



*Knud Rasmussen i Den Store Grønlandsfilm*

## Primitiv film?

Knud Rasmussens ekspeditionsfilm

*Af Anders Jørgensen*

Jeg ser for mig: en forventningsfuld menneskemængde, der indtager deres pladser i det store koncertpalæ. Lydtæppet af småsnakken og mumlen forstummer, da Knud Rasmussen træder op på talerstolen. Mens han taler, danner tilhørerne sig et nærmest paradisisk billede af Grønland for deres indre blik. Hans fremtræden minder om

præsten i kirken - måske ikke så underligt, når man tænker på, at Knuds far var pastor ved kirken i Ilulissat. Men i modsætning til sin far har Knud 'Levende Billeder' til at illustrere sit foredrag med, han behøver ikke bibelske lignelser eller anden retorik. Men så alligevel! Er det måske en lignelse, da Knud taler om grøn-

lænderne som nutidige repræsentanter for Europas uddøde Jægerfolk?

Men overordentlig faa af os tænker paa, at vore Dages Grønland i Virkeligheden er en enestaaende Billedbog, hvori vi kan gaa 20.000 Aar tilbage i Tiden og lyslevende se en Afspejling af Istidens Europa og dets Jægere. '(Morrissey foredraget' 1927, KRAH (1))

'En enestående Billedbog' er faktisk en meget præcis beskrivelse af de film, som Knud Rasmussen lod optage under sine ekspeditioner. Filmene har karakter af illustration, som man kender det fra ekspeditions litteraturens brug af kunstnere til at 'illustrere' begivenhederne, enten via tegninger eller som malerier, malet 'on location'. Men samtidig er han også bevidst om billedernes funktion som 'stedfortrædere', der må indsamles og registreres på linje med den materielle kultur. Når den illustrerende funktion således kobles sammen med filmmediets indeksiske natur - forstået som mekanisk, objektiv virkelighedsgengivelse - tilføres lignelsen en nærmest videnskabelig uafviselighed og autenticitet, som siden har præget eskimo-skildringerne.

Indtil midten af 1990'erne var kendskabet til Knud Rasmussens film begrænset. Jørgen Roos havde i sin portrætfilm *Knud* (1965) anvendt optagelser fra både Den 2. og Den 5. Thule-ekspedition, men måtte opgive at finde *Grønlandsfilmen* fra 1921. Den 27.6.1969 kunne man i Politiken læse, at negativet til den meget betydningsfulde *Grønlandsfilm* ved en fejltagelse var lavet til skosværte! Siden dukkede negativet op i Amsterdam og blev restaureret sammen med den ligeså betydningsfulde film fra Canada og Alaska optaget af Leo Hansen. *Den Store Grønlandsfilm* og *Med hundeslæde gennem Alaska* blev hhv. optaget i begyndelsen (1921) og ved

afslutningen (1924) af Den 5. Thule-ekspedition. Inden hovedværket *Palos Brudefærd* (1933) blev det til en ekspeditionsfilm sponsoreret af American Museum of Natural History - *Morrissey ekspeditionen* (1927) - film fra hhv. Den 6. og Den 7. Thule-ekspedition samt deltagelse i UFA-Universal filmen *S.O.S Eisberg* (1933, *S.O.S. Isbjerg/Grønland kalder*). Dermed findes der i alt otte film (2), hvor Knud Rasmussen som producent, instruktør eller ekspeditionsleder har deltaget aktivt. Af disse film er de væsentligste - *Den store Grønlandsfilm*, *Med hundeslæde gennem Alaska* og *Palos Brudefærd* - tilgængelige i dag.

Groft sagt er det meste af historien om dokumentarfilmen blevet til ved at tildele Robert Flaherty rollen som dokumentarfilmens fader, som John Grierson og senere Paul Rotha gjorde, hvorefter dokumentarfilmen teoretisk forstås som bruddet med de primitive 'forfilm' - kaldet newsreels, aktualitetsfilm, travelogues, oplysningsfilm, reportagefilm, naturfilm eller som her: kulturfilm. Også indenfor etnografien er Flaherty blevet fejret som faderen til den etnografiske film. Ser vi på den britiske dokumentarbevægelses nedladede beskrivelse af bl.a. kulturfilmen (3), havde den et klart formål, nemlig at promovere en 'ny' metode at producere film på i kontrast til den tyske. Især Danmark og Skandinavien var påvirket af den tyske kulturfilm i 20'erne og 30'erne. Den kraftige fokusering på 'Documentary' har desværre haft den uheldige konsekvens, at kulturfilmen og dermed dens politiske funktion ofte overses. Kulturfilmens dominans helt op til Anden Verdenskrig er et udtryk for en usædvanlig stabilitet, der kun kan forklares ud fra det konservative eller konserverende verdensbillede, som den promoverede.



Når man alligevel fristes til at kalde Knud Rasmussen for en marginal filmskaber i international sammenhæng, så skyldes det to forhold: For det første påtager han sig at repræsentere (4) inuit-befolkningerne, som udgør en marginal del af jordens samlede befolkning; for det andet følger filmene før *Palos Brudedefærd* en æstetik, som på overfladen virker fuldstændig uændret i forhold til de første 'urfilm' - altså æstetiske 'survivals', for at bruge etnografiens egen terminologi. Efterhånden som vi historisk bevæger os væk fra den velkendte, institutionaliserede fiktionsfilm, bliver vores fornemmelse for den tidligste filmpraksis usikker og uklar. Forestillingen om den geniale filminstruktør, der sætter sit særpræg på filmene uanset produktions-omstændighederne - auteur-teorien eller pionermyten - kommer til kort som metodisk greb, når vi forsøger at forstå disse film. Mange af filmene er ikke engang 'værker,' sådan som vi er vant til, men er nærmere beslægtet med databasen eller arkivet. Den evolutionært orienterede filmæstetik har hidtil søgt at komme uklarheden til livs ved at indskrive de tidlige film i beretningen om filmsprogets stadige søgen efter sit sande væsen - realiseret i fiktionsfilmen. I betragtning af at hovedparten af film, der er optaget i Grønland, er nonfiktionsfilm (5), er det nødvendigt at stille spørgsmål ved den forenkede udlægning - at se nærmere på begrebet 'primitiv film'. Bliver vi dermed i stand til bedre at forstå 'dokumentariske' hovedværker som *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*) og *Palos Brudedefærd*, er målet nået.

To typer evolutionsteori mødes altså i skæringspunktet mellem forrige århundredes filmhistorie og etnografi. Teorien om fjerne folkeslag, der i kraft af deres primitive kultur kan anskues som tidsfor-

skudte spejlinger af europæeren og således være en påmindelse om tabt 'oprindelighed' (6), finder sin parallel i den traditionelle filmhistories ofte overbærende behandling af tidlige film uden fortælling. Netop fortællingen, eller det narrative, fremstår som en evolutionær målestok i filmhistorien, hvor manglende narrativitet i en given film anses for at være udtryk for et naivt eller primitivt træk (7).

Remarkably, at least judging by 1) the appraisal and relative neglect early nonfiction films have received in the hands of cinema scholars (for instance, their easy dismissal as stylistically 'naive') 2) The highly referential use made of the images when they are considered as cultural artifacts; and 3) the marked difference in analytic approach that we take when considering early fiction films and early nonfiction films, it seems that we still look at these films as something approximating a 'window on the world'. (8)

Netop tendensen til at se den primitive film som et 'vindue mod verden' eller et dokument skåret ud af den historiske virkelighed, er selve dens eksistensberettigelse. I det øjeblik der fokuseres på dens status som konstruerede kulturobjekt, falder dens værdi som dokument.

