestikulation som er meget store virkemidler¹⁶.

Hun havde selv lavet disse optagelser i forbindelse med en universitetsopgave hun skulle lave, og senere havde flere spurgt til om hvorfor disse optagelser ikke var

¹⁶ se: <http://www.nuuktv.gl/nyhed/qivittut-dokumentar-2/> (Side hentet 30. Juni 2017 kl.10.42)

blevet offentliggjort. Derfor havde hun ansøgt om fondsmidler¹⁷ og fået midler til at realisere en offentlig visning i Katuaq 21. Dec. 2015, i forbindelse med solhvervet¹⁸, samt midler til udgivelse som DVD.

Thårup Andersens fortællere kommer alle fra Qaqortoq i Sydgrønland. Hun havde samarbejdet med sin *ningiu* (bedstemor) da hun skulle samle folk der kunne fortælle mundtlige fortællinger¹⁹. Det var hendes ningiu der havde inviteret sine venner, og før start af optagelserne, havde Th. Høegh instrueret sine fortællere i, at de ikke skulle tage sig af film optageren, og så vidt muligt opføre sig som når de har fortælleaftener. Dem der ikke vil deltage til optagelserne skulle sidde i en anden ende af stuen, som ikke var synlige indenfor kameraets vinkel, og dem der vil optages skulle sidde i den grønne sofa²⁰.

Fortællerne kommer alle sammen fra Sydgrønland. Disse er Efraim Adolfsen (1925-2010), Isak Davidsen (1936 -), og Jeremias Sanimuinnaq (1936-) er trommedanser man kan høre i baggrundsmusikken, hans fortællinger er ikke med i optagelserne. Scenen er den grønne sofa, og optaget med *long shot*, der gør at man næsten hele tiden kan se ikke kun fortælleren men også resten af forsamlingen.

Titlen til optagelsen *Arnat qivittut issumminillu qilippallit allallu* betyder på dansk: kvindelige fjeldgænger og dræbte mænd der har fået skåret deres kønsdele af og hængt op på ansigtet, også kaldet for skam / ydmygende myrdet.

Den første fortæller Efraim Adolfsen, der kaldes for Efa, fortæller indledningsvis, at kvindelige fjeldgænger er sjældnere, meget mere uhyggeligere og skrækindjagende i forhold til de mandlige fjeldgænger. Når kvindelige fjeldgænger ”træner op til” at blive til fjeldgænger, er deres prøvelser hårdere i forhold til mændenes, derfor bliver deres evner som fjeldgænger større i forhold til det andet køn. Kvinderne kan f.eks. dele deres krop i to dele, hvor den ene halvdel er kvindekrop, mens den anden side er isbjørn (3:21) De brugte deres bryster som vinge, så de kan flytte fra sted til sted på kort tid (3:38).

Om de afskårne mandlige kønsdele der er sat rundt omkring hovedet, forklarer Efa, at det er den mest ydmygende måde man kan blive dræbt på (41:53).

¹⁷Se link: <http://knr.gl/da/nyheder/ny-dokumentar-om-grønlandske-myter> (Side hentet 30. Juni 17 kl.11.04)

¹⁸ Solhverv: *Ullukinneq* – årets korteste (og mørkeste) dag bliver fejret i Grønland 21. Dec. Tilmed fejrer man også 21. Juni, som er den længste dag om året – som tilmed er Grønlands Nationaldag.

¹⁹ Se bilag: mailkorrespondance med Margrethe Thårup Andersen.

²⁰ Se bilag: mail korrespondance med Margrethe Thårup Høegh.

Mundtligt fortælletræk i *Jeg husker... og Arnat qivittut..*

Jeg husker...fortællinger fra Grønland optagelserne er iscenesat, og derfor er det en dokumentar / fiktionsfilm.

Dagsorden for hvilke emner, der skulle tales om var også sat i forvejen af Karen Littauer, hvor hun havde bedt sine fortællere om, at komme med personlige livshistorier, og de personlige oplevelser (Thisted 2002a:12).

Selvom dagsorden for emner er sat i forvejen, fremgår tydelige mundtlige fortælletræk i optagelserne.

Der har været forskellige definitioner af forskellene på *oqaluttuat* og *oqalualaat* gennem tiden. Ifølge Thisted (1993) have én af de første indsamlere af mundtlige fortællinger H. J. Rink, skelnet mellem *oqalualaarutit* og *oqaluttuat* (Thisted 2002b:3). Samuel Kleinschmidt har oversat det i *Den grønlandske Ordbog* (1871) *oqaluttuaq* med en *Fortælling, af hvilken som helst Art mens oqalualaarut* var oversat som en *Morskabsfortælling, en Fabel, et Eventyr* (Thisted 2002b:3f).

