

# REVIEW

## KENNET PEDERSEN OG BO WAGNER SØRENSEN

### GRØNLANDSK SØNEOFFER

Eller: Riflen med den forfuskede inskription

JAKOB GRØNLYKKE: *Lysets Hjerte* (film). ASA Film 1977. I videodistribution.

HANS ANTHON LYNGE & JAKOB GRØNLYKKE: *Qaamarngup uummataa/Lysets Hjerte*. Filmmanuskript. Nuuk: Atuakkiorfik 1977. 180 sider. ISBN 8755813712. Pris: 198 kr.

Fejret som en milepæl i grønlandsk kunsthistorie fik denne film premiere i Grønlands Kulturhus, Katuaq, som den første egentlig grønlandske spillefilm. Det trykte manuskript er udstyret med forord af både den danske kulturminister, Ebbe Lundgaard, og det grønlandske landsstyremedlem for kultur, Konrad Steenholdt. Ministeren skriver panegyrisk om Grønland i almindelighed og holder en egentlig grønlandsk filmproduktion over dåben i særdeleshed, mens landsstyremedlemmet udtrykker sig med grådfuld patos over at filmen kommer nær noget meget væsentligt i grønlandsk kultur „ en styrke der ikke er til at sætte ord på, men som er i den enkelte“ (s.7).<sup>1</sup>

Filmen fik en del presseomtale i såvel grønlandske som danske aviser. Interessen for filmen var ikke mindst affødt af, at den som nævnt var lanceret som den første grønlandske spillefilm. Instruktøren er ganske vist dansk, men filmen bygger på et manuskript af den grønlandske forfatter Hans Anthon Lyngé, der i øvrigt har fungeret som konsulent. Samtidig er filmen optaget i Grønland, næsten alle skuespillerne er grønlandere, og sproget er grønlandsk.

Ifølge presseomtalen i de danske aviser var det grønlandske premierepublikum dybt berørt af filmen. Her var en film, der brød tavsheden og italesatte nogle af de aktuelle problemer i dagens Grønland. Ikke alle grønlandere, der har set filmen, har dog være lige berørte og begejstrede, og nogle har også sat spørgsmålstegn ved filmens aktualitet og problemfokus, idet de har givet udtryk for, at den virkede noget gammeldags og hverken gik langt nok eller dybt nok til for alvor at sige dem noget.

På en så, trods alt, kraftigt ladet baggrund bliver det umuligt her at præstere en egentlig *filmanmeldelse* af denne film. Og æstetisk falder det også ganske uden for vores kompetence. Men man kan dog gøre sig nogle betragtninger over filmens/manuskriptets fortælling og tematik og over forholdet mellem filmen og manuskriptet.

## Den „etniske“ dannelsesrejse

*Lysets Hjerte* minder som fortælling om en anden fiktiv filmisk fremstilling af „fjerdeverdensproblematik“, nemlig *Once Were Warriors* (instruktion: Lee Tamhori, New Zealand, 1994). Tematisk og narrativt fælles for begge er en historie, der grundlæggende vender den klassiske, „vestlige“ dannelsesrejse på hovedet. I begge film er selve den „overgangsrituelle“ handlingsgang stort set den samme. Dannelsesfortællingens hjemme-ude-hjemme-igen gennemspilles i kritisk omvendning. Hvor den europæiske dannelsesrejse tager udgangspunkt i et, blot alt for proviensielt og bornert gammelmekendt og indskrænket miljø, fremstiller begge film „hjemme“ som et koloniseret, fremmedgjort og anomisk sted. Således udspiller *Lysets Hjerte* sig i det boligkompleks i Ilulissat, som huser en stor del af den befolkning, der administrativt blev tvangsforflyttet fra Qullissat, da minen blev nedlagt, og kondenserer alene derved en lang og hjerteløs flytten-rundt med folk, med grønlandere som renebrikker i en „hensynsløs“ dansk kolonipolitik, der ikke tog andre hensyn end de økonomiske. Allerede det gør udgangspunktet – dette „hjemme“ til et problematisk sted, der i eksistentiel, kulturel og historisk forstand lige så vel lader sig beskrive som et „ude“.