Som vi skal se, sker der en sådan referentiel kortslutning som citatet af Uricchio påpeger i forbindelse med restaureringen af *Den Store Grønlandsfilm* (1921). I restaureringsarbejdet overføres forkerte oplysninger - bl.a. at Den 5. Thule-ekspedition foregik med hundeslæde fra Thule til Alaska - til den nye version, netop fordi originalen behandles som et dokument, mens der i virkeligheden er tale om en narrativ konstruktion, en konstruktion som oven i købet hævder, at ekspeditionen skulle til Nordpolen! Påpegning af sådanne historiske fejl er som regel kun interessante, når årsagerne til dem søges



afklaret, hvilket jeg vil forsøge senere i artiklen. I modsætning til den traditionelle filmhistorie agter den nyere forskning altså at revidere opfattelsen af de tidlige film. Især Tom Gunning står som eksponent for opfattelsen af de tidlige nonfiktionfilm som 'Views', hvilket indikerer tilstedeværelsen af en anden faktor end den narrative - nemlig en fremhævnings af selve synsaktens. Begrebet hænger i øvrigt nøje sammen med Gunnings opfattelse af den tidlige fiktionfilm som "cinema of attractions" - altså film, hvis publikumsappel snarere ligger i overraskelsen eller chok-effekten end i selve fortællingen. Uanset hvad vi vil kalde det, så hersker der ingen tvivl om, at den primitive film eller view æstetikken er andet og mere end et forstadium til den narrative form, og dens fascinationskraft bliver ikke mindre med tiden. Når vi genser disse gamle film, åbnes der godt nok et 'vindue mod verden', men et vindue som er af en kompliceret natur, i familie med H.G. Wells' berømte tidsmaskine. Nu kan rejsen begynde...

**Den 2. Thule-ekspedition og Grønlandsfilmen.** Den koloniale oplysningsfilm - Grønlandsfilmen - opstår som genre i Knud Rasmussens slædespor, en genre som især tegnes af de statsproducerede film, der gennem årtier er blevet vist som national propaganda i udlandet og i årevis har været brugt i skoleundervisningen, såvel i Danmark som i Grønland. Den følgende analyse af den koloniale repræsentation trækker i højere grad på filmen som redskab for videnskaben. Det er altså film, som på linje med kartografi og videnskabelig udforskning har spillet en rolle i 'mærkningen' af territorier under den sene kolonisering. En interessant anekdote fortæller, hvordan Knud

Rasmussen når at registrere den største og sidste meteorjernsten i Nordgrønland for næsen af Robert Peary. Ved at registrere fundet først sikrer han meteorstenen for Danmark, før Peary når at mærke den med sit 'P' - disse 'mærkede territorier' findes sig nu på hhv. American Museum of Natural History og Geologisk Museum. Da Kap York Stationen Thule på privat initiativ blev etableret i 1910 - under Den 1. Thule-ekspedition - var det for at få inddraget Nordgrønland i det danske rige. Amerikanerne havde længe haft interesse for området, bl.a. var flere Nordpols-ekspeditioner gået via Nordgrønland, og desuden blev området senere udset til et vigtigt forsvarspolitisk område. Ekspeditionsarbejdet skulle derfor være et nationalt anliggende ifølge Knud Rasmussen, et arbejde, der via kortlægning og udforskning skulle sikre, at området blev dansk - registrering og mærkning fik førsteprioritet.

Paa samme maade som Kysterne og Fjordene heroppe i det allernordligste endnu venter paa at blive kortlagt, vil Slutstenen paa de geologiske Opdagelsesrejser først kunne sættes ved en Undersøgelse af disse Egne; og vi bør sætte en Ære i, at dette Arbejde, der i en vis Forstand bliver afsluttende, maa blive udført af en dansk Geolog. (eksp.plan 8/2 1916, orig. i KRAH)

Officielt var navnet: 'Den 2. Thule-ekspedition til Melville-Bugten og Grønlands Nordkyst' (1916-1918). Dels skulle spørgsmålet om eskimoernes indvandring fra Nordamerika til Nordgrønland belyses, og dels skulle kortlægningen af Grønland fuldendes. Slutstenen på de geologiske opdagelsesrejser skulle lægges af danskere. På kortet ses betegnelsen 'Wulff Land', som en tragisk 'mærkning', der i dag fortæller om forskellen på europæer og grønlænder. To ekspeditionsmedlemmer,



grønlanderen Hendrik Olsen og svenskeren Dr. Phil. Thorild Wulff, omkommer undervejs - men 'Olsen Land' forbliver et navn skrevet i sneen. Ved den svenske botaniker Wullfs mellemkomst blev der også benyttet kinematograf på ekspeditionen, fra april 1917. Således skriver Knud Rasmussen tilbageskuende i juni 1921 om disse erfaringer:

Til  
min K o m i t e.

Som d'Herrer vil vide fra min Ekspeditionsplan, der har været forelagt for et Aars Tid siden, var det oprindeligt min Mening at lade optage levende Billeder under det første Aar af Opholdet blandt Centraleskimoerne. Dette ønskede jeg, fordi jeg altid har været af den Opfattelse, at man gennem de levende Billeder fik en langt større Offentlighed i Tale, end det vilde være muligt gennem Bøger, ligesom jeg ogsaa har faaet Erfaringer for, at levende Billeder ofte kan bane Vej ogsaa for Interessen for Bøgerne.

De Forsøg vi under den 2. Thule-Ekspedition gjorde paa at optage levende Billeder har i høj Grad underbygget denne min Opfattelse, og overalt, hvor jeg kom, baade i Danmark og uden for Danmark, og knyttede den lille Serie Billeder, jeg havde, til mit Foredrag, fik jeg talrige Beviser for, i hvor høj en Grad netop Billederne bidrog til at gøre alle Indtryk levende (...).

Det fremgår klart, at Knud Rasmussen først og fremmest ser sig selv som en forfatter, der kan bruge filmen som reklame for bøger og foredrag. De levende billeder er det perfekte supplement til det opbyggelige foredrag, som Knud Rasmussen var berømt for:

De glimrende optagelser, deres interessante Sammenkædning og først og sidst Knud Rasmussens Ord, der ledede og bar det hele, gjorde Aftenen til een af de uforglemmelige, og de Hurraråb, der lød, var kun en ringe Tak." (NationalTidende 11.07.1929, min fremhævelse).

Netop foredragsrammen er den mest betydelige faktor i de tidlige ekspeditionsfilm og for forståelsen af deres særegne æstetik.

Oprindeligt var det meningen, at ekspeditionen skulle overstås i en fart, idet den virkelige opgave, der ventede forude, var påvisning af eskimoernes 'cirkumpolare' (9) fællesskab :

Da imidlertid denne Ekspedition foreløbig staar som et uindfriet Løfte fra vor arktiske Station og af forskellige praktiske Grunde meget gerne skulde være fra Hånden, forinden jeg lægger ud paa min etnografiske Rejse til de amerikanske Eskimoer - har jeg foreslaaet min Komite, at Planen søges realiseret i dette Aar (...)" (8/2 1916 II. Thule eksp., Bilag 5a, KRAH, min kursiv)

Det var som nævnt ikke meningen, at der skulle optages levende billeder under Den 2. Thule-ekspedition, men navnlig to forhold bevirker en ændring af den oprindelige plan: For det første forlænges ekspeditionsperioden fra 9 måneder til ca. 20 måneder pga. 'Islæg', dvs. overvintring, og desuden opstår der behov for at dokumentere dansk tilstedeværelse overfor amerikanske interesser.