I optagelserne kommer Karl Pivat (f.1933) der er født i en bygd, der hedder Kuummiut i Østgrønland, kommer med sin egen definition på forskellen mellem *oqalivasaaq* og *oqalittuaq*, hvor *oqalittuaq* må være mundtlige fortælling efter traditioner (Littauer 2002: 1:41).

H.J. Rink havde adskilt *oqaluttuaq* (sagn eller myte) fra *oqalualaarutit* (historiefortællinger), hvor den førstnævnte er mundtlig fortælling ud fra gamle traditioner, og den sidste er af nyere tid.

Gentagelser

Allerede indenfor de to første minutter af denne fortælling kommer de første karaktertræk frem, nemlig gentagelsen. Karl Pivat gentager hvordan de blev lullet i søvn af lyden af fortællingerne, og når de vågner igen beder de den fortællende om at fortælle mere, hvorefter de atter bliver lullet i søvn (Littauer 2002:2:00).

Understregning af at det er mundtlige fortællinger denne optagelse handler om, vises i juktaklipning, hvor baggrundsmusikken er lyden af hylende vind, og hvor billedet viser en mørk aften, hvor omridset af et tørvehus kan anes, hvor svag ild fra vinduerne er fremherskende (Littauer 2002:3:20).

Andre gentagelser kan nævnes Qulutánguaq Jeremiassens, der er født i Uummanaq ved Qaanaaq, fortælling om hvor de øvede sig til at bruge deres harpun, hvor han

gentager *naakkiarlugu, naakkiarlu, naakkiarlugu*²¹ samtidigt med han demonstrere bevægelsen (Littauer 2002:8:04). På den måde skabes der også medsyn.

Ved denne gentagelse, forstærkes forestillingsevnes for seeren, om at øvelse gør mester, samtidigt med at det er et kendetegn fra mundtlige fortællinger som redundans.

I *Arnat qivittut* er der også gentagelser, men jeg medtager kun et eksempel for ikke selv at lave alt for mange gentagelser:

Isak Davidsen fortæller *Tamassumageeq tungaani saamia tungaani uluani pullakuloortunngorlini attorneqarnanili. Tassa tupinnartiva aamma unikkaarnerani*²². Så vender han sig mod venstre til tilskuerne og gentager *Tassa uluanigeeq saamia tungaa pullakuloortunngorlini*²³. (Thårup Andersen 2016:1:11:50)

På den måde sikrer han sig at alle tilhørerne får pointen med.

Kulturelle ellipser

Som tidligere nævnt er kulturelle ellipser, tavs fælles viden hvor tilskuerne selv fylder hullerne ud i fortællingerne. Hvor en udenforstående ikke vil forstå sammenhængen. Qaavigannguaq Qisuk fra Qaanaaq (f. 1927) fortæller om sin træning til åndemaner i *Jeg husker..* Han kunne læse menneskers tanker, men brød sig ikke om at have den evne *derfor fandt jeg det bedst at berette åbent om det* (Littauer 2002:39:23). I den hedenske tro, tror man nemlig på, at man taber kraften, hvis man fortæller det til andre, før man er ”færdiguddannet” som åndemaner. Dette er et eksempel på en kulturel ellipse, dvs den tavse fælles viden om at man taber sine magiske kræfter, hvis man afslører, at man undergår en proces, hvor man er i gang med at opnå magiske kræfter – hvad enten det drejer sig om ’uddannelse’ til åndemaner, eller det drejer sig om udøvelse af sort magi, som har til formål at skade andre. Samtidigt befinder han sig i den liminale fase, *betwix and between*, hvor han hverken var almindeligt menneske, da han er isoleret for at være i lære som åndemaner, men er endnu ikke helt uddannet som åndemaner, da han ikke vil forlige sig med sine nye evner som åndemaner.

²¹ På dansk: *(han) kaster harpunen efter det, kaster harpun, kaster harpun* (egen oversættelse)

²² På dansk: *deromkring ved venstre side var hans kind opsvulmet uden at blive rørt (af sig selv). Det var også noget af det underlige i hans fortælling.*

²³ På dansk: *hans kind på venstre side var opsvulmet.*

Det er derfor heller ingen tilfældighed at, filmfolkene havde redigeret optagelserne således, at Sequvssuna Miteq fra Qaanaaqss fortælling er lagt lige før Qaavigannguaq Qisuks fortælling. Sequvssuna fortæller netop om sit forsøg til at blive åndemaner, men den mission mislykkedes, fordi Sequvssuna havde fortalt om sine overnaturlige oplevelser til sine husfæller, hvorved han tabte chancen for nogensinde at blive til åndemaner (Littauer 2002:33:39).

Angutivdnuarssuk Nielsen fra Qaanaaq kom også med en kulturel ellipse under sin fortælling af sin første narhvalsfangst i *Jeg husker..* Han sagde *imaruleqqaartumi*²⁴ (Littauer 2002: 11:52) af hensyn til lytterne, var han nødt til at forklare overfor sine lyttere der er i samme rum, at der på dette tidspunkt kommer en masse forskellige havdyr, som bor ved vestisen bl. a. narhvalerne.

