



Qivitoq. Astrid Villaume foran grønlandske statister

Grønlandske overgange

Fra *Qivitoq* til *Tukuma*

Af Erik Gant

Den danske grønlandsfilm *Qivitoq*, instrueret af Erik Balling, markerede Nordisk Films Kompagnis 50 års-jubilæum i 1956. Filmen indvarslede nye tider ved som den første danske spillefilm at være i farver, og den afspejlede også nye tider i Grønland, nemlig efterkrigstidens nyordninger, men, kan man måske sige, på en tøvende måde, idet man greb tilbage til det gammelkendte fjeldgænger-motiv, qivitoq'en.

I det følgende analyseres temaer i til-

knytning til *Qivitoqs* festivitas: det jubilatoriske, det kulørte, samt dét, man kan kalde domesticering og som alt i alt kan anskues som *Qivitoqs* overordnede ærinde, nemlig en 'hjemførelse' af det genopdagne Grønland. Derefter går jeg over til at diskutere nogle af de samme temaers videre bearbejdelse i *Qivitoqs* sene efterfølger indenfor genren af danske grønlandsfilm, nemlig *Tukuma* fra 1984, i forhold til hvilken man kan tale om tilbage-

førsler i den anden retning, fra rigsfælleskabets hjerteland til dets arktiske udkantssområde, en afspejling af den politiske udvikling, indførelsen af grønlandsk hjemmestyre, men måske også af noget uhyggeligt og uhjemligt.

Domesticering og repatriering. Domesticering er kun det ene aspekt af *Qivitoqs* repræsentationsstrategi, symboliseret ved filmens arktiske drivhus motiv, dens transparente overdækning af sin egen kulørte og blomstrende allegori over overgangssamfundets tilbagestående udkanter. Domesticeringen finder sted i og med udsendelsen af de kongelige og folkelige skuespillere til Grønland, "den eneste eventyrlige del af det danske rige" (1), og "formentlig det nærmeste man kan komme paa denne jord til at hoppe helt væk fra kloden," som det udtryktes i de samtidige anmeldelser (2). Det andet aspekt kan man kalde repatriation, det forhold at Grønland, med dets skønne unger, kolossale is og det hele kom i kassen, og således kunne hjemføres, og det forhold altså at de folkekære skuespillere klarede deres grønlandske prøvelser, overlevede, og så nogenlunde nåede tilbage i tide.

Qivitoq fik ved sin premiere i efteråret 1956 en blandet modtagelse af de danske anmeldere, der i almindelighed krediterede den for dens storslåede naturscenerier, men også betegnede den som en "tam folkekomedie." Udenlands synes den at have fået en mere positiv modtagelse, og den opnåede således på filmfestivalen i Cannes året efter at blive præmieret som bedste film i kategorien "documentaire romanesque" (3), ligesom den i USA blev indstillet til en Oscar i kategorien Best Foreign Language Film (4). Dette kan måske tages som udtryk for det udenlandske publi-

kums mere umiddelbare, mere forudsætningsløse, værdsættelse af eksotismen i filmens vilde sammenføring af dansk og grønlandsk folkelighed samt af det dokumenterende og det komiske. I denne retning, i retning altså af en kultiveret afsøgning af det kulturelt afsides, peger også en samtidig avisnotits, der beretter om Nordisk Films succes med at afsætte *Qivitoq*, der således forventedes at få premiere omtrent samtidig i Moskva og New York sidst på året 1959: "I Amerika kommer den op paa et af de saakaldte Art Theatres i New York, der specialiserer sig i udenlandske film. Den vil blive forsynet med kommentarer, som indtales af en amerikansk speaker." (5)

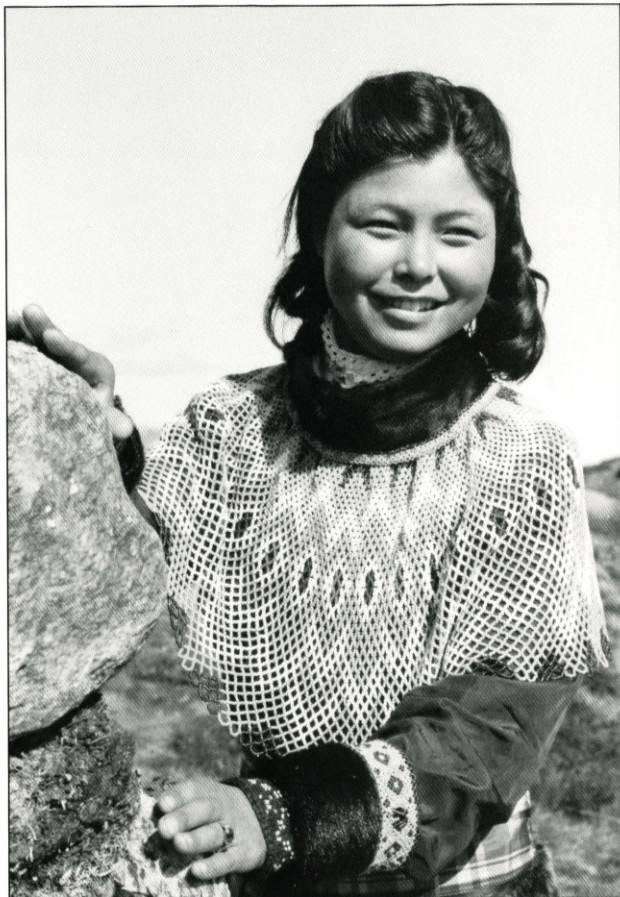
Mens filmen således i udlandet påskønnedes for sine udenlandske kvaliteter, blev den af de danske filmanmeldere kritiseret for sin mangel på omtrent de samme kvaliteter, altså for sin køren tomgang i en fortærsket folkeligheds spor, fra hvilken kritik naturligvis filmens grønlandske indslag, den grønlandske naturskønhed og herunder de grønlandske skuespilleres præstationer, undtoges som formildende omstændigheder:

det er de grønlandske fysiognomier, *Niels Platou* som fangeren Pavia, *Justus Larsen* som hans lillebror og en række gammelkoneansigter, man vil huske, naar man har glemt filmens historie - dem og fotografen *Poul Petersens* skønne Eastmancolor-optagelser af en dansemik i sommernatten, en kajak, der skærer sig gennem fjordens vand, et isbjergs stejlt skraanende linier, slynget op mod himlen af en genial skaberhaand. (6)

Sammen med filmholdet og de danske filmstjerner måtte tillige filmens vigtigste grønlandske skuespillere, nemlig netop *Niels Platou* og den 13-årige *Justus Larsen* samt *Dorthe Reimer*, der i filmen spiller *Naaja*, hjembringes til de afsluttende stu-

dieoptagelser af interiør-scener. De grønlandske skuespillere blev behørigt krediteret - altså under deres eget navn - på filmens tekster og i Nordisk Films PR-materiale (7), samtidig med at de i pressens feterende dækning af deres ophold i København en anelse spøgefuldt fremstilledes som Grønlands første filmstjerner, idet det til stadighed betydtes, at de i det københavnske storbymylder og i den danske filmverden var uden for nummer, revet ud af deres naturlige sammenhæng. I et interview med den "19-årige beskedne, kønne og ganske ufordærvede Dorthe Reimer" slås det således fast: "Intet af Filmkunstens Unatur har smittet af paa hende. Hun har moret sig godt, har nydt Arbejdet med Filmen, og er iøvrigt i et og alt den samme, som hun var før." Til spørgsmålet, om hun da ikke var spor bange for pludselig at være med i en film, svarer hun: "Nejda, hvorfor skulde jeg det ... vi matte blot være os selv paa Filmen, og det var da spændende at være med til." (8)

