

KULTURKLØFTER FØR OG NU

Filmanalyse

og

empirisk undersøgelse af grønlandske studerendes oplevelse af kulturkløfter



Specialeafhandling udarbejdet af Heidi Rosing.

Vejleder: Jette Rygaard, lektor.

Maj, 2017.



Afdeling for Sprog, Litteratur & Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk.

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING	1
PROBLEMFOMULERING	3
AFGRÆNSNING	4
OPBYGNING AF AFHANDLINGEN	5
TIDLIGERE UNDERSØGELSER.....	6
METODISKE OVERVEJELSER	7
METODEREDEGØRELSE	9
KVALITATIV UNDERSØGELSE.....	9
KVANTITATIV UNDERSØGELSE	12
BEGREBSAFKLARING	17
PRÆSENTATION AF SUME – MUMISITSINERUP NIPAA	18
FAKTA OM SUME – MUMISITSINERUP NIPAA.....	18
HANDLINGSREFERAT	22
BERETTERMODELLEN FOR SUME – MUMISITSINERUP NIPAA.....	23
KARAKTERERNE I SUME – MUMISITSINERUP NIPAA.....	26
PRÆSENTATION AF SUME	29
<i>Musikerne i Sume gennem tiden</i>	31
SUMES UDGIVELSER OG OVERSIGT OVER LYRIKKEN I SUME – MUMISITSINERUP NIPAA	31
<i>Udgivelser</i>	32
<i>Optrædende musiknumre i Sume – Mumisitsinerup nipaa</i>	32
TEORIFREMSTILLING	34
DOKUMENTARFILMENS MANGE SKIKKELSER & SUME – MUMISITSINERUP NIPAA	34
DOKUMENTARFILMENS FORTÆLLENDE ENHEDER & DERES VIRKE I SUME – MUMISITSINERUP NIPAA.....	39
DOKUMENTARFILM SOM HISTORIESKRIVERE & DERES VIRKE I SUME – MUMISITSINERUP NIPAA.....	42
RECEPTIONSTEORI	47
POSTKOLONIAL TEORI.....	50
<i>Teoritikerne bag postkolonialisme</i>	51
<i>Faser mod frigørelse fra kolonimagten</i>	53
RETTEN TIL REPRESENTATION	55
FILMSKABERNE BAG SUME – MUMISITSINERUP NIPAA	61
DIASPORA	63

ANALYSE AF SUME – MUMISITSINERUP NIPAA	64
INDFØRING I DISKURSEN	65
<i>To kulturer mødtes</i>	<i>66</i>
<i>To kulturer skaber binære oppositioner.....</i>	<i>68</i>
<i>Stereotyper</i>	<i>69</i>
UNDERTRYKKELSENS MANGE ANSIGTER	72
<i>Bragt til tavshed og ført ud i passivitet.....</i>	<i>72</i>
<i>Det undertrykte sprog og kampen for at genfinde sproget.....</i>	<i>73</i>
<i>Det er danskerne, der fører slæden</i>	<i>75</i>
MAGTENS IDEELLE BILLEDE KONTRA KONSEKVENSER	76
<i>Det danske forbillede & assimilationen</i>	<i>77</i>
<i>Følgerne af det forfejlede fordanskning</i>	<i>78</i>
AT REJSE GØR ONDT OG GØR GODT.....	79
<i>Kritik af egne landsmænd.....</i>	<i>81</i>
<i>Oprør i sigte</i>	<i>82</i>
ANALYSE AF RESULTATER	83
SUME – MUMISITSINERUP NIPAA, EN AUTENTISK DOKUMENTARFILM.	83
SUME – MUMISITSINERUP NIPAA DOKUMENTERER HISTORIE.....	85
KULTURKLØFTER I NUTIDEN	87
<i>Nutidens studerende genkender postkoloniale træk i Sume – Mumisitsinerup nipaa.....</i>	<i>87</i>
<i>De studerendes egne erfaringer med anspændtheder mellem danskere og grønlandere</i>	<i>88</i>
<i>Det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlandere idag iflg. de studerende.....</i>	<i>90</i>
PERSPEKTIVERING & DISKUSSION.....	96
KONKLUSION.....	97
REFERENCELISTE.....	101

Antal normale sider 100 ekskl. bilag.

INDLEDNING

Denne specialeafhandling sætter fokus på postkoloniale aspekter i dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (Høegh, 2014) og hvordan kulturkløfter mellem danskere og grønlandere opleves hos grønlandske studerende anno 2016 og giver bud på, om *Sume – Mumisitsinerup nipaa* kunne tænkes at have en medvirkende årsag til at åbne op for opblussen af en voksende debat om anspændtheden mellem danskere og grønlandere.

Kunstnerne Uyarakq¹ og Peand-eL² udgav CD'en *Kunngiitsuuffik* (2015), som bl.a. med numrene *Inuiaat* og *Kunngiitsuuffik*³ kritiserer det grønlandske samfund. Samfundskritik er ikke et ukendt fænomen på den grønlandske musikscene, men *Kunngiitsuuffik* er nyskabende i sin form som elektronisk musik med en twist af eksperimental hiphop og med intertekstualitet fra demonstrationen mod det grønlandske Landsstyre i 2014. Albummet blev indstillet til Nordisk Råds musikpris 2016.⁴ Samfundskritikken sker helt i tråd med historien om *Sume* i dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, der historisk set også var medvirkende til at gøre oprør i samfundet i 1970'ernes Grønland.

En skøn sommer morgen i 2016 vågnede vi op til en ny musikvideo, ”Tupilak.”⁵ Den unge rapper, Josef Tarrak Petrussen, skildrer diskriminerende tiltale som ’eskimoperker’ og ’arktisk abekat’, som hans dansklærer har udsat ham for. ”Tupilak” kritiserer det grønlandske samfund for at udelukke egne landsmænd i uddannelsessystemet, pga. at det danske sprog er et krav. Ligesom i *Kunngiitsuuffik*, har *Tupilak* intertekstualitet. Sagen om den hjemløse grønlander i København, som i 2014 blev diskrimineret pga. sin etnicitet, agerer i nummeret med stemmen af vagtcentralens håndtering af episoden om den hjemløse grønlander. Artiklen om ”Tupilak” i netavisen *Sermitsiaq.ag* udløste 64 kommentarer, som både udtrykte begejstring, modstand og

¹ Aqqalu Engel, elektronisk undergrundskunstner.

² Peter Lyberth, rapper.

³ *Kunngiitsuuffik* betyder på dansk: Republik.

⁴ Kilde: <http://www.norden.org/da/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/nordisk-raads-musikpris-1/tidligere-prisvindere-og-nominerede/nominerede-2016/uyarakq-peand-el> Besøgt 7. februar 2017, kl. 18:10.

⁵ Kilde: <https://www.youtube.com/watch?v=5oaw4ksgBeM> Besøgt 7. maj 2017, kl. 01:30.

således skabte debat. ”Tupilak” blev også misfortolket, især blandt danskerne, men også i medierne: ”Musikvideo deles vildt: Josef er vred på Danmark” (Søndergaard, 2016).⁶ Da debutalbummet kom ud i september 2016, blev det omtalt i netavisen *Sermitsiaq.ag*, og en enkelt kommentar figurerer med følgende ordlyd: ”Det er klart den mest sigende tekst siden *Sume*. Der er ”slag” til os alle sammen. Fantastisk debut.”⁷

Man skulle tro, at de nævnte to musikalske frembringelser, var skabt i kølvandet på dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (2014),⁸ som en slags eftervirkning af filmens budskaber.

Umiddelbart skulle man også tro, at der er tale om en gentagelse af *Sumes* samfundskritiske tekster fra 1970’erne. Men en aktuel, diskriminerende stereotypisk oplevelse, som efterfølgende skildres hos en ung rapper, havde jeg ikke lige set komme. Det er jo noget, som vi forbinder med fortiden og vi tænker straks på *Sume*. Eller?

Overordnet set handler *Sume – Mumisitsinerup nipaa* om en grønlandsk musikgruppe, som i 1970’erne satte gang i det politiske arbejde på vejen mod indførelsen af Hjemmestyre i Grønland i 1979. Mon dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa* på lige fod med *Sumes* musik, i det selvstyrende Grønland, har sat ting i gang hos bl.a. Uyarakq og Peand-eL og hos den unge Tarrak Petrussen?

Naalakkersuisut offentliggjorde ved regeringsskiftet i oktober 2016 et nyt Naalakkersuisoq-område for Selvstændighed. Mon også det politiske forum var inspireret af dokumentarfilmen? Mon *Sume – Mumisitsinerup nipaa* i sin form som dokumentarfilm fik sat en vækkelse i gang hos det grønlandske folk? En historisk gentagelse på lige fod med *Sume*? Måske.

Uanset om de nævnte musikudgivelser og et nyoprettet Naalakkersuisoq-område for Selvstændighed er inspireret af *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, eller om der nærmere er tale om en tilfældig gentagelse af historien, har disse iagttagelser bl.a. vakt min interesse for at beskæftige mig med *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som udgangspunkt i denne afhandling.

⁶ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/musikvideo-deles-vildt-josef-vred-danmark> Dateret 28. august 2016, kl. 18:34, besøgt 7. februar 2017, kl. 18:15.

⁷ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/provorapper-klar-debutalbum> Besøgt 7. februar 2017, kl. 21:00.

⁸ Den danske titel på dokumentarfilmen er *Sume-lyden af en revolution*.

Jeg er nysgerrig efter at finde ud af, hvordan *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er opbygget som dokumentarfilm, siden den kan virke som en mulig inspiration til at sætte skred i tingene mod et selvstændigt Grønland. Jeg er interesseret i at få indblik i, hvordan *Sume – Mumisitsinerup nipaa* adskiller sig ift. andre dokumentarfilm om Grønland og hvordan *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ser ud i sin skikkelse som historisk fortælling.

Jeg er også nysgerrig efter at finde ud af, om de grønlandske studerende, på lige fod med rapperen Tarrak Petrussen, oplever et anspændt forhold mellem danskere og grønlændere i Grønland, Danmark eller udlandet. Derudover er det interessant at skulle finde ud af, om de grønlandske studerende finder *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som en autentisk og troværdig historisk fremstilling, og hvilke postkoloniale træk, de kan genkende i filmen.

Afhandlingen vil bestå af en filmanalyse og empirisk undersøgelse blandt de grønlandske studerende i Grønland, Danmark eller udlandet.

PROBLEMFORMULERING

De grønlandske studerende i Grønland, Danmark eller udlandet oplever et studieliv præget af kulturkløfter med forskelle i både sprog, kultur og nationalitet. I Grønland har størstedelen af underviserne på uddannelsesinstitutioner, en anden nationalitet end grønlandsk. I Danmark og andre lande møder de grønlandske studerende andre sprog, kulturer og nationaliteter. Et faktum, som også gjaldt for 1970'ernes grønlandske studerende i Danmark.

Formålet med denne specialeafhandling er, med baggrund i en filmanalyse af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* og empirisk undersøgelse hos grønlandske studerende, at få besvaret følgende spørgsmål:

Hvilke karaktertræk har dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa* og hvordan bliver historien genskrevet i filmen?

- På hvilken måde adskiller *Sume – Mumisitsinerup nipaa* sig fra andre dokumentarfilm om Grønland?
- Hvordan fremstår *Sume – Mumisitsinerup nipaa* i spørgsmålet om retten til repræsentation?

Hvorledes fremstiller *Sume – Mumisitsinerup nipaa* de mørke postkoloniale sider, som kommer til udtryk hos de unge grønlandske studerende i 1970'erne?

- Hvordan er det postkoloniale aspekt fortalt gennem *Sumes* lyrik i filmen?

Hvordan oplever de grønlandske studerende autenticiteten og historisk korrekthed i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*?

- Hvilke filmiske virkemidler anvendes for at fremme erindringer om fortiden og skabe autenticitet?
- Hvilke kulturkløfter oplever grønlandske studerende i dag i Grønland, Danmark eller udlandet ift. de fremstillede postkoloniale forhold i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som kan pege på nye tendenser, som var ukendte i 1970'erne?

Afgrænsning

Specialeafhandlingens afgrænsning ift. emne og teori er foretaget ud fra ønsket om at identificere postkoloniale forhold, som skildres ud fra perspektivet hos 1970'ernes ungdom i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, primært med fokus på undertrykkelse, som har baggrund i et kulturmøde mellem grønlænderne og danskerne. En empirisk undersøgelse vil vise, om der stadig er forekomst af anspændtheder mellem grønlændere og danskere. Heri er det også af interesse at finde ud af, om der er andre faktorer, som er kendetegnende for et samfund, som består af forskellige etnisk nationale og kulturelle baggrund.

I det følgende argumenteres for de aktuelle afgrænsninger for denne specialeafhandling.

I bestræbelsen på at besvare de opstillede forsknings spørgsmål, omhandler valget af teorier bl.a. om dokumentarfilm, som diskuterer genrens problematiske definition gennem tiden.

Til afsnittet om film som historieskrivere anvendes teori, der kommer med bud om, hvad der skal til, for at bringe erindringerne frem hos publikum. Denne teori leder os til receptionsteorier, mhp. at få en forståelse af respondenternes oplevelse af autenticitet og historisk korrekthed eller mangel på samme i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

De postkoloniale teorier er afgrænset til magtstrukturer mellem den koloniserede og den koloniserende og konsekvenserne af tiden efter kolonisering. Dertil inddrages de 3 mest kendte faser mod frigørelse af kolonimagten. For at forstå sammenhængen mellem *Sume –*

Mumisitsinerup nipaas struktur og respondenternes umiddelbare oplevelse af autenticitet, kræver teorier, der fortæller om, hvordan blikke spiller en rolle, i, på og uden for film.

Diaspora som teori vurderes som et vigtigt aspekt i denne afhandling for at illustrere, hvordan livet i diaspora spillede en rolle for de grønlandske studerende i 1970'erne.

Målgruppen er valgt ud fra inspiration fra *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som jo er de grønlandske studerende i 1970'erne, som skildrer, hvordan de på egen krop har oplevet følgerne og konsekvenserne af det postkoloniale forhold mellem Danmark og Grønland og mellem danskere og grønlændere. Deraf valget på grønlandske studerende i Grønland, Danmark eller udlandet som respondenter i denne afhandling.

Det, der motiverer mig til at vælge nutidens grønlandske studerende som målgruppe i den kvantitative undersøgelse i denne afhandling, stammer faktisk fra *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, hvor Aqqaluk Lyngé, i et nutidigt perspektiv siger følgende: ”Når jeg lytter til *Sume* i dag, så tænker jeg på, om tingene mon slet ikke har ændret sig? Eller er vi på vej tilbage? Det vi kæmpede for dengang, kæmper vores børn for i dag” (Høegh, 2014: 01:08:44).

Der sker ikke afgrænsning ift. alder hos respondenter med baggrund i, at der ikke eksisterer aldersgrænse ift. retten til at studere i Grønland. I tilfælde af, at der ud fra undersøgelsens resultater fremgår tendenser, som er interessante ift. alder hos de grønlandske studerende, kan disse danne grundlag for et fremtidigt projekt. Af hensyn til det tidsmæssige ift. databehandling, er der ikke foretaget interviews af respondenter af den kvantitative spørgeskemaundersøgelse.

Uanfægtet *Sume – Mumisitsinerup nipaas* form som en fortælling om rockgruppen *Sume* og den indflydelse deres musik havde på Grønlands vej mod et Hjemmestyre, er det ikke hensigten i nærværende afhandling at næranalysere den lyrik, der optræder i dokumentarfilmen. Analyse af *Sumes* lyrik vil således ikke ske ud fra den almene forståelse af lyrikanalyse, men analysen vil alene ske ud fra dokumentarfilmens brug af denne som fortællende stemme.

Opbygning af afhandlingen

Nærværende afhandling består af ti afsnit, som har underordnede afsnit under sig. Det første afsnit præsenterer det overordnede formål med denne specialeafhandling og specifikt ved problemformulering. Andet og tredje afsnit argumenterer for det metodologiske tilgang til genstandsfeltet i følgeskab af beskrivelse af processerne af databehandling ved filmanalyse og

spørgeskemaundersøgelse. Det fjerde afsnit præsenterer *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, samtidigt med at det er filmanalyse ud fra teorier om dokumentarfilm. Det efterfølgende afsnit præsenterer musikgruppen *Sume*. I sjette afsnit redegøres for valg af teorier, der ligger til grund for denne afhandling. Analysen af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ud fra postkoloniale teorier sker i syvende afsnit. Det ottende afsnit præsenterer og analyserer resultaterne af den empiriske, kvantitative undersøgelse. Det niende afsnit er i skikkelse af en perspektivering og en diskussion af, hvad specialeafhandlingen kan inspirere til fremtidige projekter, og ser på aspekter med relevans, som ikke er behandlet i dette pilotprojekt. Afhandlingen rundes af med konklusion, der efterfølges af referenceliste og en liste over bilag.

Tidligere undersøgelser

Der forefindes ingen større akademiske analyser og undersøgelser med udgangspunkt i dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, der kan relateres til nærværende afhandlings teoretiske tilgang. Det seneste videnskabelige arbejde med grønlandsk musik, er foretaget af Andreas Otte med ph.d.-afhandlingen *Popular music from Greenland – Globalization, nationalism and performance of place* (2014). Otte sætter fokus på sted som essens i grønlandsk populærmusik, ud fra Doreen Massays⁹ teori om sted. Afhandlingen fremstiller *Sume* som det første grønlandske musikband, som indførte rockmusik med grønlandske tekster. Som noget nyt inddrog *Sume* trommedans i deres musik, der tilsammen udtrykte deres stedlige herkomst i Grønland.

I sin Ph.d.-afhandling inddrager Otte ikke *Sumes* stedlige position i Danmark, hvor deres antiimperialistiske tekster og musik blev produceret og lanceret. Ottes konklusion er, at sted spiller en rolle for, hvilket sted publikum kommer fra (Otte, 2014). Otte kæder *Sume* og sted som en forbindelse mellem musik og sted, hvor teksternes indhold vedrører det grønlandske sted, som er tema i sangene. I nærværende afhandling spiller den stedlige position angående *Sume* i en anden kontekst, da rockgruppen jo blev stiftet ifm. uddannelsesophold i Danmark. Musikernes herkomst lokalt i Grønland vil i den forbindelse vise sig at være uden betydning, da *Sume*, i denne afhandlings kontekst, har hele Grønland som sin arena.

⁹ Massey, Doreen (2010): *En global fornemmelse for sted*.

Det er paradoksalt nok meget sparsomt med analyser af *Sumes* lyrik på den forskningsmæssige arena. Den ene digtanalyse, som jeg fandt, er analyse af Malik Høeghs *Qaallorimmi illinersiorata*, som forefindes i trykt form (Langgård, 1992 [1987]: 55ff.). Denne omstændighed, desværre, gør det vanskeligt at give *Sume – Mumisitsinerup nipaas* anvendelse og fortolkninger af *Sumes* lyrik modspil ud fra videnskabelige undersøgelser, hvilket afgræsningen også viser.

METODISKE OVERVEJELSER

Oprindeligt var det hensigten at to generationer skulle være målgruppen i denne afhandling. Men et planlagt gruppeinterview af to generationer bestående af en forældre, som var ung i 1970'erne og vedkommendes to døtre blev desværre aflyst pga. sygdom, som førte til ændring af målgruppe. Et interview af anden generation ift. ungdommen fra 1970'erne ved Aviåja E. Lynges blev foretaget i maj 2016, men grundet tekniske lydproblemer, er interviewet vurderet som uegnet, da den dårlige lyd kvalitet umuliggjorde transskription. Af forskellige årsager var der ingen mulighed for at gennemføre endnu et interview. Det ønskede interview med Lynges har sin baggrund i min interesse for hendes udtalelse under hendes medvirken i *Sume – Mumisitsinerup nipaas*, hvor hun giver udtryk for at *Sumes* tekster stadig er gyldige i dag,¹⁰ hvilket også hænger sammen med Aqqaluk Lynges udtalelse, jf. side 5, som også er baggrund for motivationen bag nærværende afhandling.

Eftersom al lyrik af *Sume*, som optræder auditivt i *Sume – Mumisitsinerup nipaas* er på grønlandsk, har givet anledning til metodiske overvejelser om, hvilket sprog, der er mest hensigtsmæssigt at anvende i denne afhandling mht. spørgsmålet om henvisning til *Sumes* lyrik og musiktitler. Som følge af, at samtlige udgivelser af *Sume*, er oversat til dansk i pladehylstrene på LP'erne og CD form, og set i lyset af, at nærværende afhandling foretages på dansk, er det vurderet mest hensigtsmæssigt, at det indholdsmæssige i *Sumes* lyriske tekster citeres fra filmen på dansk. Fordelen ved denne fremgangsmåde er, at fodnoter bliver overflødige, da de alene ville have til formål at oversætte det lyriske fra grønlandsk til dansk. Dog vil titlerne på både sangene

¹⁰ E. Lynges udtalelse er undertekstet som følger: ”Der kører en masse tanker rundt i hovedet. Efter min mening er de spørgsmål, der blev stillet i 70'erne stadig gyldige. Vi har stadig en del at tage os af. Vi har stadig noget, der skal gøres færdigt. Og derfor undrer det mig slet ikke. *Sumes* musik er ikke bare gode sange, men har stadig et budskab og en mening i dag, der også betyder noget for rigtig mange unge” (Høegh, 2014: 01:05:46).

og LP pladerne blive omtalt på grønlandsk af respekt for det oprindelige materiale, og disse vil fremgå i kursiv skrift.

Citationer fra karakterer i *Sume Mumisitsinerup nipaa* vil ske vha. undertekstningen på dansk for at undgå for mange oversættelser i afhandlingen.

Valget af det danske sprog i spørgeskemaformularen har været en del af overvejelserne, hvorvidt det er hensigtsmæssigt også at udsende spørgeskemaet på grønlandsk. Ud fra afgrænsningen af grønlandske studerende som respondenter er det vurderet, at fokusgruppen behersker det danske sprog, hvorfor udarbejdelse af grønlandskspørgeskema er udeladt. Dette, velvidende at formuleringer på grønlandsk evt. kunne være med til at nedbryde eventuelle misforståelser, som hypotetisk kunne forekomme på det dansksprogede spørgeskema. Ved konsekvent at anvende et dansksproget spørgeskema, undgår respondenterne et langt spørgeskema, hvilket kunne forekomme uoverkommeligt for nogle respondenter. Muligheden var også at udsende to spørgeskemaer med hver sit sprog, men denne metode har den ulempe, at der forelægger risiko for, at respondenter, der besidder både det danske og grønlandske sprog, kan komme til at udfylde spørgeskema både på dansk og grønlandsk, hvilket ved databehandling kan give et misvisende billede af undersøgelsens resultater. Risiko for begrebsmæssige misforståelser hos respondenterne er forsøgt undgået ved at tilbyde på selve spørgeskemaets indledning, at respondenter kan kontakte forsker ved tilfælde af sproglige eller begrebsmæssige misforståelser, jf. bilag 1.

Det auditive medie, i skikkelse af den landsdækkende radio, *Kalaallit Nunaata Radioa (KNR Radio)*, var med i overvejelserne som medie til empiri. Målet var at udarbejde en illustration, som skulle vise en oversigt over spillelister af *Sumes* musik i 1970'erne, og ikke mindst i tiden frem mod premiere af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* i 2014. Men lige så meget for at få svar på, i hvilken grad *Sumes* lyrik spilles i radioen i nutiden. Desværre foreligger der ingen spillelister hos *KNR Radio*, som begyndte at digitalisere spillelister af musik direkte til *Koda*¹¹ i 1994. Før denne tid blev spillelisterne registreret manuelt, men disse skrifter som arkivmateriale bliver makuleret efter 5 år. Denne information er indgivet af projektleder i afdelingen for *KNR Innovation*, René Olsen under en samtale den 6. juni 2016 i KNR hovedkvarter i Nuuk. I dag

¹¹ Koda er en non-profit organisation, der er oprettet i Danmark i 1927, der på vegne af komponister, tekstforfatter og musikforlæggere forvalter rettigheder til musikværker i DK og udlandet. Kilde: <http://www.koda.dk/omkoda/organisationen/> Besøgt 25. april 2017, kl. 01:30.

indtaster *KNR Radio* spillelisterne i et softwareprogram, som *Koda* selv har udviklet, hvilket har direkte forbindelse til *Koda*. Registreringen i softwareprogrammet gør, at musikerne får betaling for, at deres musik spilles offentligt på radiostationer, restauranter og koncerter. De indtastede spillelister hos *KNR Radio* på *Kodas* system kan ikke formateres til *KNR Radios* IT systemer. Således eksisterer intet arkivsystem over den musik, der spilles i *KNR radio*. Programoversigter, som blev trykt i *AG* inkluderede desværre ikke musikindslag mellem radioudsendelserne. Dette rids i systemet umuliggør udarbejdelse af lister, som viser i hvilket omfang *Sumes* musik historisk set har været afspillet i den nationale radiostation.

En forsker, som forsker i egen kultur skal iflg. den norske professor i socialantropologi, Cato Wadel (1936-2011), være bevidst om, at store dele af de grundlæggende værdier og kulturel kendskab kan være uudtalte og ubevidste (Wadel, 2014: 26). En forsker bør være bevidst om de uudtalte og ubevidste værdier og kendskabet til egen kultur, for at mindske risikoen for, at vedkommende forsker tager tingene for givet. Når en forsker laver feltarbejde i egen kultur, er der tale om brug af udtrykket *mutual knowledge* (Giddens, 1976:16). *Mutual knowledge* sker i det øjeblik, når en forsker laver feltarbejde i egen kultur, hvor både forsker og det forskede har en gensidig fælleskendskab til kulturen. Når dette sker, så er der større risiko for, at det forskede bliver taget for givet.

METODEREDEGØRELSE

Nærværende specialeafhandlings undersøgelse er baseret på en kombineret anvendelse af både kvalitativ og kvantitativ forskningsmetoder, som består af filmanalyse, interviews og en spørgeskemaundersøgelse.

Kvalitativ undersøgelse

Den kvalitative del består henholdsvis af en filmanalyse af dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa* og af én personlig interview af filminstruktøren af *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Interviewet varede i 56 minutter og fandt sted i maj 2016, jf. bilag 5.

En kvalitativ undersøgelse tager afsæt i sociologiske, antropologiske eller samfundsvidenskabelige discipliner, hvilket gør, at empirien er kendetegnende ved at være baseret på ord snarere end tal (Bryman, 2012: 380). Kvalitativ undersøgelse hører epistemologisk set under interpretivisme, hvor den sociale verden forstås ud fra deskriptive

detaljer fra undersøgelsen, som omhandler forklaringer (Bryman, 2012: 28). En kvalitativ undersøgelse hører ontologisk set under konstruktivisme, hvor sociale egenskaber er et resultat af interaktion mellem individer og forandres over tid og hele tiden er til forhandling (op.cit.: 33).

Der er tale om social forskning, hvor afhandlingens metode overvejende består af kvalitativ undersøgelsesmetode, netop fordi der identificeres temaer, i dette tilfælde postkoloniale aspekter fra dokumentarfilm, som efter transskribering er kodet ind i databehandlingsprogrammet Nvivo, jf. bilag 2, som viser et eksempel på kodning af postkoloniale emner i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Kodninger og identificerede temaer danner grundlag for materiale til opstilling af spørgeskema mhp. at, bl.a. at afsøge respondenternes egne erfaringer med postkoloniale islæt (op.cit.: 399ff.).

Forud for filmanalyse af *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, blev filmen transskriberet som bl.a. materiale til udarbejdelse af handlingsreferat, og som grundlag for kvalitativ kodning af postkoloniale temaer, som tidligere nævnt, i databehandlingsprogrammet Nvivo. Ligeledes blev den undertekstede lyrik i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* transskriberet uddybende ift. til det visuelle i filmen mhp. at få indblik i de selektive valg, der er foretaget ved produktionen af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* for at fremhæve og understrege de postkoloniale træk i filmen. Til dette brug blev samtlige af *Sumes* lyriske tekster fra henholdsvis 1973, 1974 og 1976 nedskrevet for at få en forståelse af, hvilke tekster, der anvendes i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* for at fremhæve det narrative i filmen.

Sume – Mumisitsinerup nipaa sammen med andre inddragne dokumentarfilm om Grønland, figurerer som sekundærdata (Lynggaard, 2012: 139). De karakterer, som citeres og refereres til i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, kan indirekte kaldes for informanter, men går som sagt under betegnelsen sekundærdata. *Sumes* lyrik i sin form som fortællende element, samt *Sumes* lyrik på tryk som pladehylster på LP plader, er ligeledes sekundærdata, hvilket også er gældende for avisartikler i *AG* og andre artikler, CD'er, film, websites m.m., som inddrages i afhandlingen. Anden form for sekundærdata er bl.a. referencer til radioudsendelser, teoretisk litteratur og anden litteratur.

Antallet af informanter er begrænset, da denne afhandling har en karakter som et pilotprojekt. Interviews går under betegnelsen, primær data, da forsker selv har indsamlet data (Bryman, 2012: 13). Interviewpersonen er fundet via convenience princippet (op.cit.: 201). Da forsker ikke har relationelle forhold til filminstruktøren Inuk Silis Høegh, vurderes valget som værende

objektivt (Bryman, 2012: 32; 289). Informanten er ved første kontakt blevet bekendtgjort med, at interview vil blive lydoptaget, som efterfølgende vil blive transskriberet. Nødvendigheden af lydoptagelse begrundes med, at forsker er ude af stand til at skrive alt ned under interviewet, hvilket kan forstyrre interviewets flow og dels kan dette føre til et troværdighedsspørgsmål ved det håndskrevne (op.cit.: 135ff.). Informanten blev fra første færd gjort bekendt med, at vedkommende kan deltage i undersøgelsen anonymt (ibid.). Men Inuk Silis Høegh mente, at der ikke var grund til at være anonym for hans vedkommende, da det vil blive svært at sløre hans identitet i hans rolle som filminstruktør i *Sume - Mumisitsinerup nipaa*. Personligt interview har en karakter af observerende interview, observation af informantens kropssprog og gestik kan forstærke eller supplere det sagte ord. Interview blev foretaget af forskeren selv. Interview blev som sagt optaget som lydfiler og efterfølgende transskriberet af forskeren selv.

Transskription fra interview er anvendt som råmateriale til bearbejdning og tematisering af spørgeskema og dannet grundlag for evt. opdage nye genstandsfelter, som kan spille en delvis eller afgørende rolle for det videre analyseforløb. Interview er ikke databehandlet i Nvivo pga. det få antal, som ikke kræver implementering af Nvivo i analysedelen. Det personlige interview foregik i omgivelser, som informanten, sammen med forsker har udpeget for at undgå risici for lydæssige forstyrrelse af hensyn til lyd optagelser og ikke mindst for at undgå forstyrrende elementer. Interviewet foregik som ustruktureret interview. Fordelen ved ustruktureret interviewform er, at denne giver informanterne plads og mulighed til at tage udgangspunkt i deres perspektiv ift. interviewets emne. Dette giver forsker mulighed for, at emner, som forsker ikke har forudsat, bringes på bane til fordel for undersøgelsen (op.cit.: 470ff.). På denne måde undgår forsker at låse sig fast i den allerede udarbejdede filmanalyse. Anvendelse af ustrukturerede interviewform er vigtig, da empiri fra informant er det vigtigste element i enhver social forskning. Derfor står det i højsædet, at informanten er i fokus under interviewene, frem for, at der udstikkes strukturerede spørgsmål, der kan føre til blokering hos informanten. Det personlige og ustrukturerede interview foregik på informanternes modersmål, hvilket foregik på grønlandsk. Dog foregik en del af interviewet med kodeskift fra dansk og grønlandsk og fra grønlandsk til dansk. Transskriptionen fremstår i de sprog, som interviewet foregik på; det vil sige, både på grønlandsk og dansk. Transskriptionens grønlandske del er ikke oversat til dansk pga. det tidsmæssige aspekt, og derfor er det vurderet, at sproget ikke hindrer det analytiske arbejde, eftersom forsker behersker både det grønlandske og danske sprog. Ved citation af transskription af den grønlandsksprogede del af interviewet, i brødteksten, oversættes til dansk

ved, at det grønlandske indplaceres i fodnote og oversættelsen placeres i brødteksten. Henvisning til interview sker ved bilagshenvisning med angivelse af sidetal fx (bilag 5, 2016: sidetal).

Kvantitativ undersøgelse

Den kvantitative del af undersøgelsen er foretaget vha. Survey Monkey, som er et softwareprogram, der designer online-spørgeskema, der når ud til valgte respondenter ad forskellige medieformer på internettet. Spørgeskemaet er designet i Survey Monkey og er udsendt som link på forskellige måder, alt efter om det er studerende i Grønland, Danmark eller udlandet.

Spørgeskemaet er en *no sample frame survey* (Bryman, 2012: 186ff.). Da afhandlingen tager udgangspunkt i en dokumentarfilm analyse, er det vurderet at en *sample frame survey* er overflødig i den størrelsesorden, som dette pilotprojekt tager sig ud.

Kvantitativ baseret spørgeskemaundersøgelse som data går under betegnelsen *primærdata*, som er indsamlet af forskeren selv. Spørgeskemaundersøgelsen hos grønlandske studerende har i alt 89 deltagere, som i denne afhandlings skikkelse som pilotprojekt vurderes som værende repræsentativt (op.cit.: 201).

Den indsamlede empiri bliver behandlet manuelt uden anvendelse af statistiske programmer i skikkelse af SPSS.¹² Dog anvendes, som tidligere nævnt Nvivo¹³ ved identifikation af postkoloniale træk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, hvilket skete ud fra transskription af filmen.

Spørgeskemaundersøgelsen indeholder, trods sin kvantitative tilgang, også kvalitative elementer i sig ift. kvalitativt formulerede spørgsmål (op.cit.: 432).

Som tillæg, er inddraget anden relevant data mhp. at skabe helhed og sammenhæng, hvilket legitimerer metodetriangleringens anvendelse. Med inspiration af Glaser og Strauss' teorier om *grounded theory* har den amerikanske sociolog Norman Denzin (f. 1941) skabt triangulering som forskningsmetode, som har til hensigt at opnå variation i materialet, hvor tilgangen til empiri enten kan ske ud fra mere end én metode, mere end én datakilde eller udføres af flere forskere (op.cit.: 392; 565). Metodetriangleringen skal i denne afhandling ikke forveksles med mixed methods, som normalt har til hensigt at krydstjekke empiri.

¹² SPSS er et softwareprogram, som behandler kvantitativt datamateriale til statistiske analyser.

¹³ Nvivo er et softwareprogram, som systematiserer og kategoriserer kvalitative datamateriale.

Ulempen ved facebook henvendelser til grønlandske studerende i Danmark kunne være, at henvendelse ikke nåede ud til samtlige studerende i Danmark. I stedet kunne en gatekeeper ved de fire grønlandske huse i Danmark, sandsynligvis måske resulteret i en større svarprocent. Det kan også tænkes, at medio juni er et dårligt tidspunkt at udsende spørgeskema pga. eksamensperiode og tidspunkt for dimission.

De studerende i Grønland er repræsenteret ved studerende på *Ilisimatusarfik*,¹⁴ med 55 deltagere. Antallet af de studerende i *Ilisimatusarfik* er på empiri indsamlingstidspunktet 730.¹⁵ Det er vurderet, at denne studiekreds repræsenterer hele Grønland, selvom studiet gennemføres i Nuuk i denne afhandlings skikkelse som pilotprojekt. Det skal pointeres, at der blandt respondenterne er studerende, der bor spredt i hele kysten, som enten studerer ved siden af et job eller er i praktik. Forudsætningen for valget af de studerende i *Ilisimatusarfik* som respondenter var, at de i videst omfang formodes at være i besiddelse af tilstrækkelig teoretisk ballast på det postkoloniale felt. Fravalget af andre uddannelser i Grønland er ikke ensbetydende med, at disse er ubekendt med emnet. Ud fra egne erfaringer som tidligere underviser på den grønlandske handelsskole, er den teoretiske tilgang i pensum overvejende af merkantil karakter. Som underviser på den gymnasiale uddannelse, er det vurderet, at især størsteparten af studerende på første studieår ikke i tilstrækkelig grad har den teoretiske og livserfaringsmæssige ballast ift. postkoloniale aspekter, til at kunne bidrage til at give et retvisende helhedsbillede, som ønskes i denne afhandling.

25 studerende i Danmark¹⁶ og ni studerende i udlandet¹⁷ deltager i denne afhandlings kvantitative undersøgelse, uden at forsker har skelet til uddannelsesretning. Begrundelsen heri lægger i det tidsmæssige aspekt ift. projektet, men også ud fra vurderingen af, at samtlige studerende i Danmark eller udlandet, uanset studieretning, i større eller mindre grad på egen krop og sind, kommer tæt på postkoloniale forhold eller på anden vis reflekterer over dette forhold.

¹⁴ *Ilisimatusarfik* er Grønlands højeste uddannelsesinstitution med følgende uddannelsesretninger: Erhvervsøkonomi, Journalistisk, Kultur- & Samfundshistorie, Læreruddannelsen, Oversættelse & Tolkning, Samfundsvidenskab, Socialrådgiveruddannelsen, Sprog, Litteratur & Medier, Sygeplejerske og Teologi. Derudover er medtaget studerende på HA og HD, og diverse masterprogrammer under de forskellige afdelinger under *Ilisimatusarfik*.

¹⁵ Antallet af grønlandske studerende i *Ilisimatusarfik* er oplyst af en kontorfuldmægtig ved studieadministrationen i *Ilisimatusarfik* ved mailkorrespondance 22. juni 2016.