### Kinematograf - en mangelvare.

Situationen var altså den, at Thorild Wulff havde rejst med fragtskibet Hans Egede til Sydgrønland, hvorfra han rejste videre til den biologiske station ved Disko-øen. Som trænet fotograf medbragte han flere fotografiapparater samt en kinematograf og 500 m råfilm (10). Inden afrejsen havde han desuden indgået kontrakt med Pathé Frères i Stockholm om filmoptagelser fra Sydgrønland. Da Wulff tidligere havde rejst med Knud Rasmussen, blev han engageret som botaniker på ekspeditionen, selv om der var indvendinger imod det (11). Han skulle dog ikke benytte

kinematografen i Nordgrønland, men udelukkende fungere som botaniker og biolog, hvilket fremgår af kontrakten mellem dem, underskrevet 12.4.1917:

Til Dr. Thorild Wulff, Botaniker og Biolog paa 'Den II Thule-Ekspedition'

Som Du vil erindre, var det en Aftale mellem Dig paa den ene Side og Komiteén for Kap York-Stationen Thule og mig paa den anden, at du ingen levende Billeder skulde tage heroppe fra Distriktet. Forholdene er nu imidlertid paa Grund af vor Overvintring fuldstændig ændrede, og da den Kinematograf, som du har medbragt her til Brug i Syd-Grønland (Dansk-Grønland) er den eneste for Haanden værende heroppe, er vi blevne enige om, at du alligevel tager levende Billeder paa følgende Betingelser (...).

At Wulff alligevel får lov at benytte sin Kinematograf, synes at hænge sammen med en mangelsituation, der er opstået pga. overvintringen. Formuleringen 'den eneste for Haanden værende heroppe' giver indtryk af, at ekspeditionen nu pludselig mangler en Kinematograf. Hvorfor opstår denne mangelsituation? Går vi tilbage og kigger på Wulffs dagbog, kan vi konstatere, at han optog levende billeder af forberedelserne op til ekspeditionens start :

17 - 13 marts: Thule. Dagene har gået med förberedelse til sommerans slädeexpedition (...) alt gjörs klart för senast den 5. April. Kinematograferada hundekörsel och eskimåer. Ind i mellan herlige stilla solskinsdage. (12)

Ekspeditionen kommer dog først af sted den 6. april 1917 og allerede den 7. april bliver der igen lejlighed til at filme:

7. april: Den vackra boplatsen med sina 7-8 hus och en dingnande kötstillads fotograferades och filmades. (13)

Knud Rasmussen beskriver det således: "Man optog Ankomsten til Majaqs Hytte. Dr. Wulff var fotograf." (14) Optagelserne af ekspeditionsforberedelserne blev med sikkerhed reddet, da de er blevet benyttet som foredragsfilm af Knud Rasmussen (jf brevet til Thulekomiteen Juni 1921). Desuden fandt Jørgen Roos et 35mm negativ som han kopierede og inkluderede i portrætfilmen *Knud* (1965). Hvad der siden er hændt negativet, har jeg ikke kunne opklare ved at studere Roos' arbejds papirer (15). I filmen *Knud* ses slædekørsel og en opvisning til ære for fotografen. Knud Rasmussen vinker veloplagt til kameraet - lykkeligt uvidende om hvad der venter ekspeditionen. Optagelserne af Majaqs Hytte ses ikke.

Tilbage står stadig to spørgsmål: Hvorfor filmer Wulff før kontrakten indgås den 12.4.1917? Hvorfor er det pludselig nødvendigt med en kontrakt? I Wulffs dagbog står der et interessant notat: "10 april: På Crockerland-expeditionens station". Donald B. MacMillan var leder af ekspeditionen som befandt sig i Nordgrønland 1913-17 og var finansieret af American Museum of Natural History i New York. Mr. Allen var ekspeditionens fotograf, og han optog 10.000 fod levende billeder og 5500 stills. Det må have været noget af et chok for Knud Rasmussen at opdage denne massive registrering af et område, som skulle have været endeligt kortlagt og geologisk beskrevet af danske videnskabsmænd. I de tidlige ekspeditionsplaner har Knud Rasmussen intet nævnt om Crockerland ekspeditionen, som sandsynligvis først er kommet til hans kendskab efter ankomsten til Thule i juli 1916, hvor Peter Freuchen havde opholdt sig. Tilstedeværelsen af den amerikanske ekspedition forklarer, hvorfor Knud Rasmussen ændrer holdning mht. opta-



gelse af levende billeder og hvorfor kontrakten først indgås 12.4.1917, to dage efter besøget på Crockerland ekspeditionens station. Knud Rasmussen havde før vist, at han var indstillet på at komme amerikanerne i forkøbet, som når det gjaldt 'mærkning' og 'registrering' af den omtalte meteorjernsten. I denne sene fase af kolonihistorien ser vi en konvergens, hvor det fotografiske og det kinematografiske inddrages i anstrengelserne for at tage landområder i besiddelse.

Den danske regering ville ikke ødelægge forholdet til USA ved at kolonisere Nordgrønland officielt - derfor fik Knud Rasmussen frie hænder til at indlemme Nordgrønland 'under det danske flag'. Den dokumentationshandling som filmoptagelserne er udtryk for, skal efter min mening ses i dette perspektiv. Det er derfor tankevækkende, at optagelserne fandt sted præcis samtidigt med at problemet fik en realpolitisk løsning, gennem salget af de vestindiske øer 31.3.1917. Amerikanerne frafalder deres krav vedrørende grønlandske territorier som følge af handlen :

Den endelige afståelse skete først under den Første Verdenskrig og var igen kædet sammen med amerikansk frygt for at Tyskland kunne skabe sig en flådebase på øerne. Købesummen var nu 25 mio. dollars og en samtidig anerkendelse af Danmarks højhedsret til hele Grønland. (Lorentz Rerup, Danmarks historie, bind 6, p. 317

Mens Den 2. Thule-ekspedition således er begyndelsen på dansk ekspeditionsfilm som et element i den koloniale strid, har den samtidig en bevidstgørende effekt på Knud Rasmussen. En ny genre opstår af film, som propaganderer for ekspeditionerne og koloniseringen: Grønlandsfilm-en.



Den 2. Thule-ekspedition ved Thule 1918. Foto: Thorild Wulff.

**Den Store Grønlandsfilm - naturfilm eller handlingsfilm?** En mand klædt i cottoncoat og sixpence står med ryggen til kameraet og skuer ud over rælingen. Indstillingen er en halvtotal, personen er placeret midt i billedet, kompositorisk fremstår han isoleret. Han iagttager et skib påmalet Dannebrog, mens det passerer. Manden er anonym, han nævnes ikke på mellemteksterne, han omtales ikke i programmet.

Senere i filmen dukker han op igen: Som en spion afsøger han skibsdækket, mens han træder ud af kabyssen i billedets forgrund til venstre. På grund af det hårde stormvejr klamrer han sig til døren, mens en sømand kommer ham til undsætning. Sømanden er den langskæggede Peter Freuchen, der hjemmefra går på skibsdækket, der krænger i stormvejret. Han taler med manden og går derefter agter ud for at hente sydvest og regntøj. Indstillingen er komponeret i dybden, så vi kan følge hele handlingen i samme optagelse. Men alligevel krydsklippes der til en nærmere indstilling af agterstævnen set fra oven, hvor sømanden tager regntøj frem. På vej hen over dækket må han flere gange



læne sig til siden for at holde balancen - da kameraet er stabilt i forhold til skibsdækket, ser det komisk ud at personerne går diagonalt på dækket. Dette kunne have været en scene fra datidens spillefilm - der er en handling, stedet er afgrænset og der benyttes en klipning som overholder tidsmæssig kontinuitet. Scenen 'High Seas in the Atlantic' optræder altså i en nonfiktionsfilm!

