



Eskimo

Landet bag isen

Grønland i 1920'ernes og 30'ernes kulturfilm

Af Werner Sperschneider

I 1920'erne og 30'erne blev der produceret en række Grønlandsfilm, hovedsagelig inden for rammerne af den såkaldte kulturfilm. Fremmede kulturer var et hot emne blandt tidens filminstruktører, og når det drejede sig om Grønland, var det foretrukne tema kampen mellem mennesket og naturen, hvor den eksotiske fremmede blev set som en del af naturen. Europæernes ankomst til de fremmede egne og kontakten med de indfødte blev

fejret som civilisationens sejr over naturens dæmoniske kræfter.

Til fænomenet kulturfilm knytter sig en bestemt verden af forestillinger og forventninger, ikke mindst hvad angår kulturfilm om Grønland. Idéen om kulturfilm går tilbage til tonefilmens barndom fra slutningen af 1920'erne til 30'erne, og den overordnede hensigt med dem var at sprede oplysning, i fiktions- såvel som dokumentarisk form. I 1932 dannedes

således institutionen Dansk Kulturfilm, som skulle skabe film, der på den ene side fremmede befolkningens dannelse og på den anden udbredte kendskabet til Danmark i udlandet.

I 1930'erne, hvor Europa var plaget af arbejdsløshed, økonomisk krise og angsten for en truende konflikt mellem stormagterne, betragtedes filmmediet ydermere som et velkomment instrument til at samle befolkningen politisk, kulturelt, åndeligt og i etisk henseende. Men kulturfilmen blev også benyttet til propagandaformål, såvel i Tyskland som herhjemme (Beyfuss/Kossowsky 1924). Den blev ikke bare et betydningsdannende begreb, men tillige et vigtigt instrument i forhold til *nation building*. Og for filmindustrien blev den ydermere en besparelseskilde, eftersom der kunne opnås en skattefordel ved at lave kulturfilm.

Milak og S.O.S. Eisberg. Omtrent samtidig med filmens fødsel og Peter Elfelts første danske filmoptagelser (*Kørsel med grønlandske Hunde*, 1897), gik Grønland ind i en ny fase af sin kolonihistorie. Den tredje periode markeret ved grønlandske repræsentanter i kolonimagtens institutioner (siden 1862) nærmede sig sin afslutning, og tiden for en reformation af den danske kolonialpolitik i Grønland begyndte (Nielsen 1996). I 1908 blev de første to "Landsråd" oprettet, et i Nordgrønland og et i Sydgrønland. Den dertil svarende kreds af politisk interesserede samledes omkring eskimologen William Thalbitzer, handelsmanden Knud Rasmussen, polarforskeren Fridtjof Nansen, journalisten Erich Mylius-Erichsen og det danske protestantiske præsteskab repræsenteret ved pastorerne Schultz-Lorentzen og Vibæk. Målet var bl.a. at bryde statens handelsmonopol, øge grønlandsk selvbevidsthed

og skabe større ligeværdighed (Nielsen 1996).

Thalbitzer var ligesom de fleste i samtiden begejstret for filmmediet, og hans *Grønland I-III* (1914) fra bopladser omkring Nanortalik i Sydgrønland grundlagde ikke alene den eskimoiske diskurs, men indledte tillige en veritabel bølge af etnografiske film og siden også ekspeditionsfilm fra Grønland (jf. Carl Nørresteds artikel i dette nummer af Kosmorama).

Eduard Schnedler-Sørensens *Den store Grønlandsfilm* (1921) står som et monument i den grønlandske filmhistorie og kom til at danne skabelon for de næste tre årtiers danske film om Grønland, film som Danmark bl.a. brugte til at gøre omverdenen opmærksom på sine retslige krav over Grønland.

Typisk for hovedparten af de efterfølgende film var, at de viste europæernes ankomst. Med *Den store Grønlandsfilm* rejste vi et stykke vej op langs Grønlands vestkyst, gik i land på visit og fik på denne måde indblik i koloniherrernes bestræbelser på at gøre sig grundigt uundværlig ved moderniseringen af landet. Som i en moderne *travelogue* fik vi et indblik i livet på den grønlandske vestkyst. Med Knud Rasmussen og Peter Freuchen bevægede vi os hele tiden videre mod nord, mod Thule, et synonym for "Eskimoland", hvor Arktis' "sidste konger" levede.