Et af ritualerne, som også kan fortolkes som kulturelle ellipser i *Arnat qivittut* var når Efa og Isak skal skiftes til at fortælle, eller slutter en fortælling, da siger de Jerimiamut *pujunnguarsi*²⁵ (23:41) eller *arlaannut pujunnguarsi*²⁶(37:45) – denne gentagelsesproces falder sammen med de mundtlige fortælletraditioners karaktertræk, og er også en *restored behavior* jf. Schechner.

Brug af epiteter

Brug af epiteter kan bruges til at beskrive hvordan personerne er. Mens man på dansk anvender *skønne* Helene, den *tapre* ridder, den *onde* heks etc., så anvendes adjektiviske tilhæng på grønlandsk, tilhæng, der siger noget om omtalte person, både når det drejer sig om en typefigur og om individualiserede figurer. Qaavigannguaq Qisuk fra Qaanaaq fortæller i *Jeg husker...* om sit mareridt med sine ånder han havde drømt:

*unarraoq qiterlerhiaq nahunartorruaq kinahaoq nujarruarni uunga matoqalugit kiinarruarminut*²⁷. (Littauer 2002: 35:12).

Endelserne –hiaq og –rruaq er på Thule-dialekt (-suaq på vestgrønlandsk) der beskriver noget der er stort, grimt, dum eller slemt. I de oversatte undertekster bliver

²⁴ Dansk oversættelse : *Og det var ved den tid hvor isen var ved at forsvinde* (Littauer 2002: 11:53).

²⁵ Man kan ikke oversætte den, men forklaring er: nu sender jeg fortællerunden videre til Jerimias.

²⁶ Man kan ikke oversætte den, men forklaring er: nu sender jeg fortællerunden videre til hvem der vil.

²⁷ Citat oversat: *Den midterste person var ukendelig fordi vedkommende altid havde håret trukket ned over sit ansigt* (Littauer 2002:34:55).

den ikke oversat ordret, det kan tænkes at oversætteren har gjort teksten mere skriftlig ved at fjerne de overflødige ord ud fra et skriftligt ideal jf. Ong.

Forhold mellem fortæller og publikum

Fortællesituationen kan opfattes som en performance, hvor den bedste fortæller høster anerkendelse fra sit publikum. Fortællesituationen er en slags kontrakt mellem fortæller og tilhørere på samme måde som en performers og publikums indbyrdes forhold.

Epiteterne er med til at skabe en dramatisk effekt, på den måde holdes publikum fanget i fortællingen. Publikum ved, hvordan en god fortælling skrues sammen, så de sidder som en slags kontrollanter overfor fortælleren, for at sikre sig at fortællingen fortælles på den bedste måde uden at indholdet forvanskes. Epiteterne skaber billeder inde i publikums hoved, således at scenen og personerne bliver mere levende for tilhøreren. Der er en scene hvor Efa fortæller om, at fjeldgængerne har så godt et blik, at de på en meget langt afstand kan se at der sidder nogen på en sten. Der er to af publikum der kigger på hinanden og nikker, det bekræfter rigtigheden at fortællingen bliver fortalt korrekt (7:20). Bekræftelse er også en *restored behavior* ud fra performance teorien.

I Kleist Pedersens specialeafsnit, skriver hun at *at den eskimoiske fortælletradition afviger fra den europæiske ved sin benyttelse af bredere beskrivelser og stemningsbilleder, som også knyttes tæt til sproget* (Kleist Pedersen 1995:58f). *Fortælleren har en tendens til at dvælende fremstilling eller gentagelse af væsentlige ord eller passage, for at disse kan få tid til at øve deres virkning fuldt på tilhørerne* (ibid.). Eksempler til sådanne situationer ses i de førnævnte scener, hvor man kan høre tilskuerne i *Arnat qivittut sige a ilaala*²⁸ (18:39) når fortællingerne bliver mærkelige eller voldsomme, eller alle bryder ud i latter og fortælleren gentager hvad han lige havde sagt, *blot for at nyde den virkning eller næring til fantasien, bestemte ord (og det univers, der ligger bag disse) hele fortællingen eller blot passage giver enkelte sammen med fortælleren, fortællingen og andre tilhører* (Kleist Pedersen 1995:58f).

Når man er udenforstående, kan det virke som en kliche i den eskimoiske fortælling, men det hjælper den fortællende til en glidende overgang til den næste fortælling

²⁸ På dansk iih du godeste!

(ibid.). I optagelsen *Arnat qivittut* fremkommer der mange flere epiteter – dels pga af den sydgrønlandske dialekt, men også som beskrivende.

Især –sorsuasik bliver brugt mange gange med forskellige betydninger, ligesom med -suaq. Isak Davidsens (f.1936) fortællinger bruger han –suasik i to forskellige måder: får at beskrive en *stor* sten, ujarassuasik (28:23) og få at beskrive et *uhyggeligt* inussuasik²⁹ (30:10).