Dette er levn fra den 'handlingsfilm' man forsøgte at optage undervejs. At forstå Knud Rasmussens film indebærer nemlig en anerkendelse af hans tillid til professionalismen og gældende normer i den danske filmbranche i 1920'erne. På dette tidspunkt er der en skarp skelnen mellem 'Handlingsfilms' og 'Naturfilms', hvor det primært er det kommercielle potentiale, der adskiller naturfilmen fra handlingsfilmen. Dette får Knud Rasmussen til at foreslå, at der optages en handlingsfilm i Grønland, der således økonomisk skal finansiere videnskabelige filmoptagelser fra Nordamerika. Det bemærkelsesværdige er, at handlingsfilmen skal realiseres med en dansk skuespiller, Carl Hillerbrandt, og at ingen andre end den professionelle skuespiller må "illudere som den Person, hvorom en tilknyttende Handling skabes", som det hedder i det oprindelige forslag. Forklaringen ligger i det faktum, at Knud Rasmussen lader sig vejlede af spillefilm-pioneren Eduard Schnedler-Sørensen. Denne søgte som ung arbejde hos Peter Elfelt efter at have truffet en dansk-amerikansk filmproducent. Senere blev han direktør for den københavnske afdeling af Fotorama A/S og skabte filmhistorie som producent på den første lange danske spillefilm, *Den hvide Slavehandel* (1910). Hans produktioner for Nordisk Film tæller bl.a. *Dr. Gar el Hama I+II* (1911-12), *Døds-Spring til Hest fra Cirkus-Kuplen*

(1912), produceret i perioden efter at han havde skiftet selskab som led i et forlig mellem Fotorama A/S og Nordisk Film over *Den hvide Slavehandel*. (16)

I et fem siders langt brev til Thulekomiteen redegør Knud Rasmussen for, hvordan han - efter samtale med Schnedler-Sørensen - har tænkt sig at løse filmopgaverne i forbindelse med Den 5. Thule-ekspedition. Det fremgår af brevet, at finansieringen af en film ikke kunne lade sig gøre for statslige midler, og at filmen derfor måtte udgå af det *officielle* ekspeditionsprogram:

Jeg vilde forsøge paa at realisere Filmsoptagelserne paa en saadan Maade, at de Omkostninger, der var forbundet med dem, kom til at staa helt uden for Ekspeditionens Regnskab. (Brev til komiteen, juni 1921, KRAH)

Efter henvendelse til de danske filmselskaber, bliver det klart, at finansiering gennem disse heller ikke er mulig. For det første er ingen villige til at investere kapital i en ekspeditionsfilm, der efter normal praksis afregnes ud fra takster gældende for 'Naturfilm'. Både Schackletons, Scotts og Amundsens film nævnes som eksempler på en dårlig salgsvare. Dernæst kræver selskaberne også 'æren' for filmen:

(...) saaledes at Filmsafdelingen skulde reklameres op under Betegnelsen: "Nordisk Films Kompagni's Filmsekspedition til Grønland", om det f.eks. var Nordisk Film, der financierede (...). (ibid.)

Dette krav om 'branding' er uforeneligt med Knud Rasmussens ønsker om selv at være hovedpersonen, hvorfor det ser ud til, at filmen ikke kan realiseres. Som redningsmand træder vennen til,

nemlig Direktør Hr. Schnedler-Sørensen, der lige fra Filmens allerførste Barndom har beskæftiget sig med den, og som derfor i alle



Maader repræsenterede netop den Sagkundskab, som jeg behøvede. (ibid.)

Sagkundskab og professionalisme er altså vigtige motiver, der gennemsyrrer Knud Rasmussens tænkning omkring filmproduktion - altså netop de dyder, som også præger karrieren som kulturhistorisk etnograf. Forslaget om den påkrævede handlingsfilm må anses som kontroversielt, idet komiteen bestod af professor O. B. Bøggild, dr. phil. Ad. S Jensen, oberstløjtnant J. P. Koch, grosserer Chr. Erichsen, ingeniør M. Ib Nyboe, professor C. H. Ostenfeld, inspektør ved Nationalmuseet Thomas Thomsen (17). For at imødegå associationer til underlødige melodramaer hos komiteens medlemmer defineres handlingsfilmen således:

(...) Men det har vist sig, at skal der være nogen Udsigt til at Filmen skal kunne bære de Omkostninger, der staar i Forbindelse med dens Optagelse, saa vil det være nødvendigt at optage en Handlingsfilm, d.v.s. en Film, hvor forskellige Begivenheder knytter sig til en bestemt Person, der gaar igennem hele Filmen. (ibid.)



Øverst og midten: Vestgrønlandske situationer fra Den Store Grønlandsfilm.

Nederst: H. F. Rimmers optagelser af kong Chr. X's besøg

Knud Rasmussen gentager flere gange det økonomiske argument for handlingsfilmen, men har også mere æstetiske overvejelser, der indgår som punkt II i forslaget:

II. Skaber vi ikke en vis Handling, vil vi kun kunne fremstille en Række, ganske vist levende, men dog usammenhængende Tableauer, og det som Schnedler-Sørensen og jeg gerne vil forsøge paa at gengive, er netop et Udsnit af Liv i Grønland, en Skildring, der ikke falder helt fra Hinanden, gennem lutter brogede Billeder med den Helhedsstøbnings, som forlanges af enhver Skildring i Ord, og som derfor ogsaa maa fordres gennem Billeder. (ibid.)

I modsætning til Flahertys *Nanook of the North* er *Den store Grønlandsfilm* ikke en skildring af *The Noble Savage* - enkeltin-



dividet, der i sin kamp for overlevelse fremstår som en primitiv adelsmand. I stedet fremvises kolonien - og dermed de mest positive sider af koloniseringen - fiskeindustrien, fårehold, folkedans og glade tjenestefolk.

Filmens handling skulle have været fortællingen om en dansker, som drager til Grønland for at arbejde i kryolitminen ved Ivigtut. At det ikke blev sådan, kan vi se af korrespondancen mellem Knud Rasmussen og Ib Nyboe (forretningsfører og sekretær i Thule-komiteen). Nyboe skriver, at

Det var en Ynk at se Hillerbrandt styrte rundt og ligge tot som en anden veldresseret Hund; han gjorde det nydeligt, men det havde bare ikke det fjerneste med Drama eller Grønland at gøre, det blev strøget alt sammen (...). (18)

Som nævnt mener jeg, at scenen 'High seas in the Atlantic' er et levn af den handlingsfilm, som senere må skrottes pga. dårlige skuespilpræstationer. Det bemærkelsesværdige er, at professionalismen får Knud Rasmussen til at udelukke, at grønlænderne kan være skuespillere - at kunne 'illudere' sig selv er en kontroversiel tanke, der modsiges af fagkundskaben. Omtrent samtidig med at Knud Rasmussen skriver dette i sit brev til komiteen, er Robert Flaherty ved at lægge sidste hånd på *Nanook of the North*. Det, som Knud Rasmussen anser som uprofessionelt, er præcis, hvad Flaherty bygger sin metode på, og det, som senere formuleres som den dokumentariske metode af bl.a. John Grierson.

*Den store Grønlandsfilm* vises første gang for Det kgl. Geografiske Selskab den 26.11.1921. Den forevises af Schnedler-Sørensen i Koncertpalæet, hvor der var gratis adgang for selskabets medlemmer. Af det medfølgende programs trykkedata

"16.000 12.21" må vi slutte, at den officielle premiere har været engang i December 1921. I visse versioner af filmen har der været inkluderet optagelser af kong Christian X's besøg i Nuuk (Godthåb). Kongefærden til Island, Grønland og Færøerne efter Første Verdenskrig skulle officielt genetablere kontakten mellem Danmark og kolonierne.