¹⁶ Antallet af grønlandske studerende i Danmark er oplyst af informationskoordinatoren i *Avalaks* hovedbestyrelse i København ved en mailkorrespondance 14. juni 2016.

¹⁷ Antallet af grønlandske studerende i udlandet er oplyst af uddannelsesvejlederen i Det Grønlandske Hus i København ved en mailkorrespondance 16. juni 2016.

Til grønlandske studerende i Danmark blev spørgeskemaet lagt ud som link på facebook 14. juni 2016, via studenterorganisationen i Danmark, *Avalaks*¹⁸ 4 lukkede grupper i København, Odense, Århus og Ålborg.

Ud fra oplysninger fra *Avalaks* hovedbestyrelse var der omkring 900 grønlandske studerende i Danmark medio juni 2016, hvoraf 150 er medlemmer i *Avalak*. Af etiske grunde anvendtes ikke private mails hos de studerende i Danmark ud fra *Avalaks* medlemsliste. Men dette skal tages med forbehold, da medlemmerne i de lukkede grupper i de 4 danske byer, ud fra en hurtig gennemgang af medlemmer viser, at det ikke er samtlige gruppemedlemmer, som er studerende i Danmark. Der kan være tale om, at det er familiemedlemmer til de studerende i Danmark eller at alle interesserede er velkomne i de lukke facebookgrupper, hvilket jo også dokumenteres ved, at min ansøgning som gruppemedlem blev accepteret uden skelen til, om jeg er studerende i Danmark. Antallet af medlemmer i *Avalaks* lukkede grupper er 1.155, hvilket også bekræfter usikkerheden af mulige respondenter, der overstiger antallet af de studerende i Danmark, som er omkring 900.

For at nå ud til de grønlandske studerende i udlandet, efterspurgte jeg på facebook, 14. juni 2016, venner, som kender grønlandske studerende i udlandet. Venner reagerede på mit opslag, som taggede studerende i udlandet. Jeg sendte personlige beskeder til de taggedede personer og præsenterede mig selv og for projektet, og ved samme lejlighed fremsendte link til spørgeskemaet. Derudover er anvendt en gatekeeper, som sendte linket til spørgeskemaet på mail til de studerende i udlandet.

¹⁸ *Avalak* betyder en grønlænder, som er rejst til udenlands (egen oversættelse, HR).

Skemaet i figur 1 illustrerer køn-, aldersfordelingen hos respondenter, herunder oplysning om uddannelsessted og hvorvidt respondenterne har overværet dokumentarfilm *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

Aldersgruppe	Køn	Antal	Stuedsted: Grønland	Stuedsted: Danmark	Stuedsted: Udlandet	Har set <i>Sume – Mumisitsinerup nipaa</i>	Har ikke set <i>Sume – Mumisitsinerup nipaa</i>
16 – 20	Kvinde	3	1	-	2	2	1
	Mand	-	-	-	-	-	-
21 – 25	Kvinde	28	14	12	2	24	4
	Mand	7	2	4	1	7	-
26 – 30	Kvinde	21	16	5	-	19	2
	Mand	9	6	1	2	7	2
31 – 35	Kvinde	10	5	3	2	10	-
	Mand	3	3	-	-	3	-
36 – 40	Kvinde	5	5	-	-	5	-
	Mand	-	-	-	-	-	-
41 – 45	Kvinde	-	-	-	-	-	-
	Mand	1	1	-	-	1	-
46 – 50	Kvinde	-	-	-	-	-	-
	Mand	1	1	-	-	1	-
51 – 55	Kvinde	-	-	-	-	-	-
	Mand	1	1	-	-	1	-
56 – 60	Kvinde	-	-	-	-	-	-
	Mand	-	-	-	-	-	-
60+	Kvinde	-	-	-	-	-	-
	Mand	-	-	-	-	-	-
I alt		89	55	25	9	80	9

Figur 1

Antallet af spørgeskema besvarelserne er som sagt 89. Af de 89 kommer 75% af besvarelserne fra kvinder og 25% fra mænd, dvs. 67 kvinder og 22 mænd. Fordelingen mht. studiested viser, at 62% af respondenterne studerer i Grønland, 28% studerer i Danmark og de restende 10% studerer i udlandet. 90% af respondenterne, dvs. 80 har set filmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, mens 10%, dvs. ni respondenter ikke har set dokumentarfilmen. Det er således aldersgrupperne 16-20, 21-25 og 26-30 årige, der ikke har set filmen. Det er at bemærke, at respondenternes alder tilhører aldersgrupperne 21-25 og 26-30, som udgør 73% af respondenterne.

Ved kontakt til mulige respondenter og ved udformning af spørgeskemaet blev det oplyst, hvad undersøgelsen gik ud på, og ikke mindst at respondenternes besvarelser vil blive behandlet anonymt, jf. bilag 1. Det er en vigtig information til respondenterne, i særdeleshed i dette tilfælde, hvor de mulige respondenter har mulighed for at skrive deres e-mailadresse eller mobilnummer, såfremt forsker skulle få brug for uddybende kommentarer til deres kvalitative besvarelser i spørgeskemaet, hvilket dog ikke blev aktuelt.

Design af spørgeskema

Spørgeskemaet består af 29 spørgsmål. Ud fra problemformuleringens fokuspunkter er udarbejdet 5 specifikke spørgsmål som er følgende; spørgsmål 6, 7, 8, 19 og 20, jf. bilag 1. Der er tale om spørgsmål, som varierer i udformning. Så vidt muligt, er de lukkede spørgsmål ledsaget af mulighed for at begrunde svar med et kvalitativt formuleret svar. Der er et enkelt spørgsmål, som er åbent, der giver respondenter mulighed for at lade egne meninger komme til udtryk. Denne form for spørgsmålstype giver mulighed for et varieret og bredt svar. Til gengæld kræver den type spørgsmål et større databehandlingsarbejde (Bryman, 2012: 247).

Det er bestræbt på at give spørgeskemaet et varieret udseende og design for at fange respondenternes interesse og oplevelse under udfyldning af spørgeskemaet, jf. bilag 1. Det er ligeledes givet afstand fra fx spørgsmål 8, som handler om respondenterne kan genkende postkoloniale forhold i hverdagen ift. det skildrede i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, og spørgsmål 20, der spørger ind til, hvordan det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlandere, kommer til udtryk i dag. Dette giver variation for respondenternes besvarelser, så de samme emner ikke går igen ud i et stræk, der kan virke langtrukket.

Begrebsafklaring

Ved empiriindsamling, betegnes deltagerne i undersøgelsen både som informanter og respondenter. Informanter anvendes ved kvalitative interviews, og hos karakterer i dokumentarfilmen. Betegnelsen respondent anvendes ved omtale af spørgeskemaundersøgelsen. Forskelle i betegnelserne har til hensigt at give læseren et fingerpeg om, hvilken del af undersøgelsen, der hentydes til i forhold til de medvirkende deltagere ved undersøgelsen. Denne skelnen sker også af hensyn til, at informanter i et interview kan give forsker kvalitativ viden, som denne ikke var vidende om ved starten af interviewet. Respondenter derimod, besvarer en række spørgsmål i et spørgeskema, hvilket vurderes legitimt brug af betegnelsen, velvidende, at der blandt spørgsmålene i spørgeskemaet fremgår åbne spørgsmål, som omvendt kan gøre respondenter til informanter pga. kvalitative svar.

I afhandlingens teoretiske afsnit og analysedel anvendes både danske og engelske termer både af respekt for teoretikernes egne definerede termer, fx, men også med den hensigt, så vidt muligt at bibeholde begrebernes betydning. De engelske begreber, som anvendes omhandler Nichols' og MacDougalls teoretiske begreber om dokumentarfilm og erindringer i film. Ligeledes vil filmtekniske begreber blive omtalt på engelsk, fx *pitch*, som er betegnelse for auditiv lydstyrke. Grønlandske termer som bynavne, bogtitler, medier og titler på musiknumre, som går under almen viden i grønlandsk kontekst, anvendes uden oversættelse til dansk og vil fremstå med kursiv skrift.

I erkendelsen af, at Grønland overgik fra kolonistatus til et amt under Danmark ved Nyordningen i 1953, vil teoretiske termer som *koloniserede*, *koloniserende*, i analysedelen blive omtalt som grønlandere (koloniserede) og danskere (koloniserende).

Ved betegnelsen grønlandske studerende, skelnes ikke i etnisk nationalt herkomst ud fra loven om retten til at modtage uddannelsesstøtte fra *Grønlands Selvstyre* iht. Inatsisartutlov nr. 12 af 22. november 2011 om uddannelsesstøtte, jf. kapitel 2 i loven. Studerende med forældre af anden etnisk herkomst går lovmæssigt under betegnelsen grønlandske studerende.

PRÆSENTATION AF SUME – MUMISITSINERUP NIPAA

Fakta om Sume – Mumisitsinerup nipaa

Sume – Mumisitsinerup nipaa er genremæssigt kategoriseret som en dokumentarfilm, med musik som undergenre. Filmens spilletid er 73 minutter. Filmen har ud over en grønlandsk titel, titler både på dansk og engelsk; *Sume – lyden af en revolution* og *Sume – The Sound of a Revolution*. Undertekstning er på grønlandsk, dansk og engelsk. Filmen udkom som DVD¹⁹ i december 2014.

Folkene bag *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er Inuk Silis Høegh og Emile Hertling Péronard, som præsenteres kort på side 61. Manuskriptet til *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er forfattet af Silis Høegh og Péronard i et samarbejde med den norskfødte manuskriptforfatter Ine Urheim (f. 1974).

Sume – Mumisitsinerup nipaa er atypisk som dokumentarfilm, da dens materiale er resultat af et såkaldt fællesprojekt af filmskaberne og alle personer, som har bidraget med fotos og småfilm fra 1960'erne og 1970'erne. Folkene bag *Sume – Mumisitsinerup nipaa* startede deres søgen efter filmmateriale i september 2011 (Schultz-Lorentzen, 2011), senere i februar 2013 (Schultz-Lorentzen, 2013) og i maj 2013 via medierne (Høegh, 2013). Råmaterialet til *Sume – Mumisitsinerup nipaa* bestod af 250 timers filmklip, 20 timers interviews med *Sume* musikerne og 50 interviews med andre personer. Mængden af materialet formodes at være årsag til, at filmen ikke blev færdiggjort til tiden, som oprindeligt var planlagt til at ske i 2012 (Schultz-Lorentzen, 2011).

Sume – Mumisitsinerup nipaa fik snigpremiere i Nuuk 3. september 2014 under Filmfestivalen *Greenland Eyes*, og verdenspremieren skete 10. september 2014 i kulturhuset *Katuaq* i Nuuk. Efterfølgende kom den på filmværkstedet i biograferne i Sisimiut og Ilulissat. Efterspørgslen efter *Sume – Mumisitsinerup nipaa* hos den grønlandske befolkning i de større byer i Grønland; *Aasiaat*, *Kangaatsiaq*, *Qeqertarsuaq*, *Qasigiannguit*, *Uummannaq*, *Narsaq* og *Qaqortoq* uden biografer, førte til en ekstraordinær turné i september 2014. Hele befolkningen i Grønland fik mulighed for at se dokumentarfilmen via *KNR TV* i november 2014.

¹⁹ DVD er engelsk udtryk, som en forkortelse for *digital video disc*, som er et digitalt, optisk lagermedie til film, programmer eller data – i dette tilfælde til film.

Sume – Mumisitsinerup nipaa er den første grønlandsk producerede dokumentarfilm, som fik dansk biografdistribution, med premiere i oktober 2014.

Knap to måneder efter verdenspremieren, indtog *Sume – Mumisitsinerup nipaa* den internationale filmscene ved filmfestivalen *ImagineNative + Media Arts Festival* i Toronto. Som den første grønlandske film, der har deltaget ved verdens største og prestigefyldte filmfestival *Berlinale* i Berlin i 2014 (Kruse, 2015), har filmen siden verdenspremieren i 2014, været inviteret til mange filmfestivaler på verdensplan. Igen i år, figurerede *Sume – Mumisitsinerup nipaa* på programmet for det 67.nde filmfestival, *Berlinale*.

Dokumentarfilmen kan bryste sig med at have hjemtaget to filmpriser under dennes første deltagelse ved international filmfestival i Toronto, under følgende kategorier: ”The Jane Glassco Award for an Emerging Filmmaker” og ”The Cynthia Lickers-Sage Award for Emerging Talent”.²⁰ Internetaanmelderne CphCulture valgte *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som Årets Danske Dokumentar 2014. Herhjemme fik *Sume – Mumisitsinerup nipaa* i 2014 den grønlandske filmpris, *Innersuaq*. En pris, som filmbrancheforeningen Film.gl har stiftet i 2013 (Duus, 2014A).

Fra første færd fik *Sume – Mumisitsinerup nipaa* prangende gode anmeldelser herhjemme, Danmark og andre lande. På hjemmefronten, Grønland fik filmen naturligt nok subjektive reaktioner frem hos den del af befolkningen, der var unge i 1970’erne. En kvinde (f. 1954), bosat i Qaqortoq, udtrykte følgende på sin status på facebook, efter overværelse af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* 4. og 5. oktober 2014: ”Jeg så *Sume* filmen i går, jeg gik 40 år tilbage i tiden jeg græd, grinte indvendigt og smilte, jeg tænkte på mine venner fra den tid så jeres ansigter I var med (...).”²¹ I Nuuk TV kom to generationer til orde omkring deres oplevelse af *Sume – Mumisitsinerup nipaa*: Henriette Rasmussen (1950 - 2017) udtrykte det sådan: ”(...) det var sjovt at opleve at digterne og musikerne, deres refleksioner over deres tid. Og for mit eget vedkommende, så var det ligesom at genopleve vores egen ungdom.” Den unge Camilla Aviaja

²⁰ Kilde: <http://www.imagenative.org/2014-award-winners/> Besøgt 14. februar 2017, kl. 00:48.

²¹ Status skrevet 6. oktober 2014.

Olsen gav udtryk for, vedkommende ikke var klar over, at *Sume* har betydet så meget, hvilket kom bag på hende.²²

Skildringen af undertrykkelse af grønlænderne i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, udløste debat. Ved flere filmforevisninger i Danmark var der arrangementer med diskussionsforum med eller uden filmskaberne efter filmfremvisning, hvilket også skete på akademisk niveau. Efter filmforevisning i København i november 2014, til det efterfølgende debat, med bl.a. deltagelse af historiker Jens Heinrich, gav en antropolog studerende udtryk for, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fokuserer på offerrollen, med henvisning til skildringen af lukningen af *Qullissat* (Thorsen, 2014). Denne artikel på *Sermitsiaq.ag* fik 24 kommentarer, som diskuterer definition af offerrolle begrebet. En af kommentarerne kommer fra en kvinde i Nuuk, som skrev, at filmen afspejler: “(...) *store beslutninger gang på gang blev taget henover hovedet på den grønlandske samfund af primært danskere. Sume var et talerør for dem der blev ramt af etnisk forskelsbehandling. Sume var et talerør for at grønlændere selv skulle tage beslutninger om deres land. Sume var et talerør for at den grønlandske kultur skulle være den (sic!) bærende element i hverdagen (...).*”²³

Den unge grønlandske generation var også på banen for at anmelde *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Unge Bibi Nathansen siger i sin anmeldelse: “*Da jeg så filmen, følte det, som om mine grønlandske gener blev forstærkede. Jeg forstår en generations fortvivlelse og identitetssøgen. Deres identitet var grønlænderen, der ikke var fin nok, ikke værdig nok og uden mod. Og jeg har forstået, hvorfor nogen har tyet til druk eller det, der var værre. Forståelsen kom, da jeg i dokumentarfilmen så små grønlandske børn anstrenge sig for at synge på dansk*” (Krarup, 2014).

Udenlandske anmelderes begejstring kom bl.a. fra den australske filmanmelder, Robert Brokenmouth, som kaldte *Sume – Mumisitsinerup nipaa* for “*It’s bloody brilliant*” for filmens tilfældige brug af filmklip, som adskiller filmen fra en god film og gør den brilliant (Brokenmouth, 2015). Filmanmelder Stephen Dalton fra *The Hollywood Reporter* karakteriserer filmen som: “*Heighly engaging mix of music documentary and history lesson*” (Dalton, 2015).

²² Kilde: <http://www.nuuktv.gl/nyhed/sume-anmeldelse/> Dateret 11. september 2014 med overskriften: “Positive reaktioner for Sume filmen”, besøgt 16. oktober 2016, kl. 16:55.

²³ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/fantastisk-sume-film> Dateret 13. november 2014, kl. 18:00, besøgt 12. oktober 2016, kl. 19:25.

Det er at bemærke, at især lande med postkolonial historie bag sig, udviste en særlig interesse for *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

Det skelet, som *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er bygget op over, er TV-udsendelsen Musikhjørnet, som blev transmitteret i dansk TV, DR Gyngemosen den 26. september 1976, hvor Nils Oxenvad²⁴ interviewede Malik Høegh og Per Berthelsen. Der er ni klip fra TV udsendelsen, som optræder spredt fordelt i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.²⁵ Udsendelsen agerer således som en afgørende historisk dokumentation for, hvad *Sumes* tekster handler om ift. Rigsfælleskabet, og ikke mindst en manifestation af de antiimperialistiske budskaber.

Sume – Mumisitsinerup nipaa adskiller sig fra andre traditionelle dokumentarfilm om musik ved, at fokus ikke handler om konsekvenserne af at være kendte musikere med misbrug eller ved at være formet som en portrættering af afdøde musikere. *Sume – Mumisitsinerup nipaa* derimod er en narrativ fortælling, som skildrer musikkens betydning for en majoritet, som blev behandlet som en minoritet. Titlen på dokumentarfilmen, *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, er meget sigende, for dens interageren mellem *Sumes* tekster og unge grønlanderes oprør i 1970'erne i en tid, der bar præg af en såkaldt afkoloniseringsperiode.

Coveret af DVD-filmen viser et billede af *Sume*, som spiller ude i naturen i Qeqertarsuaq 1974. Billedet er taget bag fra scenen i retning mod *Sume* musikerne, som med ryggen til spiller med en udsigt til et kæmpe isfjeld, som kan alluderes til kampen mod en magt, der kan sidestilles med is, en kold kolonimagt. Dette symboliserer det mod, som *Sume* udviste med sin lyrik rettet mod den tidligere kolonimagt mhp. at gøre sig fri af overmagten. Men lige så meget viser det *Sumes* mod til at vække egne landsmænd til frihedstrang ved fx at anvende et modigt LP cover af træsnit af Aron, der viser en grønlander, der har slået en nordbo ihjel (*Sume*, 1973). Ikke mindst illustrerer det modet til at kæmpe mod den ældre generation, som fandt *Sumes* tekster lige lovlig revolutionære, her udtrykt af politikerens Lars Chemnitz (Høegh, 2014: 00:32:04).

Det er også nævneværdigt, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ekstraordinært blev fremvist i Folketingssalen ifm. Grønlandsdag i februar 2015, med efterfølgende debat om Rigsfælleskabet.

²⁴ Kilde: <https://nielsoxenvad.wordpress.com/category/arkiv/> Besøgt 16. november 2016, kl. 20:05.

²⁵ (Høegh, 2014: 00:03:24; 00:04:52; 00:05:52; 00:18:26; 00:21:31; 00:22:29; 00:24:00; 00:27:32; 00:41:49).

I Filmcentralen.dk findes undervisningsvejledning, som kan bruges i grundskolen og i den gymnasiale uddannelse i DK.²⁶ *Sume* figurerer ligeledes som pensum på den gymnasiale uddannelse i Grønland.²⁷

På baggrund i de fremstillede fakta om *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, har filmen sat sig på verdenskortet og har fået status som kulturfilm, ikke bare internt i Grønland, men også internationalt.

Handlingsreferat

Overordnet set repræsenterer filmens store fortælling den danske regerings ideologi og politiske handlinger i Grønland, som resulterer i et oprør hos den grønlandske ungdom hen imod grønlandsk hjemmestyre. Oprøret fortælles i filmen gennem historien om musikgruppen *Sume*, som den lille fortælling.

Sume – Mumisitsinerup nipaa handler om musikgruppen *Sume*, som med sine antiimperialistiske tekster fra 1973 til 1976, historisk set spillede en afgørende rolle for, at Grønland opnåede hjemmestyre i 1979. Det handler også om et folk, der var fanget i kolonimagts kvælende favntag med en fordanskning med splittede identiteter til følge. Hvad gjorde unge grønlandske studerende i Danmark? Jo, *Sume* skabte samfundskritisk lyrik, som kom ud gennem en grammofonplade ud til den grønlandske befolkning. Og ja, og en Grønlandsturné med *Sume* og *Unge Grønlænderes Råd* – det var, hvad der skulle til, for at unge grønlandske studerende gjorde modstand mod den danske overmagt og vækkede egne landsmænd til at handle for friheden, grønlandsk bevidsthed og identitet. Den er fortalt gennem et virvar af filmklip fra privatoptagelser, andre film, fotos m.m. i følgeskab af *Sumes* kraftfulde lyrik, ledsaget af interviews af musikerne, fans og andre med tilknytning til *Sume* og til de historiske begivenheder. *Sume*? Hvor skete det? *Sume*? Hvor er vi i dag?

²⁶ Kilde til den gymnasiale undervisningsvejledning: <http://filmcentralen.dk/gymnasiet/undervisning/sume-lyden-af-en-revolution#.WKJfoFdDhXg> Besøgt 13. februar 2017, kl. 23:20.

²⁷ Kilde:

http://www.iserasuaat.gl/fileadmin/user_upload/GUX/Groenlandsk_som_modersmaal_A_Undervisningsvejledning.pdf Besøgt 16. oktober 2016, kl. 19:30.

Berettermodellen for Sume – Mumisitsinerup nipaa

For at få et overblik over *Sume – Mumisitsinerup nipaas* opbygning, sættes handlingen ind i berettermodellen, som viser filmens faser, der viser hvordan spændingskurven stiger og falder, jf. bilag 3, som viser en spændingskurve i berettermodellen. Spændingskurvene er som følger:

Anslag

Sume – Mumisitsinerup nipaa starter med at ridse hovedkonflikten op: ”I 1973 udgav *Sume* deres debutplade. Det var den første rockplade på grønlandsk nogensinde” (Høegh, 2014: 00:00:54). Teksten efterfølges af LP coveret, *Sume Sumut Demos 13*, som viser en grønlander, der har dræbt en nordbo (op.cit.: 00:01:06). LP coveret afløses af et filmklip af *Sume*, som spiller ude i naturen (op.cit.: 00:01:13).

Titlen på filmen fremvises: *SUME – Mumisitsinerup nipaa* (op.cit.: 00:02:07). Filmklip af *Sume* ledsages af deres velkendte sang med titlen *Imigassaq* (*Sume*, 1973), (Høegh, 2014: 00:01:25), hvilket er et ledemotiv, som signalerer én af konsekvenser af postkolonialismen; alkoholiserede grønlandere som ofre for en mislykket danificering. Rulletekst, filmklip, LP cover og titlen på dokumentarfilmen sætter publikum ind i *Sume – Mumisitsinerup nipaas* indholdsmæssige diskurs.

Præsentation

De signifikante karakterer præsenteres og deres indbyrdes forhold. Her gøres rede for de forudsætninger for konflikter, der ligger forude. Et møde mellem Malik Høegh og Per Berthelsen fører til, at de sammen stifter *Sume* (op.cit.: 00:07:55).

Fans af *Sume*, Lise Hegelund og Eigil Petersen sammen med manager i *Sume* i 1976, Erno Aronsen, erindrer tilbage i tid, om den succes og betydning *Sume* har haft for ungdommen i 1970’erne. *Sumes* musik præsenteres med et cover, hvor en grønlander har slået en nordbo ihjel (op.cit.: 00:02:37). Producer i *Demos*, Karsten Sommer beskriver, at trods det revolutionære cover, var *Sumes* første LP et kæmpe succes (op.cit.: 00:03:42). LP coveret er en antydning af, at der er en konflikt i sigte.

Uddybning

Karakterernes motiver for konflikt identificeres og kendskabet til disse udvides. Afgørende faktor for konflikten diagnosticeres og konstateres faktisk, hvilket engagerer publikum i udvælgelsen af de sympatiske og usympatiske karakterroller.

Et filmklip fra DR1 fortæller, at Malik Høegh står bag *Sumes* lyrik i et ønske om at give indblik i samfundsforholdene i Grønland (Høegh, 2014: 00:05:52). De unge grønlandske studerende i Danmark i 1970'erne, får på afstand større indsigt i den måde Danmark har magten over Grønland (op.cit.: 00:19:00).

Det grønlandske sprog tales ikke på folkeskolen, hvor det danske sprog er det dominerende sprog (op.cit.: 00:11:37; 00:11:51; 00:12:20). Danskerne overtager stillinger fra grønlænderne og Danmark udvinder Grønlands undergrund til egen vinding (op.cit.: 00:25:18; 00:28:28). Grønlænderne har ingen indflydelse på Danmarks politiske styring af Grønland (op.cit.: 00:14:07; 00:14:57). Bygder og kulminebyen *Qullissat* nedlægges af det kapitalistiske Danmark og befolkningen forflyttes ind i byerne, i store boligblokke (op.cit.: 00:35:10; 00:36:14; 00:39:27). Grønlænderne undertrykkes og betragtes af danskerne som et uciviliseret naturfolk (op.cit.: 00:13:00).

Uddybningen sætter publikum ind i, at temaet er undertrykkelse skildret ud fra grønlændernes eget perspektiv.

Point of no return

Her sker filmens vendepunkt, hvor protagonisterne tager ansvar for handling mhp. konfliktløsning.

De skitserede uacceptable samfundsforhold betragtes passivt af de stiltiende grønlændere, som fra at være et harmonisk samfund er endt med at blive et undertrykt samfund med alkoholproblemer (op.cit.: 00:25:18; 00:40:40). Et voksende oprør på internationalt plan, fører til, at de grønlandske studerende får en følelse af, at den grønlandske identitet er truet (op.cit.: 00:22:27; 00:27:05). Ved *Sumes* Grønlandsturné sammen med *Unge Grønlænderes Råd* i 1974, er Aqqaluk Lynge blandt de vigtige aktører for kampen om frigørelse fra kolonimagten (op.cit.: 00:43:36; 00:45:05).

Konfliktoptrapning

Her bryder konflikten for alvor ud. Protagonisterne nærmer sig det endelige opgør.

Trods holdningsmæssige modstand blandt den grønlandske befolkning mod oprør (Høegh, 2014: 00:44:12), hindrer ikke de unge grønlandske studerende i København at demonstrere i 1973 i et ønske om et selvstændigt Grønland (op.cit.: 00:54:34). *Sume* er til stede ved demonstrationen og spiller sine antiimperialistiske tekster på en ladvogn (op.cit.: 00:54:06). Folketingsmedlemmerne Moses Olsen og Lars-Emil Johansen begynder at arbejde for et hjemmestyrende Grønland (op.cit.: 00:55:36).

Trods Berthelsens exit fra *Sume*, som bl.a. har sin grund i Berthelsens uenighed omkring idéen om hjemmestyre, medvirkede han dog i indspilningerne af *Sumes* sidste indspilning i Danmark i 1976 (op.cit.: 01:00:11).

Klimaks

Som et resultat af *Sumes* antiimperialistisk musik, vokser befolkningens utilfredshed over de samfundsmæssige forhold, der sammen med en stigende selvidentitet hos den grønlandske befolkning og dennes kamp for selvstændighed, indføres i 1979 *Grønlands Hjemmestyre* (op.cit.: 01:04:31). Det sker tre år efter, at *Sume* skiltes for alle vinde (op.cit.: 01:03:56).

Musikbandet *Uane* synger om aktuelle alkoholproblemer, som er et vidnesbyrd om, at et Hjemmestyre, og i dag Selvstyre, ikke har ført til et problemløst samfund i Grønland (op.cit.: 01:06:38).

Udtoning

Dramaet er ovre.

I 1988 finder *Sume* sammen igen og indspiller lyrik fra 1979 (op.cit.: 01:10:13). I 2014 er *Sume* stadig populær (op.cit.: 01:07:10).

Malik Høegh og Aqqaluk Lynge påstår, at der stadig er spor af koloniale forhold i nutidens Grønland. Nutidens generation må kæmpe de samme kampe som ungdommen gjorde i 1970'erne (op.cit.: 01:08:44; 01:09:09). Dette bakkes op af den unge *Sume* fan, Aviâja E. Lynge (op.cit.: 01:05:46).

Sume stifternes beskæftigelse i dag præsenteres. Malik Høegh er stadig aktiv inden for lydteknikkens verden som lydtekniker i *KNR radio* og ironisk nok, er Per Berthelsen i dag politiker (Høegh, 2014: 01:10:13).

Publikum sidder tilbage med et spørgsmål om Malik Høeghs og Aqqaluk Lynges budskab om de stadig eksisterende postkoloniale tømmermænd, som bakkes op af ungdommen (op.cit.: 01:05:46).

Karaktererne i Sume – Mumisitsinerup nipaa

Karaktererne i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er interviewpersoner og personer, som optræder explicit eller implicit som indirekte karakterer ved filmklip, eller omtales ved navns benævnelse eller fremtræder i form af fotos. Musikbandet *Sume* er præsenteret ved stifterne af bandet, Malik Høegh (f. 1952) og Per Berthelsen (f. 1950). Deres optræden er massiv ved filmklip og i fotos og ikke mindst i deres rolle både i den lille og store fortælling i filmen. Et udpluk af musikere i *Sume* optræder i filmen; Hjalmar Dahl (f. 1951), Emil Larsen, Sakiu Nielsen og Hans Fleischer (f. 1952). Konstellationen i *Sume* har som tidligere nævnt, ændret sig gennem tiden, men fotos af *Sume* i filmen er afgrænset til tiden frem til 1976, hvorfor musikere efter den tid ikke optræder i filmen, undtagen Eigil Petersen, som både var fan og musiker i *Sume*. Af de aktive musikere i *Sume* i 1970'erne, er der ingen filmiske optagelser af både Erik Hammeken og Karl Sivertsen, som alene optræder på fotos (op.cit.: 00:03:07; 00:58:47).

Fans af *Sume* er repræsenteret ved Lise Hegelund (f. 1952), journalisten Tida Ravn (f. 1957), den nu pensionerede journalist Helene Risager (f. 1936) og Eigil Petersen (f. 1962),²⁸ som er musiker og teknisk chef i *Katuaq*, og som selv har optrådt med *Sume* (Berthelsen, 2010B: 69). Som nutidens unge fan af *Sume* anno 2014 optræder børnetalsmanden, Aviâja E. Lyng (f. 1974). Det samme kan man sige om brødrene Frederik og Christian Elsner, som dog ikke interviewes (Høegh, 2014: 01:07:10).

To forhenværende managers for *Sume*, Erno Aronsen (f. 1950) og Isak Kleist (f. 1949), sammen med produceren Karsten Sommer (f. 1949), er med deres indgående kendskab til *Sumes* koncept

²⁸ Eigil Petersen skabte musikgruppen G-60 i 1983. Sandsynligt inspireret af de antiimperialistiske tekster hos *Sume*. Det vidner musikgruppens navn om, G-60, som referer til det såkaldte *Grønlandsudvalget af 1960*, som med sine 19 medlemmer har til opgave bl.a. at arbejde for reel ligestilling for Grønland som en del af den danske stat bliver gennemført (Rosing, 2005: 98).

og virke, vigtige karakterer ved portrættingen af konceptet og personerne bag *Sume* og historien om *Sume*.

Som en af de mest markante frontfigurer i 1970'erne, i oprøret mod samfundsforholdene i Grønland og mod den danske overmagt, optræder daværende ungdomsaktivist, medstifter af det politiske parti, *Inuit Ataqatigiit* og *Aasivik*, forhenværende landspolitiker og præsident for ICC, Aqqaluk Lyngé (f. 1947). Han er ligeledes forfatter og er kendt for sin antiimperialistiske kamplitteratur i 1970'erne. Som nævnt, figurerer Lyngés digt, *Ode til danaiderne*,²⁹ om danskernes humane imperialism, som tekst på pladehylsteret i *Sumes* debut LP *Sume Sumut Demos 13* (1973). Dette var et ønske fra forlaget og boghandelen *Demos*, som stod bag indspilningen, som fandt *Sumes* lyrik ikke 'politiske' nok, og inkluderingen af Lyngés digt havde til hensigt at markere modstanden mod den danske overmagt (Lyngé, 1988). Digtet er på dansk, stilet til danskerne. I sin kritik mod overmagten, anvendte Lyngé kulturen som våben og anvendte ligeledes digtet som våben til debat, hvilket placerede ham som en instrumentalistisk digter iht. den britiske sociolog Anthony Smiths (f. 1933) teori om ruten til nationsdannelse (Smith, 1994: 707). De unges identitet og tankegang var udgangspunkt i Lyngés digte. Lyngé var ligeledes medlem af *Unge Grønlænderes Råd*, som i daglig tale blev forkortet til *UGR*. I perioden 1971-1976 sad han som formand i årene 1973-1976 (Rosing, 2005: 115; 242). *Unge Grønlænderes Råd* ændrede navn til *Kalaallit Inuusuttut Ataqatigiit* (KIA)³⁰ i 1975. Lyngé var med til at øge den grønlandske nationalfølelse og deltog i den grad i tilblivelsen af *Grønlands Hjemmestyre*, hvilket gør ham til en vigtig kilde og personlighed i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

Kuupik V. Kleist (f. 1958) er forhenværende formand for *Naalakkersuisut* i Grønland fra 2009 til 2013. Kleist repræsenterede partiet *Inuit Ataqatigiit* (IA) og har nu trukket sig fra politik. Kleist er også kendt som sanger og er født i den nedlagte kulmineby, *Qullissat*. Det er at bemærke, at Kleist ikke var aktiv politiker i perioden 1973-1979.

Karakterer, som optræder indirekte i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er personer, som optræder i andre film, hvilke er klippet ind i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*s kontekst i det narrative, er som følger: De første er unge Malik Høegh og Per Berthelsen, som optrådte i DR Gyngemosen i 1976

²⁹ På grønlandsk er titlen: *Nálaqaufik píssaunerdló*, som allusion til Fadervor.

³⁰ KIA er forkortelse for *Kalaallit Inuusuttut Ataqatigiit*, (Unge grønslænderes fællesskab, min egen oversættelse, HR), som kan betragtes som tilløb til landsorganisation som venstreorienteret parti, *Inuit Ataqatigiit*, (IA), som stiftes i 1978 efter to år som forening (Dahl et alii: 2008: 8 & 22).

med Oxenvad som vært. Den unge Rie Rasmussen (f. 1952) som filmklip er klippet ind i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* for at illustrere et af kerneelementerne i denne film, som handler om retten til at fortælle sin egen historie ud fra eget perspektiv.

På det politiske plan optræder førnævnte Aqqaluk Lyngé også på filmklip og i sort, hvide fortidige fotos som den unge ungdomsaktivist.

Anker Jørgensen (1922-2016), forhenværende dansk statsminister i valgperioderne 1972-1973 og 1975-1982, optræder ved filmklip, som er optaget i en anden kontekst, og repræsenterer den danske politiske magts styring af Grønland.

Som repræsentant for den ældre generation hos grønlandske politikere i 1970'erne, optræder Lars Chemnitz (1925-2006) som filmklip. Chemnitz var folketingsmedlem for partiet *Atassut* i perioden 1971-1979. Chemnitz var Grønlands første Landstingsformand (Høegh, 2014: 01:04:31), og var medlem i Landsrådet i perioden 1967 - 1979.

To unge grønlandske politikere i 1970'erne er repræsenteret ved filmklip: Moses Olsen (1938-2008), som var medlem i Folketinget i perioden 1971-1973 for det socialdemokratiske parti *Siumut*. Olsen var også forfatter, og skrev i 1960'erne og 1970'erne samfundspolitiske digte formet som kritik mod danskerne og egne landsmænd. I novellen "Uagut aamma taamaappugut?" (Olsen, 1970), skildres, med børn som metaforer, grønlændernes passive position som tilskuere til uligheden mellem danskere og grønlændere og den måde hvormed grønlænderne assimilerede sig med danskerne og såledeså denne måde udviste manglende vilje til at samarbejde med egne landsmænd. Dette til trods for et ønske om ligestilling i udviklingen i landet (Langgård 2002: 332). En anden daværende ung politiker fra det politiske parti *Siumut*, Lars Emil Johansen (f. 1946) optræder i filmen ved tredje persons omtale. Omtalen illustreres ved sort, hvidt foto (Høegh, 2014: 00:54:34). I den sammenhæng kan det undre, at et nutidigt interview med Lars Emil Johansen er undvejet i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Det kan tolkes som en underkommunikation ift. Lars Emil Johansens renommé ift. Puiisagen, som kunne tænkes at kunne skade dokumentarfilmens troværdighed. Det er dog ikke hensigten at beskæftige sig med denne undren i nærværende afhandling.

H.M. Dronning Margrethe 2. optræder ved filmklip ved indførelsen af *Grønlands Hjemmestyre* (op.cit.: 01:04:36), men optræder også uden tale på filmklip som en fortolkning eller symbol på dansk dominans (op.cit.: 00:28:28).

Musikbandet *Procol Harum* vises i filmklip for at markere *Sumes* musikalske popularitet uden for Grønland (Høegh, 2014: 00:48:39) og bandet *Uane* optræder som svar på nutidens ungdomsmusik, som også skildrer de samme problemstillinger mht. alkoholisme, udvidet med hashmisbrug (op.cit.: 01:06:38).