Sammenfatning

Ongs mundtlige fortællerkarakteristik som f.eks. gentagelse og epiteter bidrager godt som analyse tilgang til performance studies. Derudover er Kleist Pedersens kulturelle ellipser også anvendelige i forhold til filmoptagelser, når man skal analysere kropssprog og pauser, hvor der er indbyrdes forståelse uden brug af ord i konteksten. Forstået på den måde, at folk skal vide hvilke emner de taler om, og ud fra *restored behaviors* i den givne foras kultur, kan kulturelle ellipser forstås nemmere.

Indholdsanalyser

Performance i optagelserne

Aktørerne i optagelserne, er bevidste omkring deres performance – de ved at de bliver filmet, og de taler til de folk der er omkring scenen. Som seer kan vi ikke se filmhold, instruktør og tolken Pauline Lumholdt der er omkring scenen. Fortællerne i *Jeg husker..* er filmet på nært hold, med sort baggrund, så seeren bliver automatisk meget fokuseret på den fortællende, og ikke på hvad der sker omkring. Fortællerne fortæller i første omgang til disse mennesker, og de er også bevidste om kameraet. Det er *is* performance da den er kulturelt betinget, som er opstillet *as* performance fordi den er iscenesat.

I disse optagelser er der både *being* og *doing*. Flere gange kan man se at de kommunikerer med optagerne. F. eks. i en scene med Sofie Eipe, hvor hun fortæller om dengang hun fik besked på, at hendes søn havde begået selvmord. Hun sang en trommesang og fælder en tåre – og undskylder overfor tilskuerne inde i studiet. (Litauer 2002:1:02:05). Når hun bliver sentimental er det ikke *acting*, men hun viser oprigtigt sine egne følelser, sin private sorg. Derfor performer hun ikke i det øjeblik.

²⁹ Oversættelse: et uhyggeligt menneske

Under Angutivdluarssuk Nilsens performance i samme optagelse, sker der en meget tydelig transformation fra *acting* til *non acting* og tilbage til *acting*. Hvis man benytter den velkendte klassiske berettermodel til at gennemgå hans fortælling for forståelighedens skyld, så ændrer hans performance sig til at være *symbolized matrix* – han er stadigvæk sig selv og fortæller om egne oplevelser, men er så optaget af sin egen fortælling at han ændrer dialekt fra at være vestgrønlandsk til at blive til næsten uforståelige thuledialekt, da han når fortællingens klimaks. Han genoplever alle de følelser han havde haft dengang han fangede sin første narhval, hvor han var meget bange og var kun 14 år, hvor han havde følt sig presset til at fange sin første narhval. Da først klimaks er nået og han når til udtoning, kigger han på filmfolkene og genoptager vestgrønlandsk dialekt (Littauer 2002: 58:51). Han bliver således et med sin fortælling, hvor han fortaber sig i oplevelsen, for i sidste øjeblik at blive bevidst om sin performance.

Selv om optagelserne er klippet og redigeret er denne transformation tydelig.

Der er flere scener i *Jeg husker..* hvor fortællerne bliver fjerne i blikkene, når de husker tilbage eller når de skal genkalde en bestemt følelse. Uden at beskrive hver en scene vil jeg nævne Karl Pivat (1934), der gør det da han beskriver hvordan han havde lyttet til sit fars fortællinger (1:32) og var faldet i søvn (2:18).

Sequssuna Miteq (f.1919 i Neqi ved Qaanaaq) forsvinder ind i sin fortælling, da han synger sin åndemaner vise (32:52) – og hans helt oprigtige ærgrelse over ikke at være blevet til en åndemaner (33:40).

Qaavigannguaq Qisuk (f.1927) forsvinder i sin fortælling, mens han beskrev modtagelse af amulet af sine hjælpeånder under lære som åndemaner (37:05).

Når fortællerne veksler mellem at være bevidst og ubevidst på deres performance, synes jeg at oplevelsen som seer bliver forstærket, da det virker autentisk og oprigtigt.

Rasmus Grims (f.1933) gestik og mimik fuldender beskrivelsen af dengang hans hundehvalp havde kradset ham i ryggen med sin skarpe kløer (19:01) hans ansigtsudtryk fortæller rammende godt de skarpe kløer, og hvor ondt det gjorde på ham ved at svaje sin ryg. Den totale performance giver seeren, ikke kun forestilling men som om man selv oplever hele Rasmus' oplevelse med ham.

Ritualer, play og playing

I dette afsnit skal jeg primært koncentrere mig om ritualer der bliver beskrevet værkinternt i fortællingerne.

Som nævnt tidligere har alle mennesker ritualer som man ikke tænker over i det daglige. Samfund og kultur har også mange indlejrede ritualer som man udøver uden at tænke over hvorfor man gør det.