I forbindelse med restaureringen har filmhistoriker Marguerite Engberg fremlagt tesen om, at den officielle kongefilm blev tilføjet af filmens hollandske distributør (J.P. Smith). Dette understøttes af programmet, hvor kongens besøg ikke nævnes. Faktisk forholdt det sig sådan, at der både var en officiel kongefilm og Schnedler-Sørensens kongefilm. Den officielle kongefilm blev optaget af filmfotograf Eibye ombord på kongeskibet, hvilket viser sig at være en alvorlig konkurrent til Knud Rasmussen og Schnedler-Sørensen. Skulle hoffotografen nå til Danmark og vise sin film før Schnedler-Sørensen, ville man gå glip af store indtægter. Det besluttes derfor, at handlingsfilmen skal afbrydes, således at skuespilleren og Schnedler-Sørensen rejser hjem for at 'udnytte' kongefilmen. Flere kilder peger dog på, at disse optagelser er indgået i *Den store Grønlandsfilm*, især efter at 'nyhedsværdien' er udnyttet, og filmen fortsætter som opdragende 'skolefilm'. Ærø Folkeblad skriver, at filmen - samt kongens besøg deroppe - er blevet godkendt af kirkeministeren og professor Ad. S. Jensen til undervisning af skolebørn, og at 10.000 børn har set den i Panoptikon teatret (19). Filmens anvendelse i skolerne er yderligere bestyrket af det forhold, at filmens producent, Fotorama A/S, og Aarhus Skolevæsen for første gang i Danmark, går sammen om at benytte film i 'Undervisningens Tjeneste' i 1924 (20). På denne måde har



Fotorama A/S forstået at udnytte *Den store Grønlandsfilm* til det yderste, hvilket også overrasker Knud Rasmussen. Da Schnedler-Sørensen skriver, at filmen er blevet set af 200.000 mennesker, svarer Knud: "Naar jeg tænker paa, at jeg har 8000 Læsere, maa jeg indrømme, at Filmen er Fremtidens Vej til Popularitet." (21)

Populær, det er han. I folkemunde får han navnet Kong Knud (22). Forbindelsen mellem Christian X og Knud Rasmussen bliver for alvor udbredt, da filmen viser kongens visit på ekspeditionens skib - Søkongen. I Nørrebro revyen anno 1921 kan man således opleve Frederik Jensens "Grønlændervisen", der opdiger historien om Christian X's besøg hos Knud Rasmussen og Peter Freuchen - ikke på skibet, men i Thule! Eskimoerne beskrives som beskidte små undersåtter, der taler et uforståeligt pattebørns-sprog - "Gygaga gygaga bavavavavava gygaga gygagagak!" (23). Hvis det var sådan samtidens almindelige danskere opfattede Grønland, må filmens forsøg på at fremstille kolonien i positivt lys siges at være slået fejl.

**Filmen som Dokumentation.** "Denne film er intet Drama, her findes hverken Skurke eller Helte; og Kærlighed findes kun, forsaa vidt som det er Filmens store Formaal i sanddru, nøgterne Billeder at skildre vore nordligste Landsmænds daglige Liv (...)." (Det danske filmprogram, december 1921).

Denne erklæring vidner om en tro på filmmediet som objektiv registrering og et forsøg på at distancere sig fra den dramatiske film, en underlødige genre ifølge datidens elite. Ud fra denne opfattelse er filmen enten fortælling eller dokument. At *Den store Grønlandsfilm* i dag fremstår

som historisk dokument, er en kliché, som i værste fald risikerer at tilsløre forsøget på at konstruere en drastisk fordrejning af begivenhederne. Den hollandske version af filmen foregiver at være en lineær fortælling om Den 5. Thule-ekspedition, der efter afrejsen fra København (15.5.1921) besejler Grønland fra Kap Farvel til Thule, hvorefter ekspeditionen drager videre over indlandsisen mod Nordpolen! Dette fremgår af undertitlen *Knud Rasmussens Last Voyage to the Northpole*, som faktisk er en oversættelse af den originale hollandske titel. Det er selvfølgelig ikke korrekt - Knud Rasmussen havde ingen intentioner om at komme til Nordpolen. Direktøren for Nordisk Films Kompagni, Ole Olsen, havde tidligere tilbudt Rasmussen at finansiere en ekspedition til Nordpolen, hvilket han høfligt afslog med en bemærkning om, at han ikke havde tid til den slags (24). Efter at Knud Rasmussen sammen med Peter Freuchen havde været involveret i den bitre strid mellem Peary og Cook i 1909 - om noget så uvæsentligt som det, eskimoerne kaldte 'jordens anus' - kan man godt forstå denne holdning.

Men hvad med den danske version af filmen? Den kender vi kun gennem det trykte program, hvoraf vi kan se en anden vildledende fremstilling - selvom fordrejningen er mindre spektakulær. I programmet står: "Thuleekspeditionens Start mod Indlandsisen", hvilket kunne give os det indtryk, at slæde ekspeditionen påbegyndtes fra Thule. Denne tekst har formentlig fungeret som forklaring på de optagelser af slædekørsel og typiske 'ekspeditionsritualer' som ses i den restaurerede version. Det interessante er, at Den 5. Thule-ekspedition slet ikke påbegyndtes i Thule - her skulle man hente deltagerne, Iggianguaq, Arnarlunguaq, Arqioq, Arnanguaq, Nasaitordluarsuk, Aqatsaq og Qavigars-



suaq Miteq, som skulle være jægere og slædekuske (25). Desuden skulle handelsvarerne til Thule afleveres, før rejsen igen gik sydpå mod Nuuk, hvorfra deltagerne blev sejlet til ekspeditionshovedkvarteret Danske Øen nord for Hudson Bay i Canada. Det var på intet tidspunkt planen at køre på hundeslæde fra Kap York til Canada, som filmen foregiver med sin afslutning. Da filmen blev restaureret gennem det storstilede europæiske Lumière-projekt, blev ekspeditionen beskrevet således i kataloget:

In May 1921 he set off from Copenhagen on his Fifth Thule Expedition, an Epic journey which would last until the end of 1924, taking him first to his base in faraway Thule, Greenland, where he began a recordbreaking two-and-a-half-year trek by dogslede across the northernmost reaches of Canada and Alaska. (Surowiec 1995: 84)

Denne beskrivelse er uheldig af flere grunde: For det første videreføres filmens fejlagtige fremstilling af ekspeditionens forløb, samt en forkert afrejsedato (26).

Dernæst vægtes ekspeditionsdelen højere end optagelser af kolonilivet i grønland, som udgør hovedparten af filmen. Altså udviskes filmens egen målsætning, nemlig at være kolonial propaganda, til fordel for det mindre politiserede ekspeditionstema.

Med til ekspeditionshistorien hører dog en mere alvorlig problematik, som filmen bidrager til, nemlig tendensen til at dødsfald blandt grønlænderne foregår ubemærket, mens opmærksomheden omkring døde videnskabsmænd - Wulff som eksempel - eller opdagelsesrejsende ingen ende vil tage. Under Den 5. Thule-ekspedition smittes både Freuchens kone, Navarana, og hvalrosfangeren fra filmen, Iggianguaq, af den spanske syge. To ekspeditionsmedlemmer dør af en lungebetændelse (27) uden at dette påvirker fil-

mens påståede 'sanddrø og nøgterne Billeder'.

Faktisk forsøger filmen at dække over flere uheldige hændelser: Fragtskibet Bele, som skulle bringe ekspeditionsudstyret til Canada og som havde haft de danske videnskabsmænd ombord fra København, støder på grund syd for Upernavik. Kongeskibet, som er på togt i Grønland og befinder sig i nærheden, kommer Bele til undsætning, hvorefter Knud Rasmussens skib Søkongen må fragte en del af ekspeditionslasten til Nuuk og losse den af (28). Filmene fremstiller det, som om der blot er tale om 'ekspeditionsforberedelser', hvor depoter sættes op til senere benyttelse. Men det dækker altså over ekspeditionens faktiske forløb, der var præget af flere uheld (29). I Nuuk begravnes Iggianguaq og Navarana. Hvorfor filmholdet undlader at optage den efterfølgende ceremoni, hvor de døde begravnes, og hvor deltagerne fra Thule bliver døbt, står i skærende kontrast til de mange optagelser af ceremonier med kongeparret og såkaldte 'paradefilm' (30). Knud Rasmussen nævner disse ting i sin bog, men man fornemmer, at filmmediet er for farligt til at formidle den slags. At vise ekspeditionsmedlemmernes sørgelige skæbne og uheroiske død, er åbenbart både kontroversielt og uforeneligt med kolonifilmens oprindelige formål.