Efter denne film var der næppe en ekspedition, der rejste til Grønland uden et filmkamera i bagagen. Men ekspeditionsfilm er ikke kun dokumentarfilm. Til denne genre henregnes også fiktionsfilm som Bernhard Villinger/Georg Asagaroffs *Milak, der Grönlandjäger* (1927, *Milak - Grønlandsjægeren*) og Arnold Fancks *S.O.S. Eisberg* (1933, *S.O.S. Isbjerg*). Begge film handler om eftersøgninger af ekspeditioner, der forsvandt i isen.

Milak - Grønlandsjægeren

Produktionsland: Tyskland (orig. titel Milak, der Grönlandjäger)

Produktionsår: 1927

Format: 35 mm

Længde: 76 min. (5 akter)

Instruktion: Dr. Bernhard Villinger, dr. Georg Asagaroff

Manuskript: Armin Petersen, Dr. Bernhard Villinger

Produktion: E. Krieger, Universum Film (Ufa)

Fotografi: Sepp Allgeier, Albert Benitz, Richard Angst

Medvirkende: Ruth Weyher, Dr. Villinger, Milak, Waldemar Coste, Nils Fockgen, Sepp Allgeier, Lotte Lorring, Iris Arlan, Harry Bellinghausen, Sven Svendsen, Arne Eriksen, Dr. Lindström, Einar Larsen, Robby Robert, Helmar Hansen m. fl.

Premiere: 6. juni 1928 (Mozartsaal, Berlin)

Opbevaringssted: Bundesfilmarchiv, Berlin (overf. fra Staatl. Filmarchiv DDR)

Milak - Grønlandsjægeren er en reminiscens af Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*): et tysk ekspeditionsteam konkurrerer med et amerikansk hold om at nå først til Grønlands Nordkap i Pearyland. Begivenhederne udspiller sig på dramatisk vis. Efter flere ugers skibsrejse ankommer den tyske ekspedition til bopladsen Analak i Østgrønland, hvor eskimoen Milak hyres som hundekusk. Længere nordpå bliver ekspeditionen sat af ved en isbræ. Der er det nemmest at begynde opstigningen til højfjeldet og indlandsisen. Den første rasteplass bliver etableret på selve gletcheren, men først skal en gevaldig snestorm overstås. Da gletcheren kælder, bliver et telt revet med, men ved et mirakel kommer ingen til skade. Ekspeditionen deles derefter op i to: Larsen og Eriksen går sammen med Milak over indlandsisen, mens Svendsen og Lindström drager nordover med kaptajn Harisen på opmåling af ukendt territorium. Uger går med at kæmpe sig frem fra spalte til spalte. Katastrofen nærmer sig.

En nat æder hundene en uges proviant. Så styrter Eriksen med hundespandet ned i en iskløft. Hans fod kommer i klemme. Med nød og næppe lykkes det at få ham op igen, men han bliver en bremseklods for ekspeditionen. Provianten slipper op. Den første hund må ofres. Da hundene nægter at spise deres egne, beslutter Eriksen at ofre sig. Han går ud i den hvide ødemark og lægger sig i sneen. Men hans hund redder ham. Larsen og Milak finder ham næsten frosset ihjel.

Turen fortsætter med endnu tungere stemning og betingelser. Men redningen bliver amerikanerne. De har nået deres mål og tager sig af den syge tysker. Larsen og Milak prøver at komme frem til skibet ved det aftalte sted. Provianten er spist op, sulten driver dem frem. Først bliver Milak svag, senere bryder også Larsen sammen. Imens vågner Larsens søn derhjemme af en frygtelig drøm: han aner faderens tilstand. Til alt held når et eftersøgningshold fra skibet frem til de to mænd i ødemarken.

Filmen spiller meget på den arktiske symbiose mellem mand og hund, som sammen kan klare selv de barskeste forhold i Pearyland. Filmen blev da også annonceret som en film for polarhundetilbedere (1). Men den største hyldest gjaldt forskernes heltemod og deres indsats for korrekt videnskabeligt arbejde (2), som fremvist i en fiktionsfilm, der skulle forstås som kulturfilm.

Det er i den sammenhæng bemærkelsesværdigt, at filmen er instrueret af to mænd med akademisk baggrund: dr. Villinger, der ledede ekspeditionen og optagelserne i Østgrønland, og dr. Asagaroff, som indspillede scenerne i studiet i Berlin.

Kameramændene Sepp Allgeier, Albert Benitz og Richard Angst gik alle i lære hos



S.O.S. Eisberg

Arnold Fanck, grundlæggeren af den særlige tyske bjergfilm-genre. Allgeier blev kameramand på Leni Riefenstahls to film fra nazistpartiets kongresser i 1933 og 1934, hhv. *Der Sieg des Glaubens* og *Triumph des Willens*. Og under krigen fungerede han som propagandarapportør fra fronten.