Det grønlandske samfund og den unge generation i 1970'erne optræder i form af filmklip og fotos såvel i farver og i sort og hvidt.

Karakterne i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, optræder forskelligt og varieret; enten på billeder; eller i interviewform i nutid; eller i interviewform fra anden tid i en anden kontekst; som filmklip optaget i anden kontekst.

PRÆSENTATION AF *SUME*

Dette afsnit har til hensigt at give sammenfatning af historien om *Sume*, i form som en præsentation.

*Sume*³¹ er en grønlandsk rockgruppe, der første gang kom på tegnebordet tilbage i 1970. Personerne bag rockgruppen, unge Malik Høegh og Per Berthelsen, mødtes ved en tilfældighed i Sorø under uddannelsesophold i Danmark. Det musikalske samarbejde førte til interesse hos det omgivende miljø, bl.a. spillede Malik Høegh og Per Berthelsen i Borgernes Hus i København (Berthelsen, 2010B: 8).

Primo 1971 blev duoen Malik Høegh og Per Berthelsen udvidet med trommeslager Hjalmar Dahl og guitaristen Seth Berthelsen på spansk guitar. *Kalaallit Nunaata Radioa*³² fik fire indspilninger gennemført med *Sume* i Danmarks Radio ved initiativ af dengang journalist studerende, Peter Frederik Rosing³³ (1941-2011), (op.cit.: 12f.). Efterfølgende samme år kom en invitation til TV-udsendelsen *Musikalske Venner* i Danmarks Radio, hvor *Sume* debuterede offentligt med interview og optræden. Forud for optræden i *Musikalske Venner* mundede faktisk

³¹ *Sume* er et grønlandsk ord, som på dansk betyder ”hvor”. Stavemåden *Sume* fremstår i den gamle retstavning, og stavemåden er bevaret efter indførelse af den nye grønlandske retskrivning i 1973. I den nye retskrivning staves ordet ”hvor” på grønlandsk som: ”Sumi”.

³² *KNR* er forkortelse af *Kalaallit Nunaat Radioa*, som er den nationale public service i Grønland, som ejes af Selvstyret. Den landsdækkende radiofoni etableres i 1958 og landsdækkende TV starter i 1982 (Rosing & Stenbæk, 1998: 14; 173).

³³ Rosing var radiofonichef i perioden 1980-1988 og direktør i *KNR* i perioden 1998-2001.

ud i en navngivning for rockgruppen. En af de unge musikeres musikrepertoire *Sume* (1976) var baggrunden for, at TV-værten Sten Bramsen foreslog *Sume* som navn for rockgruppen, eftersom det for ham var nemt at udtale på grønlandsk (Berthelsen, 2010B: 15).

Sume blev landskendt i Danmark, ikke alene på dansk TV, men også på sin første optræden i Roskilde Festival i 1973³⁴ (op.cit.: 31f.). Først senere kom *Sume* på den grønlandske scene, da den i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* omhandlende Grønlandsturné i 1974, blev en realitet i et samarbejde med *Unge Grønlænderes Råd*. Året efter udvidede *Sume* sin musikarena uden for nævnte landegrænser, ved at spille både i Østberlin og Stockholm i 1975 (Høegh, 2014: 00:46:55). Musikerne i *Sume* gennemførte deres uddannelser, og skiltes for alle vinde i 1976 ved afrejse fra Danmark hjem til Grønland (op.cit.: 01:03:56).

Efter en tavshed, der varede 12 år, fik *Sume* i 1988, comeback på scenen i Grønland ifm. indsamlingsshowet for *Neriuffik*³⁵ (Lauritzen, 1988), (Berthelsen, 2010B: 63f.). Der gik endnu seks år inden *Sume* samledes igen og denne gang var det ifm. indspilning af *PerserSUME* i Sisimiut (Jakobsen, 1994A). Samme år optrådte *Sume* til ICC konferencen i Nuuk (Berthelsen, 2010B: 75). Efter udgivelsen af *PerserSUME* åbnede *Sume* i 1994 op for comeback på scenen rundt om i de større byer langs kysten (Jakobsen, 1994B).

Fans af *Sume* oplevede den legendariske rockgruppe både i danske og grønlandske scener ved bl.a. under ICC konferencen i Nuuk i 2010 og samme år skrev bl.a. bloggeren Dorteivalo fra Sisimiut: ”De er klassiske, og er for grønlandsk musik, som Gasolin er for dansk musik.”³⁶

Ved markeringen af 40 året for lukning af kulminebyen, spillede *Sume* i *Qullissat* (Olsen, 2012).³⁷ Denne gestus vidner om den betydning musiknummeret *Qullissat* har spillet for de forflyttede borgere og deres efterkommere fra den nedlagte kulmineby, *Qullissat*. Forinden spillede *Sume* koncert i *Ilulissat* idrætshal 6. Juli 2012.³⁸

³⁴ 22 år senere kommer *Sume* på scenen igen på Roskilde Festivalen i 1995, hvor Malik Høegh og Per Berthelsen modtog KODA pris som Grønlands svar på Lennon/McCartney (Sommer, 1995).

³⁵ *Neriuffik* er landsforeningen for Kræftens Bekæmpelse i Grønland. *Neriuffiks* hjemmeside er www.Neriuffik.gl Besøgt 26. marts 2017, kl. 17:00.

³⁶ Kilde: <http://dorteivalo.blogspot.com/2010/02/sume-i-sisimiut.html> Besøgt 28. marts 2017, kl. 20:10.

³⁷ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/sume-spillede-qullissat> Besøgt 27. marts 2016, kl. 00:08.

³⁸ Kilde: <https://www.youtube.com/watch?v=kNUfhYUHvEk> Besøgt 13. april 2017, kl. 16:20.

Ved sidste koncert med *Sume* i Nuuk, 5. dec. 2014, var Per Berthelsen ikke at finde blandt musikerne på scenen i Godthåbshallen (Kruse, 2014). Et par fans har i artiklens kommentarfelt reageret på Berthelsens fravær ”Som stor *Sume* fan, var skuffelsen tydelig, idet Per Berthelsen ikke var med. Originaliteten over *Sume* var langt væk, da den originale melodi tydelig svanes (sic!) (...)”³⁹ og den anden spurgte: ”Hvor er Per Berthelsen? Jeg synes, han mangler. Æv. 😞”⁴⁰ Siden har *Sume* ikke optrådt på musikscenen, men blev hyldet i *Katuaq* ved verdenspremieren på *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (Duus, 2014B).

Musikerne i Sume gennem tiden

Ud over Malik Høegh og Per Berthelsen som grundstammen i *Sume*, har konstellationen af musikerne i *Sume* som tidligere nævnt, varieret gennem tiden. En naturlig konsekvens af musikernes forskellige uddannelsesforløb i Danmark, men også forskellige bosteder i Grønland, hvilket fik betydning for skaren af musikere i *Sume*. I bilag 4 er en oversigt over musikernes navne ved udgivelser. Det er ikke anført andre navne over evt. musikere, som har spillet med *Sume* på musikscenen, end de navne der fremgår i Credits.⁴¹ Musikere som Nuka Absalonsen, Bent Ole (efternavn ikke angivet), Leif Immanuelson (f. 1966), Hans Jukku Noahsen, Anngu Olsen var blandt musikerne iflg. Per Berthelsen (Berthelsen, 2010A: 69), og som korpiger er angivet Julie Berthelsen (f. 1979) og Krissie Berthelsen Winberg (op.cit.: 70).

Sumes udgivelser og oversigt over lyrikken i Sume – Mumisitsinerup nipaa

Dette afsnit har til hensigt at give overblik over *Sumes* lyriske produktioner og give et overordnet billede af den lyrik, der anvendes som filmmusik i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

³⁹ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/stort-galleri-sume-koncert-i-godthaabhallen> Besøgt 6. februar 2017, kl. 23:40.

⁴⁰ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/stort-galleri-sume-koncert-i-godthaabhallen> Besøgt 6. februar 2017, kl. 23:40.

⁴¹ Navnene på musikere er Seth Berthelsen, Klemens Lund, Titken A. Jakobsen & Lars-Frederik Olsen (Høegh, 2014: 01:10:39).

Udgivelser

Sumes udgivelser, som optræder i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* består af musiknumre, som er hentet fra de tre LP'er,⁴² som blev indspillet i Danmark med Karsten Sommer som producer i 1973, 1974 og 1976, som tilsammen består af tredive musiknumre.

I 1988 blev udvalgte musiknumre fra tidligere udgivelser fra 1973, 1974 og 1976, med titlen *Sume 1973-76*, remixet til CD med Karsten Sommer og Malik Høegh som producere.

Upublicerede tekster og musik fra 1968 og 1970 fra Malik Høeghs hånd og to nye numre fra Per Berthelsens hånd fra 1994,⁴³ blev indspillet til CD med titlen *PerserSUME* i 1994 med Malik Høegh som producer.

Lyrikken i de tre første indspilninger i LP format, er trykt både på dansk og grønlandsk på LP coveret. Den grønlandske tekst fremstår i den gamle grønlandske retstavning, hvad angår det første LP album fra 1973 og det sidste LP album fra 1976. Den grønlandske tekstning i LP albummet fra 1974, CD'erne fra 1988 og 1994 fremstår efter den nye grønlandske retstavning af 1973. Oversættelse af den grønlandske lyrik til dansk var udarbejdet af Ib Michael. Det skal bemærkes, at ved *Sumes* seneste CD, *PerserSUME* (1994), er de grønlandske tekster oversat til engelsk og således fremstår alene på grønlandsk og engelsk ift. tidligere med grønlandsk og dansk som sprog.

Optrædende musiknumre i Sume – Mumisitsinerup nipaa

Af *Sumes* samlede musikproduktion i perioden 1973-1976, som består af tredive numre, optræder sytten musiknumre i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

Sume – Mumisitsinerup nipaa afgrænser sig tidsmæssigt til perioden fra 1973 frem til 1979, hvilket også fravalget af musiknumre fra CD'en *PerserSUME* (1994), vidner om. Filmens lyrik i det narrative er afgrænset til antiimperialistiske tekster, ligesom det narrative i den store fortælling er afgrænset frem til indførsel af *Grønlands Hjemmestyre* i 1979. Ligeledes kan det udledes, ud fra valg af musiknumre i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, at lyrikken i CD'en *PerserSUME* kontekstmæssigt ikke passer ind i det narrative i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, da

⁴² LP er vinyl plader, som er lagret med musik, dvs. musikmedie, som spilles vha. en gramfonpladespiller.

⁴³ Berthelsens 2 nye numre er *Qaagitsi*, som på dansk kan oversættes til: *Kom og.. & Eqqaamavara*, på dansk: *Jeg husker*.

teksterne heri temamæssigt primært omhandler kærlighed og livet.⁴⁴ Det samme kan man sige om de resterende tolv lyriske tekster fra perioden 1973-1976, som er fravalgt.

Samlet set ser de optrædende musiknumre i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, fra de respektive tre LP'er til at bestå af seks numre ud af elleve fra albummet *Sume Sumut Demos 13* (1973), alle digtet af Malik Høegh. Ligeledes optræder fire numre ud af ni fra albummet *Inuit nunaat Sume* (1974), også fra Malik Høeghs hånd. Fra albummet *Sume Ulo 1* (1976), optræder syv numre ud af LP'ens ti numre. Fra sidstnævnte album bidrager henholdsvis Karl Sivertsen og Malik Høegh hver især med tre lyriske tekster hver og et enkelt nummer er i fællesskab komponeret af *Sume* og trommesangeren Egon Sikivat (1941-2009).

Umiddelbart kan det virke overvældende med hele sytten musiknumre af *Sume* i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, tilmed ledsaget af tre andre musiknumre.⁴⁵ Men som man kan læse i filmanalysedelen, spiller musikken og lyrikken forskellige roller i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*; som fortællende stemmer i skikkelse af passager i lyrikken i et samspil med det visuelle og til tider i følgeskab af undertekster, optræden i forskellig *pitch* og bl.a. som baggrundsmusik og som middel til at skabe bestemte stemninger med mere. Numrene optræder i varieret grad ift. varighed, og seks musiknumre optræder i redundans i forskellige passager; *Imigassaq*, *Pilerineq – tikinneq*, *Piffiit nutaat* og *Upernaaq* (*Sume*, 1973), *Aasarisseruttoraq* (*Sume*, 1974) og *Nunaqarfiit nappaqillugit* (*Sume*, 1976).

Det atypiske ved *Sume – Mumisitsinerup nipaa* kommer således til udtryk ved, at dokumentarfilmen udover at handle om en musikgruppe og dens lyrik, der har spillet en stor rolle for Grønlands historie, også fungerer som en fortællende stemme, der har en medvirkende indflydelse på valg af teori til analyse af filmen.

⁴⁴ Berthelsen argumenterede for årsagen til, at kærlighedssange først indspillede i *PerseSUME*, var, at Malik Høeghs og Per Berthelsens sangproduktion var så omfangsrig, at der ikke ved de første tre indspilninger var plads til disse kærlighedssange (Berthelsen, 2010B: 9).

⁴⁵ De tre andre musik, som optræder i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er *Procol Harum* (Høegh, 2014: 00:48:39), brødrene Frederik & Christian Elsner (op.cit.: 01:07:10) og bandet *Uane* (op.cit.: 01:06:38).

TEORIFREMSTILLING

Inden for det postkoloniale teorifelt, er det relevant at inddrage Franz Fanons teori om vejen mod frigørelse, i skikkelse af fortolkning af Jørholt,⁴⁶ (Pedersen, 2010), som har opdelt vejen mod frigørelse fra kolonimagten i tre faser. For at forstå de aspekter, der spiller ind for en evt. forskel i undersøgelsens resultater hos de grønlandske studerende i Grønland, i Danmark eller udlandet, er det relevant at inddrage, som underordnet teori om diaspora. Et aspekt, som også spillede en stor rolle for de grønlandske studerende i Danmark i 1970'erne, som vises i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. En faktor, som evt. kunne vise interessante iagttagelser ift. den kvantitative undersøgelse hos nutidens grønlandske studerende i Danmark eller udlandet.

Indledningsvist præsenteres *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ledsaget af teorier om dokumentarfilm, herunder om fortælleformer, -stemmer og erindringer i film. Teorierne skal danne grundlag for identifikation af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som dokumentarfilm og hvilke postkoloniale karaktertræk, som filmens fortælleform skaber.

Teorien om receptionsteori fremstilles som underordnet teori, som skal danne grundlag for analyse af spørgeskemaundersøgelsen mhp. at finde ud af, om respondenterne finder dokumentarfilmen autentisk eller finder den historisk korrekt fortalt.

Dokumentarfilmens mange skikkelser & Sume – Mumisitsinerup nipaa

Et af målene i denne afhandling er, at få indblik i, hvordan fokusgruppen i denne afhandling forholder sig til spørgsmålet om autenticiteten i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Et felt, som nemt kan problematiseres idet *Sume – Mumisitsinerup nipaa* jo er genrebestemt før premiere. *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er efter min mening en konstruktion snarere end en rekonstruktion af det narrative vha. skuespillere, statister på bestemte historiske locations (Nichols, 2010: 14). Men enhver dokumentarfilm er skabt ud fra filmskabers perspektiv, og en stemme, der via fortælling kan fortolkes frit hos publikum. De visuelle beviser, som *Sume – Mumisitsinerup nipaa* anvender som dokumentation vha. arkivmateriale, nutidige interviews flettet sammen med *Sumes* lyrik

⁴⁶ jævnfør forelæsning v/Eva Jørholt, 14.09.2004, Ilisimatusarfik; slide 17 i powerpoint om Fanon 9. februar 2010, i faget; "grønlandske tekster efter 1970", afdeling for Sprog, Litteratur & Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk.

optræder som en form for filmskabernes overtalelsesstrategi, som publikum kan være enige eller uenige om.

I bestræbelsen på at identificere *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som dokumentarfilm, men lige så meget af interesse for at skabe en forståelse af, hvad der gør *Sume – Mumisitsinerup nipaa* unik, som publikum har taget med storm, er valget på teori faldet på amerikanske filmkritiker og teoretiker Bill Nichols (f. 1942), definition af dokumentarfilm. I denne teori definerer Nichols hvilke strukturelle kendetegn, som er forudsætninger for at en dokumentarfilm kan antages som en dokumentarfilm. Dertil inddrages bl.a. den britiske filmforsker Paul Wards problematisering af netop præmisserne for dokumentarfilmbegrebet, om hvorvidt der er tale om en konstrueret virkelighed eller en gengivelse af virkeligheden, set i lyset af at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* dels fortæller en fortidig historie. Som underordnet teori medtages teori om hvordan publikum reagerer på film, dvs. receptionsteori.

Udover at præsentere teorier om dokumentarfilm, vil dette afsnit sætte teorien i relation til *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, således at der ikke særskilt vil fremgå en analysedel om *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som dokumentarfilm.

Verden er omgivet af narrativer, som er en fundamental måde for mennesket at finde mening i livet på (Bordwell & Thompson, 2013: 72). Til denne genre hid hører dokumentarfilmgenren. Som genre og begreb forbindes dokumentarisme normalt med skildringer, der dokumenterer virkelige hændelser. Siden dokumentarismens tilblivelse, har filmteoretikere til alle tider diskuteret karaktertrækkene og definition af dokumentarfilm. Den første optakt til begrebsdannelse af dokumentarfilm i filmhistorien, stod amerikaneren, Robert J. Flaherty (1884-1951) for, der med dokumentarfilmen *Nanook of the North* (1922), skildrede den forsvindende levevis hos en eskimoisk familie. Der gik fire år efter tilblivelsen af *Nanook of the North*, inden den britiske filmproducent, John Greirson (1898-1972)⁴⁷ opfandt begrebet dokumentarfilm efter overværelse af Flahertys *Moana* i 1926 (Rabiger, 1998: 16). Greirson definerer da dokumentarfilm som: ”*creative treatment of actuality*” (Nichols, 2010: 6). Greirsons definition af dokumentarfilm er inspireret af Flahertys *Nanook of the North*, som en kreativ bearbejdelse af aktualitet, hvor det virkelige liv optages som normale handlinger på bestemte måder og tider.

⁴⁷ Kilde:

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Instrukt%C3%B8rer_og_filmfolk,_Storbritannien/John_Greirson Besøgt 18. oktober 2016, kl 16:45.

Nanook of the North er dog en filmoptagelse efter Flahertys instruktion i samarbejde med Nanooks familie (Rabiger, 1998: 17). Uanfægtet Greirsons definition, så argumenterer Nichols for, at dokumentarfilm som genre og begreb gennem tiden ikke har haft en entydig definition (Nichols, 2010: 6). Han siger nemlig, at Griersons definition på dokumentarfilm ved brug af begreberne *kreativitet* og *aktualitet*, er i konflikt, da begrebernes sammenstilling giver plads til både fiktion og virkelighed i dokumentarfilm.

Netop sammenstillingen af ordlyden, *aktualitet* og *kreativitet*, er iflg. Nichols i strid med de tre overordnede indkredsninger af, hvad dokumentarfilm handler om. For det første handler dokumentarfilm om faktiske hændelser. For det andet indeholder dokumentarfilmens narrativer også virkelige personer og for det tredje fortæller dokumentarfilm historier om, hvad der er sket i den virkelige verden (op.cit.: 7ff.).

Netop denne omstændighed, at virkelige begivenheder skildres vha. arkivfilm, der er optaget i en anden kontekst, som netop bærer størstedelen af den narrative bestanddel i *Sume – Mumisitsinerup nipaas* kontekst, kunne det tænkes, at publikum sættes i en svær opgave at kategorisere *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som en dokumentarfilm, som har baggrund i virkelige begivenheder. Men på den anden side, kan det tænkes, som sagt før, at fraværet af visuel rekonstruktion af historiske begivenheder, fx demonstration i København i 1973, som skildres vha. fotos og dokumentarisk lyd og de deltagende demonstranter dokumenteres ved fotos og nutidige skildringer via interviews 40 år efter demonstrationen, og et avisudklip netop gør, at publikum finder den autentisk. Det skaber troværdighed (Høegh, 2014: 00:54:34). Én af faktorerne, der gør *Sume – Mumisitsinerup nipaa* både nærværende, autentisk og troværdig som dokumentarfilm er netop fraværet af rekonstruktion af begivenheder ved at bruge smalfilm, som iflg. kreativ producer Péronard gør karaktererne i filmen til at ”(...) opføre sig naturligt” (Sørensen, 2014).

Altså skildrer *Sume – Mumisitsinerup nipaa* hvad der er sket i virkeligheden. Her figurerer historiske begivenheder som indførsel af *Grønlands Hjemmestyre* ved filmklip, hvor H.M. Dronning Margrethe 2. erklærer Grønlands overgang til et hjemmestyrende land (Høegh, 2014: 01:04:36). Der er ligeledes dokumentation for *Sumes* turné langs kysten med fotos, smalfilm med tilsat synkron non-diegetisk musiklyd af *Sume* (op.cit.: 00:46:30).

Ud fra denne iagttagelse, kan det udledes, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* handler om faktuelle begivenheder ud fra Nichols’ tre nævnte overordnede indkredsninger, som Ward allerede i 2005

har diskuteret i sin bog, *The Margins of Reality*, hvilket han i 2008 skriver en artikel om i Kosmorama. Heri siger Ward, at kendetegn ved dokumentarfilm er, at de er faktuelle (Ward, 2008: 8).

Apropos omtale af, at dokumentarfilm, som gennem tiden ikke har haft en entydig definition, så argumenterer Nichols for, at dokumentarfilm som genre, i takt med teknologiens udvikling, har udvidet sig i sin betydning (Nichols, 2010: 6). Således siger Nichols, at dokumentarfilm ikke er, som Greirson definerede som værende en historie, som er acceptabel repræsentation af, hvad der skete, frem for en fantasifuld fortolkning af, hvad der kunne have været sket (op.cit.: 10f.). Omvendt, så mener Nichols, at når en dokumentarfilm skildrer fortiden, dvs. reproducerer virkeligheden, så kan virkeligheden kopiere det, der tidligere har eksisteret (op.cit.: 13). Men en dokumentarfilm er ikke en reproduktion af virkeligheden, men den repræsenterer den verden, som vi allerede bebor (ibid.). Dette kommer til udtryk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ved, at virkeligheden skildres gennem en kopiering af det skete vha. fotos, smalfilm og dokumentarisk lyd og ikke mindst gennem de interviewede karakterer i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som præsenterer deres version af, hvad der skete i deres ungdom. Dette faktum synes at være i tråd med Nichols definition af dokumentarfilm som: ”*Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory*” (op.cit.: 14).

Sume – Mumisitsinerup nipaa svarer således til den type dokumentarfilm, som blev en trend inden for dokumentarisme i 1970’erne og 1980’erne, hvor fortiden blev skildret vha. arkivfilm og interviews mhp. at give nye perspektiver til fortiden eller aktuelle emner (op.cit.: 30), jf. aktualiteter, som er nævnt i indledningen, men også hvad Aqqaluk Lyngé og Aviâja E. Lyngé siger om nutidige perspektiver ift. *Sumes* tekster, jf. side 25.

Der er i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* tale om en dokumentarfilm, som viser en virkelighed, som filmskaberne ikke selv har oplevet som virkelighed ved at være tilstede under begivenhederne, til trods for, at instruktør Inuk Silis Høegh som spædbarn befandt sig blandt de demonstrerende unge grønlandske studerende i 1974 (Sørensen, 2014), og kreativ producer Péronard, som blev født i 1979. Det vil sige, at så længe man holder sig til de faktiske historier, kan dokumentarfilm laves med fokus på, at det at se, skaber virkelighed, på lige fod med Wards fortolkning af Greirsons

teori om, at det er umuligt at lave dokumentarfilm alene baseret på at filme en begivenhed ved en tilfældighed som Abraham Zapruders tilfældige optagelse af mordet på præsident John F. Kennedy i 1963 (Ward, 2008: 9). I grønlandsk kontekst inden for dokumentarfilm om Grønland gennem tiden, kan man sige, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* dekonstruerer den gængse fortælling om grønlænderne ud fra: “(...) *knowledge of experts*” (Nichols, 2010: 30), nøjagtig som det skete i den internationale dokumentarfilms fora, der flyttede perspektivet fra oven til at ske ud fra folkets egen stemme, jf. afsnit om *performative mode* på side 41.

Apropos *Sume – Mumisitsinerup nipaa*s karakter af at være en dokumentarfilm, som fortæller en historie, som filmskaberne ikke selv har filmet fuldt ud med eget optagelsesmateriale, er det nærliggende at komme ind på snakken om, at dokumentarfilm som genre ikke en entydig form. Dette gør, at filmskaberne ikke låser sig fast i genredefinitioner, men i stedet omstyrter konventioner, udfordrer publikum og provokerer til debat om, hvad der går under betegnelsen dokumentarfilm (op.cit.: 15). Som følge deraf sker der en masse i dokumentargenren, hvor filmskaberne eksperimenterer og udfordrer konventionerne som definerer grænserne for dokumentarfilm, som igen rykker grænserne og disse ændres (ibid.). Vi ser bl.a. i *AFR*⁴⁸ (Kaplars, 2007), hvordan autentiske levende billeder fra virkeligheden hos daværende danske statsminister, Anders Fogh Rasmussen (f. 1953) er sammenstykket til en narrativ fortælling, som forvirrede publikum med en parallel oplevelse mellem fiktion og virkelighed. Denne debat synes at udeblive i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* sammenhæng ift. både publikums reaktioner og hos anmelderne, hvilket kan tolkes som en generel accept af anvendelse af smalfilm og andre dokumentarfilm, som ikke kommer fra filmskabernes egne filmoptagelser. Der er heller ikke tegn på, at filmskaberne bag *Sume – Mumisitsinerup nipaa* forsøger at fordreje den historiske gang, men i stedet formår at skabe et nyt og eksperimenterende værk, inden for grønlandsk dokumentarfilm. Dette er, som vi skal se, at fortælle en historie vha. lyrik, arkivmateriale og nutidige interviews, jf. filmanalyse på side 64.

⁴⁸ *AFR* er filmens titel, som er forkortelse for den forhenværende danske statsminister Anders Fogh Rasmussens initialer.

Dokumentarfilmens fortællende enheder & deres virke i Sume – Mumisitsinerup nipaa

Dette afsnit gennemgår teorier om dokumentarfilms fortællende enheder, som sættes i relation til *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Der sættes fokus på, hvordan lydsporet anvendes ved *Sumes* tekster i redigeringen, som skal danne grundlag for nærmere analyse i afsnittet om postkolonial analyse, der skal identificere den funktion, som redigeringen spiller i dokumentarfilmen.

Nichols taler overordnet om 6 fortællestemmer, *modes* som er kendetegnende for dokumentarfilm, hvilke kan anvendes i flæng:

1) Når det æstetiske og formmæssige i fortællestemmen er i centrum, er der tale om *poetic mode* (Nichols, 2010: 162ff.), hvor formen prioriteres højere end det narrative. Det må siges at være fraværende i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, idet det narrative fremhæves vha. et virvar af arkivmateriale, som ikke forekommer til at være udvalgt ud fra æstetisk prioritering.

2) Det foredragsformede med voice-over er *expository mode*, som vi normalt ser i dokumentarfilm om naturen, universet eller dyrelivet i fx *National Geographic Channel* (op.cit.: 167ff.). *Expository mode* er også kendetegnende for dokumentarfilm om kriminalsager, fx *Aileen Life and Death of a Serial Killer* (2003), som er en af de mest omtalte i denne genre. Her gør instruktørerne Broomfield og Churchill, brug af bl.a. *expository mode* i portrættering af den amerikanske prostituerede og kvindelige seriemoder, Aileen Wuornos, frem til hendes henrettelse. I *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er der ingen voice-over, som fortæller om begivenhedernes gang, men mere som Nichols kalder for ”*The argument operates on a tacit level*” (op.cit.: 75). Iflg. filminstruktør Inuk Silis Høegh virker *expository mode* som: ”(...) **det virker altid så TV agtigt, og man kommer faktisk på afstand af det som der bliver fortalt om, fordi det er meget bedre, for du får jo meget mere ud af det som publikum ved selv at se og selv tage stilling til om du synes, i stedet for en fortællerstemme der fortæller sådan skete det. Så hører man fra de mennesker, som har oplevet det, kan være en måde og helst vil man jo i virkeligheden gerne se, mens det skete (...)**” (Bilag 5, 2016: 7), (min fremhævning, HR).

Fraværet af *expository mode* i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* erstattes af en implicit fortællende stemme, som går gennem det visuelle, som filmskaberne har udvalgt og klippet sammen i følgeskab med musikken.

3) I modsætning til *expository mode*, hvor en voice-over stemme forklarer begivenhedernes gang, placeres publikum som ”fluen på væggen” ved brug af en fortællerstemme i skikkelse af *observational mode* (Nichols, 2010: 172ff.). Filmskaberne styrer ikke begivenhederne i dokumentarfilmen og publikum observerer handlingen uden at være styret af en voice-over og således selv stykker det narrative sammen. Denne fortælleform er karakteristisk for *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, da det narrative i overvejende grad sker gennem billeder fra arkivmateriale, fotos, interviews, som akkompagneres af musik, som udover at skabe stemning også fungerer som fortællestemme. Et eksempel er redundans af den røde højtaler i følgeskab af en lyd, der kan forbindes med oprør ved fx optakten til demonstrationen i København, ved indirekte opfordring til oprør (Høegh, 2014: 00:53:26), eller for at understrege og forstærke oprørsbevægelsen i andre dele af verden (op.cit.: 00:27:05). Den røde højtaler fungerer således som symbol på antiimperialisme i *Sumes* tekster mhp. at lede publikum i historien om den vækkelsesproces og opblussen af oprør, som *Sume* skabte på vejen til indførelsen af hjemmestyre i Grønland i 1979.

4) Når filmskaber medagerer i dokumentarfilm, fx som interviewer eller deltager i et forskningsprojekt, er der tale om *participatory mode*, som også går under *interactive mode* (Nichols, 2010: 179ff.). Denne form for fortællestemme anvendes ikke i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* mht. ny optagede interviews, men anvendes i filmarkiver, som er optaget i anden kontekst (Høegh, 2014: 00:12:36; 00:20:36). Nutidige interviews optræder uden at interviewer deltager, hvilket gør, at publikum ikke kender til de spørgsmål, der stilles til de interviewede i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

5) En fortællestemme, hvori der sker refleksion og diskussion omkring de implicerede subjekter og emne, kaldes passende for *reflexive mode* (Nichols, 2010: 194ff.). Selv om det meste af filmmaterialet i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* består af arkivmateriale, er der stadigvæk tale om en konstrueret fremstilling, som filmskaberne har redigeret for at opnå refleksion hos publikum. Det tilbageblik, som ses hos de interviewede karakterer, har en dimension af *reflexive mode*, i den måde de fortæller om deres oplevelse af undertrykkelse fra den danske overmagts side. Det sker med en diskussion om, hvordan det har påvirket deres unge dage og de konsekvenser denne undertrykkelse har haft på det grønlandske samfund. Publikum kan fx reflektere over, når Tida Ravn fortæller om, hvordan danskernes syn på grønlænderne gav hende en form for præstationsangst. Denne angst udtrykker Tida Ravn også på vegne af andre, i dette tilfælde på vegne af *Sumes* musikere, som skulle spille og synge på grønlandsk. For dengang måtte man

overgå danskerne, hvis: “(...) *man ville være en dygtig grønlander*” (Høegh, 2014: 00:10:42). Malik Høegh fortæller om ideen bag sine lyriske værker, og diskuterer hvordan den vestlige verdens overbevisninger har transformeret de stærke grønlandere, der har overlevet den barske natur i årtusinder, til at fremstå som splittede og alkoholiserede. Dette kan publikum reflektere over ift. fx i dag (op.cit.: 00:53:32; 00:04:52; 00:19:24), hvilket også kommer til udtryk hos musikgruppen *Uane* (op.cit.: 01:06:38). Problemer i det grønlandske samfund eksisterer stadig. Især Malik Høeghs afsluttende udsagn virker provokerende, som uden tvivl skaber diskussion blandt publikum: ”*Forholdene i Grønland har heller ikke ændret sig så meget. Hvis man tænker på det fundamentale. De koloniagtige forhold er stadig tydelige. Selvom vi er på vej mod selvstændighed som folk, er vi stadig underlagt det danske kongerige*” (op.cit.: 01:09:09).

6) Når det handlingsmæssige indhold skabes ud fra erfaringer og minder, er der tale om *performative mode* (Nichols, 2010: 199ff.). *Performative mode* er en fortællemåde, som dekonstruerer den gængse fremstilling, som siger: ”*We speak about them to us,*” og vender det om til: ”*We speak about ourselves to you*” eller ”*I speak about myself to you*” (op.cit.: 205). Det er en fortællestemme, som skildrer traumatiske oplevelser hos fx minoriteter. I sin helhed er *Sume – Mumisitsinerup nipaa* en dokumentarfilm, som gør brug af *performative mode* som fortællestemme, idet interviewede karakterers tilbageblik skildrer en tid, hvor undertrykkelse fandt sted i Grønland. Bl.a. skildrer Hjalmar Dahl og Emil Larsen, at al undervisning på nær det grønlandske fag, foregik på dansk (Høegh, 2014: 00:11:51; 00:12:20), og filmen understreger overmagten med et filmklip, som viser en flok grønlandske børn, hvis danske lærer beder dem om at: ”*I skal stave til Danmark*” (op.cit.: 00:12:08). To danskere fremstilles som overmagten, som ser ned på grønlanderne som: “(...) *uciviliseret folkefærd*” (op.cit.: 00:13:00), mens den anden udtrykker en uvilje til at samarbejde med grønlanderne (op.cit.: 00:12:53). Markeringen af *performative mode* understreges af den unge Rie Rasmussen, som fra grønlandsk perspektiv giver udtryk for, at danskerne har fejlfortolket grønlandernes holdning over for danskerne (op.cit.: 00:31:11).

Sume – Mumisitsinerup nipaa har således en diskurs, som benytter sig af tre forskellige fortællestemmer ud fra Nichols teori, i skikkelse af *observational mode*, *poetic reflexive mode* og *performative mode*.

Dokumentarfilm som historieskrivere & deres virke i Sume – Mumisitsinerup nipaa

Når en reproduktion af fortiden skal belyses i en dokumentarfilm, er det ikke ensbetydende med, at dokumentarfilm ikke kan anvende udsigelsesformer, som i fiktion. Dokumentarfilm bliver iflg. Ward ikke mindre troværdig af at gøre brug af fortælleknikker som i fiktion og i den måde den narrative tråd fastholdes i fortællingen. Det samme gælder iscenesættelser, rekonstruktion, brug af fx lys og lyd og ved anvendelse af farvefiltre (Ward, 2008: 10). Det vil sige, at det er i orden at kategorisere *Sume – Mumisitsinerup nipaa* for dokumentarfilm, når *Sumes* tekster agerer som fortællende stemme til de til klippede arkivfilm, fotos, artikler i et samspil med interviews fra nutiden. Det er dog vigtigt at inkludere nogle præmisser i filmen mhp. at bringe erindringerne frem hos publikum for at vække minder og for at skabe en historisk autenticitet.

Peter Schepelern ser et symptom på, at rekonstruerede sandheder i film om historiske begivenheder er med til at sætte publikum ind i de historiske fakta: “(...) *som informationsmateriale er de autentiske dokumenter (tekster, billeder, filmoptagelser) ikke nødvendigvis mere oplysende end filmiske rekonstruktioner*” (Schepelern, 2008: 85). Det citerede fra Schepelerns artikel ”Rekonstruerede sandheder”, kan tolkes som, at dokumentarfilmens fortællinger er legitime på lige fod med litterær historieskrivning. Heri opremser Schepelern fiktionsfilm, TV-serier og dokumentarfilm, som i store træk gengiver historiske begivenheder til trods for anvendelse af fiktionsfilmens udtryksformer (op.cit.: 76).

Dette in mente, vil dette afsnit se på, hvordan *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fortæller fyrre år tilbage i tid ud fra teorien, *Films of memory* (1992), opstillet af den amerikanske filminstruktør og antropolog David MacDougall.

At fremkalde erindringer i film adskiller sig fra andre former for visuel og tekstlig repræsentation, fordi det sker gennem skabelse af tegn for ting, som kun er set gennem erindringens øje. En films bestræbelse på at fremmane det, der sker i hukommelsen hos publikum, sker således ved anvendelse af forskellige objekter, som kaldes for *signs*. I artiklen ”Films of Memory” opdeles de forskellige *signs* i kategorier (MacDougall, 1992: 29). Det første, *signs of survival*, er filmiske billeder af objekter, som har en fysisk forbindelse med den erindrede fortid. *Signs of survival* frembringer dels symboler på erfaring og fysisk bevis for, at objekterne har eksisteret (op.cit.: 30ff.).

Sume – Mumisitsinerup nipaas åbningsscene med filmklip af en ung mand, som sætter grammofonplade på, er symbol på erfaring og giver publikum en følelse af, at der er tale om en anden tid ved at vise 1970'ernes musikanlæg (Høegh, 2014: 00:00:33). Ungdommen fra 1970'erne eller tidligere husker tilbage i tid, og andre ungdommelige objekter fra dengang bringes frem såsom knallert (op.cit.: 00:19:15), tidens langhårede frisure hos både unge piger og mænd. Læderjakker og tidens mode med kassebukser og den karakteristiske anorak (op.cit.: 00:19:24; 00:31:52; 00:54:14; 00:55:12; 00:56:03; 00:59:06).