Ritualer indebærer at man ændrer fra en førtilstand til en eftertilstand. I den mellemliggende periode, før man har nået over til den anden side, er man i den liminale fase.

Ritualer hænger sammen med *play* og *playing*, da der er bundne regler. I regler er der ritualer, fordi det foreskriver at ”sådan gør man”.

Der er mange ritualer i optagelserne, og man kan lave en separat opgave ud af ritualerne alene – jeg har udvalgt nogle stykker som jeg finder interessante.

I *Jeg husker* beskriver Ane Nakinngi (fødested og årstal ikke oplyst) om hvordan hendes mor havde fået en hundehjælpeånd (5:57). Ritualen havde været at Anes mor ved fødsel, havde fået spyt fra en tævehund som lige var blevet ofret. Formålet med dette ritual var at moderen skulle ”parre sig” med forskellige partnere som en hund. På den måde sikrer man at samfundet ikke får indavl. Dette ritual passer med Victor Turners COMMUNITAS, et samfund i ustruktureret tilstand, der deler en fælles oplevelse gennem en rituel handling (Turner 1995:194).

Tilsvarende skikke fortæller i *Arnat qivittut* hvor Efa fortæller om, hvordan Aallaritaa³⁰ og fæller, havde fået en lillesøster som var helt lyshåret – på grund af, at moren var udlånt af sin mand til videnskabsmænd der var kommet til landet. Udlåning af koner var en sikring mod indavl. Og når et samfund er ustruktureret, holder man sammen med skikke og andre af samfundet accepterede normer.

Begge optagelser understreger rigtigheden af Turnes antagelse – især for fortællinger før kristendommen. Ritualer og skikke der nævnes i optagelserne refererer næsten alle sammen til førkristen tid.

En klar beskrivelse af den liminale fase ses i Inoqusiaq Piloqs fortælling i *Jeg husker*, den handler om, da hendes bedstefar, som var en stor åndemaner, skulle kristnes

³⁰ Aallaritaa kan man læse mere om i Einar Lund Jensens bog *Rejsen til landets ende* (2014) hvor han har skrevet om de sidste hedninge i Østgrønland og deres skikke.

(45:45). Ud fra hendes beskrivelse havde bedstefaderen været i det, der svarer til Turners liminale fase, da han skulle kristnes. Selvom kristning er en symbolsk handling, destruerer den åndemaneres evner. Åndemaneren havde oplevet en form for katharsis ud fra Inoqusiaqs beretning, da han kiggede ned i døbefonden, hvor han havde følt en indre ro – og bagefter havde han også symbolsk fortalt *han følte det, som om han fik taget en snavset anorak af, og fik en ny og ren på i stedet for*. Inoqusiaq demonstrerer med hænderne hvordan den nye anorak føles, så det bliver nemt for tilskueren at forestille sig.

Qaavigannguaq Qisuk havde været alene hver gang han havde haft samme mareridt under oplæring til åndemaner. Samme drøm der kommer tilbage hver aften, mens han var alene, om hvordan han havde fået blod til at forhekse med. Efter den episode kunne han læse folks tanker. Han fik hænder som isbjørnelabber, men han brød sig slet ikke om den transformation. Han stoppede denne igangværende liminale fase, ved at berette om det, og derved må det formodes han mistede evnen som åndemaner. Jf. Turner var tavshed det samme som magt og visdom³¹. Qaavigannguaq Qisuks fortællings om transformation fra almindelig menneske til åndemaner, kan være taget ud fra Turners beskrivelse af liminalitets personligheder³² - bortset fra han ikke opnåede eftertilstand, og derved ikke ”kom på den anden side” – han stoppede midt i limbo (Turner 1995:102f).

I *Arnat qivittut* udtones scenerne med at krydre fortællingerne med sjove indslag, så alle griner sammen. Denne form for leg neddæmper eller undgår stressfulde situationer. At fortællerne er nået frem til dette punkt afslører også at deltagerne har fået nok af fortællinger eller med denne leg. Det er også *twiced behaved behavior* at man slutter med humoristiske indslag ved slutningen af uhyggelige fortællinger. Ved at fortælle sjove historier, gør at man ryster de uhyggelige følelser man har fået undervejs af, ved at grine højt sammen. I optagelserne fortæller Efa, at nogen have hørt en præst spørge under et bryllup *vil du have kvinden der er ved din side som*

³¹ Birgit Kleist Pedersen: ”Komparativ Symbolik, Forelæsningsnoter nr. 070217, 2.gang, tirsdag den 7. Februar 2017.