S.O.S. Isbjerg/Grønland kalder

Produktionsland: Tyskland (orig. titel S.O.S. Eisberg)

Produktionsår: 1933 (optaget 1932)

Format: 35 mm

Længde: 103 min. (6 akter)

Instruktion: Dr. Arnold Fanck (amerikansk version ved Tay Garnett)

Manuskript: Arnold Fanck, Hans Hinrich, Edwin E. Knopf, Friedrich Wolf

Produktion: Deutsche Universal-Film AG

Fotografi: Hans Schneeberg, Richard Angst; luftfoto: Ernst Udet, Franz Schriek

Musik: Paul Dessau

Medvirkende: Leni Riefenstahl, Ernst Udet, Gustav Diessl, Sepp Rist, Gibson Gowland, Max Holzboer, Walter Riml, Arthur Grosse

Premiere: 30. august 1933 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin)

Dansk premiere: 25. september 1933

(København)

på det andet tyske Grønlandsdrama, Arnold Fancks S.O.S. *Eisberg*, hvor Leni Riefenstahl spillede hovedrollen. S.O.S. *Eisberg*, der blev optaget juni-november 1932 i Grønland, er et eksempel på en propagandistisk Grønlandskulturfilm og giver bl.a. udtryk for tidens præ-fascistiske æstetik - f.eks. i scenen, hvor en mængde kajaker tager ud på fjorden til tonerne af den meget populære vandresang "Im Frühtau zu Berge wir ziehen fallera". Berømt blev slutscenen, hvor Leni Riefenstahl som Hella ligger på tværs over fem kajaker, fulgt af kajakmænd i fuld eskimoisk udklædning ved indsejling i fjorden. Masseoptøjer af den slags fandtes næppe i Grønland, men scenen ophøjer Hella til en hellig person, ligesom hun blev gjort til filmens ikon. Riefenstahl nævner dog ikke scenen i sine memoirer (Riefenstahl 1987), hvor hun til gengæld fortæller, hvordan hun umiddelbart før sin afrejse til Grønland til sin egen overraskelse blev kaldt til Hitler - et møde hun dog selv havde bedt om igennem længere tid. Hun var begejstret for hans personlighed, og han var især fascineret af scenen i Fancks *Der heilige Berg* (1926), hvor Leni danser ved havet.

I sine erindringer kommenterer Riefenstahl ikke S.O.S. *Eisbergs* handling. Hun er mere optaget af omstændighederne og det besvær og de farer, der var forbundet med optagelserne. Fanck har indrømmet, at han på forhånd intet vidste om Grønland (Fanck 1976), men blot havde set et par billeder af isbjerge i et tidsskrift. Han forestillede sig sceneriet i Grønland som norske fjorde, bare med isbjerge. Den grønlandske virkelighed viste sig at være knap så fredsommelig, hvilket bl.a. fremgår af Riefenstahls lovprisning af vovemodet hos de forskellige deltagere, især piloten Ernst Udets

Richard Angst var også med bag kameraet

dødsforagt ved at flyve gennem porten i et isbjerg (3). Hun beskriver også, hvordan filmholdet sjældent forlod skibet, der lå i Umanak havn (250 indbyggere i 1932). Det var stanken af affald fra hvaler og fisk blandet med hundenes efterladenskaber i havnen, der afholdt dem fra landgang.

Hun omtaler endvidere Knud Rasmussen, der hjalp til ved fraflytningen til bopladsen Nugatsiak, hvor filmfolkene fik kontakt med beboerne. ”De var som store børn der brød ud i stor forundring ved synet af alt nyt. De var godmodige, uden sorg - meget hjælpsomme, men for ingen pris i verden ville de sejle tæt på et isbjerg. ’Aijapok, aijapok’, umuligt, fuldstændig umuligt, var deres sædvanlige svar. Selv Rasmussen, deres landsmand og afgud, kunne ikke få dem til dette” (4).

Samtidig med S.O.S. *Eisberg* optog den amerikanske instruktør Andrew Marton en komedie med skuespilleren Guzzi Lantschner og fotografen Walter Riml under titlen *Nordpol - Ahoi!* (1934). Filmen er forsvundet.