De danske hovedrolleindehavere havde som antydning travlt med at nå hjem til teatret på Kongens Nytorv, men også til arbejdet i filmatelierne, først altså hos Nordisk Film, dernæst hos ASA, der havde købt rettighederne til at filmatisere Morten Korchs romaner, den danske folkekomedies flagskib, den ægte forløjede vare (9). *Qivitoq* havde premiere sent på året 1956, men inden året var omme, kunne parret Reichhardt og Villaume opleves i endnu en filmpremiere, nemlig nummer seks i rækken af Korch-filmatiseringer, *Flintesønnerne* (10). Rækken af Korch-film blev lavet af stort set samme produktionshold med instruktøren Alice O'Fredericks i spidsen, og det hørte med til filmenes koncept, at de havde premiere i december som en julegave til publikum,



Qivitoq. Dorthe Reimer

en mindelse om den skønne danske sommer og de gode gamle dage på landet. Hovedrollen besattes som regel af Poul Reichhardt, hvilket både afspejlede og underbyggede hans position som "dansk film betydeligste mandlige førstekraft gennem tiderne" (11), en position han forvaltede med en usvigelig udstråling af "lige-frem ærlighed og ubesværet sympatiskabende autoritet, tilsat en mandig charme, der er så umiddelbar, at han aldrig behøver spille på sin sex appeal" (12). Astrid Villaumes position er mindre monumental, men - som det fremgår af *Qivitoq* samt andre film, herunder fire



Qivitoq. Poul Reichhardt og Astrid Villaume

Morten Korch-film, hvori hun spillede overfor Reichhardt - der er samme usvilgelige sikkerhed over hendes typecasting som "den naturligt følsomme 1950'er-kvinde med pinlig orden i morallbegreberne" og med en udstråling, der sammenfatter "varm moderfigur, romantisk heltinde og ufarlig erotisk drømmepige." (13)

Der var naturligvis andre tendenser end Korch-filmene og beslægtede folkekomedier, som *Qivitoq* og dens hovedkræfter, Reichhardt, Villaume og instruktøren Balling, må forbindes med. For eksempel havde året forinden, i 1955, Reichhardt og Villaume spillet hovedrollerne i filmen *På tro og love* med manuskript af Knud Poulsen og Erik Balling, "et let og elegant moderne lystspil, meget langt fra Morten

Korchs landskab" (14), en type film altså som Nordisk Films Kompagni og dens førstemand Balling i det hele taget forbindes med i denne periode. Også i andre henseender gav *Qivitoq* løfter i retning bort fra det mest fortærskede. Således omtaler filmhistorikeren Ebbe Neergaard en lille gruppe af danske film, der havde vakt usædvanlig og berettiget opmærksomhed i udlandet, nemlig dels de af Robert Flaherty (15) inspirerede "film fra det høje nord" - hvortil han henregnede *Palos Brudéfærd* samt George Schnéevoigts film fra Grønland og det nordlige Skandinavien - dels Carl Th. Dreyers film. Som bekræftelse herpå nævner Neergaard, at ved Venedig-festivalen i 1955, året for Erik Ballings og Leck Fischers research-

rejse til Grønland, vandt Dreyers filmatisering af Kaj Munks skuespil *Ordet* (16) Den gyldne Løve som bedste spillefilm, mens Bjarne Henning-Jensens *Hvor bjergene sejler* tog prisen som bedste dokumentarfilm (17). Som berørt ovenfor følger *Qivitoq* sig til denne gruppe af scenarier, som en genial skaberhånd, naturens egen altså, har slynget op på biograflærredet, og således var det da også en gennemgående betragtning i de danske anmeldelser, at filmen, ligesom det gjaldt de grønlandske skuespillere, var uden for nummer og udmærkede sig herved. Denne vurdering er trukket med over i den danske filmhystories hovedlinjer, hvor *Qivitoq* og de øvrige danske grønlandsfilm behandles paratetisk som undtagelser, anomalier, jubulatoriske eksperimenter.

Imidlertid var den anden gennemgående tendens i filmens modtagelse, at den fandtes i forstemmende grad at lægge sig i forlængelse af den folkekomediale bølge, der var blevet indledt med *De røde heste*. Harald Engberg vurderede således, at filmens grønlanderfremstillinger ikke svingende sig op over "spredte og spinkle tilløb til indtrængen i den grønlandske psyke, at der derfor var tale om alt for meget smuk farvefilm," og alt for lidt "levende film" og alt i alt om en "lumsk kedelig jubilæums-mik" (18). Til de spinkle og med folkekomedien umiddelbart forenelige tilløb kan vi henregne fremstillingen af de grønlandske hovedroller - Pavia og Naaja - hvis akavede ubehjælpssomhed ikke udtrykker meget andet end et råb om instruktion, mens der er mere styr på de perifere roller. Repræsentanten for nationens skønne unger, Justus Larsen/Nuka, løser med overskud af energi og humør sin opgave på samme tid at være og spille sig selv. Nukas figur fremstår som en livfuld kreo-

lisering - 'mik'ificering' - af folkekomediens typologi og dens humor, som da han f.eks. i en scene i filmens begyndelse ses siddende på trappen til sin beundrede udstedsbestyrer. Han venter på at Jens skal komme frem, og fordriver imens tiden med at undersøge en riffel, han holder i favnen. Da Jens endelig træder ud på trappen, springer Nuka op og rækker våbnet frem mod ham, idet han fremsiger sin replik: "Niuertussaq, skide mik!"

Videre er der en god portion bizar og ubestemmelig uro over Zakarias-figuren, fremstillet af Edward Sivertsen, som der er det over dens modstykke i de ægte folkekomedier, landsbyoriginalen i Peter Malbergs eller Christian Arhoffs skikkelse, der fanget på den kulturelle mellemhånd taler samtlige danske dialekter på én gang (19), og uden en tone i livet fremfører de til filmene komponerede slagere.

Zakarias er den, som det afsløres, ikke helt uduelige, men luddovne ældre fanger, sandsynligvis ungarl, der slår sig igennem i Sermilik på et repertoire af tricks og skavanker, der forhindrer ham i at arbejde og sikrer ham kredit i butikken. Affiniteterne mellem den grønlandske bygd og den korchske hjemstavns gård er tydelig her i den lave ende af den sociale stige. I denne ende af begge lokaliteter finder man den på samme tid snu og djærve original - garanteret ikke-klassebevidst, som Ebbe Neergaard bemærker (20) - der taler et latterligt dansk, og i hvis figur i det hele taget den lave sociale status omsættes i komiskhed. Med den almindelige opskrivning af det populærkulturelle og dyrkelsen af det kulturelt marginale og det kitsch'ede må originalen selvfølgelig beskrives mere optimistisk, og figurens mangel på bevidsthed langt fra anskues som garanteret - tværtimod vil man i dag heri se en bevidst deltagelse i den løbende for-

handling af social status, der har ført til en sådan opskrivning. I tilfældet Zakarias starter opskrivningen på lærredet, hvor Edward Sivertsen er nævnt sammen med de øvrige medvirkende, og derudover krediteres i endnu en henseende: "Dansemik komponeret og indspillet af Edward Sivertsen". Der hentydes her til den "dansemik på silamut'en", der afholdes i forbindelse med fejringen af Nukas første sælfangst. Til denne lejlighed er bygdens stuorgel flyttet med ud under åben himmel, hvor Zakarias/Sivertsen lokker en kringlet hopsa-musik ud af det. Og i modsætning til hvad man kunne ængstes for, opretholdes skellet mellem incidental og underlagt musik, og filmen modstår således den folkekomediale trang til på dette sted at lade Reichhardt bryde ud i et indlagt sangnummer (21).