Forekomsten af *signs of survival* er omfangsrigt i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som samlet set fx består af 84 fotos, hvoraf 2 optræder som redundans, i skikkelse af Malik Høegh og Per Berthelsen (op.cit.: 00:07:55; 01:03:27; 00:07:12; 01:03:56). Der er tale om 70 sort/hvide fotos og 14 farvefotos, som figurerer som *signs of survival*, som bl.a. har til formål at dokumentere de interviewede karakterers tilstedeværelse i 1970'erne og dermed skabe historisk troværdighed. Ungdomsbilleder af karakterne Lise Egede Hegelund, Erno Aronsen og Eigil Petersen (op.cit.: 00:02:23, 00:02:36; 00:02:50). Andre fotos viser unge *Sume* musikere på scenen og uden for scenen, personer med tilknytning til *Sume*, demonstranter i København, politikere og *Sumes* publikum. Barndomsbillede af den unge *Sume* fan, Aviâja E. Lyngé fremvises også til at skabe autenticitet og troværdighed (op.cit.: 01:05:46). Af fotos fra demonstrationen i København i 1973, fremtræder Aqqaluk Lyngé fra flere synsvinkler, der dokumenterer hans tilstedeværelse under oprørene i Danmark (op.cit.: 00:54:14; 00:54:45; 00:55:10; 00:55:12). Ud over fotos, fremtræder 11 avisudklip fra forskellige danske, svensk og islandsk avis i sort, hvide farver præsenteret parvis eller enkeltvis – heraf to fra *AG* (op.cit.: 00:03:25; 00:35:18; 00:48:09; 00:48:12; 00:48:15; 00:48:29; 00:55:06). Filmklip i form af private småfilm optagelser illustrerer tiden i 1970'erne, som kommer fra ti forskellige leverandører samt filmklip fra intet mindre end 18 forskellige film er repræsenteret i forskellig kvalitet i sort hvide farver, men også som farvefilm. Iflg. Inuk Silis Høegh var der i alt 177 personer, som har bidraget med småfilm (bilag 5, 2016: 6). Et mix af fortidige fotos i et samspil med lydoptagelser skaber også autenticitet, fx hører publikum Moses Olsen tale offscreen, hvor et sort hvidt foto gør ham levende (Høegh, 2014: 00:55:26). Det samme gælder for filmklip med afdøde politikere som Lars Chemnitz, Jonathan Motzfeldt (1938-2010),⁴⁹ og Niels Carlo Heilmann (1927-1991)⁵⁰

⁴⁹ Motzfeldt var præst og politiker for partiet *Siumut*. Motzfeldt var medlem af Grønlands Landsråd fra 1971-1979, og efter Hjemmestyrets indførelse var han landstingsformand fra 1979-1988, 1997, 2002-2008. Motzfeldt var landsstyreformand fra 1979-1991 og 1997-2002. Kilde: -

(Høegh, 2014: 00:14:46). Til trods for at nævnte personligheder er afgang ved døden, så kan fotos og filmklip af disse gå ind under kategorien *signs of survival*.

Forekomsten af *signs of survival* i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* giver fornemmelse af 1970'ernes infrastruktur i Grønland via fortællingen om *Sumes* Grønlandsturné i 1974; filmklip af passagerskib, vandflyver, marineskib, fiskekutter og motorbåd (op.cit.: 00:43:19). Dette symboliserer ligeledes, at der var intet, som kunne stå i vejen for *Sume*.

Det andet element, som erindrings filmskaberne kan benytte sig af, er *signs of replacement*. Det er objekter fra fortiden, som ikke har overlevet den tid, filmen omhandler. Disse erstattes af lignende objekter, lyde eller rekonstrueres til lejligheden (MacDougall, 1992: 31). Den røde højtaler, som figurerer utallige gange i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er en rekonstruktion af den røde højtaler, som er inspireret af højtaleren på et billede af *Sume*, som spiller ude i naturen (Høegh, 2014: 00:45:55). Den røde højtalers redundans i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* har også den funktion at give publikum en følelse af et nationalt fællesskab, som overskygger de store afstande i Grønland. Det sker ved, at højtaleren agerer som en trofast følgesvend ved *Sumes* Grønlandsturné i 1974. Det får publikum til at føle sig vedkommende, og styrker "the imagined community" ud fra nationalismeforskeren, Benedict Andersons (1936-2015) teori, på den måde, befolkningen i Grønland med store afstande opnår en fællesskabsfølelse (Eriksen, 2000: 98). Som et samlet Grønland med et budskab om en følelse af kollektiv erindring i ønsket om at fortælle sin egen historie.

Lyd hører også under *sign of replacement*, hvilket også figurerer i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ved gengivelse af den karakteristiske grammofonlyd (Høegh, 2014: 00:00:47).

I forlængelse af *signs of replacement*, kan erstatning ske i form, som kaldes for *signs of resemblance*. De fremstår i form som ikon, symbol, eller metafor mhp. at udfylde et manglende mønster, som har lighed med fortiden (MacDougall, 1992: 31).

http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Grønland/Grønlands_samfund,_kultur_og_historie/Jonathan_Motzfeldt Besøgt 29. marts 2017, kl. 02:40.

⁵⁰ Heilmann var fiskeskipper og landstingsmedlem i årene 1979-1991 for partiet *Atassut*. Kilde: http://timarit.is/view_page_init.jsp?issId=269529&pageId=3829413&lang=da&q=Niels%20Carlo%20Heilmann Besøgt 29. marts 2017, kl. 02:50.

Filmklip af glade grønlandere, som lever i harmoni (Høegh, 2014: 00:25:18), og filmklip af to mænd, som tyr til en vinflaske (op.cit.: 00:19:24) er metaforer for konsekvenserne for Grønlands tid som dansk koloni.

Der er også tale om en måde at bringe en association frem omkring fokus i filmen, fx kan den flyvende sorte ravn inden interviews hos *Sumes* fans, vidne om fortvivlelse hos de interviewede (op.cit.: 00:02:16). Det danske flag, Dannebrog fremstår helt klart som symbol på den danske overmagt, som understreges ved et overdrevent brug af flaget. Dette kan karakteriseres nærmest kontrapunktisk som erstatning for danske karakterer i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Det flagrende Dannebrog er symbol på, at det var på danskernes præmisser, at grønlanderne levede i deres land i overensstemmelse med *Sumes* budskaber. Danskernes overmagt, der illustreres ved det danske flag, kan tolkes som et bevidst valg i et ønske om at undvige en fremstilling af grønlandere i en typisk offerrolle. Dannebrog bruges også på anden vis. *Sumes* lyriske og symbolske opfordring til oprør vises ved fx med et filmklip, hvormed grønlandere jubler over at det danske flag hejses ned (op.cit.: 00:29:46). Dette illustrerer ungdommens ønske om et hjemmestyre, som også kommer til udtryk hos de unge politikere som Moses Olsen og Lars Emil Johansen. Den røde højtaler har også en rolle som symbol på *Sumes* budskaber af antiimperialistisk karakter. Den røde højtaler binder *Sume – Mumisitsinerup nipaa* visuelt sammen. Den figurerer i baggrunden under interviewene hos fans og andre med tilknytning til *Sume*, undtagen interviews med Malik Høeg og Per Berthelsen. Den er også med til at skabe suspens ift. det narrative i historien om den effekt *Sumes* lyrik fik på vejen mod et oprør. Rekonstruktionen af den røde højtaler afspejler ligeledes, at det er grønlandernes stemme, *Sume – Mumisitsinerup nipaa* repræsenterer idet den kommer med på rejse under dokumentarfilmen. I dag står den røde højtaler i Inuk Silis Høeghs køkken og fungerer som et møbel.

En anden form for *sign of resemblance* er anvendelsen af musik, som vækker forskellige associationer og emotion hos publikum (MacDougall, 1992: 31). *Sumes* musik både illustrerer musikken fra den tid, men anvendes også som udtryksmiddel for datidens postkoloniale forhold. For at forstærke publikums emotionelle stemning, er der variation af musikkens *pitch*, dvs. lydstyrke, filmen igennem. Musikken stiger fx i *pitch* ved filmklip af unge dimitterende

grønlandere til teksten: ”*Qummut pisuppunga*”⁵¹ (Høegh, 2014: 00:04:45), hvilket kan tolkes som et forsøg på emotionel opfordring til ungdommen om at tage en uddannelse.

Og endeligt udtrykker *signs of absence*, det, der har været, men som ikke længere eksisterer, fx tomheden efter en bygning, som skal illustrere en fuld funktionel bygning med aktivitet (MacDougall, 1992: 32). Den nedlagte kulmineby, *Qullissat* i 1972, fremstår som et spøgelsessted, og vises i filmklip fra forskellige vinkler (Høegh, 2014: 00:38:17; 00:38:58; 00:39:55). Tåge og havet i baggrunden giver en fornemmelse af, at byen engang har været levende. Indbyggerne er spredt for alle vinde i Grønland og et filmklip med daværende blok P boligbyggeri i Nuuk fortæller om de nye bolig forhold hos tilflytterne fra *Qullissat*. En overgang fra familie huse i *Qullissat* til boligblokke (op.cit.: 00:40:15). Den forladte by med tomme familiehuse og storbyens sammenpressede boligblok P, som blev nedrevet i 2012⁵² giver publikum en følelse af sorgmodighed og empati. Samtidigt viser det én af konsekvenserne af tidligere kolonimagts handlinger, hvilket er i overensstemmelse med MacDougalls teori om *signs of absence* (MacDougall, 1992: 30ff.).

MacDougalls problematisering af de forskellige *signs* går ud på, at anvendelsen af de forskellige *signs* fra fortiden, i et ønske om at fremme autenticitet, ikke er ensbetydende med, at *signs* overlever eller har overlevet deres betydning fra tid til anden. Dvs. *signs* kan have forskellige betydninger hos forskellige generationer. Budskabet er, at hukommelsen i samme grad som de såkaldte *signs* kan slå fejl, når der er tale om film, der handler om erindringer (op.cit.: 30). Fx kan nutidens grønlandske studerende, eller andet publikum opfatte og opleve den skildrede fortid forskellig ved overværelsen af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ift. andre, som har oplevet den skildrede tid. Årsagen er, at de måske ikke selv har oplevet begivenhederne, og har forskellige forudsætninger for at kende historierne, der fortælles om i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Det kan have indvirkning på den måde, de grønlandske studerende eller andet publikum finder *Sume – Mumisitsinerup nipaa* som værende autentisk og historisk korrekt fortælling af fortiden. I den sammenhæng kunne det være interessant at undersøge, hvordan to generationer oplever *Sume – Mumisitsinerup nipaa* mht. autenticitet og historisk korrekthed. Men det er uden for denne

⁵¹ På dansk: *Gik jeg op* (oprindelig oversættelse på LP coveret).

⁵² Kilde: <http://politiken.dk/indland/ECE1787494/beroemt-og-berygtet-groenlandsk-bygning-fik-dramatisk-afslutning/> Dateret 19. oktober 2012, besøgt 16. marts 2017, kl. 02:45.

afhandlings regi, og derfor bevæger vi os hen til en underordnet teoretisk del, som benyttes til analyse af den kvalitative undersøgelse, receptionsteorien.

Receptionsteori

Uanset hvad filmskaberne har af intentioner omkring en dokumentarfilm, er det ikke altid ensbetydende med, at intentionerne opfyldes, fordi i sidste ende er det publikums forståelse og fortolkninger, der er altafgørende for, om en dokumentarfilm lykkes efter hensigten (Nichols, 2010: 95ff.). En dokumentarfilm alene i sig selv gør den ikke til dokumentarfilm. Professor i film og TV studier, Stella Bruzzi kalder netop publikums rolle i dokumentarfilm, som en forhandling mellem den virkelige begivenhed og fremstillingen af dokumentarfilm (Bruzzi, 2000).

Dokumentarfilm handler om at engagere publikum. Dokumentarfilmen *I Skjul* (Heilborn et alii, 2002), skildrer en peruviansk flygtningefamilie, som i to år havde boet illegalt i Sverige. Skildringen er et sammenhængende interview med familiens søn og dennes lillebror i skikkelse af animeret billedside, men med real lyd fra hele interviewet. Umiddelbart et umage par at kombinere animation og dokumentarisk lyd i en dokumentarfilm. I artiklen ”Animation og dokumentarfilm?” i Filmmagasinet *EKKO*, argumenterer filmkonsulent Jakob Høgel for, at netop den sammenhængende dokumentariske lyd i *I Skjul*: “(...) engagerer publikum følelsesmæssigt i problemstillinger som det ellers kan være svært at skabe forståelse for” (Høgel, 2004). Netop den reelle lyd fungerer som troværdig fortællende enhed i sig selv, i modsætning til interviews med dokumentarisk billedside, hvor udsagn kan være klippet ud. Den peruvianske familie fik efterfølgende asyl i Sverige, hvilket vidner om, at publikum blev følelsesmæssigt fænget, også på myndighedernes rækker. Høgel konkluderer, at denne utraditionelle måde at sætte lyd og animeret billede med og mod hinanden gør, at publikum bliver grebet af historien, i modsætning til, at publikum normalt identificerer sig med personer med en reel billedside. *I Skjul* udmærker sig ved at skabe spænding, som får publikum til at føle og tænke videre (ibid.). Dette er nemlig interessant ift. den måde *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er bygget op som en narrativ fortælling, som sagt før, vha. bl.a. kombineret fortællende stemmer i skikkelse af lyrik, der fremføres af *Sume* ledsaget af filmklip og fotos, og interviews som skifter i tid. I *Sume – Mumisitsinerup nipaa* evner filmskabernes at klippe enhederne sammen, så oplevelsen og det narrative sker i et flow.

I takt med at dokumentarfilm skifter form og udseende fra tid til anden, så er publikums rolle af afgørende faktor, da disse står for afkodning, fortolkning og kategorisering af dokumentarfilm (Ward, 2008: 14). Dokumentarfilm er således ikke en filmstil eller metode (Vaughan, 1999). Vaughan siger, at dokumentarfilm ikke længere er gengivelse af virkeligheden, men snarere at dokumentarfilm er noget, som publikum forstår og erkender i dokumentarfilmens bestræbelse på at fortælle om virkeligheden.

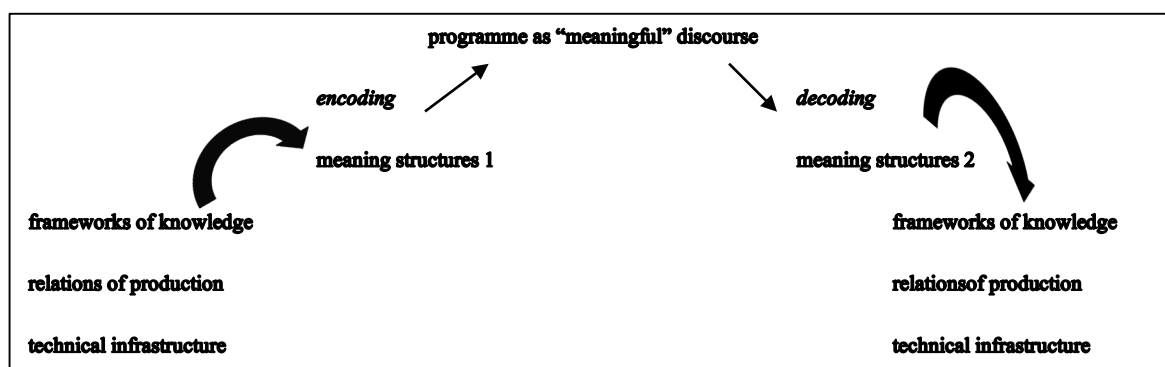
Igennem mediehistorien efter filmens fremkomst har medie forskere diskuteret, hvordan film påvirker publikum og hvordan publikum reagerer på film.

Den første receptionsteori, som præsenteres her, er af den danske lektor Lennard Højbjerg, som i *Reception af levende billeder* (2001), siger, at publikums reception af en film afhænger af publikums kompetencer og præferencer angående sociale, psykologiske og historiske kontekster (Højbjerg 2001: 17). Det gælder også de sproglige og kulturelle præferencer (op.cit.: 11). Denne præference synes at spille en rolle i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, især når baggrundsmusikkens sproglige ytringer ikke altid oversættes i undertekstningen, hvilket kan have indvirkning på publikums konstruktion af informationer. Højbjerg argumenterer for, at publikum konstruerer på forskelligt vis deres oplevelse af levende billeder. Publikums fortolkning af film konstrueres vha. en række informationer, der defineres som begivenheder. Højbjerg illustrerer dette ved at anvende den amerikanske filmteoretiker og filmhistoriker David Bordwells (f. 1947) begreb *sujettet*⁵³, som er et udtryk for en række af informationer, der konstrueres hos publikum (op.cit.: 33). Iflg. Bordwell skaber publikum en fortælling på baggrund af *sujettet*, der i sidste ende konstruerer *fabula*, som er den sammenhængende historie.

Den anden receptions teori er formuleret af den britiske kultursociolog, Stuart Hall (1932-2014). De teorimæssige lighedspunkter omkring reception hos både Højbjerg og Hall er, at de begge siger, at film afkodes eller fortolkes på forskellige måder hos publikum, afhængigt af den enkeltes kulturelle baggrund og personlige oplevelser.

Hos Hall spiller også dimensionen at begrænse sig også en rolle i reception hos publikum. Hall opstiller i artiklen ”Encoding/Decoding” en model for, hvordan budskaber kodes hos afsender og afkodes hos publikum, jf. viste figur 7 på næste side.

⁵³ Kilde: *Narration in the Fiction Film* (1985).



Figur 7

Halls model i figur 7 viser kodning og afkodning med fire trin bestående af produktion, cirkulation, forbrug og reproduktion (Hall, 2006: 163). Modellen viser, at et medies budskab, i figuren udtrykt som *meaning structures 1*, er udtryk for det rå budskab, skabt af producenten af budskabet, som endnu ikke er 'fortæret' eller fortolket af publikum, dvs. i *Sume – Mumisitsinerup nipaas* kontekst, det færdige filmprodukt. *Meaning structures 1* er i denne kontekst manuskript forfatterens budskab med *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, mens *meaning structures 2* illustrerer publikums fortolkning af manuskript forfatterens budskab i form af *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. *Meaning structures 1*, som udtrykker det producerede budskab og *meaning structures 2*, som udtrykker forbruget af budskabet hos publikum, er trods modellens symmetriske struktur, ikke nødvendigvis symmetriske mht. meninger som konsekvens af diversitet omkring kulturelle, sociale og politiske kompetencer og præferencer (op.cit.: 164f.).

Publikum spiller således iflg. Hall, en aktiv rolle i afkodning af budskaber. Hall går videre i sin teori om kodning og afkodning ved at opstille tre forskellige dominerende afkodende positioner hos publikum, som går under betegnelserne den dominerende afkodning, oppositionel afkodning og forhandlende afkodning.

I den dominerende hegemoniske position, genkender publikum meningen med budskabet og afkoder dette fuldt ud. Et budskab, som publikum er enig i, hvilket gør publikum til den dominerende i afkodningen af budskabet (op.cit.: 171).

Den anden position, den oppositionelle position, anerkender publikum den dominerende afkodning af budskabet, men afviser denne som konsekvens af publikums politiske, religiøse, kulturelle overbevisninger. Denne kan karakteriseres som værende modsat afkodning, da denne udebliver grundet publikums overbevisninger (op.cit.: 172f.).

Den forhandlende position er den tredje form, hvor publikum accepterer budskabet dog med mulighed for enten at afvise eller forandre elementer i budskabet. Den forhandlende position giver publikum mulighed for at være reflektiv, selvkritisk og selektiv ved afkodning af budskabet (Hall, 2006: 172). På denne måde sker der forhandling hos publikum mht. identitet og medieprodukter.

Denne teoridel vil blive sat i aktion ift. den kvantitative del af undersøgelsen i denne afhandling, hvor en spørgeskemaundersøgelse skal vise, om respondenterne finder *Sume – Mumisitsinerup nipaa* autentisk, delvis autentisk eller ikke autentisk.

Autentisk eller ej, så er det primære fokus ift. analyse af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* det postkoloniale træk, som kommer til udtryk i filmen.

Postkolonial teori

”Som fremmed arbejder du med fremmede over dig, bliver behandlet som fremmed. Hvad kan man gøre som undertrykte? Er man ikke afmægtig, uden grund under fødderne? Det er midlet, man har som undertrykt. Er det ikke tomt at være værdiløs?” (Sume, 1974).⁵⁴

Det citerede passage fra *Sumes* andet album fra 1974, fra musiknummeret *Takornartaq* er udtryk for en stemme fra tidligere koloniserede subjekter, som var undertrykt.

Postkolonial teori tog sine første spæde skridt i 1980’erne og kom for alvor på den akademiske arena i starten af 1990’erne. Teorien skildrer forholdet mellem tidligere koloniserede lande og koloniserende lande. Dette afsnit opridses opkomsten af postkolonial teori ved Edward W. Said (1935-2003) og psykiater Franz Fanon (1921-1965).

Postkolonialisme som begreb består overordnet af præfikset post- og kolonialisme. Kolonialisme er kendetegnet ved en kolonimagts dominans af et andet, fremmed land.

Præfikset *post-* illustrerer det opgør, som de koloniserede subjekter har med kolonisterne i tiden efter afkoloniseringen, hvor der stadig eksisterer politisk, social og økonomisk ulighed. Det er kutyme i den akademiske verden at skelne mellem begreberne postkolonialisme og post-kolonialisme.

⁵⁴ *Takornartaq* på dansk er musiktitlen: *Den fremmede* fra albummet *Inuit nunaat Sume* (1974).

Postkolonialisme er betegnelse for afkoloniserede lande, som til stadighed er underlagt kolonimagten mht. magt og indflydelse. I sin position som amt, kan man sige, at dette er tilfældet for Grønland. Begrebet post-kolonialisme kendetegner iflg. den australske professor Bill Ashcroft, en overstået faktisk historisk kolonitid. Postkolonialisme uden bindestreg mellem præfikset post- og kolonialisme betegner et tidligere koloniseret land, som stadig er underlagt kolonimagten (Hauge, 2007: 8). Når begrebet postkolonialisme anvendes, så er det tegn på, at effekter af postkolonialisme til stadighed flourer og de såkaldte forhenværende magtstrukturer stadig eksisterer ift. tidligere kolonimagt. Postkolonialisme skildrer de konsekvenser, som opstår ved et kulturmøde mellem kolonimagten og de koloniserede. Der er tale om et sammenstød, hvor kolonimagten agerer og placerer sig selv højere end de koloniserede. I nærværende afhandling anvendes postkolonialisme, da Grønland stadigvæk er underlagt Det Danske Rige, i status som et Selvstyrende Grønland.

Postkolonialisme besidder udover sine begrebsmæssige betydninger, det egenskab at være et analyseredskab til iagttagelse af forhold ifm. tiden efter kolonisering og afkolonisering. Det sker inden for forskellige arenaer, fx i litteratur, film og kunst (Hauge 2008: 359); (Hauge, 2007: 7ff.).

Til trods for, at kolonitiden i Grønland for længst er ophørt, følger uundgåeligt en tid, hvor de implicerede aktører hos de koloniserende og de koloniserede subjekter gennemgår en fase i et forsøg på at nedbryde de opbyggede relationer og forestillinger, som er skabt i forholdet mellem grønlandere og danskere og ikke mindst mellem Danmark og Grønland.

Teoretikerne bag postkolonialisme

Teoretikere bag postkolonialisme finder kulturmødet mellem de indfødte og tidligere kolonimagt og tiden efter kolonialisme som årsag til lidelse og undertrykkelse, som er uretfærdigt (Fanon, 1968: forord).

Afkoloniseringsperiode har ingen tidsmæssig afgrænsning, hvilket en af pionererne indenfor postkolonial teori, Frantz Fanon har beskæftiget sig med. Med værket, *The Wretched of the Earth* (1961), kaster Fanon lys over anspændtheden mellem kolonimagten og de koloniserede. Her analyserer Fanon de psykologiske konsekvenser af kolonialisme, som finder sted hos frustrerede koloniserede på deres vej til løsrivelse fra kolonimagten. Fanons analyse munder ud i en opstilling af binære oppositioner såsom hvid versus sort, det gode versus det onde og rig

versus fattig, som fremhæver dikotomien ved kulturmødet. Nøglebegreber som *otherness*, subjektdannelse med vægt på sproglige og psykoanalytiske rammer er ligeledes aspekter i Fanons analyse. Konsekvenserne af racisme og kolonisering beskriver Fanon i *Black Skin, White Masks* (1952).

Det er utopi at antage, at konsekvenser og efterdønninger af et overstået postkolonialt forhold mellem Grønland og Danmark udviskes over en periode fra 1953 og tiden frem til nu, da forskellige generationer undergår forskellige stadier af dette postkoloniale forhold og ved nedbrydningen af magtrelationer. Ikke mindst spiller det en rolle, hvordan de tidligere koloniserede og tidligere koloniserende opfatter, betragter eller accepterer fortiden. Faktorer som, når den danske regering benægter at stå til ansvar for tidligere regerings handlinger i forholdet til Grønland og deraf følgende fratager sig ansvaret for at sige undskyld ift. de 22 børn, som blev anbragt på børnehjem efter et års Danmarks ophold i 1953, er synlige tegn på en stadig eksisterende magtrelation mellem Danmark og Grønland.

Postkolonialisme som begreb agerer også som et analyseredskab, som en kritisk metode til analyse af koloniale forhold. Postkolonialisme som kritisk metode er indført af Edward W. Said, som med værket *Orientalism* (1978) kritiserer det udeblevne studie af kolonisation i den litterære verden. Said kritiserer kolonisatorens udbredelse af det såkaldte orientalske folk, som værende underordnede subjekter, som er ugidelige, tankeløse, seksuelt umoralske, upålidelige og forrykte (Said, 2004: 67). Det orientalske folk er modsætningen til den europæiske overlegenhed, som fremstiller og konstruerer Orienten og dens befolkning, hvilket danner grundlag for, at identitet defineres ift. grænsedragningen mellem det velkendte og det ukendte. Identitet defineres ift. de andre (op.cit.: 82). Iflg. Said konstruerer og fremstiller Vesten mødet med alle fremmede folkeslag som 'den anden'.

Fanons analyser af kolonisationens psykologiske konsekvenser hos de koloniserede subjekter og Saims kritik af kolonimagts stigmatiserende syn på de koloniserede og verdens litteraturens manglende fokus på kolonialisme var kun starten på postkolonialismens spirrende mangfoldighed i sit udtryk. Konsekvenserne af postkoloniale forhold hos et undertrykt folk fører som regel til handlinger i kampen mod frigørelse fra kolonimagten. Teorier om handling mod frigørelse fra kolonimagten sker i forskellige faser, hvilket der redegøres for i næste afsnit.

Faser mod frigørelse fra kolonimagten

I forlængelse af det postkoloniale fænomen, har Eva Jørholt, med baggrund i Fanons teori om frigørelse fra kolonimagten, som nyfortolkning introduceret 'de tre faser.' Fokus hos Jørholt er, hvorvidt de tidligere koloniserede subjekter bør holde fast ved egen kultur identitet, som er baseret på tradition eller om hvorvidt de tidligere koloniserede subjekter skal integrere sig i det globale samfund mhp. at nedbryde de kulturelle forskelle, eller som det sidste, hvorvidt en ny identitet skal skabes.

Jørholt argumenterer for, at der er tre faser, som afbilder forskellige stadier hos det koloniserede folk i udviklingen mod frigørelsen fra kolonimagten.

Den første fase i kampen mod frigørelse fra kolonimagten, kaldes for assimilation, hvormed de koloniserede subjekter behager kolonimagten i et ønske om at agere som kolonimagten.

Anden fase er abrogation, hvor de koloniserede subjekter tager afstand fra kolonimagten og skælder denne ud. De koloniserede subjekter anklager kolonimagten ved at de koloniserede subjekter dykker ned i fortiden.

Tredje fase kaldes for appropriation, hvor de koloniserede subjekter appellerer til egne landsmænd med opfordring om at vågne op og gøre noget ved kolonisatorens behandling af de koloniserede subjekter.

I dagens Grønland kommer Fanons faser til udtryk på forskellige platforme bl.a. inden for politik og sociale lag hos befolkningen. Aktører i skikkelse af den almene menige borger, akademikere, politikere og kunstnere fremkommer jævnligt med ytringer af postkolonial karakter, som var det en skrue uden ende. I denne kontekst kan den evigt omdiskuterede sprogpolitik i Grønland, figurere som et specifikt eksempel. I Grønland er det grønlandske sprog lovgivningsmæssigt det primære sprog, men dette til trods, fungerer det danske sprog som hovedsproget i det administrative system. Denne omstændighed skaber en følelse af fremmedgjorthed i eget land hos den del af befolkningen, som ikke behersker det danske sprog. Leder af Sprogsekretariatet, *Oqaasileriffik*, cand.mag. i Sprog, Litteratur & Medier, Katti Frederichsen (f. 1982), listede op under et foredrag i *Katuaq*⁵⁵ en række tabuer omkring sprog inklusiv i hvor høj grad det danske

⁵⁵ Foredraget skete 3. november 2016 med overskriften *Oqaatsivut suniarpavut*. På dansk: *Hvad vil vi med vores sprog?* (egen oversættelse, HR).

sprog agerer dominerende i det grønlandske samfund. Foredraget blev transmitteret live via *Katuaqs* facebook.⁵⁶ Tilhørerne under foredraget i *Katuaq* gav udtryk for at genkende nogle af de aspekter, som Frederiksen fremførte under sit foredrag. Men lige så meget indrømmede tilhørerne en berøringsangst for at debattere uligheden i sprog i det grønlandske samfund. Foredraget over to afdelinger med en pause imellem, blev tilsammen set af 1.466⁵⁷ facebook brugere. Desuden blev foredraget udsendt i *KNR radio*, så befolkningens radiolyttere i Grønland fik kendskab til foredraget.

Kunstneren Julie Edel Hardenberg (f. 1971) er kendt for at sætte det postkoloniale i perspektiv i sin kunst, hvilket hun også gjorde i udstillingen *Unravelings*⁵⁸ i København. Her udstillede Hardenberg værket ”Dis/Connection” i perioden 20. januar – 26. februar 2017. Værket problematiserer det danske sprogs diskriminerende rolle i Grønland, der trods sit virke som minoritetssprog, agerer som systemsprog og samlet set har det danske sprog magten blandt majoritet af grønlændere. Hardenberg illustrerer dette ved at optegne en oversigt over sproglige kompetencer hos bestyrelser og erhvervsledere under *Grønlands Selvstyre* ved at tilføje nationale flag ud for hver erhvervsleder eller bestyrelsesmedlem. Dette for at markere, hvilke sprog erhvervslederne og bestyrelsesmedlemmer behersker, jf. figur 2.⁵⁹ Men lige så meget for at illustrere, at de grønlandssprogede er i undertal.

⁵⁶ Kilde:

<https://www.facebook.com/katuaq.kulturipillorsua/videos/vb.469421373110311/1246483228737451/?type=2&theater> Besøgt 2. februar 2017, kl. 22:55 &

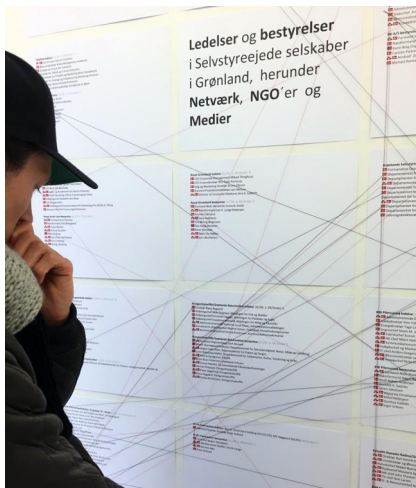
<https://www.facebook.com/katuaq.kulturipillorsua/videos/vb.469421373110311/1246537648732009/?type=2&theater> Besøgt 2. februar 2017, kl. 22:55.

⁵⁷ Samlet 1.466 visninger på begge live udsendelser pr. 2. februar 2017.

⁵⁸ Udstillingen omfatter følgende kunstnere: La Vaughn Belle, Javier Tapia, Trine Mee Sook Gleeurup, Nanna Debois Buhl & Julie Edel Hardenberg. Kilde: <http://www.meterspace.dk> Besøgt 2. februar 2017, kl. 23:35.

⁵⁹ Kilde:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1015570777776258&set=a.10155707776761258.1073741833.825331257&type=3&theater>, Besøgt 14. maj 2017, kl. 18:50.



Figur 2:

Foto fra Julie Edel Hardenbergs værk *Dis/Connection* under udstillingen *Unravellings* i København. Foto: Julie Edel Hardenberg.

Udstillingen *Unravellings* er blevet til ifm. markeringen af 100 året for, at Danmark solgte de Vestindiske Øer til USA og således gav slip på sit status som kolonimagt. Eftersom Grønland stadig hører under Danmark, kom Hardenberg med som en af udstillerne. Udstillingen gav anledning til en del debat, som blev bl.a. spredt ud på facebook. En sproglig omstændighed, der til en vis grad hæmmer grønlænderne til at komme til udtryk; retten til repræsentation.

Retten til repræsentation

Ethvert folkeslag har retten til at repræsentere og fortælle sit eget lands historie ud fra eget perspektiv. I grønlandsk kontekst er hovedparten af Grønlands historie skrevet af historikere, videnskabsfolk og andre, som ikke kommer fra Grønland. Ikke al materiale er oversat til grønlandsk. Mange dokumentarfilm om Grønland er produceret af udefrakommende filmskabere.

Til *Sume – Mumisitsinerup nipaas* skikkelse som den første grønlandsk producerede, længere dokumentarfilm, siger kreativ producer, Emile Hertling Perónard, i et interview med Dorthe Hygym Sørensen fra Det Danske Filminstitut: "*Jørgen Roos, Anne Wivel og andre danskere har lavet glimrende film om Grønland. Vi ville lave en film om Grønland set med grønlandske øjne. (...)*" (Sørensen, 2014). I et andet interview kommer Perónard ind på, at set med grønlandsk perspektiv, kan man som grønlænder gennemskue, når en film om Grønland er produceret af filmfolk, som ikke kommer fra Grønland. Perónard nævner film, som er filmet i Grønland eller siges at foregå på Grønland, skabt af filmskabere, som aldrig har sat deres egne ben i Grønland. Han kommer ind på *Idealisten* (Rosendahl, 2015), hvis instruktør heller aldrig har været i

Grønland, og det samme gælder for locations i fiktionsfilmen *The Secret Life of Walter Mitty* (Stiller, 2013), som skal forestille at ske i Nuuk, men er optaget i Island (Iversen, 2015).

Jørgen Roos står bag dokumentarfilmen *Sisimiut* (1966), som ud fra tidligere kolonisators perspektiv skildrer hvordan danskerne udvikler Grønlands fremtid ved at bestride ledende stillinger. Her kommer grønlænderne ikke til orde pga. fremstillingen af disse som subalterne subjekter. Danskerne fremstilles som eksperter hvorimod grønlænderne er mindreværdige og der er spor af daniseringsprocessen ift. sproget (Roos, 1966). Her er det danskerne, som stiller krav til sprog, mens der ingen krav stilles til danskerne. Anne Wivel står bag dokumentarfilmen *Menneskenes land* (2006), og som 40 år tidligere i Roos' tilfælde, også her fremstiller dikotomien mellem danskerne og grønlænderne ved, at det er danskerne, der stadig agerer som eksperter, mens grønlænderne igen fremstilles siddende på skolebænken - et folk, der ikke kan håndtere alkohol og incest. Et land, som endnu ikke er klar til et selvstyre (Wivel, 2006). Samme diskurs har dokumentarfilmen *Flugten fra Grønland* (Heilbuth, 2007), som skildrer et problemfyldt Grønland med politikere, der misbruger deres position til egen fordel. Et land som ikke er klar til at klare sig selv, hvor grønlænderne fremstilles som subalterne og mindreværdige, som ikke er i stand til at klare sig uden danskernes hjælp.

Med respekt for den kunstneriske frihed, præges Grønlands relaterede fiktionsfilm af det, som Perónard snakker om, at man som indfødt kan fornemme, at der er tale om en produktion, der er lavet af folk udefra. Det giver en fornemmelse for inkonsekvens. Fx ser vi i *Lysets hjerte* (Grønlykke, 1998), at Rasmus' kone flænses en sæl iklædt nationaldragt. Et gestus, som enhver kvinde i dag, med respekt for sin nationaldragt, aldrig ville finde på at gøre.

Apropos ikke grønlandsk producerede dokumentarfilm, er det ikke ensbetydende med, at udenlandske filminstruktører, alene fremstiller Grønland som et subalternt samfund. Der findes fx dansk producerede film, som fremstår som sympatisører ved at tilkendegive de konsekvenser, det postkoloniale forhold mellem Danmark og Grønland, har ført med sig. Det ser man bl.a. i filmen *Lysets hjerte* (Grønlykke, 1998)⁶⁰ og *Eksperimentet* (Friedberg, 2010).

Ud fra *Sume – Mumisitsinerup nipaas* diskurs, fortæller dokumentarfilmen om den grønlandske traumakultur. En konsekvens fra det koloniale forhold til Danmark. Fraværet af den tidligere danske kolonimagts perspektiv i *Sume – Mumisitsinerup nipaas*, signalerer ligeledes et ønske om

⁶⁰ *Sume* leverer med to musiknumre i filmen med *Piffiit nutaat* (*Sume*, 1973) & *Naluara ilisimaneraa* (*Sume*, 1974).

repræsentation af egen historie. Det i sig selv er også et tegn på en kamp om anerkendelse, som den tyske professor og filosof Axel Honneth (f. 1949), mener, udspringer fra en trang til oprejsning (Honneth, 1992). Honneth siger, at mennesker, der lever i en kultur, der er såret, kæmper for anerkendelse.