Eskimo og Palos Brudedefærd. To andre væsentlige fiktionsbidrag til Grønlands-kulturfilmen er George Schnéevoigts *Eskimo* (1930) og Friedrich Dalsheims *Palos Brudedefærd* (1934). De kan kun kaldes delvist danske - *Eskimo*, der var den første tonefilm i Skandinavien, havde stort set kun danskere bag kameraet, men den var en norsk-dansk produktion med norsk tale; den blev senere tillige udsendt i en tysk og måske en fransk version, men aldrig i en dansk; og instruktøren af *Palos Brudedefærd*, Friedrich Dalsheim, var tysker - men på forskellig vis er de ikke desto mindre begge værdifulde kilder til belysning af den danske repræsentation af kolonien højt mod nord, landet bag isen.

Eskimo

Produktionsland: Norge/Danmark
 Produktionsår: 1930
 Format: 35 mm
 Længde: 94 min.
 Instruktion: George Schnéevoigt
 Manuskript: Helge Bangsted, Laurids Skands
 Produktion: Ada Egede-Nissen (Skandinavisk Talefilm/Norrøna Film)
 Fotografi: Valdemar Christensen
 Lyd: Henning O. Petersen
 Klip: George Schnéevoigt
 Musik: Teddy Petersen
 Medvirkende: Paul Richter, Mona Mårtensson, Tryggve Larssen, Haakon Hjelde, Henrik Kolstad, Ada Egede-Nissen, Knut Langgård, Finn Bernhoft
 Premiere: 9. oktober 1930 (Kinopalæet, København)
 Opbevaringssted: Det Danske Filminstitut, København

Jack, en ung mand af god herkomst, overvejer at tage sit eget liv i fortvivelse over, at kæresten har forladt ham, og faderen nægter at betale hans spillegæld. Men i stedet stjæler han i fuldskab en motorbåd og står til søs, med forlis til følge. Han bjærges ombord på et forbisejlende fangstskib ... og havner ved Grønlands kyst. Efter et klammeri med de rå og brutale søfolk går han fra borde ved at kravle ned på en isflage. Provianten slipper hurtigt op, men da alt håb synes ude, driver isflagen mod land, hvor den unge grønlandske pige Ekaluk finder ham og får ham bragt ind i varmen. Da han er kommet sig, lærer han Ekaluk norsk (men ikke omvendt), og der opstår snart varme følelser mellem dem. Indtil Jack brutalt støder hende fra sig, for, som han siger, han er en hvid mand og hun eskimo, og hvide mænd gifter sig ikke med eskimoer.

Efter en lang vinter trues bopladsen af sultedøden, og Jack bliver eskimoernes frelser, da det ved hans mellemkomst lykkes at dræbe en hval. Eskimoerne holder fest til Jacks ære, og Majark, der elsker



Eskimo. Mona Mårtensson og Paul Richter

Ekaluk, forærer ham en såkaldt troldomssten, som Jack straks identificerer som guld. Han vender det døve øre til eskimoernes bønner om, at han skal lade trolddomsstenene være, for han vil, som han selv siger, være en mægtig mand også i de hvides land, og det kan han blive i kraft af guldet. Med Majarks hjælp samler han derfor en stor portion guld, som han vil rejse hjem med.

I fortvivlelse over Jacks forestående afrejse forsøger Ekaluk at drukne sig, men reddes af Majark. Jack tror imidlertid, hun er død, og indser sine sande følelser - for hende og for Grønland: "Skulle jeg udlevere dette land og disse mennesker til min egen race?". Svaret bliver nej. Han smider guldet i havet, går op på et højt klippe-

fremspring og er på nippet til at følge Ekaluk i døden, da hun dukker lyslevende op foran sin "hvide gud" og hindrer ham i at springe. De kaster sig i hinandens arme, og han erklærer besværgende: "Dit land er mit land - hvor du er, vil jeg også være", mens Majark kniber en tåre i det fjerne.

'Kærlighedshistorien fra Grønlands ismarker', sådan lød undertitlen på Helge Bangstedts roman fra 1930. Romanen blev en fiasko, og pressen omtalte den første norske talefilm som "en pinlig og usædvanlig Filmsaffære" (5). Det afholdt dog ikke Helge Bangsted fra et par år efter at udgive bogen *Vi filmer blandt Eskimoer* (1935).

Ud over dens status som Skandinaviens første tonefilm er det eneste interessante



Palos Brudefærd

ved *Eskimo*, at man her for første gang hører synkrone lydoptagelser fra Grønland. Mona Mårtensson som den sødladne eskimopige Ekaluk er lige så kitsch-agtig og lige så lidt grønlandsk som Asta Nielsens komiske Ivigtut i *Das Eskimo-Baby* (1916). Som så mange andre film i mediets unge år udstiller Schnéevoigts *Eskimo* den hvide mands kamp mod en vild og storladet natur og taler om civilisationens sejr over naturen (eski-moen). Det skal også nævnes, at hovedrol-len som den norske Jack spilles af tyskeren Paul Richter, der var kendt som den blonde, germaniske helt Siegfried i den første del af Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924), *Siegfrieds Tod*.