Uroen forbliver således lokaliseret til de perifere figurer, og ængstelsen for at Poul Reichhardt skal træde ud af spækket og give den den en spand kul gøres til skamme. Trods alt må ængstelsen dog betragtes som reelt betinget, for så vidt han havde for vane at gøre det, for så vidt altså at *Qivitoq* ikke bare - som det ellers er den danske filmkritiks og historieskrivnings praksis - skal anskues som værende uden for nummer, men i høj grad også indenfor. Den urolige dobbelthed af udenfor og indenfor er på forskellige måder indbygget i den ide, Leck Fischer undfangede ud på de sene timer en sommernat i 1955, en ide baseret altså på Sønderbys blufærdige modernisme (22) og inspireret af udstedsbestyrer Hannibal Fenckers erindringsstrøm, men mest af alt en ide, der foretager en kortslutning mellem rigsfællesskabets diametralt modsat lokaliserede folkeligheder, en domesticerende applicering af landboidyllen, forestillingen om danskhedens egen pastorale hjemstavn, på en fore-

stilling om en oprindelig menneskeligheds hjemegn, der herved bringes til at oscillere mellem det dybt velkendte og det noget nær ekstraterrestrialt fremmedartede.

Fordi det er oplagt at komplettere den domesticerende bevægelse, og fra dens udspring i det fremmede at føre filmens fabula hele vejen tilbage til dens hjemstavn, er det også oplagt at se filmen i sammenhæng med 1950'ernes folkekomedier, og følge den genre-overskridende proces, i hvilken den danske grønlandsfilm føres tilbage til sit ophav i den rene danmarksfilm. Herved bliver det imidlertid også klart, at den omtalte uro ikke - eller i hvert fald ikke kun - er en effekt af det fremmedartede eller af dettes flyden over i det velkendte, men nærmere bestemt en effekt af det oprindeliges berøring, uanset om det oprindelige conciperes primitivistisk eller pastoralistisk, i dets fremmedartet- eller hjemlighed, i dets kolossalitet eller idyl. Uroen udspringer i alle tilfælde af det oprindeliges berøring, af dets fremmedgørelse idet det rammes af nyordning, af udvikling, modernisering, og uroen berører overhovedet oprindelighedens værdisystem, hvilket vil sige, at dens status af guldalder sættes i spil. Tilbageførslen af den danske grønlandsfilm og dens indsættelse i den danske filmhistorie kan mao. bidrage til at klargøre forhold, der vedrører forhandlingen af den danske folkelighed i efterkrigstiden, og vedrører omsætningen af før- til efterkrigsscenerier i dens filmatiseringer.

Skønt Morten Korch-filmene foregår i en gådefuld tidsalder, som Ebbe Neergaard skriver, repræsenterer de dog en modernisering og aktualisering af deres litterære forlæg, således at hvor temaer som krig og fred, samt Grønland, dvs. kolonisation og dekolonisation, ikke berøres i Korchs

romaner, er sporene efter disse ting tydelige i filmene. *Flintesønnerne*, der som nævnt fulgte i *Qivitoqs* umiddelbare kølvand, eksemplificerer meget af det ovennævnte, ikke mindst fordi dens handling udspiller sig over et tidsrum på omkring 20 år, og således strækker sig, kan vi sige, fra det gådefulde til det aktuelle. I filmens indledning ser man Poul Reichhardt vandre ind i filmens univers, sådan som det sker i flere andre Korch-film, men i denne film får man det indtryk, at han kommer fra fortiden. Dette indtryk skyldes hans påklædning, en habit med vest, hvis snit er som i en egnsdragt, og i det hele taget forekommer sært antikveret. Reichhardts figur associerer til figurer som Pavia, Thummelumsen i Gustav Wieds roman *Livsens Ondskab*, såvel som til landsbyoriginalerne i denne og andre Morten Korch-film. Indtrykket er antageligt ikke tilsigtet, fordi Reichhardts figur ikke tilhører den latterlige variant af de lavere og besiddelsesløse lag, men derimod den arbejdsomme og dygtige stræber, der arbejder sig op til velstand og status, samtidig med at hans moralske integritet holder ham på dydens smalle sti. I denne film gifter han sig til en formue, en større bondegård, idet han gifter sig med den sindssyge datter på Flintegården, der i øvrigt dør i barselssengen efter at have født ham tvillingesønner. Beregnende som det kan forekomme, erfarer vi at Reichhardt handler som han gør i trods og bitterhed, og gifter sig med den, han kan få, fordi han ikke kan få den, han elsker, nemlig Astrid Villaume. I det hele taget udgør dette forløb den ene af to variationer over Korch-filmenes skematik, hvor et forudgående svigt og tab betinget af sociale skel antydes, idet de to, der således ikke kan få hinanden, aldrig ophører med at elske hinanden og være tiltrukket af hinanden, så kun deres mora-

litet og ansvarsfølelse forhindrer en alt for moderne ægteskabelig uorden. Den anden, sødere variant er selvfølgelig, at de to elskende ender med at få hinanden, efter at diverse misforståelser og genvordigheder er ryddet af vejen.

Første del af *Flintesønnerne* foregår altså i det sært antikverede miljø, i hvilket den sindssyge moder, spillet af Tove Maës, bringer de eponyme tvillinger til verden, og derefter har den godhed selv at forlade den, mens filmens sidste trediedel, der omhandler tvillingernes tidlige manddom (23), foregår i et stærkt moderniseret miljø, således som det kan skønnes af klædedragt, landbrugs- og køretøjer, ikke mindst den åbne jeep fra det militære overskudslager, Marshall-hjælpens og den fabelagtige genopbygnings ikon. Samme ikonografiske funktion indtager dette køretøj i efterfølgende Korch-film, såsom *Det skete på Møllegården* (24), i hvilken et dansk fiskeri-miljø, repræsenteret ved en hjemvendende Reichhardt, og landboidyllen, repræsenteret ved en presset men i sidste ende ubestikkelig figur fremstillet af Villaume, føres sammen via en smuglerintriige - idet smugler-banden anføres af Villaume-figures onkel, der betegnende nok fragter sig selv og sine smuglervarer frem og tilbage mellem den landlige idyl og den korrumpede storby i en Volkswagen ladvognsmodel.

I *Der brænder en ild* (25) spiller Poul Reichhardt endnu engang den hjemvendende landets søn, Martin, der, efter otte års hårdt men vellønnet arbejde på de amerikanske baser i Grønland, vender hjem til sin fødeegn - mens Astrid Villaume spiller Martha, hans ungdomskærlighed, der i mellemtiden har giftet sig med Just og dermed er blevet frue på den højt belånte gård Lunehøj. Kærligheden mellem Martin og Martha er ved gensynet

på nippet til at blusse op, men Martha besinder sig - hun kan ikke svigte Just. Martin omsætter i stedet sin opsparede energi og kapital i en moderne maskinstation, hvorved han bringer egnens landbrug ind i den industrielle tidsalder.

Imens er Just og Martha ved at blive drevet fra gård og hjem af træske naboer, der pønser på at indlemme Lunehøj i deres besiddelser. Også her kommer Martins kapital til hjælp, og storsindet og taktfuldt får han til sidst Just og Martha bragt ud af kniben.

På denne måde, med lidt amerikansk-grønlandsk hjælp, finder egnen hjem til sig selv. Udover en serie sort-hvide fotografier (26), glimrer i denne proces kun en enkelt reminiscens af Martins koloniale eventyr, nemlig en perlekrave fra de grønlandske kvinders dragt, som Martin har bragt med hjem som souvenir, og snart ser sit snit til at forære Martha. Ved samme lejlighed indser de, at de må lade deres følelser for hinanden ulme videre i det stille, inderlige og ubesmittede. Perlekraven symboliserer således frugten af hårdt arbejde i det fremmede og, ikke mindre, den sublimerede kærlighed og folkelige dyd, uden hvilken den ikke kan høstes. "Hvor er den smuk - og morsom!" udbryder hun, idet han hjælper hende den på. Man kan måske sige, at ligesom de gamle kultiske skikke med tiden reduceres til barneleg, er dette element fra den kreoliserede materielle kultur i den filmiske folkekomedie reduceret til en dekontekstualiseret, komplet funktionsløs effekt, en morsomhed altså. Det morsomme er ikke præcis det pudsige, der her udstilles af Malbergs og Arhoffs bukoliker-par, men selvfølgelig beslægtet med den pudsighed og elskelighed, man så i Flahertys *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*), en pudsighed der kan udvikle

sig til en farce-agtig løsslupethed, men som dernæst igen afdæmpes ved sine ironiske referencer, hvorigenem det fremmedartedes urmenneskelige værdier omfattes nænsomt.