I begge film består dealienationen da også i at tage *ud*, ikke som i den vestlige mod-svarighed for „at udvide horisonten“, men snarere for i en og samme, ganske konkrete rejse at „finde hjem“, dvs. „finde sine rødder“ i et koloniale „udenfor“, men kulturoprindeligt „indeni“ – i *Lysets Hjerte* illustreret ved bevægelsen fra kystbyen til indlandet.<sup>2</sup> Og med denne ironiseren over den vestlige dannelsesrejse bliver vanskeligheden selvsagt at komme hjem – når „hjem“ nu er „ude“, fordi det oprindelige hjem er forvandlet til et koloniseret og fremmedgjort sted.

De to film adskiller sig her fra hinanden ved at den maoriske historie ender med, at „heltene“ må flytte, netop flytte hjem og væk fra det new zealandske bymiljø og ud „på landet“, mens den grønlandske tillader en „ophævning“, et kompromis: man kan godt vende tilbage til den samme lokalitet, byen, hvis man gør den til et andet sted, nemlig et sted, der ikke blot lader sig omfunktionalisere (fra koloniale til indfødt), men også bære af en anden kultur. Hjemkomsten består i en genvunden identitet (erhvervet ude=hjemme) – en postkolonial sådan for så vidt det meget danske *sted*, altså et boligkompleks, kan indrammes som og indfælges i et *grønlandsk rum* – stadig et pænt renoveret, arkitekttegnnet klyngebyggeri, men nu som et sted, hvor folk interagerer efter grønlandske normer.

## En kulturel midtvejskrise?

Filmens hovedperson er grønlandske Rasmus Lyng – en mand der tilsyneladende ikke trives med sit liv, selv om han har en sød og forstående kone og to halvvoxsne sønner. Det kunne altså være så godt, men Rasmus har tilsyneladende ikke noget arbejde, og de to sønner og folk i byen betragter ham som lidt af et skvat. Han drikker for meget, er undertiden lovlig stor i munden og lover ting og sager, han ikke kan holde. Rasmus befinder sig kort sagt i et eksistentielt dødvande, som han har svært ved at komme ud af, selv om man fornemmer, at han gerne vil, for Rasmus' selvværd synes at ligge på et lille sted.

Men hvad er det, der plager Rasmus? Er det en såkaldt mandlig midtvejskrise, vi har med at gøre? Hvorfor kan han ikke bare tage sig selv i nakken, få et job og måske drikke

noget mindre? Kunne det ikke sætte lidt system i hans liv? Jo, det kunne det måske, og så alligevel ikke, for Rasmus' problem stikker dybere. Hans problem er angiveligt, at han har et uafklaret forhold til sin egen grønlandskhed, sin kulturelle identitet.

Hvordan løses et problem af den art? Ja, Rasmus har tilsyneladende selv en næsten intuitiv fornemmelse af, hvilken medicin der skal til. Hans mange løfter til sønnerne er centreret om én ting: at tage dem med ud på en slæde- og fangsttur. Men det bliver ved de brudte løfter, for hver gang kommer der noget i vejen. Hans udstyr til en sådan tur er i øvrigt heller ikke i orden, og mere erfarne folk griner af hans vidtløftige planer. Den ældste søn er helt holdt op med at tage ham alvorligt og foragter ham nærmest, mens den yngste er anderledes forsonlig og stadig nærer et oprigtigt håb om, at deres tur en dag skal blive til noget. Den tur hvor far og sønner kan finde sammen igen, og respekten for far kan blive genoprettet.

I filmen ser man Rasmus gøre et sidste forhastet og noget krampagtigt forsøg på at aftale en slædetur med sønnerne, men han er sent ude, har ikke taget hensyn til den ældste søns arbejde – i noget så „ugrønlandsk“ som en bingohal sågar – og hans slæde og udstyr er ikke i ordentlig stand. Han bliver således hånligt afvist af den ældste søn, og denne afvisning bliver et første trin i en eskalerende krise.