Palos Brudefærd

Produktionsland: Danmark, Tyskland

Produktionsår: 1934

Format: 35 mm

Længde: 79 min.

Instruktion: Friedrich Dalsheim

Instruktørassistent: Emmy Langberg

Manuskript: Knud Rasmussen

Produktion: Palladium

Fotografi: Walter Traut, Hans Scheib

Klip: Walter Stilly

Lyd: Poul Bang

Musik: Emil Reesen, Det Kongelige Kapel

Medvirkende: Østgrønlandere fra

Ammassalik

Premiere: 6. marts 1934

Tv-premiere: ARD (NDR Hamburg)

24.2.1974 som Kajak

Copyright: Palladium

Periodens mest sete og mest populære film i Grønland var imidlertid *Palos*

Brudefærd, der var inspireret af Arnold Fancks bjergfilm. I 1933 syntes man, selv i Danmark, at tyskerne var bedst til at lave film i Grønland.

For manuskriptet til filmen stod Knud Rasmussen, der ville imødegå tidligere tiders fordrejede og forvanskede fremstillinger af landets befolkning. *Palos Brudefærd* er formelt set en spillefilm, der beskriver livet på østkysten i tiden omkring 1910. Alle roller blev besat med amatørskuespillere, som genopfører deres forældres levevis. Filmen er således en rekonstruktion - en 're-enactment' (Hattendorf 1995) - af en tabt tid med åndemanere, trommedans og sangkamp, som var så godt som udryddet efter den succesrigt gennemførte kristning af befolkningen. Rasmussen nåede ikke selv at opleve biografpremieren.

Fangerne Samo og Palo slås om den skønne Navaranas bevågenhed. Scenen udspiller sig på en sommerboplads. Striden mellem rivalerne skal løses på traditionel vis, dvs. i en sangkamp med trommedans. Det gælder om at fange tilskuernes sympati ved at håne modparten så overbevisende som muligt. Da Samo kan se, at Palo vil vinde, trækker han kniven og stikker Palo ned. Før festen er slut, tvinger Navaranas brødre hende imidlertid til at forlade sommerbopladsen. Hun og brødrene er derfor uvidende om sangkampens udfald, da de får besøg af den onde Samo i deres vinterhus. Tilbage på sommerbopladsen heales Palo imidlertid af en eskimoisk shaman. Da han er kommet til kræfter, tager han i et voldsomt stormvejr ud på en lang og farefuld kajaktur til Navaranas vinterboplads for at hente sin ægtehustru. Uvejret giver ham lejlighed til at demonstrere, hvor vigtigt forehavendet er for ham. Navarana lader sig villigt bortføre af Palo. Samo følger

efter i kajak og prøver at slå dem ihjel med et spyd. Men han vælter selv over bord og drukner ynkeligt i det oprørte hav.

Knud Rasmussens hensigt med filmen var som nævnt at rydde op i de falske forestillinger om det eskimoiske liv. Og parallelt med handlingen giver filmen da også indblik i det liv, Rasmussen selv kendte til fra bopladser i Nordgrønland. Med megen omhu lykkes det at gengive indtryk fra dagliglivet omkring 1908-12. Det var netop i tidsrummet 1910-15, at det traditionelle grønlandske græstørvehus blev afløst af det danske træhus. Det er første gang, man ser en sommerboplads på film. Senere får vi flere etnografiske detaljer, da et vinterhus bliver bygget. Filmen tydeliggør skiftet fra sommertelt til vinterhus og prøver at rette på misvisende stereotyper om livet i en snehytte, en myte, som *Nanok of the North* bidrog afgørende til at udbrede.

Palos Brudefærd bevarer stedets autenticitet. Optagelserne er udelukkende foretaget on location i udkanten af Ammassalik i Østgrønland. Den prøver også (i modsætning til bl.a. *Eskimo*) at bevare sprogets autenticitet. Dog bliver dette forehavende til en morsom affære for dem, der er bekendt med grønlandsk sprog, for tonefilmens teknik var som nævnt ikke færdigudviklet, og dialogen måtte derfor genindspilles i studiet i København. De stemmer, man brugte til denne dubbing, tilhørte den håndfuld grønlændere, man nu kunne få fat i, men disse grønlændere stammede fra hele Grønland. Resultatet er altså, at vi hører en del forskellige dialekter, især fra Vestgrønland. Til sammenligning kan man prøve at forestille sig en film, der udspiller sig i et københavnsk miljø med autentiske københavnere, mens der på lydsiden lægges stemmer ind med forskellige jyske dialekter. Sprogforvir-

ringen resulterer stadig i fnisen og latter, når filmen vises for et nutidigt østgrønlandsk publikum.