Smuk og kedelig film. Efter *Qivitoq* skulle der gå næsten tre årtier inden næste eksempel på en spillefilm, der kan henregnes til genren af danske grønlandsfilm, nemlig Palle Kjærulff-Schmidts *Tukuma* fra 1984 (27). Man kan få enderne til at mødes inden for dette tidsspand bl.a. ved, som jeg har forsøgt i det ovenstående, at genindskrive grønlandsfilmene i den danske filmhistorie, i hvilken de almindeligvis placeres ganske yderligt, uden for nummer som jeg kalder det. I denne filmhistorie beskrives 1950'erne som folkekomediens årti, og skønt produktionen af folkekomedier fortsattes ufortrødent gennem det efterfølgende årti, forbindes dette alligevel i højere grad med den ny bølge, la nouvelle vague, der fra Frankrig skyllede ind over også den lille danske industri og så at sige badede den i modernistisk filmkunst.

Tukuma fremstår som en efternøler i samarbejdet mellem instruktøren Palle Kjærulff-Schmidts og manuskriptforfatteren Klaus Rifbjerg, der tilbage i 60'erne havde markeret sig som de fremmeste repræsentanter for filmkunstens fransk inspirerede modernistiske gennembrud med film som *Weekend* og *Der var en gang en krig* (28). Kjærulff-Schmidt selv havde ikke instrueret spillefilm siden 1960'erne, idet han i de mellemliggende år havde beskæftiget sig med instruktøropgaver inden for teater og tv, bl.a. i samarbejde med Leif Panduro. Samarbejdet mellem Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt knyttes af Dan Nissen, for Rifbjergs vedkommende, til "litterær modernisme og nyrealistisk litteratur", og, for Kjærulff-Schmidts, til



Tukuma. Thomas Eje og Naja Rosing Olsen

Becketts absurde teater samt til Ribbjergs og Leif Panduros tv-teater. Nissen anfører videre herom: "I et helt anderledes omfang end tidligere var tidens nye toneangivende forfattere opmærksomme over for og ofte direkte involverede i filmen. Forholdet mellem de forskellige kunstners udøvere blev tættere, og den nye bølge i filmen herhjemme har direkte forbindelse til den hjemlige modernismes hovednavne." (29)

Med *Tukuma* skvulpede altså stærkt forsinket en efterdønning af den ny bølge ind over de danske grønlandsfilm, og forlenede den lille genre med en moderniseret seriositet. Men ligesom udtrykket *forsinket modernisme* lyder uspændende, skulle det, ifølge pressens modtagelse af filmen, indebære at fornøjeligheden gik af sagen, at

altså det smukke og morsomme grønlandske element i folkekomedien her, i sin sagliggørelse, blev til det smukke og kedelige. I filmens anmeldelse finder man mange eksempler på karakteriseringer i denne retning: "smuk, men ret uvedkommende, kønne billeder" og "farveløs instruktion, flot" men "forkrampet i plot og dialog," etc. Filmens underinstruerede præg, som jeg skal komme lidt nærmere ind på, blev generelt udlagt som en mangel, men blev momentvist også værdsat som udtryk for, at instruktøren nærmer sig sit emne på en "inderlig smuk og stilfærdig måde," en bevidst afståelse fra analyse og psykologisering, der giver rum for "naturfolket" til at udstråle dets "klippefaste ro og menneskelige harmoni" sammenfattet i deres "uudgrundelige "måske"", altså det

immaqa, der i denne produktion som i forgængeren *Qivitoq* udtales med betydende mine af de grønlandske agerende. Ligesom man om *Palos Bruddefærd* havde anført, at Grønland som sådan var denne films egentlig drama, hed det nu om *Tukuma*, at den havde Grønland, landet med dets folk og i al dets naturlighed og uudgrundelighed, i hovedrollen. Og ligesom man i dette Grønland, som afbildet i *Qivitoq*, havde set en fremmedartethed grænsende til det eventyrlige og det ekstraterrestriale, læser man i avisernes anmeldelse af *Tukuma* om instruktørens opsøgning af et sted "næsten i Kosmos, lige under Nordpolen og det flammende Nordlys." (30)

Men skønt det overnaturlige og fantastiske så at sige hører til dette steds natur, er det først og fremmest et fundet sted. I en ganske tidlig foromtale af filmprojektet kan man således læse om, hvordan Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt i sommeren 1981 drog til Uummannaq og omegn for at finde filmens historie, helt i modstrid med den normale praksis, som det anføres, i følge hvilken instruktøren med et færdigt manuskript i hånden drager ud for at lede efter locations (31). I en foromtale fra dagene umiddelbart før filmens premiere omtales denne rejse fra årene før som en "ekspedition efter historier" (32). I en anden omtale understreges det, at historien på trods af sin fikcionalitet ikke kunne være blevet til eller udspille sig andre steder (33). Til det fundne, det opdagede, kan man også relatere det forhold, at Josef Tuusi Motzfeldt - en bekendt af Klaus Rifbjerg, digter og skoleinspektør i Uummannaq - er krediteret sammen med Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt som medforfatter til filmens manuskript, der herved tilføjes et autenticitetsstempel, som alene to danske kunst-

neres fantasi ikke havde kunnet sandsynliggøre. Motzfeldt fungerede desuden som medinstruktør af de grønlandssprogede optagelser. (34)

I en senere omtale i forbindelse med en visning af filmen på tv, ser skuespilleren Thomas Eje tilbage på optagelserne, og genfortæller historien, som allerede diskuteret i forbindelse med *Qivitoq*, om den vældige natur, der måske nok har den egentlige hovedrolle i filmen, men som ikke *spiller*, ikke forstiller sig eller efterligner. Også her er der enorm is, der modstår forsøgene på at manipulere med dens væsen, et væsen der består i at være som den er, og ikke lade sig fremstille på nogen anden måde.

I en af scenerne skal et isbjerg på størrelse med Sheraton (oven vande) revne, og selv efter adskillige forsøg lykkedes det ikke at sprænge det udsete isbjerg.

- Til sidst måtte vi placere 50 kilo dynamit på bjerget, men dynamitten fik kun bjerget til at lægge sig lidt ned. Det sagde et lille "sput" - hvorefter isbjerget rejste sig op igen. Heldigvis så det rigtigt ud på filmen.. (35)

Som anført var den generelle vurdering, at det smukke og enormt fremmedartede, den uransagelige og enorme natur samt den heri fundne historie endte med at kede, at der var lavet så lidt film på alt dette, at resultatet fremstod som en "pligtbetonet konstruktion" bestilt af et "eventuelt Grønlands Turistråd." Den respektfulde og nænsomme tilgang tog overhånd, fandt man, og efterlod indtrykket af en personfremstilling taget på med "valne fløjlshandsker" og resulterende i "flade glansbillede-grønlændere." Morten Piil, der brugte de to sidstnævnte udtryk i sin anmeldelse, efterlyste en grønlandsfilm, der blæste naturen en lang march, "en Grønlandshistorie, der for alvor greb ind i grønlændernes liv og tænkemåde, i sociale

konflikter og psykologiske spændinger” (36). Hvor generel en mekanisme, der hentydes til med udtrykket ‘fløjlshandsker’, fremgår imidlertid også af anmeldelserne, i hvilke kritikken i alle tilfælde synes modereret af det smukke og gode i filmens grønlandske emne. Når således filmens underinstruerede præg og Thomas Ejers underspil var påtalt, anførtes, nænsomt og pligtbetonet, et par rosende ord til de grønlandske skuespillere: “Mere ægte virker Rasmus Lyberth og Naja Rosing-Olsen, der begge udstråler den klippefaste ro og menneskelige harmoni, som filmen gerne vil vise, at et naturfolk som grønlænderne stadig er i besiddelse af.” (37)