Næste trin er en fødselsdagsfest for den ældste søn i familiens hjem. Festen starter gemytligt, der er dukket gæster op, der bliver skålet og drukket, og Rasmus holder en tale. Den gemytlige stemning vendes imidlertid brat, da den ældste søns kæreste siger noget på dansk. For hende falder det ganske naturligt, da hun er primært dansksproget grønlander, men for Rasmus er det aldeles upassende med denne „kulturblending“, og da der kort efter bliver sat dansk(sproget) musik på grammofonen, bliver Rasmus rasende og sviner pigen til med det resultat at hun og sønnen forlader selskabet i vrede.

Den yngste søn påvirkes meget af dette dramatiske optrin, og som den mere forsonlige og mæglende natur han er, forsøger han at overtale broderen til at komme tilbage. Hans forsøg er dog forgæves, og i sin desillusion sætter han sig formørket i den stue, gæsterne nu har forladt, og drikker sig en kraftig brandert på. Senere sniger han sig hen til forældrenes seng, over hvilken der hænger tager en gammel riffel – men ikke en hvilken som helst riffel, som det fremgår nedenfor, tager den ned af væggen, og med den i hånden går han til fest, hvor han skyder på må og få på gæsterne og ender med at dræbe to unge mennesker, hvoraf den ene er broderens kæreste. Efterfølgende skyder han sig selv ude i fjeldet.

## Fangstrejsen eller jagten på den indre grønlander

Sønnens død markerer et vendepunkt i Rasmus' liv. Endelig indfrier han sin plan om at tage ud på fangstrejse med hundeslæde, men i desperation, alene og uden at beherske situationen. Ude i den store natur påbegynder han en (overlevelses)rejse i mere end fysisk forstand. Hans liv oprulles og genopleves, han møder en fjeldgænger og andre signifikante skikkelser, der alle hjælper ham med at sætte tingene på plads. Rasmus' terapeutiske forløsning kommer i stand, da han genoplever en central episode, fra han var dreng. Episoden, som tilsyneladende har plaget Rasmus gennem alle årene, er følgende: hans far, som var en prominent, „danskisindet“ og fremskridtsorienteret politiker, havde i forbindelse med et besøg i hjemmet af et par høje herrer fra Danmark bedt Rasmus om at synge „Lille Peter Edderkop“, så gæsterne kunne få indtryk af, hvor dygtig drengen var

til dansk. Det, der har plaget Rasmus, er tilsyneladende visheden om, at han på et tidligt tidspunkt i sit liv solgte sin sjæl til danskheden og dermed til en vis grad afskrev sig grønlandskheden. Problemets kerne ligger i denne identitetssplittelse. Rasmus befinder sig „mellem to kulturer“.

Forløsningsen kommer imidlertid i stand, da episoden genoprulles og genleves, og det åbenbarer sig for Rasmus, at han rent faktisk ikke opførte sig som fars artige dreng. Han sang ikke den danske børnesang, han havde fået besked på, men derimod en grønlandsk børnesang. Han havde altså aldrig solgt ud af grønlandskheden. Han havde været standhaftig og trodsigt markeret, hvor han stod.

Man kan så undre sig over, at en begivenhed af så central betydning for drengen Rasmus siden kan blive fortrængt. Et så konkret spørgsmål kan imidlertid virke malplaceret i forhold til en film, hvis symbolsprog må karakteriseres som tykt. Det, filmen tilsyneladende vil vise, er at danskheden generelt har lagt sig som en dyne over Grønland, hvilket forklarer, hvorfor Rasmus' barndomserindring er blevet forvansket – eller fordansket.