To litterære værker skal fremhæves, da jeg mener, at de er kan kaldes for en slags 'foregangsmænd' i kampen om anerkendelse og retten til repræsentation fra et grønlandsk perspektiv. Værkerne bringer nemlig den tidligere danske kolonimagts fejlslagne handlinger mod subalterne subjekter i Grønland frem i lyset. Værkerne både skabte, ikke alene stor opmærksomhed, men også chokerede og vækkede opsigt både i Grønland, Danmark og i andre lande.

Anne Sofie Hardenberg (f. 1948) fortæller sin egen personlige historie om et tabulagt emne. En historie, som fortæller om følgerne af kolonimagts forbud om, at danskere og grønlandere indledte et samlivsforhold. I et samarbejde med journalist og forfatter Pia Christensen Bang, fortæller Hardenberg om sin danske far, som hun ikke fik lov til at finde. Med sin stædighed fandt hun ham i sidste ende, hvilket hun erindrer i værket *Kampen for en far* (2009).⁶¹ Udgivelsen førte til reaktion blandt andre grønlandere, som er juridisk faderløse. Blandt de fadeløse var blandt andre Tida Ravn.⁶² *Kampen for en far* kulminerede i stiftelsen af *Foreningen af juridisk faderløse* i 2010.⁶³ Foreningen fik politisk opmærksomhed både i Grønland, i Folketinget og Institutet for Menneskerettigheder. Daværende folketingsmedlem for partiet *Inuit Ataqatigiit (IA)*, Johan Lund Olsen (f. 1958) kritiserede den tidligere kolonimagt, Danmark for at udsætte de juridisk faderløse grønlandske børn for "(...) en kulturel, social og identitetsmæssig diskrimination."⁶⁴ Lovforslaget om ændring af lov for Grønland om børns retsstilling og arvelov for Grønland blev fremsat i oktober 2013. Daværende statsminister Helle Thorning Schmith (f. 1966) gav udtryk for, at den danske regering ikke er forpligtet til at give økonomisk kompensation til de berørte grønlandske juridisk faderløse. I et pressemøde i april 2014 kritiserede daværende formand for *Naalakkersuisut* og *Naalakkersuisoq* for Udenrigsanliggender

⁶¹ *Kampen for en far* er oversat til grønlandsk med titlen *Ataatamik ilungersuutit* (2009).

⁶² Tida Ravn er blandt karaktererne i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

⁶³ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/ny-forening-juridisk-faderloese-stiftet> Dateret 1. juli 2010, besøgt 15. marts 2017, kl. 03:39.

⁶⁴ Kilde: <http://www.jafolketingimi.dk/news-johan+lund+olsens+tale+om+juridiske+faderlose.htm> Dateret 23.10.2013, besøgt 15. marts 2017, kl. 04:25.

Aleqa Hammond (f. 1965),⁶⁵ den danske regering for at behandle grønlandere anderledes.⁶⁶ Pr. 1. juni 2014 fik de juridisk faderløse samme rettigheder ift. faderskab og arv i lighed med andre børn, der er født uden for ægteskab.⁶⁷ Hardenberg åbnede således op for retten til repræsentation, som synes at have motiveret andre til at fortælle de dunkle sider af forholdet mellem Danmark og Grønland.

Et andet litterært værk, som bryder tavsheden ift. krænkende handlinger under kolonitiden i Grønland, udkom i 2011. Her debuterede Helene Thiesen (f. 1944) med sin erindringsbog, *For flid og god opførsel*.⁶⁸ Værket er i lighed med Hardenbergs værk, også af kolonial og postkolonial karakter. Thiesen var nemlig et af de 22 grønlandske børn, som blev deporteret til Danmark i 1951 som led i den danske kolonimagts forsøg på at skabe en grønlandsk elite. Thiesens mødte den nu afdøde danske socialrådgiver, Tine Bryld (1939-2011), som havde stor interesse for de udstødte grønlandere anbragt i Danmark. Mødet gav Thiesen mod på at skrive sine erindringer. Bryld afslørede deportationsprojektet i Rigsarkivet og portrætterer de deporterede og deres familier i sin bog, *I den bedste mening* (1998). Tretten år efter Thiesens første møde med Bryld, udkommer Thiesens værk. En erindring om en deportation, der snarere havde en karakter af et eksperiment, som var led i kolonimagts målsætning, som lød på, at de deporterede børn skulle fremstå som forbilleder for Grønlands fremtidige elite. Det slog imidlertid fejl. Seks af de 22 børn blev bortadopteret i Danmark, og resten blev anbragt på børnehjem i Nuuk. En anbringelse, som tilsyneladende hverken børnene eller forældrene kendte til. Børnene mistede deres grønlandske sprog og kultur. De fleste børn kom til at lide af varige mén. *For flid og god opførsel* (2011) fik stor opmærksomhed i de grønlandske medier, Danmark og i udlandet. Med baggrund i Thiesens historie, som endnu ikke var udkommet i 2009, blev filmen *Eksperimentet* (Friedberg, 2010), optaget i Nuuk med Thiesen som konsulent. Desværre fik *For flid og god opførsel* (2011) ikke politisk opmærksomhed i samme grad som Hardenbergs *I kampen for en far* (2009), (Rygaard, 2010-12: 77-103). Den danske regering nægtede at sige undskyld for denne eksperimentelle handling, som fortidens politikere har ansvaret for. Som

⁶⁵ Hammond repræsenterede partiet *Siumut*. I dag er Hammond løsgænger som folketingsmedlem.

⁶⁶ Kilde: <http://naalakkersuisut.gl/~media/Nanoq/Files/Attached%20Files/Powerpoint%20praesentationer/Jurdiske%20Faderlose%20DK%20150415.pdf> Besøgt 15. marts 2017, kl. 05:25.

⁶⁷ Kilde: http://knr.gl/files/article_attachments/folder_dk_0.pdf Besøgt 15. marts 2017, kl. 04:47.

⁶⁸ *For flid og god opførsel* er oversat til grønlandsk med titlen *Maligassaatitaagama* (2011).

undtagelse, kom *Red Baret*, som var medaktør i deportationen af de 22 børn i 1951, med en officiel undskyldning til fire af de deporterede børn i oktober 2015.⁶⁹ Et udfald, som må betegnes skuffende, hvis man skal sammenligne med den australske film *The Rabbit Proof Fence* (Noyces, 2002), som skildrer fjernelse af tre aboriginiske piger fra deres familier, ligesom andre 100.000 aboriginale børn har været udsat for i den australske regerings ønske om at assimilere disse børn til den hvide mands verden.⁷⁰ Den australske premierminister Kevin Rudds udtrykte en undskyldning til aboriginerne 13. februar 2008. En undskyldning, som hans forgænger ikke ville give.⁷¹

Traumakulturen, som efter flere generationer efter afkolonisering, er stadig aktuell i mange kunstneriske kredse. På det litterære felt er fx den afroamerikanske forfatter, Toni Morrison (f. 1931) kendt for at genskrive slaveriets historier i bl.a. romanen *The Bluest Eye* (1970) og *Song of Solomon* fra 1977 (2004). Morrison fortæller som efterkommer af koloniserede subjekter, sine forfædres historie gennem litteratur.

Kigger vi på historiebøger forfattet ud fra et grønlandsk perspektiv, er den første udgave i skikkelse af *Qaannat alannguanni: Kalaallit Nunaanni naalakkersuinikkut oqaluttuarisaanermi 1939-79* (2002)⁷² af Tupaarnaq Rosing Olsen (f. 1955). Dette værk, som tidsmæssigt strækker sig over fyre år er dog ikke en fyldestgørende historieskrivning af hele Grønlands historie, som rækker over en længere periode. Til trods for, at Olsens historieskrivning er fortalt med grønlandsk perspektiv, bemærkes, at værket understøttes af mange referencer, henimod 125 og 11 interviewpersoner (Rosing, 2005: 261ff.), hvilket vidner om at kildernes herkomst ikke alle har et grønlandsk perspektiv.

Det daværende, eneste trykte landsdækkende nyhedsmedie i Grønland, *Atuagagdliutit*, i det følgende *AG*, behandlede ikke *Sumes* antiimperialistiske tekster i perioden 1973-1976. Ved intensiv gennemgang af artikler for 1973 og ekstensiv gennemgang af artikler i *AG* i 1974 og

⁶⁹ Kilde: <http://politiken.dk/indland/ECE2895958/red-baret-siger-undskyld-til-groenlaenderboern-efter-64-aar/> Besøgt 17. februar 2017, kl. 06:15.

⁷⁰ Kilde: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/udland/historisk-undskyldning-til-australiens-indf%C3%B8dte> Besøgt 19. februar 2017, kl. 06:31.

⁷¹ Kilde: <http://www.dr.dk/Nyheder/Udland/2008/02/13/072108.htm> Besøgt 19. februar 2017, kl. 05:45.

⁷² Den danske udgave udkom tre år senere med titlen *I skyggen af kajakerne. Grønlands politiske historie 1939-79* (2005).

1976 er det symptomatisk, at der ikke forefindes debatindlæg eller artikler, som behandlede *Sumes* lyrik. Ved nærmere gennemgang af artikler i *AG* i 1973, jf. bilag 10, omtaltes *Sume* én gang ifm. deres musikalske optræden ved demonstrationen i København (Fleischer, 1973A). En begivenhed, der var arrangeret af *Unge Grønlanderes Råd* ifm. 20 års dagen for Grønlands overgang fra kolonistatus til amt, som også skildres i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (Høegh, 2014: 00:64:34). At *Sume* ikke decideret var debateme i *AG*, betyder dog ikke, at de samfundsmæssige, kulturelle og politiske emner ikke blev omtalt i den trykte medie. Ud fra nævnte håndplukkede artikler m.m. i 1973, jf. bilag 10, kan man se, at emner som uddannelse, ulighed på arbejdsmarkedet blandt grønlandere og danskere, sprog, diskrimination, lukningen af *Qullissat*, debat om selvstyre og hjemmestyre, blev behandlet og debatteret i *AG*. Men her er det svært at få øje på ungdommens røst. Ud fra de håndplukkede artikler i 1973 kan den grønlandske befolkning i medierne, på dette tidspunkt således indplaceres under abrogationsfasen. 1973 er også året, hvor distributionen af *AG* blev forbedret ved at overgå fra skibsfragt til luftfragt, der forkortede distributionen af avisen med to måneder, hvilket ville imødekomme Grønlandsrådets ønske om større samfundsdebat i *AG* (Fleischer, 1973B). Men det gav ikke anledning til, at *Sumes* tekster blev drøftet i nævnte landsdækkende avis.

Sumes album udgivelser i 1974 og 1976 blev anmeldt i *AG*. Der findes ingen anmeldelse af *Sumes* debut LP plade fra 1973 i *AG*. *Sumes* andet album, *Inuit nunaat Sume* (1974) blev anmeldt i august 1974 (Fleischer, 1974B). Anmelderen Påbe fortolker her *Sumes* stærke tekster som, at udvejen må være revolution, hvis grønlanderen bliver ved med at blive behandlet som fremmed i sit eget land. Musiknummeret *Inuit nunaat* (*Sume*, 1974) bliver citeret i sin fulde skikkelse. Anmeldelsen synes at agere som talerør for *Sumes* budskaber, i sin forklædning som abrogation, en afstandtagen til danskerne, og samtidigt skælde egne politikere ud. *Sumes* udgivelse *Sume Ulo I* fra 1976 blev anmeldt samme år (Fleischer, 1976). Knap et år senere omtales albummet igen i *AG*, hvor skribenten gav udtryk for et savn af ironi i den alvorlige tunge lyrik, hvilket vedkommende mente, ville fremme forståelsen hos befolkningen (Fleischer, 1977). Til trods for at *Sumes* tekster ikke blev omtalt og diskuteret i landets daværende eneste landsdækkende avis, *AG*, kan det ud fra nævnte medies håndplukkede overskrifter fra 1973, udledes, at der rent faktisk fandt samfundsdebat sted. Overordnet kan man sige, at der er tale om en brydningstid, hvor der blev udtrykt et ønske om hjemmestyre og selvstyre, med udgangspunkt i de samfundsmæssige problemer, der kom til udtryk i skikkelse af konsekvenser som følge af forholdet mellem Grønland og Danmark. Daværende folketingsmedlem Moses Olsen udtrykte

det således under demonstrationen i København: “(...) *Danmarks indsats i Grønland har hvilet på et uhensigtsmæssigt grundlag*” (Fleischer, 1973B). Men de unge grønlanderes røst var, som sagt, ikke at finde i de håndplukkede overskrifter fra *AG* i 1973, som måske hænger sammen med at intelligentsiaen befandt sig i Danmark, jf. teorien om diaspora på side 63. Ud fra debattemner og de præsenterede udpluk af *Sumes* budskaber i dette afsnit, kan det udledes, at emner og *Sumes* lyrik hang nøje sammen med og i høj grad afspejler historien om Grønland.

Med baggrund i ovennævnte, er det indlysende, at filmskaberne bag *Sume – Mumisitsinerup nipaa* gerne ville bidrage med at fortælle om den grønlandske historie gennem en dokumentarfilm med grønlandsk perspektiv. Det i lighed med Tupaarnaq Rosing Olsen, der går til året 1979, hvor Grønland fik hjemmestyre. Perspektivet er klart, idet nutidige interviews i *Mumisitsinerup nipaa* foregår på grønlandsk, undtagen interviews med Karsten Sommer, og de fleste filmklip er dansksprogede, som igen klart markerer, at perspektivet dengang var andet end grønlandsk perspektiv, dog undtaget filmklip af den ældre mand, som interviewes på grønlandsk (Høegh, 2014: 00:12:36).

Filmskaberne bag Sume – Mumisitsinerup nipaa

Filminstruktøren i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, Inuk Silis Høegh (f. 1972) er født og opvokset i Qaqortoq. I dag har Inuk bopæl i Nuuk. Inuks mor er den anerkendte grønlandske kunstner, Aka Høegh (f. 1947) og hans far er den lettisk fødte, kendte fotograf og forfatter Ivars Silis (f. 1940). Inuk Silis Høeghs søster, Bolatta Silis Høegh (f. 1981), er ligeledes kunstner.

Iflg. Inuk Silis Høegh mødte hans forældre hinanden til *Sume* koncert i København (bilag 5, 2016: 2). Under research arbejdet på *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fandt han et billede fra demonstrationen i København i 1973, hvor hans mor, Aka Høegh står sammen med Malik Høegh. Det viser sig, at Inuk Silis Høegh selv var tilstedet under selv samme demonstration siddende i en barnevogn (ibid.). Malik Høegh er en del af familien hos Inuk Silis Høegh. Ud over det personlige forhold til den unge generations oprør i 1970'erne via sine forældre og familie, var nysgerrigheden hos Inuk Silis Høegh, drivkraften i interessen for skabelsen af *Sume – lyden af en revolution*. Nysgerrigheden stammer blandt andet i Inuk Silis Høeghs fascination af, at alle i hans generation og forældrenes generation har et eller andet forhold til *Sume* (ibid.).

Inuk Silis Høegh er uddannet inden for film, TV produktion og kunst, jf. bilag 6, som er hans CV. I sit kunstneriske udtryk afviger Inuk Silis Høegh sig fra andre grønlandske kunstnere ved at

kombinere sin kulturelle baggrund med at give det et internationalt præg. Men som han også selv udtrykker sin kunst, er han kendt for at dekonstruere det gængse, som vi bl.a. ser det i kunstprojektet ”Melting Barricaes”, hvor Grønland agerer som kolonimagt. Projektet er udarbejdet ifm. 25 års jubilæet for *Grønlands Hjemmestyre* i 2004. Et tema, som dannede grundlag for en debat om Grønlands fremtid, på lige fod med *Sume – Mumisitsinerup nipaa* også skabte og stadig skaber debat om grønlandsk selvstændighed i fremtiden.

Inuk Silis Høegh fik tildelt Selvstyrets Kulturpris i 2015, ligesom han blev udnævnt som kulturambassadør for Sermersooq Kommune i 2015.

Kreativ producer i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er Emile Hertling Péronard (f. 1979). Péronard har ligesom Inuk Silis Høegh, grønlandske aner. Hans mor, Gitte Hertling (f. 1954) er grønlandsk, mens hans far ved navn Paul-Philippe Péronard ⁷³ (f.1950), er dansk. Emile Hertling Péronard er født i Danmark og opvokset i Grønland. I modsætning til Inuk Silis Høeghs kunstneriske familie, var Emile Hertling Péronards grønlandske morfar, Knud Hertling ⁷⁴ (1925 – 2010) politiker. Hertling var nemlig folketingsmedlem for Grønlands nordkreds i perioden fra 1964 til 1973, og i mellemliggende periode blev han også den første minister for Grønland i tiden 1971 frem til 1973. Knud Hertling stod bag dannelsen af partiet *Sukaq* i 1969, men denne blev opløst og han blev senere medlem af partiet *Siumut*. Som folketingsmedlem var Knud Hertling modstander af indførelsen af fødestedskriteriet i 1964, og i øvrigt spåede Knud Hertling, at ordningen kun ville gælde i få år (Janussen, 2017: 15), hvilket jo ikke blev tilfældet.

Ud fra de familiære, historiske begivenheders sammentræf i familien ift. ungdomsoprør i 1970’erne, og dels i samarbejdet mellem Inuk Silis Høegh og Emile Hertling Péronard, kan det udledes, at emnerne i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* har dybe spor i begge filmskaberes liv.

Péronard ejer sammen med Inuk Silis Høegh produktionsselskabet Anorâk Film. Péronard har i modsætning til Inuk Silis Høegh base i København. Ligesom Inuk Silis Høegh er Péronard også uddannet indenfor filmbranchen, jf. hans CV, som findes i bilag 7.

⁷³ Emiles far, Paul-Philippe Péronard har franske aner, derfor det franske efternavn. Paul-Philippes oldefar emigrerede fra Frankrig til Danmark (mailkorrespondance med Emilie Péronard, 17. april 2017).

⁷⁴ Knud Hertling blev sammen med en bror adopteret af den danske pastor, Svend Hertling i 1947. Knud kom fra Paamiut, søn af overkateket Peter Olsen (1892 – 1930) og Sofie Andersen (1891-1950). Kilde: http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Minister/Knud_Hertling Besøgt 16. april 2017, kl. 16:30.

Foruden fælles kulturel baggrund og interessefelter professionelt, er Inuk Silis Høegh og Emile Hertling Péronard også på en måde bundet i privatlivet ved, at Péronard er samlevende med Inuk Silis Høeghs søster, Bolatta Silis Høegh.

Med baggrund i Inuk Silis Høeghs og Emile Hertling Péronards tilknytning til Grønland og *Sume*, står det klart, at de har interesse i at skabe en identitetskonstruktion via dokumentarfilmen, idet de begge har deres forældre generation tilfælles i forhold til *Sumes* tekster og ikke mindst også i forhold til de relationelle; Emile Hertling Perónards morfar, Knud Hertling var minister for Grønland og Inuk Silis Høeghs slægtskab med Malik Høegh. Der er således tale om et spændende konstellation, som består af to dimensioner, der danner grundlag for et ønske om at skabe debat om Grønlands nuværende position som et Selvstyrende land men også i forhold til et ønske om at forstå sin egen historie, jf. afsnittet om retten til repræsentation, side 55.

Ifm. tildeling af Selvstyrets Kulturpris 2015 til Inuk Silis Høegh, har Emile Hertling Péronards og Inuk Silis Høeghs filmselskab *Anorak Film* med økonomisk støtte fra *Grønlands Selvstyre* og *Sermeq Fonden* givet det grønlandske samfund en gave i form af det internetbaserede filmarkiv *Inuiaat Isaat*.⁷⁵ Filmarkivet indeholder historiske filmoptagelser fra 1960'erne og 1970'erne, som blev fremsendt ifm. med produktionen af *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (Krarup, 2015).

Inuk Silis Høegh og Emile Hertling Péronard, begge med dansk og grønlandsk baggrund repræsenterer en stor del af den grønlandske befolkning med deres tværkulturelle identitet. En identitet, som er et resultat af det tidligere koloniale forhold mellem Grønland og Danmark, men de repræsenterer også efterkommerne af grønlændere, som har levet et liv i diaspora.

Diaspora

1970'erne rejste unge grønlændere til Danmark for at uddanne sig, og levede således i diaspora. Livet i diaspora med mulighed for at iagttage samfundsmæssige forhold i Grønland på afstand, syntes at have inspireret Malik Høegh til at skrive sine antiimperialistiske tekster, som på daværende tidspunkt var tidstypiske inden for den internationale musikverden. Helt i tråd med teorier om diaspora. En nyskabelse i grønlandsk kontekst inden for musikken. I den grønlandske litteratur fremstod unge grønlændere i diaspora i 1970'erne som meget aktive producenter af

⁷⁵ *Inuiaat Isaat* er i artiklen oversat til dansk som: "Folkets øjne". Filmarkivet forefindes på <http://inuiataisaat.com> Besøgt 7. maj 2017, kl. 21:30.

digte og noveller, som har karakter af samfundskritik. Det fik efterfølgende indvirkning på det politiske plan på linje med *Sumes* lyriske budskaber. Grønlandsk litteratur op mod *Sume* vil ikke blive uddybet i denne afhandling, dog henvises til afsnittet om karaktererne i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som omtaler Moses Olsen og Aqqaluk Lynge, som tilhørte to af tre ”vrede unge mænd.” En betegnelse, som sprogforsker Per Langgård, kaldte denne tids forfattere, med baggrund i deres tekster i *Agdlagarsiat* (Poulsen, 1970). Den tredje vrede unge mand var Aqissiaq Møller (1939-1997), (Langgård, 1990: 27).

Uddannelsespolitikken for Grønland i 1970’erne betød, at der i 1972 var 1.402 grønlandske studerende i Danmark, og 7 procent var: “(...) aktive med diskussioner, møder, skrev artikler om grønlandske forhold” (Jensen, 1994: 68). Dette viser noget om det engagement, som de unge grønlandske studerende udviste omkring de samfundsmæssige forhold i Grønland, men som tidligere nævnt, ikke var synlig i *AG*.

Nødvendigheden eller kravet om at rejse til Danmark, er ud fra den amerikanske sociolog, Roger Brubaker, en form for diaspora, som Brubaker betegner for ’spredning.’ Denne omstændighed har en karakter af en tvangsmæssig eller på anden måde traumatisk form for diaspora. Der er således tale om en minoritet uden for Grønland (Brubaker, 2005: 5), jf. også TV-vært Oxenvad, som omtalte *Sume* som: ”Her kommer et budskab fra et andet **mindretal** i Grønland – det grønlandske en aktuel situationsrapport fra det grønlandske beatgruppe *Sume*” (Høegh, 2014: 00:03:24), (min fremhævning, HR).

Trods det mindre positive udtryk for diaspora, der benævnes som tvangsmæssig spredning af unge grønlændere, åbnede dette forhold muligheden for at reflektere over de samfundsmæssige forhold i Grønland. Det førte til, som sagt, til skabelsen af antiimperialistiske tekster som resultat af de unges blik på samfundsmæssige forhold i Grønland med fugleperspektiv, som vi ser det i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (op.cit.: 00:19:00).

ANALYSE AF *SUME – MUMISITSINERUP NIPAA*

Dette afsnit analyserer postkoloniale træk primært med fokus på sprog og andre anspændtheder, der kommer til udtryk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, blandt grønlændere og danskere, som blev skabt på baggrund af etnisk herkomst. Analysen vil også komme ind på, hvordan de postkoloniale træk i det narrative forløb understøttes på billed- og lydsiden, herunder se på,

hvordan den undertekstede lyrik af *Sume* anvendes i det narrative. De analyserede vil, så vidt, blive sat ind i Jørholts fortolkning af Fanons faser mod frigørelse fra kolonimagten.

Den første antydning af postkolonial træk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ses ved åbningsscenen, hvor billedsiden viser en LP forside; en grønlander, der har slået en nordbo ihjel. Det efterfølges af et filmklip af *Sume*, som spiller ude i naturen (Høegh, 2014: 00:01:06; 00:01:13). Her slås fast, at perspektivet er grønlandsk. Det er et set-up, som holder publikums opmærksomhed fanget. På lydsiden optræder musiknummeret *Imigassaq* (*Sume*, 1973) i høj *pitch*, som skifter til lav *pitch* ved scenskift fra LP forsidens til filmklip af *Sume*, som spiller ude i det fri, og efter 6 sekunder stiger baggrundsmusikken til høj *pitch*, hvor uddrag af det førnævnte velkendte *Imigassaq* høres med følgende tekst: ”Langt mod nord, er der en mand, som udelukkende lever af sprut.” Baggrundsmusikken understreger det postkoloniale diskurs ved at sætte ord på dens konsekvenser (Høegh, 2014: 00:01:25). Det kan også tolkes som, at perspektivet sætter det ironisk op ved at sige: ”Hør lige, hvad de såkaldte ”alkoholiserede” grønlandere har at fortælle.” Optakten til modhistorie understreges af publikums første møde med den røde højtaler, som figurerer som baggrund for filmens titel – *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (op.cit.: 00:02:07). Den røde farvesymbolik⁷⁶ symboliserer den energi, der vil komme til udtryk hos fans, som var med på bølgen på de antiimperialistiske budskaber, som *Sume* sendte ud. Farven rød figurerer ligeledes som symbol på revolutionens flag,⁷⁷ som klart associerer sig med filmens titel.

Indføring i diskursen

Dokumentarfilmen *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fører os ind i diskursen, ved at filmen starter med, at lærredet viser en tekst, der fortæller os, at vi nu er i Nuuk, Grønland, 2014. Scenskiftet følges af en ændring af musikkens akustik, og musiknummeret *Imigassaq* (*Sume*, 1973) agerer nu som instrumental baggrundsmusik. Billedsiden viser vinter ved boligblokke. En flyvende sort ravn skaber suspens. Næste scener er fans af *Sume* ved Lise Hegelund og Eigil Petersen, som i flashback skildrer deres begejstring og fascination af opkomsten af *Sume* i 1970’erne. Derefter falder musikken til lav *pitch*, som skaber en stemning af dette tilbageblik. Tidligere manager for

⁷⁶ Kilde: http://denstoredanske.dk/Livsstil_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/farvesymbolik Besøgt 11. februar 2017, kl. 19:12.

⁷⁷ Kilde: http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Former_og_farver/farver Besøgt 11. februar 2017, kl. 19:15.

Sume, Erno Aronsen erindrer, hvor chokerede hans landsmænd var for *Sumes* første LP plade. Både Eigil Petersen og Erno Aronsen er begge iklædt blå tøj både i nutiden og i fortidige ungdomsfotos, således at den blå farve får den funktion at give sammenhæng (Høegh, 2014: 00:02:37; 00:02:42; 00:02:50). De sidder begge med det dramatiske LP cover, og akustikken i baggrundsmusikken ændrer sig og frem kommer den røde højttaler stående på en klippe ved havet med et stort isfjeld i baggrunden. Kameraet ryster og zoomer ud (op.cit.: 00:03:01). Dette understreger det dramatiske LP pladen har skabt, og skaber suspens. Et set-up.

En offscreen stemme fører os tilbage til 1970'erne, hvor værten Oxenvad fra *Musikalske venner* præsenterer *Sume* som: "(...) *et andet mindretal i Grønland (...)*" (op.cit.: 00:03:24). Det er første gang, at magtforhold nævnes i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, og det er konstrueret således, at det er en dansk stemme, der bringer dette emne frem, hvilket markerer perspektivet i dokumentarfilmen. Det kan tolkes som en måde at undvige en oplevelse af, at filmen skal forstås som en offerrolle fremstilling ift. til den indledende baggrundsmusik *Imigassaq* (*Sume*, 1973). Diskursen synes cementeret ved, at Erno Aronsen anno 2014 siger: "*Dengang var det enormt stort, at en grønlandsk gruppe udgav rockmusik på grønlandsk.*" Her anes et tegn på undertrykkelse på det sproglige plan, som holder publikum på sporet. Erno Aronsen tilføjer, at *Sumes* musik "(...) *ramte lige ned i en tid, hvor de unge begyndte at vågne op*" (Høegh, 2014: 00:03:33). Aronsens erindring om en periode med vækkelse blandt unge grønlandere understøttes således på billedsiden med et filmklip af en ung mand, som lytter til en grammofonplade efterfulgt af filmklip af unge dimitterende grønlandere i nationaldragt (op.cit.: 00:04:17). Baggrundsmusikken er nu instrumental med musiknummeret *Pilerineq – tikinneq* (*Sume*, 1973), som giver en stemning af positiv vilje og forventning.

Med denne indføring i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* synes konturerne af undertrykkelse at kunne anes forude, hvilket analyseres videre i de kommende afsnit.

To kulturer mødtes

Ved filmklip fra *Musikhjørnet* bliver historien bag teksterne i *Sumes* lyrik forklaret af den unge Malik Høegh. Høegh kommer ind på, at to kulturer er stødt sammen og en dominans er opstået hos europæerne, som har medført: "(...) *nationale og sociale og politiske problemer (...)*" (Høegh, 2014: 00:05:52). Der er ingen baggrundsmusik, hvilket kan tolkes som, at det sagte er vigtigt budskab og kræver stilhed. Men lige så meget, at publikum får indsigt i Malik Høeghs egen fortælling om baggrunden for skabelsen af den lyrik, der fik en så markant betydning i

historien om Grønlands vej mod et politisk hjemmestyre. Malik Høeghs stemmeføring er lavmælt og kortfattet, som understreger hans tilbagetrukne, nærmest sky karakter. Den ældre Malik Høegh husker tilbage: ”Jeg prøvede bare at kommunikere tingenes tilstand. Og insisterede på at blive hørt. Vi ville også lade det danske samfund vide at vi havde problemer i Grønland” (Høegh, 2014: 00:09:17). Non-diegetisk instrumental baggrundsmusik, *Imigassaq* (Sume, 1973) træder ind, da Malik Høegh kommer ind på problemer i Grønland. Dette har til hensigt at understøtte det sagte med hentydning til, at undertrykkelse i Grønland havde sine konsekvenser, her udtrykt i et eksempel ved baggrundsmusikkens kontekst; alkoholproblem.

En offscreen trommelyd giver flashback med teksten: ”København, Danmark, 1974”, og filmklip viser Sume spille *Imigassaq* på en scene, og vi ser unge grønlandere blandt publikum. Sangen er undertekstet: ”Vi er alle spærret inde i en flaske, vi kigger ud, men kan intet gøre” (Høegh, 2014: 00:09:56). Ud over betydningen af konsekvens af et kulturmøde, kan det fortolkes at skildre et folk, der lever under forhold, som de, pga. undertrykkelse, ikke får lov til at have indvirkning på.

Det kulturmøde, som Malik Høegh nævnte i *Musikhjørnet*, bliver visualiseret vha. neddykning i fortiden ved filmklip uden farver, af forfædre, som løber ned til kajakkerne og ror ud (op.cit.: 00:17:20). Denne scene er i følgeskab med musiknummeret *Piffiit nutaat*⁷⁸ (Sume, 1973), (Høegh, 2014: 00:17:19). Det fortæller historien om de store omvæltninger; overgangen fra fangerlivet og livet i bygder til tiden med G-60 politikken, hvor bl.a. befolkningen i udstederne kom ind til byerne og blev beboere i boligblokke. En tid, hvor levevilkår ændredes fra fælles fordeling af fangster hen imod kapitalismen (op.cit.: 00:17:24; 00:18:26; 00:39:14). Scenen er neddykning i fortiden, som i filmens kontekst er udtryk for udsigelse af abrogation ift. Fanons faser. Neddykning i fortiden viser et fællesskab hos forfædre, som var tæt og integreret, i en tid, hvor der ikke eksisterede et problem med identiteten, fordi fællesheden gjorde det enkelte individ usynligt (Brinkmann, 2008: 8). Overgangen fra et liv i bygder til et liv i storbyen illustrerer identitetskrisen, hvormed grønlanderne kom i tvivl om, hvad der havde betydning i livet, og integritet udeblev og medførte, at grønlanderne havde svært ved at identificere sig med de nye omgivelser (op.cit.: 12f.).

Tiden før danskernes ankomst understøttes, meget sigende af musiknummeret *Inuit nunaat* (Sume, 1974) som baggrundsmusik, hvor de to første vers er undertekstet. Det første vers

⁷⁸ Dansk titel: *Nye tider*

fortæller om det uberørte Grønland inden kolonimagten kom til, hvilket forstærkes af filmklip af en uberørt natur, hundeslædekørsel, grønlændere uden for en tørvehytte, to kvinder, der flænses sæl og klip med glade grønlændere. Denne kombination af en visuel fortolkning af første vers i *Inuit nunaat*, er ligeledes neddykning i fortiden (Høegh, 2014: 00:50:04), hvilket skaber en kollektiv forglemmelse. Scenen kan fortolkes som et forsøg på at vise, hvad overmagten kom og ødelagde. Et liv i harmoni, som nu er endt i bl.a. alkoholmisbrug pga. afmagt. Musiknummerets andet vers beretter om kolonimagts ankomst, indførelse af kolonimagts livstil og religion. Kolonimagten styrer Grønland enevældigt og dennes ankomst visualiseres med to køretøjer i et vidtstrakt landskab. Indførelse af den danske livstil afbildes med en dansk kvinde, der står med siddende grønlændere omkring sig, der markerer, hvem der har magten. Filmklip af en kirke afbilder kolonimagts indførelse af religion. Den politiske styring afbildes med filmklip af et optog med bl.a. Landshøvdingen, som efterfølges af grønlandske politikere, som igen markerer, at grønlænderne må følge de danske beslutninger. Endnu et tegn på undertrykkelse (op.cit.: 00:51:13). De to sidste linjer i andet vers fortæller, at kolonimagten beordrer til at tage Grønlands natur rigdomme. Filmklip af en fiskekutter og en minearbejder viser, at der er tale om havets rigdomme og mineraler (op.cit.: 00:51:57). Scenen fortæller om, hvordan en kolonimagt kom og ødelagde et velfungerende folkefærd, som havde en struktur af fællesskab, der ved kolonimagts ankomst ændrede forudsætningerne for identitet med fremmede overordnede praksisser (Brinkmann, 2009: 13).

Det kan udledes, at denne tilgang i diskursen i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* illustrerer, helt i trit med Fanons teori om, at kolonimagten har forsøgt at overbevise de koloniserede subjekter om, at koloniherrn kom for at redde de koloniserede subjekter fra uvidenhed (Fanon, 1968: 137).

Den indledende præsentation af kulturmødet mellem grønlænderne og danskerne sker ved brug af parafraserende musik af *Sume*, som understøtter fortællingen på filmens visuelle side. Et møde, som uvægerligt skabte binære oppositioner.

To kulturer skaber binære oppositioner

I *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fremstilles en klar dikotomisering mellem to nationaliteter, som værende et forhold mellem 'os', dvs. grønlændere og 'de andre', dvs. danskerne, som sagt før, ud fra grønlandsk perspektiv. Danskerne fremstilles som magthaverne og grønlænderne fremstilles som subalterne subjekter.

Binære oppositioner i narrativer er teori af den afdøde franske filosof Claude Levi-Strauss (1908 – 2009), (Branston and Stafford, 2003: 37). De binære oppositioner kredser helt klart omkring det etnisk nationale i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Her ser man bl.a. det politiske styre, som skaber binære oppositioner ved, at kolonimagten indførte fødestedskriteriet i 1964 (Rosing, 2005: 120). Der er her tale om dikotomi skabt pga. etnisk herkomst, hvor danskerne blev de rige og grønlænderne blev de fattige.

De binære modsætninger fremtræder ift. det politiske styre i Grønland. Filmklip af Landshøvdingen, der går forrest med de grønlandske politikere bag sig, er en visuel fremstilling af magtforholdet mellem politikerne hos kolonimagten og de koloniserede (Høegh, 2014: 00:28:28).

Dikotomi kommer også til udtryk ved forskelle i værdier hos danskerne og grønlænderne. Der vises forskel i betragtningen af naturen og dens ressourcer. Grønlandske værdier vises, fx respekt for naturen og bæredygtig fangst, som blev fordelt imellem sig, vises i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som ved filmklip med flænsning af en hval, akkompagneret med den unge Malik Høeghs stemme. Her fremstiller Malik Høegh nævnte kulturforskelle mellem grønlænderne og den kapitalistiske overmagt, der udnyttede Grønlands undergrund og havets goder og uden videre nedlagde en kulmineby, som ikke længere var rentabel (op.cit.: 00:18:26; 00:50:00). Dikotomien er klar; de gode og de onde. Kontrasten i de oprindelige folks og den Vestlige verdens værdier.

Dikotomien er også udtrykt i filmen ved, at grønlænderne fremstilles som uciviliserede, og danskerne som de civiliserede, jf. næste side. De uciviliserede og barnlige grønlændere fremstilles også indirekte ved et filmklip, hvor et ældre grønlandsk par leger med børn (op.cit.: 01:01:41). Men det er også et udtryk for dikotomi ift. værdier, hvor magthaverens modernisering, dvs. kapitalismen har skabt børnehaver, mens man før moderniseringen hos grønlænderne selv tog sig af børnene. I dette tilfælde er det bedsteforældrene, som tog sig af børnebørnene. Igen fremstilles grønlænderne her som glade før moderniseringen blev indført.