På den ene side knyttes der herved an fra en grønlandsk nul’te grads skuespilkunst, i hvilken så at sige det underspillede og det uforstilte jævnføres på upåklagelig vis, til det grønlandske væsen, i hvilket eksistens og mytologi, fortælle- og livskunst er uadskilleligt sammenvævede. På den anden side er det klarere her end i de tidligere grønlandsfilm, at grønlænderne spiller skuespil og altså fremstiller fiktive personer. Myten om selvfremsstilling, sammenfaldet af væren og fremstilling, understøttes således, samtidig med at den undergraves, og det tydeligst i figuren Rasmus, fremstillet af Rasmus Lyberth. Lyberth var sammen med andre af filmens grønlandske skuespillere uddannet ved Tuukkaq teatret, lokaliseret i Fjaltring i Vestjylland, og var altså for så vidt professionel scenekunstner, men altså indenfor den mest specialiserede og etniske slags, traditionel grønlandsk skuespilkunst forankret i eskimoicitetens udtryk og forestillingsverden. Samtidig var han moderne rock-musiker, i hvilken egenskab han levede sange til filmens lydspor. Disse sange står meget markant i det samlede udtryk, på en måde så man næppe kan tale om

underlægningsmusik, men selvfølgelig heller ikke om indlagte sangnumre som i folkekomedien (38). Udtrykket flimrer et ubestemt sted mellem den virkelige Rasmus, man hører synge for fuld hals, og den fiktive Rasmus, biolog og livskraftig grønlænder, man samtidig ser jage gennem den enorme natur i speedbåd eller på hundeslæde. Rasmus er filmens mest vellykket moderniserede grønlænder, en grønlænder der har taget springet fra den øko-funktionalistiske inuk til biologen, der vha. teknisk avancerede redskaber optager vandprøver fra havets dyb, samtidig med at han som ægte grønlænder skyder efter alt, hvad der rører sig på dets overflade. Alt i alt er fiktiviteten i Rasmusfiguren mere distinktiv i henseende til det traditionelle end det moderne, som afsløret af Lyberth selv i et telefoninterview:

Jeg har f.eks. aldrig kørt med hundeslæde, og i Nuuk, hvor jeg bor, er det forbudt at holde slædehunde. Jeg har heller aldrig været på sælfangst, og traditionen med at give et nyfødt barn navn efter en netop afdød person for at lade de bedste egenskaber hos den afdøde leve videre i den nyfødte, er en skik, jeg ikke er opvokset med. (39)

Som nævnt efterlyste kritikeren Morten Piil en realisme drejet i en social og psykologisk retning, en realisme, der kunne skyde sine rødder ned i dagens akkultiverede virkelighed, og så at sige runde sin personschildring heraf. Ifølge en anden kritiker, Henrik Jul Hansen, er filmens afgørende brist, “at Kjærulff Schmidt ikke har kunnet beslutte sig for om filmen skulle være problemorienteret naturalisme eller symbolsk, fantastisk skæbnedrama.” I stedet for at skildre blandingskulturen fokuserer filmen, ifølge Jul Hansen, på “pittoreske forskelle” mellem kulturene, på drømmen om “naturmenneskets ubesmittede livsværdier,” og på grønlæn-

dere der er “bare så dødflinke alle sammen.” Det virker falsk og upassende, skriver denne kritiker, at “vi i al vor kulturpessimisme nu skal komme rendende og bede dem give os det tilbage, som vi selv har taget fra dem.” I følge Jul Hansen vaker altså filmen mellem forskellige fremstillingsstrategier, og ender derfor med at blive stående ved en traditionel etnoæstetiks kollabering af væren og fremstillen omkring det dødflinke. Kritikken af filmen synes på sin vis at have taget et skridt, som filmen selv tøver med at tage, det skridt, altså, der bringer diskursen udover fløjshandske-syndromet, og nærmere den aktuelle virkelighed. Det er dog samtidig værd at bemærke, hvor uafgrænset og produktiv den kulturpessimistiske selvkritik fremstår, når Jul Hansen skriver om “os” og “dem” og om fratagne livsværdier. Hensynet til grønlænderne forbliver et centralt topos i dirskursen.

Det er også værd at bemærke, at filmen, selvom den næsten ganske afstår fra at tilføje personskildringen psykologiske dybdeeffekter, indvarsler en drejning i retning af det socialrealistiske. Fra ingen side forbandtes filmen med sensationel eller forløsende førstehed, men bare med det nænsomme, forsinkede og nølende. Det grønlandske udtryk *tukuma* betegner en kvik eller fortravlet person, hvilket selvfølgelig gav anledning til en del ironiske sidebemærkninger til den dvælende kameraføring og handlingens sindige fremadskriden. Anmelderne påpegede, at Kjærulff-Schmidt ikke var nogen *tukuma*, men samtidig måtte termen omgås respektfuldt som metafor for kultursammenstødet mellem på den ene side de fortravlede danskere og på den anden side grønlænderne, der defineres og definerer sig selv i modstræberisk kontrast hertil (41). Og filmen henter sit tempo og sit temperament,

kan man sige, gennem sin solidariseren sig med grønlænderne, og gennem kontrasteringen med den definitivt så centrale danskhed, repræsenteret ved hovedpersonen Erik:

“Tukuma” betyder på grønlandsk “Den, som har for travlt.” Eriks bror kaldte de “Tukuma”. Hvorfor? Svaret er enkelt nok, for i de fleste grønlænderes øjne er danskere Tukumaer. De styrer af sted efter noget, de egentlig ikke ved, hvad er. De har så forbandet travlt med at lede efter meningen, når enhver kan se, at meningen ligger lige for. Hvem kan tage fejl af en motorbåd eller en kajak eller en god riffel, af et stykke sælkød, en uendelig himmel, en dyb nat, en varm kvinde, venskab? Det kan kun folk med civilisations-sygen eller endnu mere konkret: Døden på ryggen. (42)

Selvom altså ifølge filmens tilbagelænte koncept førstehed ikke er noget at stræbe efter, var filmen i det mindste den første danske grønlandsfilm efter indførelsen af det grønlandske Hjemmestyre. Hvor politikken siden midten af århundredet havde været orienteret mod at integrere Grønland i det danske rige, at udvikle det til en - økonomisk, socialt og politisk - ligestillet landsdel, markerede indførelsen af Grønlands Hjemmestyre i 1979 en besindelse, kan man sige, på landsdelens irreducible anderledeshed, og en erkendelse af, at den måtte indtage en politisk særstilling inden for rigsfællesskabet. Bestræbelserne på at udvikle og producere sig frem til en såkaldt normalisering havde ganske vist ført vældige resultater med sig, men forholdet mellem grønlændere og danskere forblev unormalt, dvs. det koloniale skel mellem på den ene side en lille udefrakommende overklasse suppleret af en indfødt elite og på den anden side en stor underklasse af indfødte udviskedes ikke.