³² Birgit Kleist Pedersen: ”Komparativ Symbolik, Forelæsningsnoter nr. 070217, 2.gang, tirsdag den 7. Februar 2017

ægte kone? Hvortil manden svarer *jeg har ventet siden i sommers!* Også bryder hele forsamlingen i latter (1:18:03). Sådan fortsætter resten af optagelserne, hvor den næste fortælling også var en sjov fortælling, nu hvor man er i den lette stemning *hvis I ikke bliver døbt, kommer i til Helvede* havde præsten sagt til de ikke kristne, hvortil den ældste kvinde i huset havde svaret *i hh hvor ville det være dejligt for mig, jeg er jo en frossenpind!* (1:18:53). I disse fortællinger performer Efa helt bevidst til lytterne, det er *simple acting* ifølge Schechner. Efa ændre stemme hver gang han imiterer præsten eller den gamle kone.

Dark play

Schechners definition på *dark play* er at man bryder regler, og at det kan indeholde bedrag, eller risiko. (Schechner 2013:119).

Qulutánguaq Jeremiassen der er født i 1922 i Dundas, fortæller i *Jeg husker..* hvordan han blev nægtet at drikke vand som han havde behov for. Jeg vil betragte disse leg som *dark play* fra de voksnes side, fordi vi ved hvor svært det er at undvære vand, og at det også kan være livsfarligt, da man kan dø af væskemangel, som Qulutánguaq da også engang havde oplevet. Han har forvænt sin krop til at undvære væske langt tid ad gangen, og havde derfor ikke mærket sin tørst under en fangsttur (9:19).

En anden god fortælling der kan forklares med Schechners *deep play* er Qivingalaq Anderssons fortælling i *Jeg husker...* Det er fortællingen om hendes halvfætter Josva, og hans kone Nicoline. Josvas far Wilhelm, havde haft en affære med deres hushjælp Nicoline, og Wilhelm havde gjort Nicoline gravid. Nicoline og Wilhelm aftaler indbyrdes at Nicoline hurtigt skal gifte sig med Josva, inden man kan se hendes gravide mave, så de kan bilde Josva ind, at det er hans barn hun er gravid med. Mange år efter, under et skænderi mellem Nicoline og Josva, afslører Nicoline at hendes førstefødte barn ikke er Josvas, hvorefter Josva går til til fjelds (for at blive eneboer) på grund af knust hjerte (54:07).

Sammenfatning

Man kan bruge performance studies *play* og *ritualer*, selvom det er udenfor hvad man normalt forstår som teater. Fordi, det er korrekt at folk performer hele tiden, og den performances karakter ændrer sig flydende, så det bliver mere besværligt at prøve at kategorisere de forskellige roller man indtager. Man kan

ikke adskille ritualer fra gentagelser, eller epiteter, netop fordi det er ritualer. Og så længe man bevidst eller ubevidst udfører ritualer, så performer man.

Afgørende forskelle i optagelser

Littauers film er som før nævnt redigeret og klippet meget. Råmaterialet har været på 70 timer, og DVD'en varer "kun" 72min (Thisted 2002a:8). På den måde kan man selv regne ud hvor meget materiale der er bortredigeret.

Størstedelen af fortællingerne er nedskrevet og oversat til dansk i bogform. Bogen findes ikke på grønlandsk.

Der er rigtig meget der er gået tabt i begge medier. Og dermed er der også tabt en hel del performance studier. Jeg mener ikke at bogen komplementerer filmen, ej heller at filmen komplementerer bogen. I bogen kan du ikke læse de afgørende performance, intonationer, kropssprog og mimik der udgør en helhed for fortællingerne. I filmen er fortællingerne klippet ud af helheder, så man ikke får hele historien med. Der er selvfølgelig forståelse for at økonomien sætter sine begrænsninger på sådan et projekt, men for at få en større oplevelse for pengene, kunne man have interviewet færre personer, og fået flere hele historier med.

Eftersom råmaterialet er offentligt tilgængeligt kan det tænkes af der kan laves portrætfilm med hver af personerne (Thisted 2002a:29).

Det kan ikke undgås at de smilende billeder på bagsiden af filmcoveret er inspireret af forestillingen om den stereotypiske smilende eskimo – selvom det ikke er undersøgt om det er tilfældet. Men viden om at det er udefrakommende der har lavet filmene med deres egne øjne, om hvordan de forestiller sig Grønland og dens befolkning, og deres idyllisering af udkantsbyernes renhed for modernitet er det nærliggende at tænke at de forestiller sig den smilende eskimo.

Ren filmteknisk er det også af en hel anden kaliber i forhold til *Arnat qivittut*. Selvom jeg ikke har villet beskæftige mig med de filmtekniske, er det meget væsentligt at nævne at *Jeg husker* har en budget på 3,5mio, deres producere er professionelle Hollywood kendte Lise Lense-Møller³³, der har lavet en hel masse film, bl.a. har

³³ Se <https://propro.filminstitut.at/mentors-and-experts/lise-lense-moller/> (side hentet 2. Juli 2017).

været co-producer til *Tukuma* (1984). Kameramanden er Peter Östlund³⁴. Og instruktøren er en uddannet teaterinstruktør.