Selvom Knud nævner dødsfaldene i sin bog (*Fra Grønland til Stillehavet*), så har han stort set undladt at omtale filmoptagelserne. I Sydgrønland stod Peter Freuchen i spidsen for 'Films-ekspeditionen' bestående af fotograf H.F. Rimmen, Carl Hillerbrandt og Schnedler-Sørensen (31). Her virker det forståeligt, at det ikke nævnes. Men i Kap York, hvor opkørslen til indlandsisen og highlights fra ekspeditionen filmes, var Knud Rasmussen selv i centrum for begivenhederne. Her virker



tavsheden til gengæld uforståelig, som om han er klar over det kontroversielle i noget så usagligt som en *rekonstruktion* af en videnskabelig ekspedition.

*Med hundeslæde gennem Alaska* (Leo Hansen, 1926). I begyndelsen af 1923 har Den 5. Thule-ekspedition allerede udført mange af sine opgaver i det nordlige Canada, men endnu mangler Knud Rasmussen at gennemføre Den store slæderejse. Før han begiver sig ud på denne afsluttende del af ekspeditionen, skriver han et brev til Thule-komiteen, hvori han beder om at få en 'Filmsfotograf' til at dokumentere den store bedrift. Men uden at vide det har betingelserne for at sælge film ændret sig drastisk. Robert Flaherty har bevist, at eskimoer godt kan 'illudere som den person, hvorom handlingen skabes', og dermed skabt et gennembrud for en ny slags spillefilm - naturromantisk dokumentarfilm. Instinktivt fornemmer Knud Rasmussen, at tiderne har forandret sig, idet han skriver:

Kære Nyboe. Nu dukker han op igen. Filmsfotografen! Og denne gang for Alvor, thi det er uigenkaldelig sidste chance. - Alle gode gange tre!  
Jeg er stadig af den opfattelse, at det vil være et Tab for ekspeditionen, hvis vi ikke faar optaget Levende Billeder. (...)  
Jeg tror ikke længere paa, at der er Penge at tjene paa "Kulturfilms". - Det kan man kun paa de saakaldte Handlingsfilm. At der ikke kom noget ud af det i Grønland, skyldes den omstændighed, at man ikke kan lave Handlingsfilm paa én Skuespiller. Men kan Kulturfilmen tjene omkostningerne ind, da mener jeg at Resultatet er naaet. Der er for det første I) store "Kultur-Resultater" i de Levende Billeder fra disse Egne og saa dernæst det, II) at det vil være en meget stor Fordel for mig - at kunne ledsage mine Foredrag med Levende Billeder, naar jeg engang kommer hjem. (32)

stadig på, at handlingsfilm kræver professionelle skuespillere - nu er opfattelsen blot ændret en smule, således at der kræves mere end én! Havde han blot opsøgt og lyttet til eskimoerne på den østlige bred af Hudson Bay, så havde de kunnet berette om, hvordan Flaherty havde optaget en film - uden skuespillere (33). Men etnograferne bemærker tilsyneladende intet, selvom Flahertys film, ifølge ham selv, var berømt på hele kysten:

The fame of the film spread up and down the coast. Every strange Eskimo that came into the post, Nanook brought before me and begged that he be shown the 'Iviuk aggie' (Walrus pictures). (Flaherty 1950)

Knud Rasmussen var mere optaget af myter og sammenlignende studier af eskimoernes kultur. Man kan sige, at hans udgangspunkt er taksonomisk - at indsamle og kategorisere kulturdata. Derfor skal Leo Hansen optage kulturfilm eller 'folkelivsbilleder' samt særlige 'etnografiske Serier' og 'Folkelivsbilleder' - foruden de obligatoriske billeder af ekspeditionen og Knud Rasmussen. Det kan virke paradoksalt, at han holder fast ved de svært afsættelige kulturfilm, når nu han *ved*, at pengene ligger i handlingsfilm. Han kan af gode grunde ikke have set *Nanook of the North* - den havde Danmarks-premiere den 25.3.1923, hvor slæderejsen til Nordamerika påbegyndtes 11.3.1923. Hvis Leo Hansen så filmen, inden han rejste fra Danmark, så nævner han i hvert fald intet om den. Den eneste reference til filmen er hos Ib Nyboe, der fra New York skriver til Knud Rasmussen 8.5.1925:

Han gav mig en General-Ide om Film i Amerika og de 55 Min. gik med almindelig Causerie. Først da de 55 Min. var gaaet, var der 5 Min. til sagen, og inden det kom dertil, vidste jeg, at "Nanook", som han jo havde

Den opfattelse, vi kan se i brevet, går altså

haft, slet ikke, efter hvad han sagde, var en pekuniær Success' tværtimod ...

Værdien af registrerende optagelser uden kommercielt potentiale kan legitimere udgifterne - altså en opfattelse af filmen som videnskabelig på linje med de allertidligste filmpionerer (34).

Udover optagelser af deltagerne, Qavigarssuak Miteq, Arnarlunguaq og Knud Rasmussen, som filmes i aktion, optræder der en lang række statiske dobbelt portrætter af mennesker, de såkaldte etnografiske serier eller 'Typer'. Disse portrætter blev optaget af Leo Hansen med både fotografiapparat og filmkamera, en arbejdsmetode, som han var meget uenig med Knud Rasmussen om :

Igen i dag havde jeg vrøvl med Knud om optagelserne. Han ville kun have faste optagelser af eskimotyper - hoveder i nærbillede - som var af størst interesse for den videnskabelige forskning. Måske har han nok ret i dette type-spørgsmål, men så er det ganske meningsløst, at komitéen har bekostet en filmfotografers rejse hertil. Knud medfører selv fotografisk udstyr og behøver ikke være fagmand for at klare faste optagelser, der kun er et spørgsmål om indstilling og eksponering. Jeg forstår ikke hans syn på spørgsmålet, og min eneste chance er nok den, at jeg bliver ved med at plage ham. For mig er det også en prestigesag. Jeg bryder mig ikke om at blive til grin ved at præsentere en film, der hovedsagelig består af eskimohoveder i nærbillede. Både publikums- og salgsmæssigt vil sådan en film være værdiløs. Det ærgrer mig, at jeg ikke kan få Knud overbevist om det... (35)

I sin oversigt over *Nationalmuseets etnografiske Samling 1931* redegjorde Thomas Thomsen for fotos på linje med modtagne genstande, hvilket afspejler en taksonomisk opfattelse af mediet. Det, jeg kalder taksonomisk repræsentation, dækker over denne foto-tradition indenfor naturvidenskaben, hvor fotografisk teknologi benyttes til at transportere visuelle data til sene-

re klassifikation og arkivering.