Tukuma afspejler dels den fortsatte øko-

nomiske og etniske ulighed, dels den ny politiske situation. Siden *Qivitoq* havde indholdet af det sociologiske stigma ændret sig, idet *grønlænder* dengang ville sige kuert, fattig og tilbagestående, mens *Tukuma*, som en anmelder skrev, “[...] er et velment forsøg på at gøre os syddanskere opmærksom på, at grønlandere er andet og mere end druk og kønssygdomme” (43). I filmen varetages drikkeriet af Otto, spillet af Rasmus Thygesen, en udviklingsramt, frustreret og aggressiv grønlander. Ottos modstykke er Rasmus’ *andet og mere*, den moderniserede og veltilpassede grønlander, der hverken lider af danskerens fortravlede civilisations-syge eller af dens dysfunktionelle nedslag iblandt grønlanderne. Rasmus lever i harmoni både med naturen, således som grønlanderne ifølge inuit-mytologien har gjort det i tusinder af år, og nu også med den moderne teknik og viden, som han har uddannet sig til at mestre. Han er således opdateret til den aktuelle politiske situation, i hvilken grønlanderne, i og med Hjemmestyret, kan tage deres skæbne i egne hænder, forme deres samfund i overensstemmelse med deres kulturelle og etniske egenart, og styre sig selv, som det grammatisk kan formuleres.

Som nævnt blev der argumenteret for, at filmens egentlige hovedrolle indtoges af Grønland, men det er lige så klart, at historien om de moderne, akkultiverede grønlandere må dreje sig om den danske hovedperson Erik, der drager ud i det fremmede for at finde sig selv. Han er, kan man sige, en ny slags hovedperson i den danske grønlandsfilm, ikke udsendt embedsmand, men uautoriseret privatperson. Erik ankommer i filmens begyndelse med rutehelikopteren til Uummannaq i det nordlige Vestgrønland, hvor hans bror Bruno, der altså kaldtes Tukuma, for nylig

er styrtet ned med sin *hanglider* og omkommet. Straks ved ankomsten må han efterlyse sin skrivemaskine, der er bortkommet under transporten. Han indlogeres i huset hos en bekendt til den døde bror, havbiologen Rasmus, hvem han følger på dennes undersøgelsesekspeditioner og fangstture rundt i distriktet. Rasmus informerer ham herunder nærmere om omstændighederne omkring brorens død. Samtidig stifter han bekendtskab med Sørine, en enlig mor, der arbejder som laborant på det stedlige sygehus. I løbet af sommeren vokser et kærlighedsforhold frem mellem Erik og Sørine, et forhold de befæster under en fangsttur, som de overmodigt drager alene ud på, og under hvilken de strander i vildmarken, men reddes tilbage til Uummannaq pr. helikopter. Kort tid efter flytter Erik ind hos Sørine og hendes lille søn Miki med sin skrivemaskine, der i mellemtiden har materialiseret sig.

Det går efterhånden op for Erik, at Miki er Brunos søn. Måske - immaqa - har tillige Sørines søster Elisabeth haft et forhold til Bruno. I alle tilfælde udviser Elisabeth og hendes forlovede Otto begge en fjendtlig attitude overfor Erik. “Hun skulle have haft en anden,” - “og nu er hun også gravid,” som Sørine betror ham. Da Elisabeth og Otto bliver gift, fortager den fjendtlige indstilling sig efterhånden. Erik naturaliseres gradvist i den grønlandske lilleby, godt hjulpet af Rasmus, der oplærer ham i grundlæggende fangst- og fiskeriteknik, ligesom han med sin grønlandske livsvisdom og ro hjælper Erik til at forlige sig med og overkomme sorgen over tabet af broren. Rasmus vil til gengæld gerne have Erik til at skrive om retten til den grønlandske undergrund, “sætte skik på det på dansk,” som han siger. Erik har imidlertid brug for indkomster og søger arbejde i

den lokale forvaltning, men her er der ingen brug for hans evner som skribent. Også Sørine har problemer på sit job, som hun ikke er helt kvalificeret til at bestride.

Midt på vinteren belaver Elisabeth sig på at drage til sine forældre i hjembygden Ikerasak for at føde, og Sørine beslutter sig for at følge med hende og Otto på hundeslæden dertil. Mens Sørine går til hånde under fødslen, overlades Miki i Ottos varetægt. Otto drikker sig fuld og forsømmer at passe på Miki, der overfaldes og bides ihjel af slædehunde, samtidig med at Elisabeth føder sit barn. Miki begravnes, og Elisabeths søn overtager navnet Miki. Det bliver påny forår og sommer, og Erik får endelig bortdrevet sin døde brors spøgelse, som flere gange har vist sig for ham i Uummannaq, hvorefter filmen kan slutte med, at han og Sørine rejser fra byen med kurs mod Danmark.

Autorisering. Da Erik i filmens begyndelse ankommer til det grønlandske sted, er han som nævnt ikke på forhånd autoriseret, men tværtimod i enhver henseende på bar bund, professionelt, familiemæssigt og følelsesmæssigt. Det antydes, at han har lagt hele sit tidligere liv i Danmark bag sig med alt, hvad det har omfattet - kone, barn, karriere samt et selvmordsforsøg. Han er altså et menneske i stille men dyb krise, og denne krise er tilsyneladende udløst af tabet af hans bror Bruno. Han ankommer som en mand, der intet har og intet kan, for selv hans arbejdsredskab, skrivemaskinen, er som nævnt midlertidigt berøvet ham. I modsætning hertil er Rasmus en mand i perfekt balance med sine omgivelser, en mand der har alt, hvad han behøver, og kan alt, hvad han har brug for at kunne. Han er, som det anførtes i en anmeldelse, et glansbillede på den moderniserede, multikulturelle og fler-

sprogede hjemmestyre-grønlander. Da Rasmus så at sige tager Erik til sig, må forholdet mellem dem blive som et forældre-barn forhold, et lærer-elev forhold eller, som man også kan sige, som forholdet mellem antropologen og den indfødte yndlingsinformant (44), hvorigennem antropologen oplæres i de indfødtes kultur og gradvist autoriseres som dens etnograf.

Ifølge historiens logik må Erik lære sig de grønlandske færdigheder, der kan autorisere ham til at repræsentere Grønland. Skrivemaskinen, der glimrer ved sit fravær, og først bringes til veje, da Erik har levet sig noget ind i de grønlandske forhold, bliver således en allegori over en autorisationsproces. Ved at starte helt fra bunden bliver Erik - undervejs, med filmens tilbagelænedede hast - i stand til at bidrage til arbejdet med at få styr på det grønlandske hjem, at "sætte skik på det på dansk." Da han opnår en gryende indsigt i sammenhængen mellem liv og død (45), bliver han i stand til at fungere fornuftigt, og hans tilstedeværelse bliver af værdi for de lokale. Filmen igennem ser man indstillinger fra kirkegårde, og man lades således ikke i tvivl om, at filmen handler om vores forhold til døden, eller rettere sagt, om kontrasten mellem hhv. danskerens og grønlandernes forhold til liv og død. Rasmus er ikke bare dødflink, som en anmelder fandt, men også dødklog, og ud af anorakærmet ryster han sentenser som: "At bære døden på ryggen er dræbende" (46). Og: "Døden skal man leve med, ikke løbe efter."

Ordet 'hjemmestyre' udtales ikke i filmen, men impliceres, som når Rasmus taler om retten til undergrunden, der sammen med udenrigspolitiske anliggender er holdt ude fra loven om Grønlands Hjemmestyre. De unge, politisk engagerede-

de grønlandere, hvortil Rasmus hører, er optaget af at knytte sig til inuit i Canada og Alaska i Inuit Circumpolar Conference, ICC (47). Selvom filmen altså generelt har et præg af underinstruerethed, forekommer den vel instruktiv i de scener, hvor den grønlandske ungdoms politiskhed skal demonstreres, men i det mindste er det i overensstemmelse med filmens autorisationsperspektiv, dens tematisering af selvaugurationsprocessen, at filmen fremstiller sine grønlandere på denne måde, i færd med at fremstille sig selv som inuit. Det kan også anskues som en konsekvens af filmens satsning på dette tema, at Rasmus er den eneste af filmens grønlandere, der har styr på sig selv, og har hjemme i den sammensatte virkelighed af fangersamfund og højteknologi. Otto derimod, den anden fremtrædende grønlandske bifigur, udviser alle tegn på utilpassethed, mental forrykkethed, jalousi og hysterisk ageren. I en scene omtrent midtvejs i filmen drikker han sig fuld, overfører Erik og råber til ham på en blanding af dansk og grønlandsk, at han skal rejse hjem, at der har været fremmede nok.