Stereotyper

Stereotypi anvendes ofte ved racisme på diskriminerende og nedsættende måde, men ikke altid (Eriksen, 2000: 23). Stereotyper kan karakteriseres som en form for tildeling af standardiserede idéer om kulturel særegenhed hos en gruppe (ibid.).

I *Sume – Mumisitsinerup nipaa* bliver danskerne fremstillet som fordomsfulde ved filmklip fra filmoptagelser i en anden kontekst. De fremstilles nærmest humoristisk eller latterligt om nogen vil. Tilgangen kan tolkes som en ironisk tilgang til det Vestlige syn på koloniale subjekter. En dansk håndværker omtaler grønlænderne som: “(...) *et mærkeligt folkefærd*” og “*et naturfolk*”. Selvsamme individ ophøjer sig selv som: “(...) *et civiliseret folkefærd*” (Høegh, 2014: 00:13:00). Humoristisk eller ej, appellerer denne konstruktion til patos, som umiddelbart kan frembringe vrede hos det grønlandske publikum, i modsat fald frembringe et latterudbrud. Iflg. instruktør Inuk Silis Høegh var disse filmklip konstrueret for: “*at de skulle være rammende for tidsånden*”, men lige så meget for at få publikum til at slappe af i et narrativt forløb af et sådant alvorligt emne (Bilag 5, 2016: 4). Det er en dekonstrueret tilgang ift. den gængse fremstilling af dokumentarfilm om Grønland, hvor de subalterne blev fremstillet ud fra et ikke-grønlandsk perspektiv. Dette signalerer et klart udtryk for et ønske om at fortælle egen historie i henhold til Halls teori om repræsentation.

Det andet eksempel på stereotypisk fremstilling af grønlænderne sker igen i filmklip, hvor en dansk mand alluderer grønlændernes oprør mod danskerne til pubertetsfasen, som “(...) *det unge menneske i det grønlandske samfund gør opgør mod faderen – danskeren*” (Høegh, 2014: 00:13:32), (min fremhævning, HR). Danskeren karakteriserer sin egen nationalitet som “*faderen*”, som viser overherredømmets hierarkiske placering ift. de subalterne subjekter, i dette tilfælde, grønlænderne, som omtales som “*det unge menneske*”, underforstået “*barn*”. Dette udtryk hentyder til, at det grønlandske samfund ikke er voksent, hvilket kan sættes i relation til Fanon’s opfattelse af, at kolonimagten som moder har til opgave at opdrage de koloniserede subjekter og redde dem fra deres ukultiverede liv og barnlige opførsel til et dannet folkefærd (Fanon, 1986: 137). Selvsamme danske mands forestilling om eller ønske om fremtidigt forhold mellem Danmark og Grønland, bliver i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fremstillet som ikke værende accepteret i 1970’erne. Dette sker ved at skabe suspens til et kommende oprør i dokumentarfilmen; kameraet ryster på billedsiden med fokus på den røde højtaler. Samtidigt er baggrundsmusikken ophørt og der bliver stille, som giver publikum luft for refleksion (Høegh, 2014: 00:14:04).

En form for diskriminering fremstilles også den anden vej, men uden ord, som igen understreger perspektivet i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Publikum bliver sat på prøve omkring den påståede konfliktskyhed blandt den grønlandske befolkning ift. et filmklip, som viser en dansk mand, som tilsyneladende forsættligt skubbes i et dansegulv, mens vedkommende danser med en grønlandsk

kvinde (Høegh, 2014: 00:13:11). Det er et udtryk for, at den danske mand diskrimineres til *dansemik*.⁷⁹ Det er også udtryk for kontrapunktisk fremstilling af dansk overmagt, som her 'druknes' blandt de mange dansende grønlandere, der i antal er i majoritet. Igen et budskab fra filmskaberne om, at den danske overmagt var en minoritet. Overgangen til næste scene sker ved brug af samme non-diegetisk og offscreen stemme, inden karakteren kommer til syne; man hører Rie Rasmussens stemme, før hun dukker op på lærredet (op.cit.: 00:13:00), hvilket skaber flow i det narrative.

På en måde kan scenen med Rie Rasmussen fortolkes som ironisk fremstilling fra filmskabernes side. Scenen renser grønlanderne for et stereotypisk syn på danskerne, hvilket er op til publikum at tage stilling til, om det er sandhed med modifikationer. Den unge Rie Rasmussen siger i et filmklip, der er indarbejdet i dokumentarfilmen: "(...) *For jeg mener, at danskerhad, det er opfundet af danskerne og bestemt ikke af grønlanderne*" (op.cit.: 00:13:11). Scenen dekonstruerer således myten om danskerhad blandt grønlanderne, og igen ser man her det grønlandske perspektiv.

Filmens indledende baggrundsmusik med *Imigassaq* (*Sume*, 1973) kan ligeledes tolkes som kontrapunktisk tilgang til stereotypi, hvor der er klar kontrast til det narrative i filmen, der fremstiller grønlanderne som et undertrykt folk, der som følge af undertrykkelse måtte ty til flasken.

Det typiske stereotype syn af grønlandere som dysfunktionelle bliver igen dekonstrueret i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, hvilket sker ved, at grønlanderne fremstilles som et folkefærd, som overlever den barske natur, ved gentagne visualisering af det kolde klima (Høegh, 2014: 00:02:16; 00:12:36; 00:15:15; 00:42:12; 00:43:03).

Et andet stereotypt syn på grønlanderne, som har medført en følelse af mindreværd kommer til udtryk hos Tida Ravn, som erindrer sin angst for, at *Sume* ville forfejle på scenen, eftersom grønlanderne ikke blev regnet for noget: "*For danskerne havde ikke høje tanker om grønlanderne dengang. Så hvis man ville være en dygtig grønlander, måtte man være dygtigere end danskeren*" (op.cit.: 00:10:42). Tida Ravns udtalelse kan tolkes som, at den grønlandske ungdom på uddannelse i Danmark, dengang blev betragtet som ikke værende på højde med

⁷⁹ *Dansemik* er et fast udtryk for dans i forsamlingshuset, hvor ordet dans kommer fra dansk og endelsen {mik} som kasus er instrumental. Samme endelse anvendes fx ved kaffemik, som er tradition for kaffe arrangementer ved fødselsdage og andre mærkedage i grønlandsk kultur.

danskerne på det intellektuelle plan. Tida Ravns erindringer er brug af patos, som gør dokumentarfilmen poetisk-refleksiv.

Undertrykkelsens mange ansigter

Afsnittet ser på, hvordan *Sume – Mumisitsinerup nipaa* fremstiller undertrykkelsens mange ansigter, som var kendetegnende for 1970'ernes Grønland.

Bragt til tavshed og ført ud i passivitet

I *Sume – Mumisitsinerup nipaa* skildres tavsheden hos de subalterne subjekter, for det første ved, at Malik Høegh husker tilbage på, at Grønlands Landsråd alene figurerede som rådgivende instans uden beføjelser i politiske beslutninger vedr. anliggender i Grønland: Dette understøttes på billedsiden af filmklip af Grønlands Landsråds bygning efterfulgt af et filmklip af et møde i Landsrådet, hvor en dansk politiker styrer et møde. Den danske overmagt understreges ved at den danske politikers stemme høres offscreen inden vedkommende bliver synlig. Her agerer en grønlandsk mand som tolk, hvilket vidner om, at de grønlandske medlemmer på daværende tidspunkt ikke beherskede det danske sprog (Høegh, 2014: 00:14:17; 00:14:40). En politisk undertrykkelse, som her dokumenteres historisk (Rosing, 2005: 138).

At grønlandske politikere er bragt til tavshed vises ved filmklip af Det Grønlandske Landsråds bygning i Nuuk og Folketingets hovedbygning, Christiansborg i København (Høegh, 2014: 00:14:07; 00:14:19; 00:14:46). På billedsiden understøttes Malik Høeghs udsagn om, at daværende politiske struktur gav mod på et ønske om at ændre tingene, med filmklip af politikere som Lars Chemnitz, Jonathan Motzfeldt og Niels Carlo Heilmann, som sidder i Folketingssalen (op.cit.: 00:14:46). På lydsiden hører man daværende statsminister Anker Jørgensens offscreen stemme, mens de grønlandske politikere sidder, og således fremstår som subalterne subjekter, som lytter, til en stemme, dvs. et styre, som befinder sig langt væk fra Grønland. Dette symboliserer den politiske undertrykkelse. Grønlænderne lader sig styre, og er tavse.

Accept af tavsheden synes at været smittet af på befolkningen og bragt ud til de studerende. Malik Høegh erindrer: "(...) *de grønlandske studerende i Danmark fik besked fra Grønland om at tie stille. "Hold mund og uddan jer (...)"*" (op.cit.: 00:33:26). På billedsiden ses unge *Sume* musikere, som er kontrapunktisk ift. det sagte, som en varsel på, at *Sume* er på vej med de usagte

for at bryde opfordringen om at tie stille blandt de studerende. Dette er udtryk for assimilation fra de herboende grønlandere. Modsat er der her tale om abrogation og appropriation iht. Fanons faser, hos de grønlandske studerende, som lever i diaspora i Danmark, ved *Sume*.

Et eksempel på, at grønlanderne er ført ud i passivitet vises med et filmklip af en ældre grønlandsk mand, som på grønlandsk, af en usynlig interviewer, bliver spurgt til hans mening om det svære forhold mellem danskerne og grønlanderne. Til spørgsmålet svarer den grønlandske mand: ”*Det ved jeg ikke, hvad jeg skal sige til*” (Høegh, 2014: 00:12:42). Hans første svar: ”*Hvilket?*” forstærker den passive attitude. Der er her tale om assimilation. Det kan også tolkes som bevidst konstruktion fra filmskaberne side at fremstille grønlanderne som fordomsfrie, der ikke nedgører danskerne. Som modspil til den danske håndværker, som omtaler grønlanderne som et mærkeligt folkefærd (op.cit.: 00:13:00).

Det undertrykte sprog og kampen for at genfinde sproget

Det danske sprog var et krav, eftersom enhver form for uddannelse krævede en rejse til Danmark, erindrer den ældre Malik Høegh (op.cit.: 00:21:15). Endnu engang oplever publikum Malik Høeghs erindringer uden baggrundsmusik, hvilket har til formål, at publikum bedre kan forestille sig, hvad det vil sige at blive sendt så langt væk på uddannelse. En scene, som appellerer til publikums følelser, dvs. anvendelse af patos, samtidigt med, at scenen viser en assimilationsfase mht. sproget.

Malik Høeghs udsagn er helt i trit med den franske filosof Jean-Paul Sartre (1905-1980), som i forordet til Franz Fanons værk, *Det fordømte her på jorden* (1968) skriver, at kolonimagten gør alt for at udslette traditioner hos de koloniserede og skifte deres modersmål ud med kolonimagtens sprog (Fanon, 1968, forord). Dette kommer til udtryk fra flere vinkler i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*.

Med Tida Ravns offscreen stemme er vi tilbage i 2014, og hun erindrer sin forskrækkelse over, at *Sume* dengang, da hun som ung i København kom til koncert hos, sang på grønlandsk. Tida Ravn understreger sin reaktion ved at placere sin hånd på brystet, som udtrykker en indignation. *Imigassaq* (*Sume*, 1973) er nu non-diegetisk baggrundsmusik, som igen stiger i *pitch*, og sender os tilbage til 1974 med diegetisk lyd med høj *pitch* med filmklip af *Sume*, der fortsætter med at spille *Imigassaq* i København. Her ses et set-up af unge Aqqaluk Lyngé blandt publikum.

Tida Ravens overraskelse over at *Sume* sang på grønlandsk placerer hendes erindring om en tid, som iflg. Fanon, er assimilationsfasen, hvor de grønlandske studerende i Danmark behagede kolonimagten ved at tale dansk i et ønske om at agere som kolonimagten. Dansk var ligeledes en forudsætning for at studere i Danmark. *Sumes* vovemod at synge på grønlandsk hører under abrogationsfasen, med afstandtagen til kolonimagten ved at synge på et sprog, som kolonimagten ikke forstod, og dels er det en appropriationsfase, som opfordrer landsmændene til at gøre noget.

Lise Hegelund er sammen med Hjalmar Dahl og Emil Larsen i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, levende beviser på daniseringsperiodens koncentration omkring det danske sprog (Høegh, 2014: 00:11:51; 00:12:20). I 1967 blev skoleloven vedtaget, som gjorde det grønlandske sprog til sekundært sprog og det danske sprog som det primære (Rosing, 2005: 142ff.). De grønlandske studerende i Danmark protesterede forgæves imod fordanskningen af folkeskolen med det formål at beskytte det grønlandske sprog (Jensen, 1994: 71).

Filmklip uden baggrundsmusik, af en skoleklasse, som lærer at stave til ordet Danmark illustrerer den danske overmagts bestræbelse på at gøre det danske sprog til hovedsproget i Grønland (Høegh, 2014: 00:12:08). Det er helt klart assimilationsfase, som her vises. Netop stavelsen DANMARK fra denne scene, er fra filmskaberne et klart forsøg på at vise og understrege danskernes magt.

Musikerne i *Sume*, Emil Larsen og Hjalmar Dahl erindrer tilbage om deres tid som studerende, at det danske sprog var midlet til al læring. Hjalmar Dahl slår fast, at sådan var forholdene dengang. Der er ingen baggrundsmusik og lyden af Emil Larsens grin skaber en stemning, der forstærker denne urimelighed og måske det ironiske ved, at de grønlandske elever ikke blev undervist på deres eget sprog, undtagen i faget grønlandsk (op.cit.: 00:11:51; 00:12:20).

Sumes lyrik gjorde indtryk på de unge grønlændere. Tida Ravn, som ikke har behersket sit grønlandske sprog i sine unge dage, erindrer, at hun fik mod på at genlære sit modersmål og satte sig til mål at ville arbejde for Grønland (op.cit.: 00:23:24). Scenen akkompagneres af musiknummeret *Inuuneq*⁸⁰ (*Sume*, 1976), hvilket skaber et flow, da talen kommer på at vende hjem igen til Grønland: ”*smide byrderne væk og komme tilbage til mit kære land*” (Høegh, 2014: 00:24:00). Dette fortalte Tida Ravn også om i en radioudsendelse i *KNR* i 2009, i en udsendelse, hvor også Inuk Silis Høegh deltog (Lund, 2009). At det lykkedes for Tida Ravn at genlære sit

⁸⁰ Dansk musiktitel: *Livet*.

sprog, er det grønlandsk sproget interview i *KNR* et bevis på (Høegh, 2014: 00:23:24). Her er tale om en appropriation via *Sumes* lyrik, der har påvirket Tida Ravn.

Apropos Inuk Silis Høegh deltagelse i en radioudsendelse i 2009 om grønlandere, som ikke beherskede det grønlandske sprog, viser klart, at han i sin rolle som filminstruktør i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* har fundet det vigtigt at inddrage sprogassimilationen i dokumentarfilmen. Inuk Silis Høegh blev selv påvirket personligt under sit eget diasporaophold i Danmark, hvor det gik op for ham, at han er grønlænder med det danske sprog som modersmål. Under sit diasporaophold besluttede Inuk Silis Høegh sig for at lære det grønlandske sprog. Det betyder, at diasporaophold resulterede i, at Inuk Silis Høegh fandt sin grønlandske identitet (Lund, 2009). I Inuk Silis Høeghs tilfælde kan man sige, at det var først, da han opdagede, at han var anderledes ift. danskerne, at hans identitet blev et problem; at han ikke kunne sit sprog. Dette er i trit med Brinkmanns antagelse: ”*At det først er med overgangen fra det moderne til det sen eller postmoderne samfund, at identiteten opdages og blive et problem*” (Brinkmann, 2008: 8). Dette gælder også for Tida Ravns vedkommende, som efter et liv i diaspora, genlærte modersmål.

Det er danskerne, der fører slæden

Efter implementeringen af fødestedskriteriet i 1964 og opfordring til koncentration af befolkningen fra bygderne til byerne, den såkaldte G-60 politik, kombineret med fordanskningen af folkeskolen i 1967 (Rosing, 2005: 120ff.; 130ff.; 142ff.), var klare tegn på at kulturimperialismen florerede i Grønland.

Fødestedskriteriet skabte ulige lønforhold mellem dansk og grønlandsk arbejdskraft, hvilket jo som sagt, blev implementeret i 1964. Det skete ni år efter, at Grønland overgik fra dansk koloni til status som amt i 1953. Fødestedskriteriet fortsatte sin gyldighed efter indførelse af *Grønlands Hjemmestyre*. I 1989 blev forskel i lønvilkår ophævet og forskel i ansættelsesvilkår blev først ophævet i 1991.⁸¹ Det er et tema, som blev berørt flere gange i *AG* i 1973, jf. bilag 10. Artiklen ”Et politisk spørgsmål” (Fleischer, 1973C), efterspørger politisk handling for at komme lønuligheden til livs. På fordring af Forsoningskommissionen, har Jakob Janussen i 2017 udarbejdet en rapport om netop fødestedskriteriets formål, tilblivelse og de konsekvenser, som kom til udtryk hos personer, der blev berørt af denne lønordning. Rapportens titel,

⁸¹ Kilde:

http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Grønland/Grønlands_samfund,_kultur_og_historie/fødestedskriterium Besøgt 16. marts 2017, kl. 22:55.

FØDESTEDSKRITERIET – efter fuldstændig ligestilling førte til diametralt modsat resultat,⁸² illustrerer meget sigende om de konsekvenser ordningen førte med sig.

Denne ulighed mellem dansk og grønlandsk arbejdskraft kommer til udtryk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* med musiknummeret *Ikinngutigaa* (*Sume*, 1976).⁸³ Budskabet i første vers i *Ikinngutigaa* er en advarsel til grønlænderne om, at danskerne stjæler jobs, hvilket sker bag om grønlændernes ryg, i kapitalismens navn. *Ikinngutigaa* er vækkelse, som iht. Jørholt hører under abrogationsfasen. Selvsamme musiknummers undertekstning ”*Mine brødre, vær på vagt*”, og ”*udbygningen foregår bag jeres rygge*”, er billedsiden et filmklip, hvor en dansker tager en hundepisk fra en dreng i hvid anorak (Høegh, 2014: 00:57:05). En konstruktion, som dette perspektiv viser, forklædt i *Sumes* lyrik, kan tolkes som, at danskeren tager jobs fra grønlænderen (op.cit.: 00:56:29). Scenen dekonstruerer myten om, at grønlændere er dovne. Hundepisken er et redskab til at styre hundene under slædekørsel. Hundeslæde i grønlandsk kontekst associeres med anskaffelse af føde, transportmiddel eller som erhverv inden for turistbranchen, hvilket gør scenen til et symbol på erhverv nord for Maniitsoq og i Østgrønland. Scenen kan tolkes som et symbol på, at danskerne har taget magten og styringen af grønlænderne. Dette kan også dokumenteres ved, at i 1969 bestod den private sektor 30% af det grønlandske erhverv, heraf tilfaldt 75% af omsætningen til danskerne (Jensen, 1994: 61). Hundepisken kan ligeledes, i stærke vendinger, give associationer til, at grønlænderne agerede som hunde, der piskes af danskerne, og hvor slæden symboliserer Grønland. Hundeslæde anvendes ligeledes som konnotation for både neddykning i fortiden og som udtryk for den måde, grønlænderne adlød danskerne uden at gøre modstand, dvs. assimilationsfase ift. Fanons teori.

Magtens ideelle billede kontra konsekvenser

Dette afsnit vil analysere *Sume – Mumisitsinerup nipaa*s skildring af, hvordan grønlænderne assimilerede sig med danskerne som følge af daniserings politikken og hvilke konsekvenser dette fik for grønlænderne. Aspekter, som dannede grundlag for Malik Høegh og *Sumes* lyriske værker, der på et diaspora ophold i Danmark fik skildret undertrykkelsen og de konsekvenser, som den danske magtudøvelse førte med sig.

⁸² Kilde:

<http://saammaatta.gl/~media/Forsoningskommission/ForsoningsKommissionen/Files/Fødestedskriteriet%20endelig%20DK.pdf> Besøgt 30. april 2017, kl. 13:30.

⁸³ Dansk musiktitel: *Min ven*.

Det danske forbillede & assimilationen

Forsøget på at udslette traditioner hos de koloniserede, iflg. Fanons teori, udtrykkes i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* på flere måder.

Iflg. overmagten var det danske sprog og dansk erhverv det ideelle for en grønlanders fremtid. Vi så det, som tidligere nævnt, ved filmklip af børn, som undervises i dansk (Høegh, 2014: 00:12:08), hvor lyden er diegetisk uden baggrundsmusik, hvilket markerer det indholdsmæssige budskab. Dette gælder også for den ældre Malik Høegh, som giver udtryk for, at man dengang mente, at der ikke var fremtid i det grønlandske sprog (op.cit.: 00:11:37).

Ud fra det opstillede ideelle for grønlænderne, bliver fordanskningen udtrykt i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ved filmklip af unge grønlændere, som enkeltvis bliver interviewet, hvad de foretrækker at uddanne sig til. De unge grønlændere præges af assimilationsfasen og giver udtryk for et ønske om at uddanne sig inden for butik, kontor, specifikt pædagog og sygeplejerske fremfor at arbejde på fabrik og erhverv som fanger eller fisker (op.cit.: 00:20:36).

Assimilation er også en tendens, som var på mode hos de studerende i Danmark, som Aqqaluk Lyngé erindrer fra sin tid som uddannelsessøgende i Danmark i 1970'erne: ”(...) *Mange af vores landsmænd blev i Danmark. Og mange af vores landsmænd endte med kun at tale dansk og have danske vaner (...)*” (op.cit.: 00:22:27).

Grønlænderne fremstår som begejstrede for det danske, som i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* kommer til udtryk ved hele ti filmklip af det danske flag, hvilket er et symbol på den voksende assimilation blandt grønlændere (op.cit.: 00:28:28; 00:28:33).

I et filmklip siger en dansk mand værsgo til unge grønlændere under uddannelse i Danmark (op.cit.: 00:22:24), som understreger den ideologiske handling om danisering.

Disse eksempler fortæller om, hvordan børn og unge i Grønland assimilerede sig med det danske sprog og levevis.

De nævnte filmklip af daværende unge grønlandske skolebørns læring og fremtidsvisioner sammen med flashbacks hos Malik Høegh og Aqqaluk Lyngé viser tegn på assimilationsfase i udbrud iflg. Fanons faser.

Følgerne af det forfejlede fordanskning

Det er dog ikke alle grønlandere, som kommer igennem nøglehullet ift. uddannelse og den af danskerne konstruerede ideelle fremtid hos grønlænderne. *Sume – Mumisitsinerup nipaa* viser, hvordan en anden kulturs værdier, dvs. danskernes, der pådattes en anden kultur, får af konsekvenser.

Konsekvenserne af tidligere kolonimagts, Danmarks forsøg på fordanskning af grønlænderne illustreres ved alkoholmisbrug hos de subalterne subjekter. Daniseringsperioden skildres i *Sumes* lyrik, *Ukiaq*⁸⁴ (*Sume*, 1973) som en periode, der fører forandringer med sig, hvilket alene kan tackles ved, at grønlænderne ”klæder sig varmt”, jf. første vers (Høegh, 2014: 00:40:24). På det lyriske plan alluderes det varme klæder som symbol på alkohol, der på det visuelle plan viser filmklip af et ældre par, som skåler med hinanden, hvor efter en kvinde skænker alkohol op (op.cit.: 00:40:40; 00:41:04).

I *Sumes* musiknummer, *Nunaqarfiit nappaqqillugit*⁸⁵ (*Sume*, 1976), skildrer første vers, at den tidligere kolonimagt gør de subalterne forvirrede, som lever formålsløst og splittede, hvilket på billedsiden illustreres ved to grønlandske mænd, som drikker alkohol (Høegh, 2014: 00:19:45).

Grønlandere, der iklæder sig alkohol, er på det visuelle plan et udtryk for konsekvens af den tidligere kolonimagts destruktion af de subalterne subjekter. Grønlandere, som har overlevet årtusinder i det kolde arktiske klima må iklæde sig alkoholiske drikke for at overleve den tidligere kolonimagts overgreb. G-60 politikens konsekvenser vises ved lukningen af *Qullissat*, som illustreres ved filmklip til parafraserende filmmusik, hvor første vers af musiknummeret *Ukiaq* (*Sume*, 1973) understøtter budskaberne (Høegh, 2014: 00:40:40):

Ukiaq, første vers:

Jorden, ai! da den altid drejer
mørknes den store dag
naturen ændrer sig
min elskede begynder at klæde sig varmt
ajai ja ai, Najaaraq

⁸⁴ Dansk musiktitel: *Efterår*.

⁸⁵ Dansk musiktitel: *Genrejse*.

I første linje, ”*jorden ai, da den altid drejer*” er symbol på både den hurtige udvikling i det grønlandske samfund, lige så vel som det er udtryk for en tilstand af beruselse efter alkoholindtagelse. Anden linje, ”*mørknes den store dag*” er udtryk for den mørke side, som den hurtige udvikling i samfundet fører med sig. Tredje linje, ”*naturen ændrer sig*” er udtryk for at samfundet er under forandring, hvor Malik Høegh her alluderer naturen ”*naturen*” som værende samfundet. Fjerde linje, ”*min elskede*” agerer her som Grønlands befolkning, som følge af den hurtige udvikling eller som følge af daniseringen må: ”*begynder at klæde sig varmt*”, hvilket netop fortæller essensen, at grønlænderne begynder at tage varmt tøj på, hvilket som sagt i dette tilfælde er konnotation for alkohol. *Ukiaq* (Sume, 1973) er oprindeligt digtet i en anden kontekst, idet subjektet, ”*Min elskede*” er Najaaraq,⁸⁶ som var Malik Høeghs ungdomskæreste.

At rejse gør ondt og gør godt

De unge grønlændere i 1970’erne har, som sagt, alene alternativet at rejse til Danmark for at komme på uddannelse (Høegh, 2014: 00:21:15). Nødvendigheden i at rejse til Danmark, er ud fra den amerikanske sociolog, Roger Brubaker, en form for diaspora. Denne form for diaspora kalder Brubaker for spredning, som er tvangsmæssig eller på anden måde traumatisk. De grønlandske studerende i 1970’erne er således en minoritet uden for Grønland (Brubaker, 2005: 5). I *AG* nr. 1, af 3. januar 1974, på side 14 fremgår en artikel med overskriften, ”Vi er Grønlands sønner og døtre.” Artiklen er de grønlandske studerendes julehilsen til Grønland, hvor Aqqaluk Lynge heri siger: ”(*...*)*Vi opholder os udelukkende i Danmark af uddannelsesmæssige grunde*” (Fleischer, 1974A). Dette udsagn synes at være i tråd med Brubakers teori om diaspora.

Trods denne tvangsmæssige spredning af unge grønlændere, suppleret med *Sumes* antiimperialistiske tekster, giver, som sagt, livet i diaspora hos de unge grønlandske studerende mulighed for at reflektere over de samfundsmæssige forhold i Grønland. Diaspora giver anledning og mulighed for at se forhold med fugleperspektiv. Musiker i *Sume*, Sakiu Nielsen mener, at Malik Høegh var i besiddelse af denne evne, når han skrev sine tekster (Høegh, 2014: 00:19:00). Diaspora ift. grønlandske studerende er ikke et nyt fænomen. Allerede i 1913 skrev den dengang organist studerende Jonathan Petersen (1881-1961), digtet *Danmarkimit – Avdlat*

⁸⁶ *Najaaraq* betyder på dansk: *en lillesøster til en storebror*, (egen oversættelse, HR). Det er også et pigenavn.

puioruvkit,⁸⁷ som er et eksempel på, at man ved hjemvé til eget land ser tingene bedre, i dette tilfælde hjemstavnet. Det skulle vise sig, at livet i diaspora og dermed fugleperspektivet ændrer sig med tiden. Det skete ved opkomsten af *Sume*, som skrev lyrik med andre fokuspunkter end lige hjemvé, til trods for at fænomenet er udbredt blandt grønlænderne (Pedersen, 2000).

Unge grønlandske studerende i Danmark fik øjnene op for de skæve samfundsforhold i Grønland, og fik lyst til at gøre noget (Høegh, 2014: 00:14:57). Det sker som led i globaliseringen ifm. diaspora ophold i Danmark. Her blev de unge grønlandske studerende inspireret af oprør i udlandet, og Aqqaluk Lyngø husker tilbage: ”*Vi fulgte med i mange begivenheder rundt omkring i verden, hvor folk blev behandlet som os og nu vågnede op (...)*” (op.cit.: 00:27:05). Aqqaluk Lyngøes beretning akkompagneres med filmklip med diegetisk lyd fra en demonstration med engelsk tale, hvor man ser betjente og demonstranter, som markerer de omtalte oprør i andre lande. Billedsiden efterfølges af den røde højtaler, som skaber stemning af oprør uden baggrundsmusik, men er akkompagneret af lyden af en eksplosion eller jordskælv, hvorefter kameraet ryster. Kuupik Kleist betegner *Sume* som den instans, der formåede at bringe politiske budskaber frem ved at opponere mod det danske styre: “*(...) på en måde som politiske taler ikke formåede*” (op.cit.: 00:24:38). Scenen er ikke ledsaget af baggrundsmusik, hvilket også gælder Kuupik Kleists optræden. Scenskiftet efterfølges af den røde højtaler med et rystende kamera med en lydeffekt, der har til formål, at publikum associerer dette med oprør eller revolution (op.cit.: 00:27:05).

Dette sker helt i tråd med Fanons teori om, at det er intelligentsiaen, som tager hånd om vejen mod frigørelse fra kolonimagten. Som musikeren Sakiu Nielsen udtrykker det: ”*Det er, som om man på afstand fra Danmark – bedre kan se, hvad der foregår i Grønland*” (op.cit.: 00:19:00).

Når man ser skævheder, vil man gøre en indsats for at ændre ved forholdene. Iflg. Fanon sker dette ved at skælde ud, dvs. abrogationsfase og efterfølgende opfordre egne landsmænd til at vågne op, hvilket Fanon kalder for appropriationsfase. Det er netop, hvad der skete, og dette via *Sumes* lyrik.

Diaspora giver adgang til global inspiration, hvilket må siges fremstår klart i *Sume* – *Mumisitsinerup nipaa*.

⁸⁷ *Erinarsuutit V*, nr. 11 (1913 – Nunarput).

Kritik af egne landsmænd

I *Sume – Mumisitsinerup nipaa* skildres grønlænderne som de undertrykte subalterne subjekter, som er ude af stand til at sige fra. Vi ser grønlændernes manglende evne til lade deres mening komme til udtryk. For at illustrere dette, er et filmklip indarbejdet i dokumentarfilmen, hvor en grønlandsk mand fremstår som ikke har nogen mening om forholdet mellem danskere og grønlændere (Høegh, 2014: 00:12:42). Dette er ligeledes et udtryk for grønlændernes passivitet omkring daniseringstiden. Omvendt bekræfter denne scene grønlændernes rolle som et folk, der ikke er voksent, hvilket jo som tidligere nævnt, udviklede sig til et stereotypet kendetegn for grønlænderne.

Det førnævnte illustrerer synet af forældregenerationen til 1970'ernes ungdom som værende ukritiske ift. de skæve samfundsforhold i Grønland, som et resultat af magtforholdet mellem danskerne og grønlænderne.

Kritik af egne landsmænd optræder klart i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* ved musiknummeret *Qullissat*⁸⁸ (*Sume*, 1974), (Høegh, 2014: 00:35:55). Egne landsmænd kritiseres for at være passive og tavse vidner til lukningen af *Qullissat*. Den undertekstede lyrik, i tredje vers af *Qullissat* spørges egne landsmænd: ”*Hvor var jeres meninger?*” Denne kritik optræder i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* akkompagneret med filmklip fra *Nålagkersuisut ok'arput tagssagôk* (Kirkeby & Lyng, 1972),⁸⁹ hvor *Qullissat* borgere kommer ombord på en pram og vinker farvel til deres by i 1972 (Høegh, 2014: 00:37:27). Ingen gjorde modstand imod lukningen af kulminebyen, *Qullissat*. I fjerde vers forstærkes kritikken mod egne landsmænd, som fremtræder undertekstet i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* med ordlyden: ”*I, der er tavse, regnes ikke for noget. Jeres meninger regnes ikke for noget.*”

Den ældre generations agtelse for det danske, som fx Lars Chemnitz, med det danske flag bag sig i filmklip, har i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* til hensigt at vise tidsånden for assimilation (op.cit.: 00:32:35). Lars Chemnitz giver udtryk for, at Grønland og Danmark naturligt hører sammen, og dette visualiseres bl.a. ved filmklip af et Kongeligt besøg, hvor overvældende mange dannebrogflag flager, hvilket symboliserer kolonimagts store indflydelse i Grønland,

⁸⁸ *Qullissat* er kulminebyen, som de danske myndigheder nedlagde i 1972.

⁸⁹ Den danske filmtitel er: *Da Myndighederne sagde stop*

som tilsyneladende betragtes passivt hos de subalterne subjekter (Høegh, 2014: 00:28:28). Det visuelle er konstrueret for at illustrere assimilationsfasens opblomstringstid.

For at appropriationsfasen kan komme til sin ret, kræver det indsigt og evne til at fortælle om kolonisatorens undertrykkende og dominerende ageren over for de koloniserede subjekter.

Oprør i sigte

Unge grønlænderes afstandtagen til både kolonimagten Danmark og samfundsforholdene i Grønland førte til, at de studerende demonstrerede i København (op.cit.: 00:54:45; 00:56:07). Med hjælp af sort hvide fotos i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, får publikum indblik i denne begivenhed, ved håndskrevne plakater med bl.a. følgende formuleringer: *Kalâtdlit nangminerssulerdlik*⁹⁰ (op.cit.: 00:55:10), *Lovgivende grønlandsk Landsråd* (op.cit.: 00:54:48) og *Selvstyrende Grønland* (op.cit.: 00:55:12).

Modstanden mod Danmark hos unge grønlandske politikere, blev iflg. Aqqaluk Lyngé, på daværende tidspunkt opfattet som revolutionært (op.cit.: 00:31:50). Filmklip med Dannebrogflag, der hejses ned, som oprindeligt var filmet i anden kontekst, tilfører dramatik i dokumentarfilmen. Det giver publikum oplevelsen af graden af modstanden mod Danmark, som var essensen bag *Sumes* lyrik (op.cit.: 00:29:46). Det viser ligeledes tidsånden hos den grønlandske ungdom i Danmark, som udviste modstand mod Danmark. Scenen akkompagneres af musiknummeret *Qanoq inuuguit*⁹¹ (*Sume*, 1976), som hører under appropriationsfasen i kampen mod frigørelsen fra kolonimagten (Høegh, 2014: 00:28:28). Budskabet om vækkelse er ikke til at misforstå, og stærke ord i *Qanoq inuuguit* er i dokumentarfilmen undertekstet: ”Undertrykt. Det er umuligt at være alene. Er du undertrykt? Hold det ikke for dig selv, vi venter på dig” (op.cit.: 00:28:42).

Førnævnte scener er klart en opfordring til oprør. Provokerende er ordlyden fra nævnte musiknummer: ”Hvis du vil sige, hvad du sætter meget højt så lad være med at sige at du accepterer dette: Lovforsamlingen lovgivning og lovens retfærdighed”, hvilket akkompagneres af filmklip af H.M. Dronning Margrethe 2. og Landshøvdingen. Scenen efterfølges af filmklip, som viser to grinende mænd i hvide anorakker, hvilket illustrerer, hvor latterligt undertrykkelsen

⁹⁰ På dansk: *Lad grønlænderne blive selvstændige* (egen oversættelse, HR). Formuleringen fremgår i den gamle retstavning på grønlandsk.

⁹¹ Dansk musiktitel: *Hvordan du end lever*.

egentlig var. Scenen afsluttes med filmklip af en skolegård, hvor nedhejsning af det danske flag finder sted, hvor efter børnene jubler og danser (Høegh, 2014: 00:28:42). Det kan diskuteres, om der er tale om en tilfældighed eller ren provokation, at H.M. Dronning Margrethe 2. figurerer som filmklip i tekstens kontekst (op.cit.: 00:29:24). Det er en stærk attitude i modstanden mod Danmark, hvilket også kan tolkes som et signal om, i nyere tid, et ønske om frigørelse fra Rigsfælleskabet hen imod et selvstændigt Grønland.

ANALYSE AF RESULTATER

I de følgende afsnit vil spørgeskemaundersøgelsens resultater blive præsenteret, ligesom analyse af den indsamlede empiriske data vil ske med udgangspunkt i problemformuleringen.

Resultaterne af spørgeskemaundersøgelsen forefindes i bilag 9, som viser oversigt over samlede resultater og bilag 8 viser resultaterne af de individuelle spørgeskema besvarelser.

Sume – Mumisitsinerup nipaa, en autentisk dokumentarfilm.

På side 7 i bilag 9 ses resultater af spørgeskemaundersøgelsen om, hvorvidt de grønlandske studerende mener, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er autentisk i sin form som dokumentarfilm. Resultaterne viser, om de grønlandske studerende mener, at dokumentarfilmen skildrer hændelser, som er forekommet i virkeligheden. 24 respondenter⁹², dvs. 27% har valgt at uddybe deres svar omkring spørgsmålet om dokumentarfilmens autenticitet.