Rasmus vender under alle omstændigheder hjem fra sin rejse som et nyt og bedre, og ikke mindst fuldt afklaret menneske. Han bliver sågar forsonet med den tilbageværende søn, og han bliver forsonet med moderen til den pige, hans anden søn dræbte, før han begik selvmord. Forsoningen med denne moder billedliggøres ved, at hun tager imod en sæl, der bliver lagt uden for hendes dør. Sælen har Rasmus fanget og hjembragt fra rejsen. Han er blevet mand og fanger igen – én man kan respektere. Han har genfundet sin *indre grønlander* og dermed sin selvrespekt.

## Riflen: den falske gave

Filmen åbner – og det i selve titelbilledets grafik – med en suggestiv historisk (manuskriptets egen benævnelse, s.10!) montage af „ægte“ og „faktionaliserede“ dokumentarfilmklip af muntre „oprindelige grønlandere“ og en dansk – meget officiel – delegationsmodtagelse i Grønland (frimærkeformat, fremviserlyd og indsatte overskrifter: „Det grønlandske Folk staar ved en Skillevej“, „Landets Nyordning besegles“ – og ikke mindst: „Et nyt Kapitel i Grønlands Historie kan begynde“). Det afgørende narrative i denne optakt er overrækkelsen af en riffel til den særligt fremskridtsvenlige og dansk-sindede Niisi Lyng – en riffel som ellers var tiltænkt en anden udmærket grønlander, Mikael Berthelsen, der imidlertid har stillet sig tøvende over for dansk moderniseringsiver og således har fortabt de danske „herrers“ gunst. Riflens inskriptionsplade må derfor dækkes med en ny. Og denne riffel kommer, meget bombastisk, til at udgøre filmens røde tråd. Men det montagemæssigt afgørende er en glidende overgang fra disse „historiske“ klip til „moderne“ tid, formidlet af en forandring af lydsporet fra fremviser- til værtshusstøj, fra frimærke- til bredlæredformat og fra sort-hvid til farve: en retorisk fortsættelse af dokumentarismen og ind i „det nye kapitel“. Altså en meget prætentios åbning, en – ganske bogstavelig (om man kan udtrykke sig sådan om filmsprog?) – metagenremyte om historisk dokumentarfilms *glidende og umærkelige* overgang i nutidig fiktionsfilm. Så er rammen vist ligesom sat!

Det skal vise sig, at denne riffel – for nu at genoptage selve historien fra hovedsymbolets perspektiv – som hænger over hovedpersonen, Rasmus Lynges seng, er det våben, han som fantast går på fangsttur med mellem boligblokkene for blot at blive smidt i de-

tionen. Det er også det våben, hvormed han i filmen fjumrer rundt på en grotesk amatøragtig fangstrejse sammen med sin yngste søn Niisi.<sup>3</sup> Endelig er det også det våben, hvormed Niisi i patologisk fuldskab skal dræbe to unge grønlandere, og blandt dem sin egen brors kæreste, som er „halvdansker“, for som tragisk konsekvens at skyde sig selv med. En djævelsk kolonialfetich, der fører til mord og selvmord.

Og efter selvmordet efterlades den i den hvide sne og indklippes gang på gang. I sneen netop mellem det tilsølede boligblokmiljø og vejen ind i det isrene, oprindelige miljø. Og det er også den riffel, der giver anledning til Rasmus Lynges mange bryderier på den afgørende rejse hjem=ud=ind – fordi han berøves patroner af fjeldgængerens, der bliver hans fører ind i det mytiske rum, som skal blive hans hjemkomst til egne rødder. Konsekvent nok er det også fjeldgængerens, der afslører, at inskriptionspladen er overlagt en oprindeligere dedikation, og derfor kan lede Rasmus videre: med den riffel han – endelig – må aflevere til den oprindeligt tiltænkte modtager, Berthelsen, som bliver hans afgørende lærer. At Rasmus endelig finder sin identitet ved *ikke* at fange en sæl med denne riffel, men ved hjælp af en harpun og åndehulsfangst, turde det være næsten for selvfølgelig at gøre opmærksom på. Og at filmen lader det stå hen i det uvisse, om hans yderligere to sæler som jagtbytte er skudt eller harpuneret, antyder vel kun dens fortælle tekniske, vankelmødige blandingsøkonomi!