Filmene fortsætter for så vidt 1970'ernes ideologikritiske diskurs og fremstiller Grønland som et endnu ikke dekoloniseret samfund, hvor det så at sige endnu er danskerne, der har bukserne på. Den faderlige kolonibestyrer er udskiftet med en uspecificeret handels- eller administrationschef, der skeptisk iagttager grønlandernes famlende forsøg på at tage over, og står parat til at organisere undsætninger med helikopter, når folk farer vild i naturen, eller et barn skambides af hunde. Et endnu mere komplekst billede af de vanskeligt foranderlige magtforhold giver scenerne fra sygehuset, hvor Sørine arbejder, og danskerne krampagtigt forsøger at kaste deres byrde over på grønlanderne.

Sørine betyder, at hun er nødt til at rejse til Danmark for at videreuddanne sig. "Jeg vil ikke rejse til Danmark!", siger hun, hvilket får hendes chef, den danske distriktslæge til utålmodigt at udbryde: "Vi kan ikke nøjes med amatører!" Og: "Hvis du vil blive her, så må du rejse først." Dette indtræffer to trediedele inde i filmen, umiddelbart inden dens dramatiske højdepunkt, Elisabeths fødsel og Mikis død. Først med Mikis død, sammenfaldende med at Erik får arbejdet sig gennem sorgen over Brunos død, bliver Sørine klar til at forlade sin hjemstavns for i det fremmede at kvalificere sig til hjemmestyrende grønlander. På denne måde knyttes det komplekse mellem liv og død-tema til det supplementerende forhold mellem hjemliggørelse og fremmedgørelse.

At grønlanderne har et tæt og naturligt forhold til døden, at danskerne i modsætning hertil bærer døden på ryggen, ender med at fremstå som ikke videre sandsynlige postulater. Erik er, som man forstår, tyngt af sorg over at have mistet sin bror, men får efterhånden arbejdet sig gennem sorgen, og finder tilbage til livet og kærligheden. Men at der skulle være en unaturlig civilisations- eller dødssyge på spil i ham, fremgår ikke med nogen tydelighed. Man aner nok, at samværet med Rasmus gør ham godt, Rasmus, hvis grønlandske væsen rækker fra den moderne bekvemmelighed hele vejen tilbage til en tid, da en barsk natur lærte folk at leve med døden. Men grønlanderne og deres samfund er i filmen langt fra entydigt fremstillet i dette billede af harmonisk hvilen i sig selv og sindig opposition til moderne overfladiskhed, stress og jag. Tværtimod omfatter fremstillingen en grusom vision om et samfund, der opretholder en skrøbelig ligevægt ved at ofre sine mindste og svageste medlemmer.

Referencen til forgængerer *Qivitoq* er klar, men dengang omsattes danskernes *standing by* i en frelsende deltagelse, mens barnets ofring nu nærmere bare iagttages og filmes. Elendigheden kan nu ikke længere udelukkende forklares som en følge af udefra påførte forstyrrelser af samfundets ligevægt. Filmen knytter an til den almene grønlandsdebat, til diskursen over kompliciteten af udvikling og fejludvikling, af oprindelig balance og påført psykosocial uligevægt, idet den afspejler det ny vilkår, nemlig at ansvaret for problemernes løsning er i færd med at tilbageføres til folk selv. Den ubekymrede amatørismes dage er snart ovre, og grønslænderhjemmet er blevet et - i hvert fald noget af tiden - uhyggeligt sted, hjem søgt af danskernes spøgelse, et uordentligt sted hvor man kan risikere at måtte rejse, hvis man vil blive, dø hvis man vil leve. Filmen underbetoner denne tematik, og nøjes så at sige med at demonstrere den på paradoksal vis, gennem sin nænsomme berøring, som man kan sige, i sin tilsyneladende amatøriske underinstruerethed, der intet forærer tilskueren vedrørende sammenhængen mellem liv og fremmedgjorthed, død og hjemlighed. Den uhyggelige hjemligheds tema er nært forbundet med Sørines figur, i Naja Rosing Olsens skikkelse, der imidlertid forbliver sympatisk smilende, noget nær uberørt af sin og sønnens tragiske skæbne og af instruktørhånd, filmen igennem.

Så *Tukuma* rykker ikke for alvor, og som andre danske grønlandsfilm er den præget af, at man starter fra bunden hver gang, forudsætningsløs og uden for nummer, et vilkår som altså her i nogen grad er forskudt over i den kuldsejlede danskers tilfælde. Men de danske grønlandsfilm har hver især også et prestigøst præg over sig, et præg af national - dansk-grønlandsk -

satsning, og som sådan er de gode at tænke med og arbejde videre med.

Noter

1. Politken 7.11.1956.
2. Information 7.11.1956.
3. Jf. Berlingske Tidende 18.5.1957.
4. Jf. Berlingske Tidende 9.5.1957. *La Strada* (Federico Fellini, Italien 1954) tog årets pris i denne kategori.
5. B.T. 2.11.1959.
6. Dagens Nyheder 7.11.1956.
7. Men også en tidligere praksis at identificere skuespillerne ved rollelisterens navne synes at have været i brug. På en biografplakat blev således - nedenunder de danske skuespillere og med lidt mindre typer - trykt navnene "Pavia - Naja - Nuka - Zakarias". Plakaten er reproduceret i Claus Hesselbjerg, Asbjørn Skytte og Stig Brøgger (red.), *Dansk film*, Sophienholm/Lyngby Taarbæk Kommune, København, 1981.
8. Næstved Tidende 8.9.1956. Af samme artikel fremgår det, at Dorthe Reimer, inden hun blev involveret i filmprojektet, havde været alvorlig syg - af tuberkulose antager jeg - og havde tilbragt 23 måneder som patient på Krabbesholm Sanatorium ved Skive.
9. Den første i rækken af mange Morten Korch-film var *De røde heste*, instr. Alice O'Fredericks og Jon Iversen, Danmark, 1950, der bragede gennem filmværket ved at sælge 2,3 millioner billetter, jf. Ebbe Neergaard, *Historien om Dansk Film* (Gyldendal, København, 1960), p. 137. Med den 13. film i rækken tog man hul på en ny tur rundt i cyklusen, idet denne var en remake af *De røde heste*, instr. Annelise Meineche, Danmark, 1968.
10. *Flintesønnerne*, instr. Alice O'Fredericks, Danmark, 1956.
11. Morten Piil, *Danske filmskuespillere* (Gyldendal, København, 2001), p. 407.
12. Ibid.
13. Ibid., p. 515.
14. *På tro og love* (instr. Torben Anton Svendsen, Nordisk Films Kompagni, Danmark, 1955) som karakteriseret af Bo Tao Michaëlis i en tv-omtale i Politiken 29.3.2003. Ganske vist slipper vi heller ikke her for at se og høre Reichhardt bryde ud i en indlagt potentiel landeplage, "Lille Du", af filmens komponist Kai Normann Andersen.