36% af respondenterne mener, at dokumentarfilmen er meget autentisk. 7 respondenter har uddybet deres svar, som i store træk giver udtryk for, at handlingen i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* skildrer virkelige hændelser i 1970'erne. To respondenter formulerer deres svar på anden vis. Den første uddyber sit svar ved at relatere autenticiteten til nutiden: ”Den afspejler meget, hvor vi er nået til (eller mangel på samme)” (Bilag 8, 2016: 190). Den anden kommer ind på, at filmen spiller på patos: ”Reflekterer godt følelser” (op.cit.: 258).

43% af respondenterne mener, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* i nogen grad er autentisk. Her har 13 respondenter valgt at uddybe deres svar med et kvalitativt svar. De kvalitative svar peger i forskellige retninger. Det kritiske hjørne i besvarelserne består i, at respondenter stiller

⁹² Respondenternes uddybende svar finde i bilag 8 på følgende sider: 24; 34; 45; 55; 66; 70; 82; 95; 105; 112; 126; 173; 183; 190, 197; 201; 224; 254; 258, 278; 281; 287, 295; 307.

spørgsmålstegn ved, om det skildrede nu er i overensstemmelse med virkeligheden. En respondent mener, at dokumentarfilmen overdriver: ”(...) *man for (sic!) lidt fornemmelse af at grønlandere var en (sic!) meget undertrykt folk*” (Bilag 8, 2016: 254). En anden respondent finder forudindtaget i dokumentarfilmen ved at sige: ”*Man kunne føle at der var et bias i narrativet*” (op.cit.: 201). En anden mener, at grønlænderne også har en del af ansvaret for daniseringsperioden: ”(...) *så man får ikke at vide at det i højt grad selv var mange grønlandere som ønskede danisering af Grønland, især eliten*” (op.cit.: 70). Personkaraktererne i dokumentarfilmen er med til at fremme respondenternes tiltro til autenticiteten, men lige så meget kan respondenternes alder være medvirkende til, at de mener, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er autentisk i nogen grad (op.cit.: 55; 173; 254). En enkelt respondent har forhørt sig hos den omtalte generation for at få bekræftet autenticiteten i dokumentarfilmen, og vedkommende begrundet sin kritiske tilgang til handlingen som: ”(...) *dog måske lidt dramatiseret*” (op.cit.: 173). Det er også at bemærke, at respondenterne relaterer filmen til nutiden, at de beskrevne forhold stadig forefindes, men på et andet plan: ”*Den er baseret på virkelige hændelser, som også er gældende i dag, bare på et andet niveau*”⁹³ (op.cit.: 126), (egen oversættelse, HR). Men også det, at det skildrede i dokumentarfilmen, er iflg. en respondent blevet en hverdagskost i Grønland. En hæmmende hverdagskost: ”(...) *er desværre blevet hverdagens brug af historie (...) at det er på den måde hvor grønlænderne sidder 'fast' i opfattelsen af danskernes tilstedeværelse i Grønland generelt, og derfor (...) en hindring for at komme videre med bearbejdningen af det følelsesmæssige (...)*” (op.cit.: 197).

20% af respondenterne giver udtryk for, at de ikke ved om dokumentarfilmen er autentisk fortalt. Det ene brugbare uddybende svar handler om, at respondenterne ikke tilhører den generation, som dokumentarfilmen skildrer, men eftersom skildringen anvender patos, har dette medført, at vedkommende kom i den position, at tvivle omkring autenticiteten i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* (op.cit.: 183).

1% mener, at dokumentarfilmen ikke er autentisk.

Ud fra de præsenterede resultater omkring spørgsmålet om respondenterne finder, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er autentisk, kan det formodes, at en af årsagerne til, at det kun er 36%, som mener at dokumentarfilmen er autentisk skyldes, at de grønlandske studerende ikke selv har

⁹³ Respondenten uddybede sit svar på grønlandsk: ”*Pissutsinik piviusunik tunngaveqarpoq, ullumikkut niveaumi allamiugaluaq atuuttumik.*”

oplevet begivenhedernes gang i 1970'erne. Denne svarprocent kan også have sin årsag i, at respondenterne i deres rolle som studerende bedre kan forholde sig kritisk til en dokumentarfilm, som har karakter af en masse arkivmateriale, som er konstrueret til en narrativ: ”*Jeg ser den mest som en form for kunstfilm og måske i mindre grad en dokumentarfilm*” (Bilag 8, 2016: 66). Det er ligeledes interessant at se, at det skildrede sættes i relation til nutiden, hvilket også kan spille ind på, om respondenterne finder dokumentarfilmen autentisk, og dermed fået indvirkning på resultaterne i undersøgelsen. Man kan således ud fra Halls teori ikke påstå, at resultaterne viser en dominerende afkodning hos respondenterne. Selvom respondenterne kan se meningen med budskabet og har afkodet dette, så viser undersøgelsens resultater, at det ikke er ensbetydende med, at de er enige i dokumentarfilmens budskab. Ud fra gennemgangen af de kvalitative besvarelser omkring autenticiteten af *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, er der ingen tegn på oppositionelle afkodninger hos respondenterne. Der anes en form for forhandlende position hos respondenterne, hvor refleksion over budskabet sker: ”*Jeg synes dokumentaren var lidt sensationalistisk, man for (sic!) lidt fornemmelse af at grønlandere var en (sic!) meget undertrykt folk*” (op.cit.: 254); ”*(...) den bruger virkemidler til, især patos, til at fange seerne. Og på baggrund af det må jeg være kritisk over det.*” (op.cit.: 183); ”*(...) være lidt skeptisk på de personlige fortællinger som er inkluderet. Måske er det blevet lidt dramatiseret*” (op.cit.: 73). Således sker der forhandling sted hos respondenter og dokumentarfilmen.

Sume – Mumisitsinerup nipaa dokumenterer historie

På side 8 i bilag 9 ses resultater af spørgeskemaundersøgelsen om de grønlandske studerende mener, at handlingen i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*s skildres i overensstemmelse med de historiske begivenheder. 34% af respondenterne mener, at dokumentarfilmen i høj grad er historisk korrekt fortalt. Til dette svar har 7 respondenter⁹⁴ valgt at uddybe deres svar. I hovedtræk begrundes respondenterne deres svar med, at dokumentarfilmens anvendelse af forskellige nutlevende aktører fra tiden, som filmen omhandler, gør den historisk korrekt fortalt. Således mener 34% af respondenterne, at anvendelsen af primære kilder gør dokumentarfilmen troværdig.

45% af respondenterne mener, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* i nogen grad er historisk korrekt fortalt. Her er det at bemærke, at de ti respondenter, som har valgt at uddybe deres svar, har en

⁹⁴ De 7 respondentes uddybende svar findes i bilag 8 på følgende sider; 41, 95, 101, 197, 224, 278; 295.

kritisk tilgang til spørgsmålet om dokumentarfilmens historiske korrekthed. To respondenter mener, at dokumentarfilmen er ensidigt fortalt (Bilag 8, 2016: 201; 209). En respondent mener ligeledes, at dokumentarfilmen er en ensidig narrativ fortælling: ”(...) *den er ret rettet mod kritik af danskerne*” (op.cit.: 89). En respondent minder os om, at man ikke skal glemme, at der i historien var grønlandere, især eliten, der ønskede danisering, hvilket jo ikke fremgår i dokumentarfilmen (op.cit.: 70). En enkelt respondent mener, at patos er kendetegnende for dokumentarfilmen, således at den spiller på de følelsesmæssige tangenter hos publikum (op.cit.: 268).

20% af respondenterne er i tvivl om den historiske korrekthed ved dokumentarfilmen og to respondenter har valgt at uddybe deres tvivl. En respondent begrundet sin tvivl med, at vedkommende ikke selv har oplevet historien, da vedkommendes alder er mellem 21 – 25 år (op.cit.: 34). En anden respondent kan af gode grunde ikke sige noget om den historiske korrekthed, da vedkommende ikke har set dokumentarfilmen (op.cit.: 45).

1% af respondenterne mener ikke, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er historisk korrekt fortalt, og den ene respondent, som har denne mening, har valgt ikke at uddybe sit svar.

Det er værd at have in mente, at respondenterne i denne undersøgelse, som sagt, primært omfatter anden generation til ungdommen i 1970'erne, hvorfor resultaterne skal tages med forbehold i spørgsmålet om den historiske korrekthed i dokumentarfilmen. Dette kommer som sagt til udtryk ved, at respondenterne grundet deres alder ikke har nogen mening om den historiske korrekthed i dokumentarfilmen. En anden respondent mener, at grundet sin manglende tilstedeværelse i begivenhederne i 1970'erne, gør, at vedkommende ikke ved om dokumentarfilmen kan betragtes som historisk korrekt fortalt. Men sidstnævnte respondent tilføjer, at dokumentarfilmen i nogen grad er historisk fortalt, hvilket han baserer sit svar ud fra sit kendskab til historien (op.cit.: 55).

Ud fra undersøgelsens resultater om historisk korrekthed i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* kan det udledes, at eftersom respondenterne i denne undersøgelse tilhører en anden generation til 1970'ernes ungdom, der skildres om i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, at der er en logisk forklaring på, at 20% af respondenterne ikke ved, om dokumentarfilmen er historisk korrekt fortalt.

Det er at bemærke, at respondenternes uddybende svar på spørgsmålet ikke inddrager dokumentarfilmens anvendelse af det omfangsrige arkivmateriale, som grundlag for, at

respondenterne finder dokumentarfilmen som værende historisk korrekt fortalt. Virkemidler i form af historiske filmklip synes ikke at have haft nogen effekt hos respondenterne. Således kan man, med forbehold sige, at det omfangsrige arkivmateriale ikke har haft indvirkning på respondenternes oplevelse af historisk korrekthed i den måde *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er fortalt på. I hvert fald ud fra de uddybende svar, som respondenterne har givet til spørgsmålet. Årsagen kunne tænkes at være, at arkivmaterialet som sådan er historiske korrekte, men sammenklipningen af arkivmaterialet har gjort respondenterne kritiske over for den historiske korrekthed. Derimod består respondenternes begrundelser for historisk korrekthed primært omkring dokumentarfilmens anvendelse af personkarakterer, der selv har oplevet begivenhederne på tæt hold og ikke mindst *Sumes* musikere og fans, der her agerer som primære kilder. Det kan have sine årsager i, at de grønlandske studerende bedre kan forholde sig til de nulevende karakterer frem for karakterer, som optræder i filmklip. Det er også et spørgsmål om, hvordan respondenterne opfatter, betragter og accepterer fortiden. Forhold, der får indvirkning på den måde opfattelser og betragtninger tager sig ud i nutiden.

Kulturkløfter i nutiden

Afsnittet indledes med en analyse af, om de grønlandske studerende kan genkende postkoloniale træk, som skildres i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Derfra analyseres, hvilke kulturkløfter de grønlandske studerende oplever ud fra egne erfaringer. Som det sidste vil afsnittet se på eventuelle afvigelser i de studerendes egne erfaringer og de skildrede i dokumentarfilmen omkring kulturkløfter mellem grønlændere og danskere, for at få indblik i, om der i findes nye former for kulturkløfter, som ikke fandtes i 1970'erne. Eller om der er tale om en gentagelse af historien, denne gang i Grønlands vej mod selvstændighed.

Nutidens studerende genkender postkoloniale træk i Sume – Mumisitsinerup nipaa

På side 9 i bilag 9 fremgår det, at 72% af respondenterne mener at kunne genkende postkoloniale træk, der kommer til udtryk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. 12% af respondenterne kan ikke genkende sådanne postkoloniale træk i dagens Grønland og 16% ved ikke, om de kan genkende træk, som vidner om anspændthed mellem danskere og grønlændere.

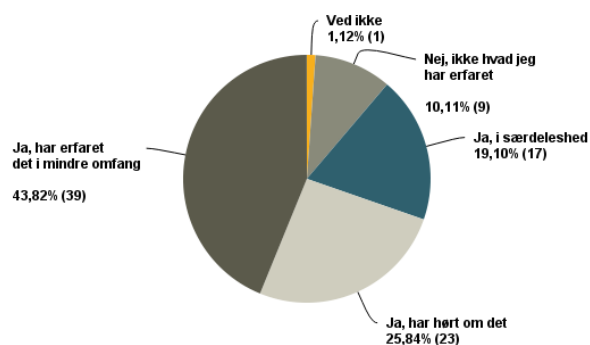
Overordnet viser resultaterne, at respondenternes studieland ikke giver anledning til afvigelser omkring spørgsmålet om genkendelse af postkoloniale træk, der vises i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Det er således tale om, at 78% af de studerende i udlandet, 73% af de studerende i

Grønland og 68% af de studerende i Danmark, kan genkende postkoloniale træk i dokumentarfilmen. Det interessante ved resultaterne er, at 22% af de studerende i udlandet og 20% af de studerende i Danmark har svaret, at de ikke ved, om de i deres hverdag kan genkende postkoloniale træk i dokumentarfilmen, hvilket ligger højere ift. de studerende i Grønland. Her ved 13% ikke, om de kan genkende postkoloniale træk. 14% af de studerende i Grønland og 12% af de studerende i Danmark genkender ikke postkoloniale træk *Sume- Mumisitsinerup nipaa*.

Kønsfordelingen viser, at det primært er kvindelige studerende, der genkender postkoloniale træk, dvs. 78% genkender postkoloniale træk. For mændenes vedkommende drejer det sig kun om 55%, som ser disse træk i hverdagen. Det er således også 36% af mændene, som mener, at de ikke kan genkende de omtalte postkoloniale træk i deres hverdag, hvorimod kun 4% af kvinderne slet ikke kan genkende postkoloniale træk i deres hverdag. Derimod kan man sige, at 18% af kvinderne ikke ved, om postkoloniale træk findes i deres hverdag, hvorimod det kun er 9% af de mandlige respondenter, som ikke ved, om de kan genkende postkoloniale træk. Det er svært ud fra dette pilotprojekt at udlede om de postkoloniale træk, der omtales i dokumentarfilmen, peger i retning af, at køn har indvirkning på, eller spiller en rolle i dagens Grønland ift. spørgsmålet. Dette felt er ikke denne specialeafhandlings fokuspunkt, hvilket leder os gå videre til spørgsmålet om, hvilke erfaringer respondenter har ift. spørgsmålet om eksistensen af et anspændt forhold mellem grønlændere og danskere.

De studerendes egne erfaringer med anspændtheder mellem danskere og grønlændere

Bevæger vi os fra respondenternes genkendelse af postkoloniale træk i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, til respondenternes egne erfaringer, så viser resultaterne, at 19% mener, at der i særdeleshed eksisterer sådant et anspændt forhold blandt grønlændere og danskere (Bilag 9, 2016: 22). 44% giver udtryk for, at de i mindre omfang, selv har erfaret anspændtheden mellem disse to etniske grupper. De resterende 37% er fordelt således, at 26% alene har hørt om tilfælde af anspændtheder, 10% har ikke erfaret nogen form for anspændt forhold mellem danskere og grønlændere og 1% ved ikke om disse forhold findes, jf. figur 3 på næste side.



Figur 3 viser resultaterne af spørgsmål 19: ”Mener du, at der i dag eksisterer et anspændt forhold blandt grønlændere og danskere?”

Ud af de 17 respondenter, dvs. 19%, som mener, at der i særdeleshed eksisterer et anspændt forhold mellem danskere og grønlændere, har ni respondenter uddybet deres erfaringer med et kvalitativt svar. En respondent uddyber fx sit svar således: ”*Der er stadig i dagens Grønland, danskere der kommer for at arbejde og tror at de bestemmer det hele. (...) især håndværkere og entreprenører (...)*” (Bilag 8, 2016: 42). En anden respondent mener, at mange jobopslag henvender sig til danskerne og tilføjer: ”*under møder må vi snakke dansk, selvom der kun er en dansker blandt 10 andre grønlændere*” (op.cit.: 308). En respondent taler om, at danskerne i Nuuk ikke vil integreres i lokalsamfundet (op.cit.: 206). En anden respondent mener, at anspændtheden kommer til udtryk ved, at: ”*Der er stadig ret mange Grønlændere (sic!) der hader danskerne af de (sic!) det (sic!) har gjort (koloniseringen) og mange danskere ser stadig ned på Grønlændere (sic!)*” (op.cit.: 178). Disse udsagn er genkendelige emner fra *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, hvor danskerne var de overordnede på arbejdsmarkedet og det danske sprog var det dominerende sprog iflg. daværende lovgivning. Grønlænderne var de underordnede og danskerne ønskede ikke at integrere sig i lokalsamfundet. Resultaterne i denne undersøgelse viser således, at der er tale om, at de skildrede forhold dokumentarfilmen, synes at forekomme i dag. En interessant uddykning kommer fra en ung kvinde, som begrundet det anspændte forhold således: ”*Det er ekstremt udfordrende at mange i den ældre generation stadig bærer nag og stadig opfører sig som ofre efter hændelserne for mange år siden som vi unge ikke har været en del af*” (op.cit.: 60). Der er her tale om en klar generationskløft, hvor den ældre generation, dvs. ungdommen i 1970’erne, her får skylden for det anspændte forhold mellem danskere og grønlændere i dag. Dette udtrykker et klart skift ift. synet på danskerne i dag ift. i 1970’erne. Den skildrede ældre generation, set med ungdommens øjne i 1970’erne i *Sume – Mumisitsinerup*

nipaa karakteriseres som konfliktsky og som 'holdt med danskerne', jf. side 73 & 82. I dag synes billedet at have vendt sig, dog med forbehold. Dette kan være tegn på, at nutidens grønlandske studerende er mere globalt orienterede end ungdommen var i 1970'erne. Men det er ikke hensigten at analysere dette spørgsmål i denne afhandling.

Undersøgelsen peger således på, at samlet set har 63% af respondenterne mere eller mindre, på egen krop erfaret, at der flourerer anspændthed mellem grønlændere og danskere.

Det næste afsnit skal se på, hvordan de studerende mener, at det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk.

Det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere idag iflg. de studerende

Figur 4 viser resultaterne af de kvalitative svar formet som overskrifter for, hvordan de grønlandske studerende mener, at det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk i dag. I figuren fremtræder ikke 29% af respondenterne, som ikke har formuleret et decideret svar på dette spørgsmål. Det vil sige, at 9% ikke ved, hvordan det postkoloniale forhold kommer til udtryk og 20% har enten svaret blankt eller fremkommet med et uklart svar. De uklare svar består bl.a. af, at respondenterne mener, at have svært ved at give for sådanne postkoloniale forhold. Et par respondenter udtrykker, at det er noget, de ikke tænker så meget over i hverdagen. Udover de 26 svar, som de nævnte 29% består af, så har resterende 71%, dvs. 63 respondenter formuleret i alt 91 kvalitative svar. Således har 16 respondenter formuleret mere end et svar, og to af disse har berørt fem forskellige overskrifter i deres besvarelse. Dette er udtryk for, at respondenterne mener, at der er flere måder, hvorpå det postkoloniale forhold mellem grønlændere og danskere kommer til udtryk. Af de nævnte 16 respondenter, som er fremkommet med mere end et svar, kommer 14 fra kvinder og to fra mænd. Figur 4 på næste side viser oversigt over overskrifter på førnævnte 91 kvalitative svar.

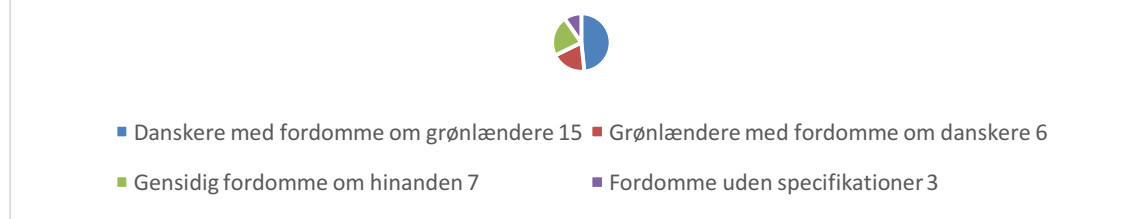


Figur 4 viser, hvordan respondenterne mener, at det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk i dag.

Fordomme

Resultaterne viser, jf. figur 5 på næste side, at de samme tendenser eksisterer i dag omkring det postkoloniale forhold mellem grønlændere og danskere, ift. det skildrede i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Resultaterne viser nemlig, at 31 respondenter mener, at eksistensen af fordomme mellem danskere og grønlændere giver anledning til et anspændt forhold mellem danskere og grønlændere. *Sume – Mumisitsinerup nipaa* skildrer, at det er mest danskerne, dvs. kolonimagten, som tildelte grønlænderne kulturelle særegne, hvilket må vurderes, iflg. resultaterne, også at være gældende i dag. Men igen, perspektivet taget i betragtning, skal dette tages med forbehold. Det er også at bemærke, at knap halvdelen af besvarelserne i denne sammenhæng, mener, at fordomme mellem danskere og grønlændere i dag sker gensidigt, hvilket er en af grundene til et nutidigt, anspændt, postkolonialt forhold. Det viser en selvrefleksiv evne hos respondenterne ift. dokumentarfilmens fremstilling af fordomsfrie grønlændere. Fordomme udvises også i denne sammenhæng ved, at fire respondenter finder, at forholdet mellem grønlændere og danskere bliver anspændt pga. danskernes uvidenhed (Bilag 8, 2016: 8; 19; 232; 301). En gensidig uvidenhed mellem danskere og grønlændere, er iflg. to respondenter årsag til et anspændt forhold (op.cit.: 8; 83). Fordomme fører bl.a. til nedladende attitude. To respondenter beretter, at grønlænderne nedgører danskerne, som fx kommer til udtryk ved, at ”(...) snakker om at danskerne er nogle svin uden ordentlige begrundelser” (op.cit.: 60), og berusede grønlændere siger til danskere; ”rejs hjem dansker, dumme dansker!” (op.cit.: 282).

Fordomme mellem danskere og grønlandere er årsag til et anspændt forhold mellem danskere og grønlandere



Figur 5 viser respondenternes vurdering af, hvilke former for fordomme, der giver anledning til et anspændt forhold mellem grønlandere og danskere.

Fødestedskriterie

Resultaterne viser at ni respondenter mener, at det afskaffede fødestedskriterie stadig er gældende i Grønland, og er årsag til et anspændt forhold mellem danskere og grønlandere. Med fødestedskriterie menes her, at danskerne har de ledende stillinger, har magten og får mere i lønningsposen. Resultaterne viser i den sammenhæng ikke, hvorledes denne omstændighed kommer til udtryk, men bliver nævnt som årsag til anspændthed mellem grønlandere og danskere. Et par eksempler på respondenterne svar er følgende omkring fødestedskriterie: ”Arbejdsfordelingen i de offentlige, hvor danskerne ofte og tit sidder i det højere/ledende stillinger”, ”stillinger, lønforhold”; ”Den stadig eksisterende tendens til at placere danskerne højere end grønlanderne”⁹⁵; ”Igennem hierarki” (Bilag 8, 2016: 127; 222; 215; 246). En respondent mener, at så længe grønlanderne assimilerer sig via systemet og administration, så: ”bliver der nok altid noget (sic!) spændinger” (op.cit.: 249).

Det danske system flourer

Det nærmest overskyggende danske system i Grønland, synes at være årsag til anspændthed, hvilket kommer til udtryk ved, at en respondent mener, i overført betydning, at danskernes manglende kendskab til grønlandske forhold gør, at: ”Der er mange embedsmænd som kører efter danske forhold, og gør hvad det (sic!) kender til, nemlig danske kultur og måde at gøre tingene på” (op.cit.: 273). En anden respondent mener også, at årsagen til anspændthed mellem grønlandere og danskere ligger i, at grønlanderne: ”prøver at indrette os efter europæiske

⁹⁵ Ordlyden på grønlandsk: ”Suli qallunaat inuaqatigiit akornanni kalaallinik qaffasinnerusumik inissinneqartarneri” (Bilag 8, 2016: 215), (egen oversættelse, HR).

standarter” (Bilag 8, 2016: 170). Der er ikke nævnt specifikke eksempler på, hvordan anspændthederne ift. det danske system kommer til udtryk.

Det udbredte brug af det danske system i Grønland fører til, at grønlænderne pr. automatik føler sig undertrykte. Grønlænderne trækker sig tilbage og bliver undertrykte (op.cit.: 116). Det gælder endda for forskellige generationer hos grønlænderne (op.cit.: 102).

Sprog

I forhold til sprog, synes kravene at være uændrede i dag ift. uddannelse. Men lovgivningen omkring sprog har ændret sig ift. det skildrede i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. I 2010 blev den grønlandske sprogpolitik indført ved lov.⁹⁶ Allerede i 2002 blev det ved lov besluttet, at på folkeskolen er undervisningssproget grønlandsk og dansk, jf. Landstingsforordning nr. 8 af 21. maj 2002.⁹⁷ Som sagt, så er det stadig et krav, at man skal beherske det danske sprog for at komme på en videreuddannelse, hvilket gør, at det grønlandske sprog langt fra er et samfundsbærende sprog. Desuden kræver det administrative system, at mange dansksprogede er ansat i mange offentlige virksomheder i Grønland.

Resultaterne i denne undersøgelse viser ligeledes, at sprog også har indvirkning på, at der opstår et anspændt forhold mellem danskere og grønlændere. Ud fra resultaterne kan det udledes, at der forekommer ligheder ift. det skildrede i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*. Lighederne er, at grønlandsk har fået den rolle at blive betragtet som et unødvendigt sprog (op.cit.: 127). Det skaber fx en sprogbarriere (op.cit.: 134), hvilket jo også hindrer at grønlandsk talende ikke kan få en uddannelse (op.cit.: 308). En respondent giver udtryk for, at alt er dansk, som er det dominerende sprog i Grønland. Her bliver alt dansk oversat til grønlandsk og det danske sprog er dominerende i den offentlige sektor (op.cit.: 207). At alt bliver oversat fra dansk til grønlandsk kan tolkes som at alt på skrift kommer af det danske sprog og bliver efterfølgende oversat til grønlandsk. Respondenterne uddyber ikke, hvordan anspændtheden ift. sprog kommer til udtryk. Men der er mange diskussioner og debat om, at det grønlandske sprog kommer til skade ved, at oversættelser fra dansk bliver oversat ordret fra det danske sprog. Det skaber mange frustrationer

⁹⁶ Link til sprogloven: <http://lovgivning.gl/lov?rid=%7BEEFD42E2-0B6C-4715-9D98-C420635B7A6D%7D>
Besøgt 7. maj 2017, kl. 01:25.

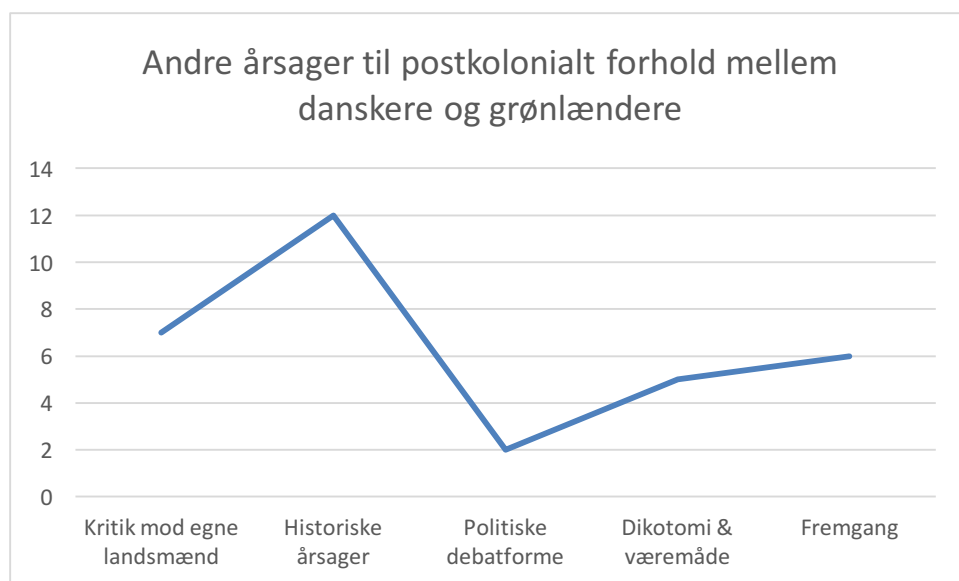
⁹⁷ §8, stk. 1 i Landstingsforordning nr. 8 af 21. maj 2002 om folkeskolen.

i kritikken mod journalisters brug af det grønlandske sprog, hos især sprogpuristerne og bringer følelser frem ved forskellige forums, fx på de sociale medier (Kleemann-Andersen, 2016: 24). Selv grønlandske journalister siges at skrive på dansk. *Sermitsiaq.ag* bringer 11. maj 2017 nyheden om, at landstingsmedlemmet fra partiet *Inuit Ataqatigiit (IA)*, Mimi Karlsen har fremsagt et forslag om at oprette en rådgivende instans, der skal servicere nyhedsmedier ift. det grønlandske sprog for at komme dette problem til livs (Sommer, 2017). En enkelt respondent giver udtryk for, at ældre grønlændere nægter at tale dansk, hvilket resulterer i, at folk udviser mindre tolerance overfor disse ældre borgere (Bilag 8, 2016: 106). Anspændtheden mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk ved eksisterende sprogbarriere, som går ud over danskerne: ”(...) *nej det er dig, der har brug for en tolk (...) jeg er i mit eget land, snakker selv grønlandsk*” (op.cit.: 106).

Andet

Resultaterne viser, at 36%, dvs. 32 af respondenterne har andre bud på, hvordan det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk. Det viser sig, at det fleste svar ikke decideret handler om, hvordan det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk, men nærmere årsagerne til det anspændte forhold. Ved gennemgang af svarene, var der kun 8 svar, dvs. 1/4, som skildrer, hvordan anspændt forhold mellem danskere og grønlændere kommer til udtryk.

Således kan man sige, at 3/4 af de 36% handler mere om årsager til et anspændt forhold mellem danskere og grønlændere. Det skal også vise sig, at respondenterne også giver udtryk for kritik af egne landsmænd ift. konsekvenser af det postkoloniale forhold mellem danskere og grønlændere. Der gives også udtryk for, at anspændtheden ikke er så barsk, som det har været før. På næste side findes figur 6, som viser, hvilke andre årsager, der ud fra respondenterne svar, danner grundlag for et anspændt forhold mellem grønlændere og danskere.



Figur 6

Kritik mod egne landsmænd går ud på, at respondenterne mener, at en af konsekvenserne af postkolonialt forhold mellem grønlandere og danskere har ført til en udbredt tendens til, at grønlanderne kommer i en offerrolle. En respondent mener, at dette sker: ”(...) fordi grønlanderne sammenligner sig selv med danskerne” (Bilag 8, 2016: 127). Respondenten mener, at offermentaliteten fører til, at grønlanderne får forfølgelsesvanvid, som fører til, at de ikke kan tage ansvar og begynder at pege fingre ad danskerne. Offerrollementaliteten fører til en manglende evne til at tage ansvar og apati (op.cit.: 46). Udover offerrollementalitet, mener en respondent, at konsekvensen af postkolonialt forhold fører til et nyt stereotypt særegen hos grønlanderne, hvilket er, at grønlandske børn er omsorgssvigtede (op.cit.: 140).

12 respondenter mener, at årsagen til anspændt forhold mellem grønlandere og danskere skyldes en vrede hos grønlanderne. En vrede, som stammer fra den tid, hvor grønlanderne var undertrykte: ”Grønlanderne hader danskerne, fordi de har ’taget’ deres stolthed væk” (op.cit.: 178). En anden undtrykker det uden uddybende forklaring: ”Og grønlanderne der hader danskerne for hvad der er sket for mange år siden” (op.cit.: 147). Flere giver den historiske tid skylden for anspændtheden mellem danskere og grønlandere, hvilket har givet grønlanderne smerte. Forholdene gælder stadig i dag, hvor folk sakker agterud den dag i dag (op.cit.: 154). Heri kan også anes en indirekte form for kritik fra respondenternes side til deres forældregeneration, som får skylden for det anspændte forhold mellem danskere og grønlandere: ”Ældre har nogen stærke minder, mens unge har ingen anelse hvordan ældre (sic!) oplevede historien” (op.cit.: 35).

Dette udsagn kan tages med forbehold, men ud fra respondenternes egne formuleringer, tyder det på, at nuværende ungdom, som en af respondenterne skriver: ”(...) *bedre forholde sig til begge kulturer*” (Bilag 8, 2016: 255). Samme respondent udtrykker, at der sker en større grad af konstruktiv debat i dag ift. før. Tre respondenter giver endvidere udtryk for, at det ikke så galt som det har været (op.cit.: 53; 67; 305).

Den måde politikerne debatterer på, synes også at have indvirkning på, at der er et anspændt forhold mellem grønlandere og danskere (op.cit.: 137; 243). Dette formodes at have indvirkning på skabelsen af dikotomi. I dag opfører man sig ift. sprog, udseende og den måde, man behandler hinanden på, fx ved, at både grønlandere og danskere udviser ignorance og manglende respekt for hinanden (op.cit.: 3; 49).

PERSPEKTIVERING & DISKUSSION

Dette afsnit vil se på de aspekter, som nærværende specialeafhandling ikke har berørt. Aspekter som forsker anser for at være relevante for afhandlingen.

I og med at spørgeskemaet indeholder flere spørgsmål, som ligger udenfor nærværende afhandlings problemformulering, kunne det tænkes, at nærværende undersøgelse kunne gå mere i dybden ved at finde sammenhænge i respondenternes besvarelser. Fx kunne det tænkes, der er sammenhæng mellem respondenternes og deres forældre generations forhold til *Sume*. 88% af respondenterne ved nemlig, at *Sumes* tekster handler om forholdet mellem danskerne og grønlanderne (Bilag 9, 2016: 19). I og med at Grønlands nuværende position som Selvstyrende land, på vej til Selvstændighed, som nævnt i indledningen, med en Selvstændighedsminister, kunne det være relevant at inddrage selvstændighedsspørgsmålet i specialeafhandlingen, eftersom 56% af respondenterne giver udtryk for, at *Sumes* lyrik inspirerer i spørgsmålet om selvstændighed (op.cit.: 21). På denne måde kunne det tænkes, at afhandlingen kunne se på, hvilke postkoloniale mærkesager respondenterne ligger op til ift., hvordan de forholder sig til forskelsbehandling mellem danskere og grønlandere (op.cit.: 24).

Ift. respondenternes rolle som grønlandske studerende i Grønland, Danmark og udlandet, kunne fornævnte spørgsmål være interessant at inddrage i nærværende specialeafhandling. Dette set i lyset af, at respondenterne mener at der sker forskelsbehandling mellem grønlandere og danskere ift. løn, rekruttering ved job, uddannelseskompetence og sproglige kompetencer. Det er også interessant, at 33% i undersøgelsen mener, at Grønland bliver selvstændig inden for de

næste 50 år. 16% mener at det sker inden for 20 år og 2% mener, at det sker inden for de næste ti år. Ift. de politiske mål at formulere forslag til Grønlands forfatning i løbet af to år,⁹⁸ kunne det være interessant at lade undersøgelsens ubehandlede aspekter komme i behandling i fremtidige projekter. I særdeleshed når Forfatningskommissionen skal udarbejde forslag i to tempi. Som Inuk Silis Høegh formulerer det: ”*Er vi så ikke kommet videre?*” (Bilag 5, 2016: 2).

KONKLUSION

Dette speciale har med baggrund i problemformulering undersøgt karaktertrækkene ved *Sume – Mumisitsinerup nipaa* og denne genskriver historien mhp. at belyse på hvilken måde den adskiller sig fra andre dokumentarfilm om Grønland og hvordan den fremstår i spørgsmålet om retten til repræsentation. Det er ligeledes undersøgt, hvordan dokumentarfilmen fremstiller de postkoloniale træk, som de grønlandske studerende i 1970’erne oplevede mhp. at belyse hvordan filmens virkemidler får indvirkning på de grønlandske studerendes oplevelse af autenticitet og historisk korrekthed i det narrative. Det er også undersøgt, hvilke postkoloniale træk, respondenterne oplever i dag mhp. at finde ud af, om der er nye tendenser i dag.

Dokumentarfilmen genskriver den grønlandske historie ud fra et grønlandsk perspektiv. Den er kendetegnet ved anvendelse af forskellige filmklip fra andre kontekster og private smalfilm, hvilke fremgår som historiske beviser. Disse er på kunstnerisk vis sat sammen til en narrativ, i et samspil med *Sumes* antiimperialistiske tekster. *Sumes* lyrik anvendes som parafraserende musik, som understøtter det narrative på filmens visuelle side. I hovedtræk er *Sumes* lyrik og musik det bærende element filmen igennem; som undertekst på lærredet, som baggrundsmusik i form af instrumental musik og tekstet musik, og som sagt som parafrasende, som sagt for at skabe sammenhæng på det visuelle og lydige plan. Filmmaterialet består således af eksisterende arkivmateriale, som i det narrative er sat sammen med nutidige og ældre interviews af karakterer, som spillede en afgørende rolle i tilblivelsen af *Sume*, dens antiimperialistiske tekster og musik, *Sumes* nationale succes og ikke mindst indflydelse på det politiske plan. Dokumentarfilmen er også karakteriseret ved, at der ikke er en fortællerstemme, hvilket jo også har indvirkning på, at publikum således selv samler trådene af det visuelle og det musikalske og lyriske materiale som et narrativt forløb. Den manglende fortællerstemme og perspektivet i *Sume – Mumisitsinerup*

⁹⁸ Kilde: <http://sermitsiaq.ag/naalakkersuisut-gar-imod-inatsisartut-forfatningskommission> Dateret 5. maj 2017, kl. 06:56, besøgt 7. maj 2017, kl. 02:20.

nipaa er faktorer, som adskiller den fra andre dokumentarfilm om Grønland. Som den første længere, grønlandskproducerede dokumentarfilm adskiller den sig således fra andre dokumentarfilm om Grønland ved, at den tidligere kolonimagts synsvinkel er usynlig, og i stedet kommer grønlænderne til orde. Normalt agerer grønlænderne som tavse statister i mange danske dokumentarfilm om Grønland. Kendetegnet ved *Sume – Mumisitsinerup nipaa* er også, at den fremstiller forholdet til kolonimagten og kolonitidens konsekvenser ved en dekonstruktion af den traditionelle fremstilling af grønlænderne som subalterne individer, som er mindreværdige, uselvstændige og hvilke der fra dansk side stilles krav til, fx i forhold til sprog og uddannelse. Den adskiller sig også ved, at den viser samtlige faser i Fanons teori om vejen til frigørelse fra kolonimagten. Den første fase i Fanons teori vises ved, at grønlænderne assimilerede sig for at behage kolonimagten. Anden fase kommer til udtryk ved, at filmen viser hvordan *Sume* og de unge grønlændere tog afstand fra kolonimagten og skældte denne ud. Med *Sumes* tekster viser dokumentarfilmen, hvordan de unge grønlandske studerende appellerede til egne landsmænd med opfordring om at handle ift. kolonimagts behandling af grønlænderne, hvilket er tredje fase i Fanons teori om vejen til frigørelse fra kolonimagten.