Problemet med *Palos Bruddefærd* er ikke, at den fordrejer nogle af de sociale settings. Problemet er, at den historie, der fortælles, ikke kunne have udspillet sig i Østgrønland. For historien er *vores*, en kærlighedshistorie af vestligt tilsnit. Et tragisk drama, der er velegnet for en af vores teaterscener. Nu kan man indvende, at det måske ikke gør noget, når det drejer sig om en fiktionsfilm. Problemet er bare, at filmen ikke spilles af skuespillere, der kan identificeres som sådanne. På grund af amatørskuespillerne virker filmen som en dokumentarfilm; som om vi ser ind i en verden, der er fremmed for os. Temaet er vi dog meget bekendt med, for det er hentet fra *vores* aristoteliske teaterform.

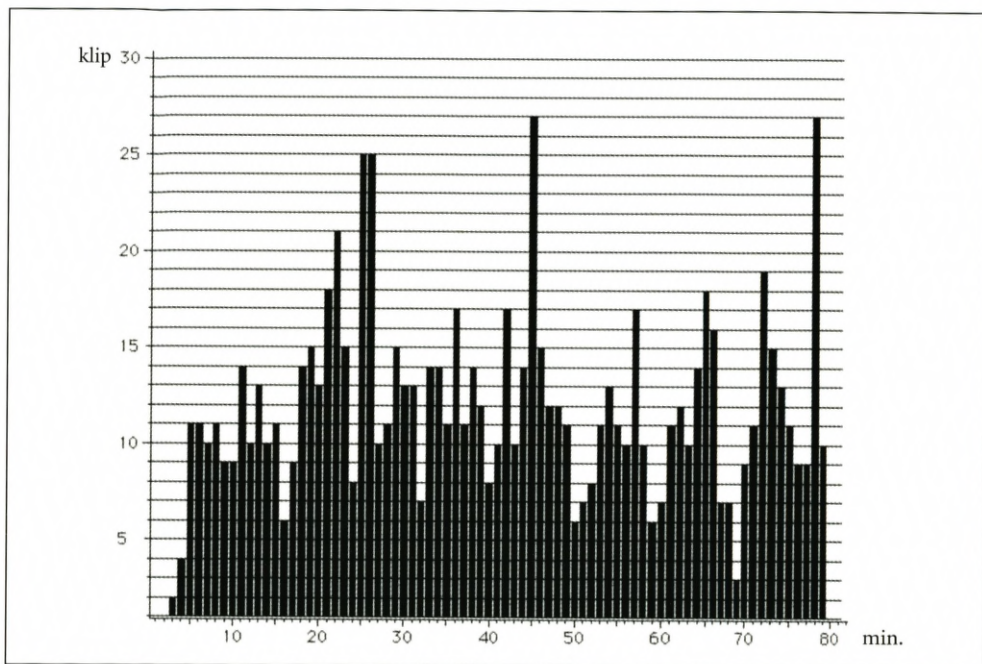
Thisted peger på, at Knud Rasmussen var godt bekendt med den græske mytologi (Thisted 1993: 150). Og i sine dagbøger refererer han gentagne gange til græske guder og helte, når han skal beskrive mennesker, han har mødt på sine rejser og ture (6). Alligevel er det tydeligt, at Dalsheim ikke har været tilstrækkelig opmærksom på det forhold, at filmens form og struktur står i diametral modsætning til Knud Rasmussens erklærede hensigt med den.

Billedkompositionen minder f.eks. direkte om en teaterscene: skuespillerne forlader scenen i samme side, som de er kommet ind i billedet. Den højre side er kvindens, den venstre side er mandens (7). I billedkompositionen er der et fiktivt lys, der falder ind fra billedets venstre top, fra en imaginær sol. Dermed får de, der kommer ind i billedet, lys i ansigtet, mens dem på den anden side bliver mørke i ansigtet på grund af skyggen. Således opbygges en visuel kontrast mellem det

gode og det onde (højre/venstre). Samo, den onde, placeres til venstre. Palo, den gode, ses mest i højre side af billedet, selv om der selvfølgelig kommer en del andre personer ind i scenen, mens enten den gode eller den onde allerede er til stede. Mønstrer gør sig gældende i hele filmen.