Kompleks – eller er det konfus? – bliver riflen som symbol, ved på den ene side at skulle bære historien: den skal også „hjem“ – nemlig til sin rette ejermand efter at have forvoldt så megen fortræd. Og som – helt bogstaveligt (kan man sige det om et symbol?) – at være den stakkels Rasmus's arv og gæld, der *må* udskiftes med en harpun, for at han kan blive, genblive?, fanger, samtidig med at selvsamme Rasmus i mødet med to paradisk goretækkede og oprindelsesklichetalende danske(!), unge(!) *aventureresser*(!) tager moderne redskaber i forsvar!

Der er altså tale om en historie om en forkert anbragt riffel, men er det våbnets modernitet (det er så' gu ikke en harpun), dets danske oprindelse (hvor skulle det ellers komme fra under KGH's regimente?), dets forkerte modtager i en symbolsk udveksling (Berthelsens gave, men han var ikke dansk og moderniseringsivrig nok), dets problematiske sammenknytning med andre „påtvungne“ og anomiskabende genstande – bajere – der udhæves? Filmen tonser lag på lag på kernesymbolet. Men at forvandle flertydighed til symbolsk tyngde synes at fordre mere end at smøre konnotationer oven på hinanden: selv sammenføjnngen kræver en form, fx konsekvens, for ikke at gøre „dybden“ temmelig (over)anstrengt!

## Sønneofret

På sin fiaskofangstrejse sammen med den (senere morderiske og selvmorderiske) søn, Niisi, ser man far og søn i det fjerne gå op ad en billeddiagonal fjeldskråning. Dialogen åbner med, at Rasmus sammenligner sig selv og sønnen med Abraham og Isak, og temmelig bastant påpeger sønnen, at Isak skulle dræbes, mens faderen insisterer på: ikke dræbes, men ofres.

Dette symbol, der ubetvivleligt er af kristen, ikke oprindelig grønlandsk, overlevering er sært nok filmisk indforstået. Det er vel det, den handler om. Faderen, Rasmus' far Niisi, ofrer sin søn på danskhedens og udviklingens alter: han mister sin „sjæl“, og dette offer

til fremmedgjortheden lader Rasmus gå i arv til sin egen søn, der bliver morder og selvmorder. Men hvem er den gud, man så uimodsigeligt må lyde? Den tomme rubrik kan kun alt for let udfyldes, og i filmens egen, unægteligt blasfemiske, ommytologisering træder (det danskpåtvingne) „fremskridt“ i selveste Guds sted! Hverken mere eller mindre.

Men heller ikke dette tema holdes fortælleteknisk konsistent, for ved den senere begravelsesprædiken betoner præsten, i filmen indiskutabelt seriøst, sammenhængen mellem følelsen af gudsforladthed og ansvarsforflygtigelse (det er forældres skyld, at børn bliver mordere), men åbner for at „vi“ er ofre for „kræfter vi ikke kender“, „fortidens spøgelse“ (s.68-9). Endnu engang, ikke blot en fatalisering af udviklingen, men en op-højelse af den udefrapåførte udvikling til en kraft på højde med det guddommelige! Filmen formår da heller ikke at rede sig ud af at udstaffere historiske og sociologiske forhold med så voldsomme kræfter på anden måde end ved at afbryde sit eget durkheimiske afguderi med en smuk kvindestemme, der spontant istemmer „Nærmere Gud til dig“...

## Ude

På sin afgørende tur, sin omvendende dannelsesrejse ud-hjem træffer Rasmus to figurer – en kondenseret udgave af grønlandske myter og sagn, en fjeldgænger, en rigtig qivittoq, der ikke blot fungerer som fører ind i det urgrønlandske, men samtidig skal have sin historie med: i det forladte Qullissat blev han ved bal (til Vaigatmusik, forstås) gjort til grin ved at danse med/bejle til en smuk pige, som også en noget højere mand havde i kikkerten. Rivalen slog ham ned, udløste latter over ham – „og alene over fjeldene måtte han vandre“ – for han kunne ikke tilgive og forsone sig med sin fortid. Altså skal han nu ikke blot repræsentere fortidens (socialt set) selvmordere og agere fører på Rasmus rejse ud=tilbage=frem=hjem, men også advare ham imod, men samtidigt lede ham til Indvoldsæderskens tørvehytte. Her går der vitterlig film i filmen!