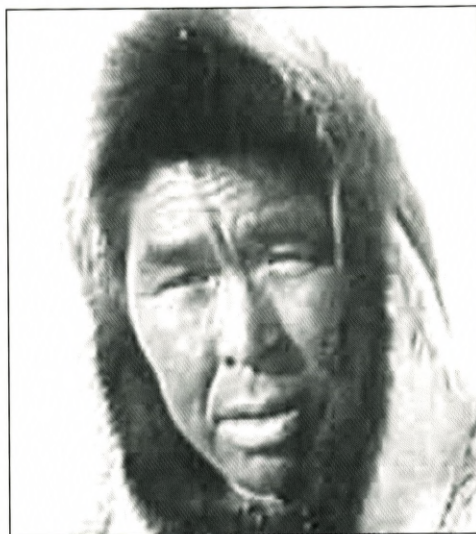
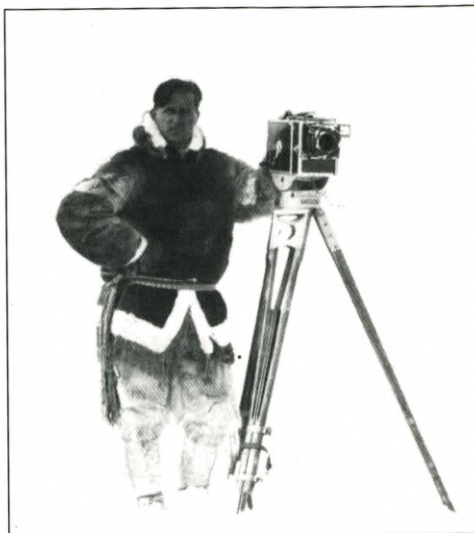
Eksemplerne findes indenfor bl.a. antropometrien, hvor fotografering foregik ved at anbringe subjektet ved siden af en målestok eller med kvadreret baggrund, således at man ved at måle på fotografiet havde adgang til f.eks. kropsmål (36). Danskeren Hans Peder Steensby stod for denne type antropometrisk fotografi, som han bl.a. praktiserede ved opholdet i Thule i 1909. Det er muligvis Steensby der lærer Knud Rasmussen at benytte denne metode. I den museale etnografi som Knud Rasmussen praktiserede, bestod bearbejdningen af de indsamlede data, hovedsageligt i genkendelsen af ligheder; således at ligheder var ensbetydende med historisk sammenhæng. Lignede klædedragterne hinanden? Var ansigtstræk og fysiognomi typiske?

I denne sammenhæng fungerede det etnografiske fotoarkiv på samme måde som det kriminologiske. Tom Gunning har påpeget at det kriminologiske fotoarkiv, med Alphonse Bertillon, videreudvikler det antropometriske fotografi med henblik på at bestemme identitet. Ved at standardisere afstanden mellem kamera-subjekt, kontrollere subjektets positur, objektivbrændvidde og endelig indføre forbryderportrættet - the mug shot - nærbilleder i frontal og profil, udvikles en æstetisk formalisme der siden blev et effektivt middel til magtudøvelse i de moderne samfund. Den altafgørende forskel på de to traditioner, er dog at målet med det kriminologiske mug shot er at identificere individet (så det kan drages til ansvar), hvor målet med det etnografiske mugshot er at fastlægge et kollektivt tilhørsforhold - til eskimotypen (37). Den magt som på overfladen er æstetisk (frontal og profil optagelse), er del af en omfattende videnskabelig tradition, og måske i



sidste ende kun synlig for de mennesker som har været underlagt denne taksonomiske repræsentation - i bogen *Third Eye* taler Rony om den evne der præger kolonistrukturerne og deres efterkommere, evnen til at kunne se (og føle) den videnskabelige objektivering.

Hvordan blev det færdige resultat af filmen? Var det en 'pinlig affære', som Leo Hansen frygtede? I korrespondancen kan vi se at man kontaktede flere amerikanske filmselskaber: MGM, Lasky, Universal, Pathé Exchange, Science Service, Visugraphic Pictures samt Hearst. Fra Californien anmodede man forgæves om assistance fra dansk films store internationale navn: Benjamin Christensen. Det blev kun Pathé, der blev indgået en kontrakt med - dette på trods af at redaktøren mente, at Leo Hansen ikke burde have påtaget sig opgaven! I New York er manden der skal forsøge at få penge ud af filmen, Thule-komiteens formand: Ib Nyboe, assisteret af Knuds forlægger, George Putnam. I et personligt brev fortæller Nyboe at Putnam mente at filmen var usælgelig - Nyboe fortæller det ikke til Knud, men prøver i stedet at hjælpe. Sammen med en professionel klipper arbejder han på at finde "en Linje i Filmen" - fra de primitive til de producerende Eskimoer. Der udarbejdes en montage i New York, hvor filmen forevises for et testpublikum. På trods af Nyboes evolutionære 'Linje' valgte Pathé at købe rettigheder til 5-6 short stories (hver på 200 fod) som skulle udsendes i afsnit med



Øverst: Leo Hansen med filmkamera

Midten og nederst: 'Hoveder i nærbillede' til belysning af typespørgsmålet

overskrifterne: Slædekørsel, Snehuset, Dansene, Typer og Rener. Sammenholder vi dette med det totale negativ på 25.000 fod, er udnyttelsesgraden på under 5 %. Pathé Review betaler \$3.500,- og udsender filmen som afsnit i deres newsreels, i skarp kontrast til deres massive lancering af *Nanook of the North* tre år tidligere.

For første og sidste gang var Knud Rasmussen økonomisk ansvarlig for en filmproduktion, (Wulff bekostede optagelserne under Den 2.Thule-ekspedition; Schnedler-Sørensen finansierede *Den store Grønlandsfilm*, og *Palos Brudedefærd* produceredes af Palladium), og udsigterne til at tjene pengene hjem var elendige. De store "Kultur-Resultater", som Knud Rasmussen omtaler i sit brev, er åbenbart ikke synlige for det amerikanske publikum, der i et par år har været ramt af 'Nanookmania' - en naturromantisk opblomstring affødt af Flahertys hovedrolleindehaver.

Knud Rasmussen opfattede filmen som et visuelt supplement til sine foredrag, hvor han i ord kunne lægge sin tolkning ind i billederne. Det er derfor problematisk at opfatte den restaurerede film som et værk: Den er blevet skilt og samlet efter afsætningsmulighederne, den har sammen med Leo Hansens godt 3 4000 fotos fungeret som en visuel database for Nationalmuseets etnografer. Netop det sidstnævnte forhold, koblet sammen med stor omtale af ekspeditionen generelt, er sandsynligvis årsag til at filmen uden problemer kunne sælges til UFA i Berlin. Tidligere havde *Nanook of the North* også haft umådelig succes i Tyskland - man opkaldte sågar en is efter filmens hovedperson! Den tyske kontakt, Lothar Stark, tilbød at betale 600 mark for en kopi til gennemsyn, hvis filmen blev sendt til Berlin hurtigst muligt. I begyndelsen af 1926 tog Knud Rasmussen til Berlin, hvor et overvældende presseop-

bud på 20 pressefotografer og 5 'levende Fotografer' tog imod ham. De magtfulde UFA-direktører tog personligt imod og var meget imødekommende. Ovenpå skuffelserne i USA er det en markant succes og begyndelsen på den tætte forbindelse til den tyske filmbranche. Således hjalp han Arnold Fanck med at optage *S.O.S. Eisberg* med Leni Riefenstahl i hovedrollen, ligesom han benyttede Friedrich Dalsheim og et tysk filmhold til at filmatisere sit manuskript til *Palos Brudedefærd*. Man kan vælge at se dette som en naturlig følge af den tilknytning til tyskinspireret etnografi, som Knud Rasmussen og Nationalmuseet var præget af - en tilknytning som altså kom til at præge Dansk Kulturfilm.

Den udviklingslinje (fra primitive til producerende eskimoer) som montagelisten fra New York følger, er på forunderlig vis identisk med den kronologi, der præger ekspeditionen og dermed filmen:

Mens alle Nordvest-Passage-Eskimoer var primitive Hedninge der lever tildels uberørt af Civilisationen, er alle Eskimoerne fra Egne omkring Mackenzie og Norden om Alaska alle Kristne. Der er Præster og Skoler, og mange Forhold minder os her om Grønland. (Foredragsmanuskript, udateret)

Det interessante her er selvfølgelig, at udvikling sættes lig med kolonisering. Den amerikanske indsats med indførsel af tamrener og tvungen skolegang roses, fordi den har reddet 'Alaska Eskimoerne - en uddøende Race'. Den koloniale logik er altså filmens budskab og et dobbelttydigt argument for at redde den uddøende kultur, i form af materielle repræsentationer, mens samme kultur moderniseres og forsvinder.