Dokumentarfilmen fremstiller Grønlands historie ud fra grønlandsk perspektiv. Hovedparten af den grønlandske historie er nemlig skrevet af folk, som ikke kommer fra Grønland, og den smule, der er skrevet af grønlændere, må således referere til den skrevne historie, der er skrevet af andre end grønlændere. Der anes en insisteren på retten til repræsentation hos filmskaberne bag *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, som ønsker at skrive en historie, som ikke eksisterer. Også set i lyset af, at de grønlandske medier hverken debatterede eller behandlede *Sumes* antiimperialistiske tekster på Grønlands vej mod hjemmestyre. Ikke hermed sagt, at dele af de omtalte problemstillinger i *Sumes* tekster ikke blev debatteret i *AG*. Således er *Sume – Mumisitsinerup nipaa* historieskrivning, hvor filmskaberne gør brug af deres ret til at fortælle historie med grønlandsk perspektiv.

Man kan ud fra filmanalysen udlede, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* konstruerer en ny kollektiv identitet hos grønlænderne ved, at grønlænderne bliver i stand til at sætte ord og billede på, hvordan kolonimagten behandlede grønlænderne som subalterne subjekter, der resulterede i ar på sjælen, hvilket fik dem til at ty til alkohol. Den nye kollektive identitet består i, at *Sume – Mumisitsinerup nipaa* giver en forståelse af, hvorfor det grønlandske samfund er, som det er i dag. Især generationen eller generationerne efter 1970'erne får indblik i Grønlands historie på den visuelle arena. Perspektiv i *Sume – Mumisitsinerup nipaa* giver publikum og den nyere

generation indblik i, hvordan den grønlandske identitet kom i problemer ved indførelse af G60 politikken. Med dens klare budskab om, at forholdene i 1970'erne måske ikke har ændret sig så meget, er med til at skabe en ny kollektiv identitet hos grønlænderne. *Sume – Mumisitsinerup nipaa* kan således i sig selv agere eller fremstå som tredje fase i Fanons teori om vejen om frigørelse, henimod Grønlands selvstændighed.

Filmanalysen viser, at kolonimagts massive sprogpolitik fik indvirkning på den sproglige assimilation, ved at det danske sprog var vejen frem for grønlænderne. Nærmest al undervisning foregik på dansk, og det medførte, at mange uddannelsesmæssigt gik tabt og nogle assimilerede sig til det danske sprog. Det skabte også en angst for at anvende det grønlandske sprog, hvilket *Sume* vendte op og ned på. Filmen viser også, hvordan fødestedskriteriet skabte ulighed mellem danskere og grønlændere. Den viser også, hvordan kolonimagten i skikkelse af politikere, menige borgere agerede overfor grønlænderne, der blev undertrykt og bragt til tavshed. Ikke mindst viser den, med humor, hvordan danskernes fordomme om grønlændere kom til udtryk.

Det postkoloniale aspekt fortælles gennem *Sumes* lyrik som baggrundsmusik og undertekst i følgeskab af filmklip fra forskellige private optagelser og film, der er optaget i anden kontekst. Det sker i et flow, der kan karakteriseres som en kunstnerisk iscenesættelse i et collage af antiimperialistiske tekster, filmklip og lyd, som er det fortællende element. Disse er i følgeskab af interviews med karakterer hos *Sume*, ungdommen i 1970'erne, der har til hensigt at give autenticitet i filmen. *Signs* er anvendt for at fremhæve det autentiske, fx ved redundans af den røde højttaler filmen igennem, fotos, private smalfilm for at vise tidens objekter i 1970'erne.

Resultaterne viser, at knap halvdelen af respondenterne mener, at dokumentarfilmen i nogen grad er autentisk. Primært ligger årsagen til autenticitet i de interviewede karakterer i filmen, som dokumenterer historien ud fra deres egne oplevelser. Således kan man udlede, at virkemidler som *signs* ikke har nogen effekt på respondenterne, som jo ikke selv har oplevet de forskellige *signs* i 1970'erne.

Knap halvdelen af respondenterne mener, at dokumentarfilmen i nogen grad er historisk korrekt fortalt. Det er symptomatisk i denne undersøgelse, at respondenterne forholder sig kritisk til dokumentarfilmen; en ensidig fortælling, dens anvendelse af patos og et præg af kollektiv forglemmelse. Man skal ikke glemme, at den grønlandske elite i sin tid også ønskede danisering.

Ift. autenticitet og historisk korrekt fortælling i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, viser resultaterne, at 20% af respondenterne ikke ved om dokumentarfilmen er autentisk eller historisk korrekt fortalt. Årsagen formodes at ligge i deres manglende oplevelse af begivenhederne i 1970'erne.

Resultaterne viser, at respondenterne i dag både genkender og selv erfarer kulturkløfter, som eksisterer med rod i stereotypi og fordomme mellem grønlandere og danskere. Resultaterne viser, at de postkoloniale aspekter, som skildres i dokumentarfilmen stadig opleves hos de grønlandske studerende uanset hvor de studerer. Aviâja E. Lyng har således ret i, at de unge mener, at et postkolonialt forhold stadig eksisterer mellem grønlandere og danskere. Ud fra de kvalitative svar, viser det sig, at respondenterne primært skildrer årsager til eksistensen af kulturkløfter mellem grønlandere og danskere.

Ift. det grønlandske perspektiv i *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, er det symptomatisk at respondenterne, formodentlig på baggrund af deres rolle som studerende, har et større perspektiv på det postkoloniale forhold i dag. Det giver sig til udtryk ved, at halvdelen af respondenterne mener, at kulturkløfter i dag kommer til udtryk ved en gensidig stereotyp og fordomsfuldt attitude overfor hinanden. De grønlandske studerende tilkendegiver, at det primært er den ældre generation, der er årsag til kulturkløft mellem grønlandere og danskere, dvs. historiske årsager. Der er ikke noget nyt, men trods et Selvstyrende Grønland, kritiserer de grønlandske studerende, at det danske system stadig flourerer i landet. Den politiske debat i er iflg. respondenterne årsag til eksisterende kulturkløfter. Nogle giver udtryk for, at kulturkløften ikke er så stor som den har været tidligere. Resultaterne præger også af, at de grønlandske studerende kritiserer egne landsmænd for den offermentalitet, som det postkoloniale forhold er et resultat af. Dette er tegn på, at de grønlandske studerende i dag, udviser en større åbenhed overfor 'de fremmede' ift. den unge generation i 1970'erne. Dog skal undersøgelsens resultater tages med forbehold, i dens skikkelse som pilotprojekt.

Man kan sige, at Malik Høegh og Aqqaluk Lyng har ret i, at der stadig er spor af koloniale forhold i nutidens Grønland, og at nutidens generation må kæmpe de samme kampe som ungdommen gjorde i 1970'erne. Om det bliver med *Sumes* tekster eller nye musikhelte, vil tiden vise. Om end er specialeafhandlingen et bevis på, at et postkolonialt forhold varer i flere generationer. Om end har dokumentarfilmen måske rykket det politiske arbejde henimod selvstændighed for Grønlands vedkommende.

REFERENCELISTE

Anvendt litteratur:

Berthelsen, Per:

2010A: *Sume – kalaallit rockertarnermikkut tusaamasarsuit*, Per Berthelsen & Milik Publishing, Nuussuaq.

2010B: *Sume – en grønlandsk rocklegende*, Per Berthelsen & Milik Publishing, Nuussuaq.

Bordwell, David & Thompson, Kristin:

2013: *Film Art – An Introduction*, University of Wisconsin – Madison, Tenth edition.

Branston, Gill and Stafford, Roy:

2003 [1996]: *The Media Studies Handbook*, 3. udgave, Routledge, NewYork.

Brinkmann, Svend:

2008: *Identitet. Udfordringer i forbrugersamfundet*, Svend Brinkmann og forlaget Klim, Aarhus.

Bruzzi, Stella:

2000: *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London.

Bryld, Tine:

1998: *I den bedste mening*, Gyldendal.

Bryman, Alan:

2012: *Social research methods*, 4.th edition, Oxford University Press Inc., New York.

Dahl, Hjalmar et alii:

2008: *Naligiittut inooqqulluta. Inuit Ataqtigiit ukiuni 30-ni*, Milik Publishing, Nuussuaq.

Eriksen, Thomas Hylland:

2000: *Ethnicity and Nationalism*, Pluto Press, London.

Fanon, Frantz:

1952: *Black Skin, White Masks*

1961: *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York.

1968: *Fordømte her på jorden* (dansk oversættelse af *The Wretched of the Earth*)

Giddens, Anthony:

1976: *New Rules of Sociological Method*, Hutchinson, London.

Hardenberg, Anne Sofie & Bang, Pia Christensen:

2009A: *Kampen for en far*, Milik Publishing, Nuuk.

2009B: *Ataatamik ilungersuutit*, Milik Publishing, Nuuk.

Hauge, Hans:

2007: *Postkolonialisme*, Aarhus Universitetsforlag.

Honneth, Axel:

1992: *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*.

Højbjerg, Lennard:

2001: *Receptions-analysens problemstillinger & perspektiver*, Akademisk forlag, Kbh.

Morrison, Toni:

1970: *The Bluest Eye*, Holt, Rinehart and Winston.

2004 [1977]: *Song of Solomon*, Vintage.

Nichols, Bill:

2010: *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2nd edition.

Olsen, Tupaarnaq Rosing:

2002: *Qaannat alannguanni: Kalaallit Nunaanni naalakkersuinikkut oqaluttuarisaanermiit 1939-79*, Forlaget Atuagkat, Nuuk.

2005: *I skyggen af kajakkerne. Grønlands politiske historie 1939-79*, Forlaget Atuagkat, Nuuk.

Poulsen, Jens (red.):

1970: *Allagarsiat*, Kalâtdlit-nunãne NaKiterisitsissarfik/Det grønlandske forlag.

Rabiger, Michael:

1998: *Directing the Documentary Third 3rd Edition*, Focal Press.

Rosing, Peter Fr. & Stenbæk, Marianne:

1998: *Radiormiut – Kalaallit Nunaata Radioa. Grønlands Radio. Radio Greenland. 1958-1998*, KNR/Atuakkiorfik, Nuuk.

Said, Edward W.:

2004 [1978]: *Orientalisme: Vestlige forestillinger om Orienten*, 1. udgave, 2. Oplag. Oversat af John Botofte, Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag.

Thiesen, Helene:

2011A: *For flid og god opførsel*, Milik Publishing, Nuuk.

2011B: *Maligassaatitaagama*, Milik Publishing, Nuuk.

Vaughan, Dai:

1999: *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley, University og California Press.

Wadel, Cato:

2014 [1991]: *Feltarbeid i egen kultur*. Redigeret af Carl Cato Wadel og Otto Laurits Fuglestad.

Ward, Paul:

2005: *The Margin of Reality*, London: Wallflower Press; New York: Columbia University Press.

Artikler:

Brokenmouth, Robert:

2015: "Sume. Mumisitsinerup Nipaa Lyden Af En Revolution (Sume: The Sound of a Revolution) – Bullitfilm" IN: *i94bar.com*, <http://www.i94bar.com/videos/sume-mumisitsinerup-nipaa-lyden-af-en-revolution-sume-the-sound-of-a-revolution-bullitfilm>
Dateret 19 January 2015, besøgt 13. februar 2017, kl. 23.50.

Brubaker, Roger:

2005: "The 'diaspora' diaspora" IN: *Ethical and Racial Studies* vol. 28, no. 1, January 2005, Routledge, pp. 1-19.

Dalton, Stephen:

2015: "Sume' – The Sound of a Revolution' (Sume – Mumisitsinerup nipaa): Berlin Review" IN: *The Hollywood Reporter*, 10:34 AM PST 2/19/2015, <http://www.hollywoodreporter.com/review/sum-sound-a-revolution-sum-775218> Besøgt 13. februar 2017, kl. 06:08.

Duus, Søren Duran:

2014A: "Silis Høegh og Péronard vinder grønlandsk filmpris" IN: *Sermitsiaq.ag*, 30. december 2014, kl. 08:34, <http://sermitsiaq.ag/silis-hoeegh-peronard-vinder-groenlandsk-filmpris> Besøgt 13. oktober 2016, kl. 15.30.

2014B: "Flere stemningsbilleder fra Sume-gallapremieren" IN: *Sermitsiaq.ag*, 11. september 2014, kl. 10:53, <http://sermitsiaq.ag/flere-stemningsbilleder-sume-gallapremieren> Besøgt 14. maj 2017, kl. 07:30.

Fleischer, Jørgen (red.):

- 1973A: ”Demonstration med beat-musik og dans” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 13, 21. juni 1973, p. 7.
- 1973B: ”Debat i AG” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 4, 15. februar 1973, p. 2.
- 1973C: ”Et politisk spørgsmål” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 9, 26. april 1973, p. 4.
- 1974A: ”Julehilsen fra unge grønlandere i DK” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 2, 10. januar 1974, p. 14.
- 1974B: ”Inuit Nunaat Sume” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 32, 15. august 1974, p. 16.
- 1976: ”Sume udgiver ny LP” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 45, 11. november 1996, p. 6.
- 1977: ”Lun folkelighed efterlyses” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 34, 1. september 1997, p. 29.

Hall, Stuart:

- 2006 [2002]: ”Encoding/Decoding” IN: *Media and Cultural Studies, KeyWords*, edited by Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner, Blackwell Publishing Ltd., pp. 163-173.

Hauge, Hans:

- 2008: ”Postkolonialisme” IN: *Litteraturens tilgange*, 2. Udgave. Systime Academic, pp. 359-387.

Høegh, Inuk Silis:

- 2013: ”Kender du nogen der har smalfilm om Grønland?” IN: *Folkeskolen.dk*, 18. maj 2013, kl. 16:00, <https://www.folkeskolen.dk/529983/kender-du-nogen-der-har-smalfilm-om-groenland> Besøgt 16. oktober 2016, kl. 23:30.

Høgel, Jakob:

- 2004: ”Animation og dokumentarfilm?” IN: *Filmmagasinet EKKO*, <http://www.ekkofilm.dk/artikler/animation-i-dokumentaren/> Dateret 24. marts 2004, kl. 08.00, besøgt 10. februar 2017, kl. 23.20.

Iversen, Rasmus Stenbæk:

2015: ”Grønlændere vil selv” IN: *Filmmagasinet EKKO*,
<http://www.ekkofilm.dk/artikler/gronlaendere-vil-selv/> Dateret 24. februar 2015, 12:25,
besøgt 13. februar 2017, kl. 06.00.

Jakobsen, John:

1994A: ”Rockgruppen Sume har været i Aqisseq studiet i påsken” IN: *Atuagagdliutit*, 12.
april 1994, p. 24.

1994B: ”Sume er tilbage på den grønlandske rock-scene” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 76, 4.
oktober 1994 p. 2.

Krarrup, Poul:

2014: ”En anderledes anmeldelse” IN: *Sermitsiaq.ag*, søndag 14. september 2014, kl. 16:32,
<http://sermitsiaq.ag/anderledes-anmeldelse> Besøgt 12. oktober 2016, kl. 16:25.

2015: ”Inuk Silis Høegh giver filmarkiv til samfundet” IN: *Sermitsiaq.ag*, søndag 21. juni 2015,
kl. 12:57, <http://sermitsiaq.ag/inuk-silis-hoegh-giver-filmarkiv-samfundet> Besøgt 16.
april 2017, kl. 21:45.

Kruse, Katrine:

2014: ”Stort galleri: Sume-koncert i Godthåbhallen” IN: *Sermitsiaq.ag*, 9. december 2014, kl.
12:49, <http://sermitsiaq.ag/stort-galleri-sume-koncert-i-godthaabhallen> Besøgt 6. februar
2017, kl. 23:40.

2015: ”Sume-film udtaget til filmfestivalen i Berlin” IN: *Sermitsiaq.ag*, 20. januar 2015, kl.
12:31, <http://sermitsiaq.ag/sume-film-udtaget-filmfestivalen-i-berlin> Besøgt 13. oktober
2016, kl. 21:30

Langgård, Karen:

1992 [1987]: ”Malik Høegh; Qaallorimmi illinersiorata” IN: *Digitanalyser*, 3. udgave, Ilisimatusarfik, Grønlands Universitet, Nuuk.

2002: ”Moses Olsen og Ole Korneliussen. Et eksempel på hvordan samfundsudviklingen spiller ind på fortællemaneren” IN: *Fortællingen i Norden efter 1960. Den 23. IASS-studiekonference 2002*, Aalborg Universitetsforlag, pp. 332-341.

Langgård, Per:

1990: ”Grønlandsk litteratur i 70’erne og 80’erne” IN: *Nordica bind 7 1990*, pp. 15-37.

Lauritzen, Philip (red.):

1988: ”Indsamling i hele Grønland mod kræft” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 36, 22. Maj 1988, p. 4.

Lynge, Aqqaluk:

1988: ”Nostalgi eller bearbejdelse af et nationalt trauma” IN: *Atuagagdliutit*, nr. 79, 1988, pp. 7f.

Lynggaard, Kennet:

2012: ”Dokumentanalyse” IN: *Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene: Kvalitative Metoder*, Hans Reitzels Forlag, København K.

MacDougall, David:

1992: ”Films of Memory” IN: *Visual Anthropology Review*, vol. 8, no. 1, spring 1991, pp. 29-37.

Massey, Doreen:

2010: ”En global fornemmelse for sted” IN: Dan Ringgaard og Anne-Marie Mai (red.), Aarhus Universitetsforlag.

Olsen, Dorthé:

2012: ”Sume spillede ”Qullissat” IN: *Sermitsiaq.ag*, 9. juli 2012, <http://sermitsiaq.ag/sume-spillede-qullissat> Besøgt 27. marts 2016, kl. 00:08.

Pedersen, Birgit Kleist:

2000: ”Hjemve som brik til en selvforståelse – ud fra flytteønske blandt 12- 19 årige i Grønland IN: *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2000*, Ilisimatusarfik/Atuagkat, Nuuk, pp. 149-169.

Rygaard, Jette:

2010-12 ”Film, facts, fascination og følelser” IN: *Grønlandsk Kultur & Samfundsforskning 2010-2012*, Ilisimatusarfik, Nuuk/Forlaget Atuagkat, Nuuk, pp. 77-103.

Schepelern, Peter:

2008: ”Rekonstruerede sandheder” IN: *Kosmorama*, nr. 242, 2008: Mellem fakta og fiktion, vinter 2008, pp. 75-85.

Schultz-Lorentzen, Christian:

2011: ”Vær med til at hjælpe SUME-film” IN: *Sermitsiaq.ag*, 20. september 2011, kl. 16:16, <HTTP://SERMITSIAQ.AG/VAER-HJAELPE-SUME-FILM> Besøgt 13. februar 2017, kl. 00:33.

2013: ”Dusør for bidrag til Sume-filmen” IN: *Sermitsiaq.ag*, 14. februar 2013, kl. 15:05, <http://sermitsiaq.ag/node/147587> Besøgt 11. oktober 2016, kl. 19:15.

Smith, Anthony D.:

1994: ”The politics of Culture: Ethnicity and Nationalism” IN: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, Tim Ingold (ed.), pp. 706-728.

Sommer, Karsten:

1995: ”SUME på Roskilde Festival” IN: *Sermitsiaq*, nr. 27, 1. juli 1995, p. 25.

2017: ”Det sker i Inatsisartut torsdag” IN: *Sermitsiaq.ag*, 11. maj 2017, kl. 08:00, <http://knr.gl/da/nyheder/det-sker-i-inatsisartut-torsdag-1> Besøgt 16. maj 2017, kl. 01:40.

Søndergaard, Niels Krøgh:

2016: ”Musikvideo deles vildt: Josef vred på Danmark” IN: *Sermitsiaq.ag*,
<http://sermitsiaq.ag/musikvideo-deles-vildt-josef-vred-danmark> Dateret 28. august 2016
kl. 18:34, besøgt 7. februar 2017, kl. 18:15.

Sørensen, Dorthe Hygum:

2014: ”Lyden af grønlandsk revolution” IN: *DFI.dk, Det Danske Filminstitut*, 5. november
2014 <http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2014/november/Lyden-af-groenlandsk-revolution.aspx> Besøgt 13. februar 2017, kl. 23.35.

Thorsen, Rosa:

2014: ”Fantastisk Sume-film men...” IN: *Sermitsiaq.ag*, 13. november 2014, kl. 18:00,
<http://sermitsiaq.ag/fantastisk-sume-film> Besøgt 12. oktober 2016, kl. 19:25.

Ward, Paul:

2008: ”Adskilte verdener?” IN: *Kosmorama* nr. 242, 2008: Mellem fakta og fiktion, vinter
2008, pp. 7-21. <http://www.kosmorama.org/arkiv/242.aspx> Besøgt 10. februar 2017, kl.
22.30.

Noveller:**Olsen, Moses:**

1970: ”Uagut aamma taamaappugut?” IN: *Agdlagarsiat*, Kalaallit Nunaanni naqiterisitsisarfik,
Jens Poulsen (red.), pp. 131-136.

Upublicerede bachelor projekt:**Kleemann-Andersen, Camilla:**

2016: *Kampen for et rent sprog – en diskursanalytisk undersøgelse af purisme i en grønlandsk facebook gruppe*, Afdeling for Sprog, Litteratur og Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk.

Speciale afhandling:

Jensen, Marianne:

1994: *Etnisk identitet i Grønland – med et historisk perspektiv*, Institut for Kultur og Samfund, Ilisimatusarfik, Nuuk.

Ph.d.-afhandling:

Otte, Andreas:

2014: *Popular music from Greenland – Globalization, nationalism and performance of place*, Faculty of humanities, University of Copenhagen.

Rapporter

Janussen, Jakob:

2017: *"FØDESTEDSKRITERIET – efter fuldstændig ligestilling førte til diametralt modsat resultat* IN: Saammaatta.gl,

<http://saammaatta.gl/~media/Forsoningskommission/ForsoningsKommissionen/Files/Fødestedskriteriet%20endelig%20DK.pdf> Besøgt 30. april 2017, kl. 13:30.

Dokumentarfilm og andre film:

Broomfield, Nick & Churchill, Joan:

2003: *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*.

Flaherty, Roberth J.:

1922: *Nanook of the North*.

1926: *Moana*.

Friedberg, Louise:

2010: *Eksperimentet*, Nimbus Film.

Grønlykke, Jacob:

1998: *Lysets hjerte*, ASA Film Production.

Heilborn, Hanna et alii (Mats Johansson, Davis Aronowitsch):

2002: *I Skjul*.

Heilbuth, Poul-Erik:

2007: *Flugten fra Grønland*, Danmarks Radio.

Høegh, Inuk Silis:

2014: *Sume – Mumisitsinerup nipaa*, Ánorâk Film i co-produktion med Bullit Film ApS (Danmark) & Jabfilm (Norge).

Kaplers, Morten Hartz:

2007: *AFR*, Liberty Film.

Kirkeby, Per & Lyng, Aqqaluk:

1972: *Nâlagkersuisut ok'arput tagssagôk - Da myndighederne sagde stop*, Kortfilmrådet, Danmarks Radio & Statens Filmcentral, Copyright Teit Jørgensen.

Noyces, Philip:

2002: *The Rabbit Proof Fence*.

Roos, Jørgen:

1966: *Sisimiut*, Statens Filmcentral, København.

Rosendahl, Christina:

2015: *Idealisten*, Toolbox Films ApS.

Stiller, Ben:

2013: *The Secret Life of Walter Mitty*, 20TH century Fox.

Wivel, Anne Regitze:

2006: *Menneskenes land*, Det Danske Filminstitut.

LP:

Sume:

1973: *Sume Sumut Demos 13*, Rosenberg-studierne, Forlaget & boghandel Demos, København.

1974: *Inuit Nunaat Sume*, Rosenberg-studierne, Forlaget & boghandel Demos, København.

1976: *Sume Ulo 1*, Sweet Silent Studio, København.

CD:

Sume:

1994: *PerserSUME*, ULO.

Uyarakq & Peand-eL:

2015: *Kunngiitsuuffik*, Mediahouse Qunnersuaq.

Musikvideo på Youtube:

Petrussen. Josef Tarrak:

2016: *Tupilak* - <https://www.youtube.com/watch?v=5oaw4ksgBeM> Besøgt 7. maj 2017, kl. 01:30.

Sangbog:

Petersen, Jonathan (red.):

1934 *Erinarsuutit V*, Nuuk.

Radioudsendelser:

Lund, Nuka Alice:

2009: ”Kalaallisut oqallorissartut, 1 og 2”, redigering og produktion: Nuka Alice Lund, KNR Radio, Nuuk – radioudsendt 1. & 2. august 2009.

Interview & samtale:

Lydoptaget personligt interview med Inuk Silis Høegh, Nuuk, 20. maj 2016, jf. bilag 6.

Personlig interview med René Olsen, projektleder i afdelingen for *KNR Innovation*, KNR, Nuuk samtale 6. juni 2016.

Mailkorrespondance:

Emile Hertling Péronard, 17. april 2017.

Forelæsningsnotater:

Pedersen, Birgit Kleist:

2010: Powerpoint, slide 17 ved forelæsning hos Birgit Kleist Pedersen om Fanon 9. februar 2010 med udgangspunkt i Eva Jørholts forelæsning 14. september 2004.

Love, forordninger:

Inatsisartutlov nr. 7 af 19. maj 2010 om sprogpolitik, Namminersorlutik Oqartussat/- Grønlands Selvstyre, 2010.

Inatsisartutlov nr. 12 af 22. november 2011 om uddannelsesstøtte.

Landstingsforordning nr. 8 af 21. maj 2002 om folkeskolen.

Forside foto:

<https://www.facebook.com/sume/photos/a.144787072240280.44306.143108935741427/1390921417626833/?type=3&theater> Besøgt 7. maj 2017, kl. 01:20.

Berettermodellen, jf. bilag 3:

<http://opslagsvaerker.gyldendal.dk/en/OpslagsvaerkerVirtuelle/DanskLex/analyse/berettermodell en.aspx> Besøgt 7. maj 2017, kl. 21:30.

Websites på internettet:

http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Minister/Knud_Hertling Besøgt 16. april 2017, kl. 16:30.

http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Minister/Knud_Hertling Besøgt 16. april 2017, kl. 16:30.

http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Grønland/Grønlands_samfund,_kultur_og_historie/Jonathan_Motzfeldt Besøgt 29. marts 2017, kl. 02:40.

http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Grønland/Grønlands_samfund,_kultur_og_historie/fødestedskriterium Besøgt 16. marts 2017, kl. 22:55.

http://denstoredanske.dk/Livsstil,_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/farvesymbolik Besøgt 11. februar 2017 kl. 19:12.

http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Former_og_farver/farver Besøgt 11. februar 2017 kl. 19:15.

<http://dortheivalo.blogspot.com/2010/02/sume-i-sisimiut.html> Besøgt 28. marts 2017, kl. 20:10.

<http://filmcentralen.dk/gymnasiet/undervisning/sume-lyden-af-en-revolution#.WKJfoFdDhXg> Besøgt 13. februar 2017, kl. 23:20.

<http://inuaaatisaat.com> Besøgt 7. maj 2017, kl. 21:30.

<http://knr.gl/da/nyheder/det-sker-i-inatsisartut-torsdag-1> Besøgt 16. maj 2017, kl. 01:40.

http://knr.gl/files/article_attachments/folder_dk_0.pdf Besøgt 15. marts 2017, kl. 04:47.

<http://lovgivning.gl/lov?rid=%7BEEFD42E2-0B6C-4715-9D98-C420635B7A6D%7D> Besøgt 7. maj 2017, kl. 01:25.

<http://naalakkersuisut.gl/~media/Nanoq/Files/Attached%20Files/Powerpoint%20praesentationer/Jurdiske%20Faderlose%20DK%20150415.pdf> Besøgt 15. marts 2017, kl. 05:25.

<http://politiken.dk/indland/ECE1787494/beroemt-og-berygtet-groenlandsk-bygning-fik-dramatisk-afslutning/> Dateret 19. oktober 2012, besøgt 16. marts 2017, kl. 02:45.

<http://politiken.dk/indland/ECE2895958/red-barnet-siger-undskyld-til-groenlaenderboern-efter-64-aar/> Besøgt 17. februar 2017, kl. 06:15.

<http://sermitsiaq.ag/anderledes-anmeldelse> Dateret 14. september 2014, kl. 16:32, besøgt 12. oktober 2016, kl. 16:25.

<http://sermitsiaq.ag/fantastisk-sume-film> Dateret 13. november 2014, kl. 18:00, besøgt 12. oktober 2016, kl. 19:25.

<http://sermitsiaq.ag/flere-stemmingsbilleder-sume-gallapremieren> Dateret 11. september 2014, kl. 10:53, besøgt 14. maj 2017, kl. 07:30.

<http://sermitsiaq.ag/inuk-silis-hoeegh-giver-filmarkiv-samfundet> Dateret juni 21, 2015, kl. 12:57. Besøgt 16. april 2017, kl. 21:45.

<http://sermitsiaq.ag/musikvideo-deles-vildt-josef-vred-danmark> Dateret 28. august 2016 kl. 18:34, besøgt 7. februar 2017, kl. 18:15.

<http://sermitsiaq.ag/node/147587> Besøgt 11. oktober 2016, kl. 19:15.

<http://sermitsiaq.ag/ny-forening-juridisk-faderloese-stiftet> Dateret 1. juli 2010, besøgt 15. marts 2017, kl. 03:39.

<http://sermitsiaq.ag/naalackersuisut-gar-imod-inatsisartut-forfatningskommission> Dateret 5. maj 2017, kl. 06:56, besøgt 7. maj 2017, kl. 02:20.

<http://sermitsiaq.ag/provorapper-klar-debutalbum> Besøgt 7. februar 2017, kl. 21:00.

<http://sermitsiaq.ag/silis-hoeegh-peronard-vinder-groenlandsk-filmpris> Dateret 30. december 2014, kl. 08:34, besøgt 13. oktober 2016, kl. 15:30.

<http://sermitsiaq.ag/stort-galleri-sume-koncert-i-godthaabhallen> Besøgt 21. april 2017, kl. 14:50.

<http://sermitsiaq.ag/stort-galleri-sume-koncert-i-godthaabhallen> Besøgt 6. februar 2017, kl. 23:40.

<http://sermitsiaq.ag/sume-film-udtaget-filmfestivalen-i-berlin> Dateret 20. januar 2015, kl. 12:31, besøgt 13. oktober 2016, kl. 21:30.

<http://sermitsiaq.ag/sume-spillede-qullissat> Besøgt 27. marts 2016, kl. 00:08.

<HTTP://SERMITSIAQ.AG/VAER-HJAELPE-SUME-FILM> Dateret 20. september 2011, kl. 16:16, besøgt 13. februar 2017, kl. 00:33.

<http://saammaatta.gl/~media/Forsoningskommission/ForsoningsKommissionen/Files/Fødesteds kriteriet%20endelig%20DK.pdf> Besøgt 30. april 2017, kl. 13:30.

http://timarit.is/view_page_init.jsp?issId=269529&pageId=3829413&lang=da&q=Niels%20Carlo%20Heilmann Besøgt 29. marts 2017, kl. 02:50.

[http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Instrukt%C3%B8rer_og_filmfolk,_Storbri
tannien/John_Grierson](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Instrukt%C3%B8rer_og_filmfolk,_Storbri
tannien/John_Grierson) Besøgt 18. oktober 2016, kl 16:45.

<http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2014/november/Lyden-af-groenlandsk-revolution.aspx>
Besøgt 13. februar 2017, kl. 23.35.

<http://www.dr.dk/Nyheder/Udland/2008/02/13/072108.htm> Besøgt 19. februar 2017, kl. 05:45.

<http://www.ekkoilm.dk/artikler/animation-i-dokumentaren/> Besøgt 10. februar 2017, kl. 23.20.

<http://www.ekkoilm.dk/artikler/gronlaendere-vil-selv/> Dateret 24. februar 2015, 12:25, besøgt
13. februar 2017, kl. 06.00.

<http://www.hollywoodreporter.com/review/sum-sound-a-revolution-sum-775218> Dateret 10:34
AM PST 2/19/2015, besøgt 13. februar 2017, kl. 06:08.

[http://www.i94bar.com/videos/sume-mumisitsinerup-nipaa-lyden-af-en-revolution-sume-the-
sound-of-a-revolution-bullitfilm](http://www.i94bar.com/videos/sume-mumisitsinerup-nipaa-lyden-af-en-revolution-sume-the-
sound-of-a-revolution-bullitfilm) Dateret 19 January 2015, besøgt 13. februar 2017, kl. 23.50.

<http://www.iafolketingimi.dk/news-johan+lund+olsens+tale+om+juridiske+faderlose.htm>
Dateret 23.10.2013, besøgt 15. marts 2017, kl. 04:25.

<http://www.imagenative.org/2014-award-winners/> Besøgt 14. februar 2017, kl. 00:48.

[http://www.iserasuaat.gl/fileadmin/user_upload/GUX/Groenlandsk_som_modersmaal_A_Under
visningsvejledning.pdf](http://www.iserasuaat.gl/fileadmin/user_upload/GUX/Groenlandsk_som_modersmaal_A_Under
visningsvejledning.pdf) Besøgt 16. oktober 2016, kl. 19.30.

<http://www.koda.dk/omkoda/organisationen/> Besøgt 25. april 2017, kl. 01:30.

<http://www.kosmorama.org/arkiv/242.aspx> Besøgt 10. februar 2017, kl. 22.30.

<http://www.kristeligt-dagblad.dk/udland/historisk-undskyldning-til-australiens-indf%C3%B8dte>
Besøgt 19. februar 2017, kl. 06:31.

<http://www.meterspace.dk> Besøgt 2. februar 2017, kl. 23:35.

[http://www.norden.org/da/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/nordisk-raads-musikpris-1/tidligere-
prisvindere-og-nominerede/nominerede-2016/uyarakq-peand-el](http://www.norden.org/da/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/nordisk-raads-musikpris-1/tidligere-
prisvindere-og-nominerede/nominerede-2016/uyarakq-peand-el) Besøgt 7. februar 2017, kl.
18:10.

<http://www.nuuktv.gl/nyhed/sume-anmeldelse/> Dateret 11. september 2014 med overskriften: ”Positive reaktioner for Sume filmen”, besøgt 16. oktober 2016, kl. 16:55.

<https://nielsoxenvad.wordpress.com/category/arkiv/> Besøgt 16. november 2016, kl. 20:05.

<https://www.facebook.com/katuaq.kulturipillorsua/videos/vb.469421373110311/1246483228737451/?type=2&theater> Besøgt 2. februar 2017, kl. 22:55.

<https://www.facebook.com/katuaq.kulturipillorsua/videos/vb.469421373110311/1246537648732009/?type=2&theater> Besøgt 2. februar 2017, kl. 22:55.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1015570777776258&set=a.10155707776761258.1073741833.825331257&type=3&theater> Besøgt 14. maj 2017, kl. 18:50.

<https://www.folkeskolen.dk/529983/kender-du-nogen-der-har-smalfilm-om-groenland> Dateret 18. maj 2013, besøgt 16. oktober 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=kNUfhyUHyEk> Besøgt 13. april 2017, kl. 16:20.

www.Neriuffik.gl Besøgt 26. marts 2017, kl. 17:00.

Liste over bilag, som ikke medfølger ved publicering af specialet på www.uni.gl:

Bilag 1 Spørgeskema i Survey Monkey (9 sider).

Bilag 2 Eksempel på kodning af postkoloniale emner i Nvivo (1 side).

Bilag 3 Berettermodellens spændingskurve (1 side).

Bilag 4 Musikernes navne ved samtlige *Sumes* udgivelser på LP og CD (1 side).

Bilag 5 Transskription af interview med filminstruktør Inuk Silis Høegh (11 sider).

Bilag 6 CV for Inuk Silis Høegh (1 side).

Bilag 7 CV for Emile H. Perónard (1 side).

Bilag 8 Individuelle resultater fra spørgeskemaundersøgelsen i Survey Monkey (310 sider).

Bilag 9 Samlede resultater fra spørgeskemaundersøgelsen i Survey Monkey (34 sider).

Bilag 10 Håndpluk af avisoverskrifter i *Atuagagdliutit* i 1973 (7 sider).