I mytologien optræder Indvoldsædersken som en prøvelse på rejser til Månemanden, og hun er ikke blot en grotesk figur, men så grotesk, at hun kan få en til at le og derved erhverve retten til at æde den prøvedes indvolde. Indvoldsædersken har en smuk, men grimasserende forside, og en gammelkællingoverdrevet og hul bagside, men filmen fremstiller hende i sexet udgave med sælskindskamikker og -bukser: etnisk interessant variation over lange støvler, hot-pants og næppe meget andet bortset fra trommen selvfølgelig? Dertil optræder hun her som visionsfremkalder, idet hun for Rasmus fremkalder den traumatiske scene; udtrykket „urscene“ kan formentlig her anvendes prægnant. I hans „trance“ optræder delegationen fra filmens dokumentariske indledning, med faderen, Niisi, i forgrunden. Og prøven, det stakkels barn skal udsættes for, er – som tidligere nævnt – at faderen, på dansk, kræver, at han skal opføre sig som „en lille artig dansk dreng“ og synge en dansk børnesang: „Lille Peter Edderkop“.<sup>4</sup>

At Rasmus ikke falder for fristelsen til at le her, turde sige selv. Men denne genoplevelse og fjeldgængerens opfordringer sender ham til det endelige møde med den „rigtige“ ejer af den fatale riffel, Berthelsen. En gammel mand, der ligger for døden, men næsten synes kun at afvente Rasmus' besøg. Der opklares knuden. For den døende gamle kan, som vise gamle har for vane, svare gådefuldt – og indsigtfuldt (og synes i øvrigt at være blevet i Qullissat, altså ikke at have ladet sig „koncentrere“ i det umenneskelige blokbyggeri). Den gamle hæfter sig, tilsyneladende noget oldingedistræt, ved, at en nevø

er på vej ind – i kajak – med nogle sortsider, fortsætter med at redegøre for meningsforskellene mellem sig og Rasmus' far (Berthelsen kunne ikke forsvare at tage stilling for danisering og forceret udvikling), og han får Rasmus til at udtrykke den erkendelse, at hans egen far gjorde „det grønlandske til noget andenrangs“. Det var sønneofret: at gøre sit grønlandske barn dansk, prøve at erstatte dets indfødte identitet med en kolonial. Og i filmens omtalte, intense scene spørger Rasmus heftigt sig selv om, hvad man så er... Hverken grønlandsk eller dansk? Den vise gamle svarer ikke, men begynder stille at synge: „Soralumma-ralummaralumma...“ En grønlandsk børnesang, „Min lille bitte bitte nieces seler...“. Og i erkendelsens klarsyn går det altså op for Rasmus, at faren aldrig fik ham til at synge „en åndsvag dansk børnesang“, men en grønlandsk. Han gjorde modstand, men har hele livet bildt sig selv ind, at han gav efter.

Rasmus kan – efter fjeldgængerens belæring: ikke at kunne tilgive og forson sig med fortiden fører til isolation – modtage Berthelsens endelige belæring: tilgiv, sørg, men husk altid smilet og glæden blandt dit folk. Som geværet finder hjem til sin rigtige ejer, finder Rasmus her sin sande, identificeringsværdige fader. Således kommer hovedpersonen „hjem“, og kan rejse hjem, på hundeslæde, med sælfangst, modtages af en glad hustru (i nationaldragt som til fest) og kan skænke den første sæl til den ældste søns dræbte kærestes mor (slægtskab betyder noget!) – og forsoning indtræder: den myrdede piges mor deler leveren fra den modtagne sæl med Rasmus' kone, og Rasmus' ældste søn smiler til faderen. Abraham ofrede Isak, og Abraham fik Isak igen. Den onde gud var kulturtabet, den gud der belønnede trofasthed, var kulturidentiteten.