*Arnat qivittut*s budget er primært dækket af fondsmidler, producer, instruktør og kameramand er Margrethe Thårup Andersen, som også selv har transkriberet fortællingerne i optagelserne. Udover det er der en håndfuld hjælpere der har været i gang med filmen og optagelserne.

Selve atmosfæren i *Arnat qivittut*.. synes at være mere afslappet, i forhold til *Jeg husker*. Det kan hænge sammen med, at deltagerne ser ud til at kende hinanden godt inklusive Margrethe Th. Høegh. Og selvom de performer, opstillet eller ej, så opfører de sig meget naturligt. Man kan endda høre nogen prutter, uden at der er reaktion. I *Jeg husker*.. gør redigeringen af optagelserne, deltagernes performance stærkere, fordi fortællerne er mere bevidst om at de performer, og at de bliver filmet én ad gangen. Dog er publikums reaktionerne heldigvis meget synlige ud fra fortælleren, i form af forstående nik, og hvor fortællerne spejler sig i de ikke synlige publikums reaktioner.

Perspektivering af publikums rolle

I en artikel i www.news.artnet.com står der at performance studies er i fremgang, og at det nok skyldes at samfundet er så skærmafængig, at folk er blevet mætte, eller har fået behov for at interagere med deres omgivelser, for at skabe et en tilhørsforhold.

Hvis man kigger på de seneste år, kan man se hvordan teaterforestillinger , og andre arrangementer hvor mennesker mødes, bliver mere og mere populære. F. eks. i Nuuk, hvor løb arrangeres af Brugsen bliver for hvert år større og større. Før i tiden var det kun primært eliteløbere der deltog, men nu deltager Benjamin og Sakæus. Jeg tror det hænger sammen med folks behov for at høre til og mærke fysisk nærhed.

Tilsvarende kan man finde i tidskriftet for dramaturgiske studier *Peripeti*, en artikel skrevet af Tove Vestmø, som er performer og koreograf. Vestmø har interviewet en performance kunstner Marina Abramovic fra ex-jugoslavien, og vil ligesom mig, prøve at finde frem til hvordan Abramovic udøver her-og-nu proces, deltagerinvolvering og communitas, som jeg har nævnt tidligere (Peripeti 2012:124). Ifølge Abramovic, så fuldender tilskuerne hendes performance. Det passer godt hvis

³⁴ Se <http://www.imdb.com/name/nm0960200/> (side hentet 2. Juli 2017).

man sammenligner med de optagelser jeg har koncentreret mig om i min opgave.

Uden publikum, så kan man ikke performe, og performerne er med til at forme hvordan en forestilling skal køre.

Abramovic siger også at man skal være nærværende for at kunne bidrage med noget til en performance, samt vise åbenhed og ærlighed for på den måde at nå ud til publikum. Hvis man sætter den i relation til mundtlig fortælletradition, falder den godt med Ongs argument om empati og virkelighedsnærhed. Hvis man fortæller noget der slet ikke er virkelighedsnært, eller svært at forholde sig til, kan publikum ikke fanges ordentligt, og fortælleren vil derfor have dårlige vilkår for samspil med publikum.

Konklusion

Performance ved fortælling af mundtlige fortællinger er noget af de vigtigste elementer. Hvordan fortælleren gestikulerer under sin fortælling, hvordan hans stemme ændrer sig, hvordan hans kropssprog understreger hvad han fortæller, er alle en performance som er en bevidst handling.

Tilmed når publikum lytter godt med til fortællingen, og bidrager undervejs med respons til fortælleren, intensiveres fortælleren performance og hele fortællesituationen. På den måde kan fortælleren forsvinde i sin fortælling, og komme i en form for trance, som intensiverer hele oplevelsen af en fortælling, også for publikum.

Ongs karakteristik i mundtlig fortælling har alle en underliggende performance, da disse karakteristika realiseres i performance. Derfor passer de godt at kombinere med Schechners performance studies

Optagelserne *Arnat qivittut* og *Jeg husker..* er gode som analysegrundlag, især fordi man kan se optagelserne om og om igen, og blive mere og mere trænet til at spotte hvordan de performer. Jo flere gange man ser optagelserne, jo mere opmærksom bliver man på de små ændringer i blikket, åndedrættet og stemmelejligheden på fortælleren. I teater forestillinger bliver det lidt mere udfordrende at være opmærksom på små ændringer under performance, fordi man skal få kun én chance for at overvære forestillingen.

Oplevelse af fortællinger der er skrevet i bogform kan hurtig blive mat og kedelige, selvom man kan bruge sin fantasi. Men når man kender de rette agenda til, hvordan

man skal være i en fortællesituation, og kender til kulturen i den givne fora, så bliver det straks mere spændene fordi kulturelle ellipser og *restored behaviors* vil ligge i ens underbevidsthed og hjælpe til med helhedsindtrykket.