Ser man på klippeteknikken og filmens struktur, bliver vi klart bekræftet i, at det vi ser, er et aristotelisk helteepos. Efter en opstart med lange tableauer bliver handlingen understøttet af en hurtigere klippefrekvens. Det store afsluttende *show down* på havet markeres med 30 klip/minut. For sin tid (1934) har filmen en utroligt høj klippefrekvens: i alt 930 klip fordelt på 79 minutters spilletid giver et gennemsnit på 5,1 sek/klip, hvilket er usædvanligt selv for vor tids højspændingsfilm. Den grafiske model (figur 1) understreger, at en film med denne formelle struktur ikke er en dokumentarfilm. Toppen mellem minut 25 og 26 markerer sangkampen ved sommerbopladsen, hvor Navaranas brødre beslutter afrejsen. Minut 45 viser den anden del af trommedansen, hvor Samo trækker sin kniv. I det hele taget følger den dramatiske struktur nøje den form, som Bertolt Brecht i sin tid kritiserede ved det aristoteliske teater. Vi snyder os selv, når vi ønsker at læse/opleve *Palos Bruddefærd* som en dokumentarfilm.

Excentriske eskimoer. Efter at Danmark i striden med Norge havde fået tildelt koloniherrredømmet over Grønland ved Den Internationale Domstol i Haag i 1933, skulle der igen laves en storfilm om Grønland. Jette Bangs *Inuit* (1939) skulle tjene det formål at samle den danske nationalbevidsthed omkring opfattelsen af, at Grønland var dansk. Varsomheden i den danske kolonipolitik skulle fremhæves. Grønland skulle fremstå som et symbol på



Figur 1: Palos Bruddefærd klippefrekvens antal klip

den danske humanisme. Filmens undertoner er på én gang patriotisk-humanistiske og kristelige, idet filmen - for første gang i historieskrivningen - taler om inuitterne, menneskene, efterkommerne af eskimoerne og deres forgængere skrællingerne, som vi husker dem fra de islandske sagaer.

Inuit beskæftiger sig med den tids menneske/natur-diskurs: Inuitterne, menneskene, bliver fejret som helte på grund af deres "sejr" over naturen. Men denne sejr fejres af os, ikke af de andre, inuitterne. Det er vores "sejr", civilisationens og teknikkens sejr, ikke grønlændernes. De lever stadigvæk i en natur, som vi har benævnt som "u menneskelig".

Inuit er, næst efter *Palos Bruddefærd*, den mest sete kulturfilm i Grønland. Den lægger op til nostalgiske følelser over for det "ægte", forsvundne Grønland. *Inuit* er dermed del af det store daniseringsprojekt ligesom alle de talrige skolefilm, der fulgte

efter krigen og Grønlands fuldbyrdede *Anschluss* til det danske rige i 1953 (8). En stor del af disse film er intet mindre end "Eskimo Essays" (9), fortællinger om fortidens forsømmelser og nutidens fortrydelser, som henter deres verdensbillede i en pessimistisk kulturmodel. Film af denne type lader som om de taler ud fra 'The Native's Point of View', og glemmer, eller skjuler, "at man opgiver mennesket, opgiver at forbinde menneskeligheden med oprindeligheden og udelukkende satser på det sidste" (10).

Sammenfattende kan man fastslå, at kulturfilm om Grønland og grønlændere forudsætter en passiv befolkning, underkastet modernisering og vestliggørelse. Kulturdiskursen snakker gerne om, hvordan vestlige kulturtræk har forplantet sig til lokale traditioner og kontekster. Men på den anden side skal et radikalt koncept af alteritet, af anderledeshed, bekræfte

vores (vestlige) grundantagelser om den europæiske kulturs overlegenhed. Myten om livet i landet bag isen var og er formodentlig stadig en slags spøgelse, der huserer *ad infinitum* i nogle af den vestlige verdens dannelseskulturer.

Samtidig er Grønlandsfilmene imidlertid blevet en betydelig del af det grundlag, som grønlandsk kulturel identitet hviler på også i dag. Den grønlandske kulturforfatter Erik Gant udtrykker det således i artiklen "Den excentriske eskimo": "Det, vi egentlig er, er billeder på noget andet, som er os selv. Hvordan kan vi så fremstille os selv?" (Gant, 1996: 169-192).