Så teatralisk. Så mytisk?

## Slut

På flere punkter følger den endelige film ikke manuskriptet. Det forklarer instruktøren i et efterord med, at en film „laves“ flere gange (manuskriptet, optagelserne, klipningen). Karakteristisk er det, at afvigelserne forekommer meget omfattende og afgørende. Begyndelsen og slutningen er tydelige eksempler: manuskriptet angiver ikke en overgang fra „historisk dokumentarisme“ til „fordrukken nutid“, og manuskriptet holder stramt fast ved slutningens far-søn-forsoning mens filmen lader fjeldgængerens synge ind over forsoningsscenen og ender i billeder af den fjerne fjeldgænger mod Isfjordens spektakulære isbjerge. Manuskriptet afviger dog motivisk ikke afgørende fra filmen, men har en ganske anden tone.<sup>5</sup>

Filmen er efter sigende blevet vel modtaget i „udlandet“, men man kan spørge sig, om det er på grund af dens æstetiske kvaliteter (flere „indfødte“ har, som sandt er, påpeget at der fx ganske enkelt er smukkere i Diskobugten, end filmen lader ane!), dens fængende plot (det fungerer langt mere effektivt i *Once Were Warriors*), eller fordi den indskriver grønlandske mytiske elementer (men ikke særligt sammenhængende, omend filmisk billedtydeligt), og indskriver sig selv i grønlandske, danske, grønlandsk-danske og dansk-grønlandske fortolkningsskemaer i en art nymte om forholdet mellem indfødte og kolonimagt – en ny myte, som netop vil mytologisere (med filmen som mediet par excellence) en vanskeligt fortællelig historie til en historie, det ikke er så vanskeligt at fortælle.

Med sin tematik – splittelsen mellem grønlandsk og dansk og det tilsyneladende nødvendige behov for at blive „hel“ og entydig – placerer *Lysets Hjerte* sig under alle om-

stændigheder meget direkte i en velkendt genre, der behersker repræsentationen af grøn-  
lændere og mange andre indfødte folk på billede og tekst. Af samme grund er der ikke  
meget, der overrasker.

## Noter

1. Er det glemt, eller blot blevet politisk ukorrekt, at den første „skandinaviske“ tonefilm faktisk var Georg Schnéevoigts *Eskimo* (1930), og at Knud Rasmussens *Palos Brudfærd* (1934) var en fiktionsfilm, om end på „etnografisk baggrund“?
2. En paradoksal vending af en „gammel“ grønlandsk, mytologisk figur hvor den grønlandske selvbeskrivelse netop består i som kystlænderne at differentiere sig fra de groteske fremmede i skikkelse af „indlænderne“.
3. Der spilles selvsagt her på grønlandsk navneskik: drengen er sin farfars navne, og på den bibelske slægtsforbandelse: synden skal hjemløse dem – her – i tredje led...
4. I en tidligere scene vælter Rasmus hele musikanlægget, fordi de unge ved en fest spiller dansk musik – for at det ikke skal være løgn, TV2's „Det er samfundets skyld“... – det er ikke grønlandsk, og som den skyldige skoser han sin ældste søns kæreste, der som nævnt er karakteriseret som „halvdansker“, som – „en artig lille dansk pige“, og vrængende synger han „Lille Peter Edderkop“ op i hendes ansigt. Hvilket formål denne (over)tydelige overføring tjener i filmens fortælleøkonomi står dog ikke, eller blot alt for, klart.
5. Næmlig én hvori man kan skimte Hans Anthon Lynges, langt mere litterært vellykkede, særegne forening af langsomt opbygget stille og voldsom realisme og vemod: fx i den tematisk beslægtede roman „Lige før der kommer skib“ (Nuuk: Atuakkiorfik 1997 (1982)).