15. Der hentydes hermed selvfølgelig til *Nanook of the North*, instr. Robert Flaherty, USA, 1922.
16. *Ordet*, instr. Carl Th. Dreyer, Danmark, 1955.
17. Jf. Ebbe Neergaard, *Historien om Dansk Film* (Gyldendal, København, 1960), p. 155.
18. Politiken 7.11.2956.
19. Jf. Ebbe Neergaard, op.cit., p. 138.
20. Jf. ibid.
21. Naturligvis kunne der på dette sted have forekommet incidentalt motiveret sang, ligesom musikalske motiver eller elementer fra filmens diegetiske univers kan inddrages i filmens underlægningsmusik, uden at skellet mellem de narratologiske niveauer nedbrydes. I filmens begyndelse og de første takter af Svend Erik Tarps filmmusik fremført af Statsradiofoniens Symfoniorkester hører man således indmonteret et grønlandsk aja-sangmotiv, ligesom det er tilfældet i Emil Reesens musik til *Palos Brudsfærd*. Michael Hausers kritik af denne praksis gik netop på, at den eskimoiske musiks autenticitet kompromitteredes ved ikke at være klart adskilt fra den kommercielle filmmusik. Her i *Qivitoq* er skellet klarere, alene ved at den indmonterede aja-sang ikke er autentisk men i stil med den civiliserede grønlandske korsang, som forbindes med grønlandercoret Mik.
22. Også hos Sønderby forhandles den lokale originals figur, nemlig i skikkelse af en gammel grønlander på skæve kamikker, der opsøger Eva på hendes ensomme fjeldvandring, førstnævnte velvillig indtil det hundske, idet han søger at sætte sig i sprogløs rapport, mens Eva frastødes af hans ubehjælpssomme tilnærmelser: "Da hun gik forbi ham, saa hun hans Ansigt, som han sad der med sig selv og alle de Ting, der slet ikke havde interesseret hende. Hans Øjne lyste stadig velvilligt. Naar han ikke smilte, var det blot Høflighed, fordi han havde forstaaet, at man helst vilde være ham foruden. Han var ikke bitter." Knud Sønderby, *De kolde Flamme* (Jespersen og Pio, København, 1940), p. 64.
23. Den ene af flintesønnerne er en sekvens eller to ude af filmens univers, idet han aftjener sin værnepligt ombord på et skib fra den danske marine, på hvilket han sejler til Grønland.
24. *Det skete på Mollegården*, instr. Alice O'Fredericks, Danmark, 1960.
25. *Der brænder en ild* (instr. Alice O'Fredericks, Danmark, 1962), efter Morten Korchs roman af samme navn (København, 1920). Der findes endnu en udgivelse med titlen *Der brænder en Ild* (redigeret anonymt af Bente Hammerich og Aksel Heltoft, Folk og Frihed, 1944), en antologi med anonyme bidrag af danske forfattere, bl.a. Knud Sønderby, udgivet illegalt under den tyske besættelse.
26. I filmens indledning, endnu inden Martin er vendt hjem og har gjort sin entré i det landlige univers, ser man de to landsbyoriginale, spillet af Peter Malberg og Chr. Arhoff, sidde på kroen, der bestyres af Martins søster, og studere nogle fotos, Martin har sendt hjem fra Grønland. På disse sort-hvide fotos, der kunne være hentet fra Nordisk Films publicity omkring *Qivitoq*, ser man bl.a. Reichhardt posere, mens han konverserer fire unge grønlandere iklædt den velkendte national/egnsdragt bestående bl.a. af lange kamikker og perlekrave.
27. *Tukuma*, instr. Palle Kjærulff-Schmidt, Danmark, 1984.
28. *Weekend*, instr. Palle Kjærulff-Schmidt, Danmark, 1962; *Der Vvr en gang en krig*, instr. Palle Kjærulff-Schmidt, Danmark, 1966.
29. Dan Nissen, "Filmens moderne gennembrud" i Peter Schepelern (red.), *100 Års Dansk Film* (Rosinante, København, 2001), p. 206.
30. De citerede udtryk er gengivet fra anmeldelser i Ekstra Bladet, Information, Berlingske Tidende, Land og Folk, JyllandsPosten, alle 24.2.1984, Fyns Stiftstidende, Aarhus Stiftstidende, 25.2.1984, samt Fyns Amts Avis 17.3.1984.
31. JyllandPosten 5.7.1981.
32. Politiken 19.2.1984.
33. Berlingske Tidende 17.2.1984.
34. Jf. filmens trykte program (Tusarliivik/Crone Film, Grenå, 1984), p. 10. Josef Motzfeldt er i dag, som leder af venstrefløjspartiet Inuit Ataqatigiit, pt. den måske mest indflydelsesrige hjemmestyrepolitiker.
35. Ekstra Bladet 23.6.1989. Filmen forventedes, som det havde været tilfældet med dens forgængere, at kunne gøre sig og vinde priser i udlandet, hvor den i højere grad end herhjemme ville kunne værdsættes som et fremmedartet skue. Det danske filminstitut indstillede *Tukuma* til konkur-

- rencen om at blive nomineret til årets Oscar i kategorien Best Foreign Language Film, men den opnåede ikke at blive en af de fem nominees.
36. Information 24.2.1984.
 37. Fyns Amts Avis 17.3.1984. Selvom jeg mener, anmelderne modererede deres kritik i retning ad det nænsomme, fandt en del læsere alligevel deres behandling af filmen for hårdhændet, som det fremgår af et antal læserbreve i dagspressen i dagene efter premieren. Den atmosfære af pligtbetonet nænsomhed overfor grønlandsstof, i hvilken filmen modtoges, blev herved indskærpet.
 38. Filmens minimalistiske og sparsomme underlægningsmusik, krediteret Fuzzy, lever op til idealet om ubemærkethed, reduceret som den er til vindharpe-agtige lydeffekter, der glider ind i det øvrige lydarbejde.
 39. JyllandsPosten 17.2.1984.
 40. Aktuelt 24.2.1984.
 41. "værdier som hjælpsomhed, gavmildhed, nærhed, gæstfrihed, åbenhed, festlighed, glæde og tolerance er snævert knyttet til forestillingen om det typisk grønlandske. Den typiske danskhed repræsenteres til gengæld ved karaktertræk som stræbsomhed, tilknappethed, individualisme, materialisme, konkurrencementalitet, nærighed, fordomsfuldhed, snobbedhed, nedladdenhed etc. Som dansker i Grønland kan den nationale selvfølelse ligge på et lille sted." *Magt eller Afmagt? Køn, følelser og vold i Grønland* (Akademisk Forlag, Århus, 1994), pp. 109-10.
 42. Klaus Rifbjerg, "Den som har for travlt", tekst til filmens trykte program, (Tusarliivik/Crone Film, Grenå, 1984), p. 3.
 43. Herning Folkeblad 27.2.1984.
 44. "Ethnographies often present themselves as fictions of learning, the acquisition of knowledge, and finally of authority to understand and represent another culture. The researcher begins in a child's relationship to adult culture, and ends by speaking with the wisdom of experience." James Clifford, "On ethnographic allegory" i James Clifford og George Marcus, *Writing Culture* (University of California Press, Berkeley, 1986), p. 108, n. 8.
 45. "Hvis du kommer op i et distrikt som Umanak og lytter til, hvad der foregår der, så er det indlysende at døden væver sig ind i hverdagen på en overordentlig tydelig måde, siger Kjærulff Schmidt. På Kirkegården er de fleste døde små børn eller unge fangere. Dødsfaldene er ofte voldsomme og dramatiske, og mens vi var der, oplevede vi et par af den art. Men grønlænderne giver den dødes navn videre til et nyfødt barn, og det opleves opløftende for dem. Det var indlysende for os, at liv og død måtte være nøgleordene i historien." *Politiken* 19.2.1984.
 46. "At bære døden på ryggen er dræbende," er Rasmus' oversættelse af: "Toqumik nam-mattumut inuuneq suunneqaaq," et ord-sprog, han forsøger at lære Erik at udtale.
 47. Inuit Circumpolar Conference var kort forinden blevet formelt etableret, nemlig på et møde i Nuuk i sommeren 1980, jf. Aqqaluk Lyngé, *Inuit*, (Attuakkiorfik, Viborg, 1993), p. 20.