Svaret er blufærdigt, enkelt og kontant: Det kan grønlænderne ikke. For enhver grønlænder fortælling om sig selv er samtidig en fortælling om en andens, en tredje persons historie. Den grønlandske fødte fotokunstner Pia Arke har udtrykt dette forhold i essayet "Etnoæstetik": Ethvert forsøg på at berette, hvem hun er, bliver til en beretning om, hvem hun ikke er. Kulturfilmene og de øvrige repræsentationer af Grønland har ydet deres til at producere en grønlandsk kulturel identitet. Men hvilken identitet? Og hvilken kultur?

Noter

1. Film-Magazin, Berlin, nr. 25/1928 og Illustrierter Film-Kurier/uden årtal.
2. Film-Magazin, Berlin, nr. 46/1927.
3. Riefenstahl 1987: 152-178.
4. Jf. Riefenstahl 1987: 170.
5. Dagens Nyheder 2.09.1930.
6. Thisted 1993: 150, "På samme måde som han i dagbøgerne fra mødet med polareskimoerne bruger sammenligninger med græske guder og helte til at beskrive forskellige personer".
7. Fra tilskuerens perspektiv.
8. Se f. eks. *Grønland i sol* (1950), *Grønland i dag* (1950), *Grønlandsindtryk* (1950), *En del af Danmark* (1952), *Hjem fra Grønland* (1952), *Verdens nordligste folk* (1952), *Et nyt Grønland* (1954), *Hvor bjergene sejler* (1955), *Qivitoq - Fjeldgængerer* (1956).
9. Se Ann Fienup-Riordan *Eskimo essays: Yup'ik lives and how we see them*. New Brunswick: Rutgers University Press 1990 og *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*. Seattle and London: University of Washington Press 1995.
10. Erik Gant i kronikken i Berlingske Tidende, 30. august 1994.

Litteratur

- Arke, Pia (1995). "Etnoæstetik", *ARK Kulturtidsskrift*.
- Beyfuss, Edgar & Alex Kossowsky, red. (1924). *Das Kulturfilmbuch*, Berlin.
- Brøgger, Chris (1979). *Tredjernes danske spillefilm*. København: Det danske Filmmuseum.
- Dinnesen, Niels Jørgen & Edvin Kau (1983). *Filmen i Danmark*. Århus: Akademisk Forlag.
- Fanck, Arnold (1976). "Arnold Fanck". *Filmhefte*, Sonderausgabe 2.
- Fienup-Riordan, Ann (1990). *Eskimo Essays: Yup'ik lives and how we see them*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Fienup-Riordan, Ann (1995). *Freeze frame: Alaska Eskimos in the movies*. Seattle & London: University of Washington Press.
- Gant, Erik (1996). "Den excentriske eskimo". *Tidsskriftet Grønland*, 44 (5).
- Gilberg, Rolf (1984). "Palos Brudefærd". Særnummer *Tidsskriftet Grønland* nr. 4-5 (maj juni).
- Hall, Stuart, red. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hall, Stuart, red. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hattendorf, Manfred (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger (Close Up; bd. 4).
- Kleivan, Inge (1981). "Da talefilmen 'Eskimo' blev optaget i Grønland for 50 år siden". *Tidsskriftet Grønland* nr. 2/1981.
- Loizos, Peter (1992). "Admissible evidence? Film in anthropology" in: Crawford, Peter I. & David Turton, red. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, s. 50-65.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*.

- Bloomington: Indiana University Press.
- Nielsen, Bent (1996). *Forandring og fremsyn*.
Charlottenlund: Det Grønlandske Selskab.
- Nørrested, Carl (1982). *Film om Grønland*.
Center for Nordatlantiske Studier, Aarhus
Universitet.
- Rentschler, Eric (1996). *The ministry of illusion. Nazi cinema and its afterlife*.
Cambridge, Mass.: Harvard University
Press.
- Riefenstahl, Leni (1987). *Memoiren*.
München/Hamburg: Albrecht Knaus
Verlag.
- Schepelern, Peter, ed. (1995). *Filmleksikon*.
København: Munksgaard Rosinante.
- Sperschneider, Werner (1998). *Eskimos im Film. Zu Verstehen und Darstellen des ethnographisch Anderen im Film am Beispiel der Inuit Grönlands*. Ph.d-afhandling, Institut for Etnografi og Socialantropologi ved Aarhus Universitet.
- Thalbitzer, William (1914). "The Ammassalik Eskimo". *Meddelser om Grønland*, bd. 39-40, København: Bianco Luno.
- Thuesen, Søren Thue (1988). *Fremad opad. Kampen for en moderne grønlandsk identitet*. København: Rhodos.
- Thomsen, Thomas (1912). "Nogle Meddelelser om Polargrønlænderne". *Det grønlandske Selskabs Aarskrift*, s. 70-89.