Alle begreber som jeg har beskrevet i opgaven, har jeg egentligt altid vidst, uden at jeg var bevidst om det. Schechners og Turners har hjulpet til med at sætte ord på dem. Personligt har performance studies faget, gjort mig bevidst om min opførsel, og jeg har nu forstået hvorfor jeg nogle gang har begrænser min spontanitet – det er når jeg har været bevidst på min på mine omgivelser. Jo mindre jeg tænker på omgivelserne, jo mindre performance.

Litteraturliste

-Brask, Per K.

-1992: Inuit – The people: A performance text created by Reidar Nilsson and the Tukak Theater Ensemble. Translated from Danish by Per K. Brask In: Brask, Per and William Morgan (eds.): *Aboriginal Voices. American, Inuit, and Sami Theater*. The John Hopkins University Press. pp:53-66

Jensen, Einar Lund

-2014: *Rejsen til landets ende- historier om 1800-tallets indvandring fra Østgrønland til Kap Farvel*. Museum Tusulanums forlag. Amager.

Ong, Walter J.

-2002: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge. New York.

Pedersen, Birgit Kleist

- 2017: Navaranaaq – en grønlandsk *malinchista* eller Den Monstrøse Anden i os selv IN: Birgit Kleist Pedersen, Flemming A.J. Nielsen, Karen Langgård, Kennet Pedersen, Jette Rygaard (red.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2015-17*. Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. pp:55-77

-1995: *Fra Homer til Aron. Med udgangspunkt i teorier om mundtlig tradition, belyses og diskuteres anvendelsen af disse i forhold til den grønlandske fortælletradition*. Institut for Grønlandsk Sprog og Litteratur. Nuuk. (Upubliceret speciale, findes på Ilisimatusarfik bibliotek).

-2017: "Theatre is Life - Life is Theatre", *Forelæsningsnoter nr. 210217*, 4.gang, tirsdag den 21. Februar 2017.

-2017: "Komparativ Symbolik", *Forelæsningsnoter nr. 070217*, 2.gang, tirsdag den 7. Februar 2017.

Schechner, Richard

-2013 3rd edition: *Performance Studies: an Introduction*. 2 Park Square, Milton Park, Abington, Oxon,

Thisted, Kirsten

-2002a: *Grønlandske fortællere. Nulevende fortællekunst i Grønland*. Med forord af Karen Littauer. Aschehoug Dansk Forlag A/S. København.

-2002b: Grønlandsk fortællekunst – live IN: *Tidskriftet Grønland* nr. 1 2002.

Turner, Victor

-1982: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. The John Hopkins University. Baltimore.

-Vestmål, Tove

-2012: "The Artisk Is Present" i: *Peripeti*. 18-2012. Århus C. Downloaded fra www.peripeti.dk (29. Maj 2017)

Film

Andersen, Margrethe Thårup

-2016: *Arnat qivittut issuminillu qilippallit allallu*. Allaq production and Nanoq production. Nuuk.

Littauer, Karen

-2002: *Jeg husker – fortællinger fra Grønland*. Magic Hour Films ApS i co-produktion med Nuka Film.

Anvendte websider

<http://www.sumut.dk/da/arrangementer/2016/dokumentar-arnat-qivittut-issuminillu-qilippallit-allallu/>

<http://knr.gl/da/nyheder/ny-dokumentar-om-historier-om-qivittut>

<http://www.magichourfilms.dk/about>

<http://www.nuuktv.gl/nyhed/qivittut-dokumentar-2/>

<http://www.imdb.com>

<https://propro.filminstitut.at/mentors-and-experts/lise-lense-moller/>

www.dictionary.com

<https://news.artnet.com/art-world/performance-blowing-medium-moment-973991#.WTV74gnTxx0.email>

<http://chs119.chs.harvard.edu/mpc/database/mpfa.html>

www.ordnet.dk

http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Teaterforskere/Richard_Schechner

[https://www.facebook.com/events/362648877466083/?acontext=%7B%22source%22%3A5%2C%22page_id_source%22%3A33925559450365%2C%22action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%2C%22mechanism%22%3A%22main_list%22%2C%22extra_data%22%3A%22%7B%5C%22page_id%5C%22%3A33925559450365%2C%5C%22tour_id%5C%22%3Anull%7D%22%7D\]%2C%22has_source%22%3Atrue%7D](https://www.facebook.com/events/362648877466083/?acontext=%7B%22source%22%3A5%2C%22page_id_source%22%3A33925559450365%2C%22action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%2C%22mechanism%22%3A%22main_list%22%2C%22extra_data%22%3A%22%7B%5C%22page_id%5C%22%3A33925559450365%2C%5C%22tour_id%5C%22%3Anull%7D%22%7D]%2C%22has_source%22%3Atrue%7D)

<http://sydney.edu.au/arts/performance/staff/profiles/mcauley.shtml>