Filmens udsendes med eneret for Danmark af A/S Kinografen den 10.1. 1927 under titlen *Med Hundeslæde gen-*



*nem Alaska.* Den lange vej til biograflærret (over to år) vidner om problemerne med at finde en form og en distributør til filmen. Den restaurerede film er således distributørens forsøg på at få noget sammenhængende ud af filmen. Den adskiller sig markant fra den måde, hvorpå filmen blev brugt af Knud Rasmussen selv og er ikke blevet godkendt af en censurkomité, som det var tilfældet med *Den Store Grønlandsfilm* (38). Overskriften på Knud Rasmussens eget foredragsmanuskript til filmen er simpelthen "De Levende Billeder". En generisk betegnelse må man sige, uden relation til den nuværende titel. Selve foredraget er skrevet i flertalsformen 'vi' og adskiller sig desuden fra den restaurerede version ved et meget levende sprog og en direkte tiltale af publikum: "De vil kunne se hende [Arnarulunguaq] arbejde sammen med os paa flere af Slæde-billederne iaften." Af foredragsmanuskriptet kan vi også se, at Knud Rasmussen har gjort meget ud af optageforholdene og tekniske problemer samt af eskimoernes holdning til at blive filmet. Moskusokse-folkets mistro til filmkameraet beskriver han sådan:

Selvfølgelig kan man ikke komme til primitive Mennesker og stille en Kukkasse op lige for Næsen af dem og begynde at dreje rundt. Man maa først vinde deres Tillid og overbevise dem om, at man ikke røver deres Sjæle gennem de Billeder, man tager.

Omvendt nævnes intet om de 'ågerpriser', som eskimoerne i Alaska forlangte for deres medvirken, et problem, som Peter Freuchen senere må døje med under optagelserne til MGM-filmene *Eskimo* (W.S. Van Dyke, 1933)

I sammenligning med det fabulerende foredrag fremstår filmen i dag kedelig og nærmest encyklopædisk. Højdepunktet er festlighederne i Nome, Alaska. Måske af frygt for at handle historisk ukorrekt har



*Knud Rasmussen forklarer kameraets væsen til sagnfortælleren Angusinaoq, Baillie Island 1924*

Marguerite Engberg holdt sig stringent til teksten i sin restaurerede og rekonstruerede 1995-udgave af *Fra Grønland til Stillehavet* (1926) med det resultat, at den fremstår mere nøgternt end nødvendigt. Man kunne fristes til at 'puste liv' i billederne, så vi i dag kunne opleve, hvordan filmen 'i virkeligheden var' - på samme måde som Flaherty og Rasmussen pustede liv i sidste-generations eskimoerne, så de på film kunne fremstå, som de 'i virkeligheden var'!

*Palos Brudefærd* (Dalsheim, 1934). Året 1933 blev et dramatisk vendepunkt - i sandhed et 'point of no return' både for Europa, der kunne se Adolf Hitler komme til magten, men også for Knud Rasmussen, der blev syg af kødforgiftning og døde af lungebetændelse den 21. december samme år.

Med den opmærksomhed, som Knud Rasmussens død forårsagede, blev *Palos Brudefærd* set med en interesse som var



usædvanlig for dansk film - den var både kunstværk og monument på samme tid. Udlandet betragtede den faktisk som en af 30'ernes bedste danske film. Thorvald Stauning indtalte en monolog, som soundtrack til en prolog der hyldede statsministerens helt. Ved Berlin-premiereren holdt den danske gesandt, kammerherre Herluf Zahle, endnu en hyldesttale. Den officielle anerkendelse var massiv, men den hæder, som filmen modtog, gik ikke så meget på handlingen. Kritikerne var enige om, at den spinkle handling til fulde blev opvejet af dens ægthed, præcision og fængslende billeder af indfødte. Opfattelsen af Danmark som den ansvarlige kolonimagt, der af domstolen i Haag retmæssigt var blevet tilkendt Østgrønland, stod nu tydeligere end kontorchef A.J. Poulsen kunne have ønsket sig tre år tidligere. Ved Berlin premieren på den norske *Inuit* - på tysk som *Inuit, die Nachbarn des Nordpols* (1931), skrev han:

Filmen er ikke ligefrem propagandistisk (...) Men naturligvis er det i norsk Favør, at en saadan Film fremføres af en Nordmand, og lige saa selvfølgelig vilde det være ønskeligt, om vi havde haft en ny Grønlandsfilm at sende ud i Verden netop nu. (39)

Da *Palos Bruddefærd* fik premiere i Tyskland (som *Kajak - Palos Brautfahrt*) var Haag-dommen tydeligvis smittet af - her blev det malerisk slået fast, at Grønland var en dansk koloni:

Über Grönland weht die dänische Flagge, und das Mutterland hat seine Pflichten gegen die Kolonie und ihre Einwohner immer fürsorglich und erwissenschaft erfüllt. (Illustrierter Film Kurier nr. 16, 1934, Staatl. Filmarchiv der DDR)

Haagdomstolen skulle afgøre, om Norge havde krav på det område af østkysten, som blev udnyttet af de norske fangstmænd. Der er ingen tvivl om, at Danmark

anså Norge for at have brudt en gammel aftale og brugt 'ufine' metoder, da de rebelske fangere i 1931 besatte en del af Østkysten og kaldte den 'Eirik Raudes Land'. I 1924-25 havde Ejnar Mikkelsen forsøgt at forhindre Norge i at etablere sig ved at love 'guld og grønne skove' - eller rettere bedre boliger og fangstforhold - til dem, der ville flytte fra Ammassalik til Scoresbysund. Ja, nogle troede faktisk, at der var tale om det Palæstina, som missionærerne havde talt om! Da de eksistensforhold, som fandtes nordpå, kun var egnede for eskimoer (ifølge danskerne), var det mere hensigtsmæssigt at flytte østgrønlanderne frem for den aggressive norske fremgangsmåde. Østgrønlandskomiteen af 1924 lavede et stort lobbyarbejde for at sikre Scoresbysund-kolonien (hvor Mikkelsen havde politimyndigheden), indtil nordmændene blev provokeret af et dansk inspektionsskib og indtog kystlandet mellem 71. og 75. breddegrad. Det blev et politisk 'point of no return', som både Danmark og Norge måtte forholde sig til. Den norske regering blev tvunget til at anerkende besættelsen - på grund af den nationalistiske opinion - hvorefter Danmark lagde sag an mod dem ved domstolen i Haag.

In 1931 the Norwegians put forward their claims in East Greenland; this without doubt struck a note in Knud Rasmussen's heart; he could not sit at home but must at any cost be at the front of things when there was strife about his beloved Greenland; and the front line was East Greenland itself. (Gabel-Jørgensen 1934 (40))

Knud Rasmussen blev medlem af den delegation, som repræsenterede Danmarks interesser i Haag. Den eksisterende aftale med Norge gik ud på, at de, der udnyttede området mest, videnskabeligt eller kommercielt, også havde ret til landet.



Set på denne baggrund er det klart, at den videnskabelige aktivitet nærmest gik amok efter 1931 - Knud Rasmussen planlagde én ekspedition om året indtil sin død. Den 7. Thule-ekspedition 1932 må forlænges - i den fortrolige ekspeditionsplan kaldes den forlængede ekspedition for Haag-Exp. 1933 (41), men officielt fastholdes navnet Den 7. Thule-ekspedition 1933. Det overordnede formål var nøjagtig kortlægning via den nye aero-kartografiske metode:

Arbejdet med Tilvejebringelsen af Kort over de for 1933 planlagte Omraader, en Fortsættelse af Arbejdet i 1932, bygget paa den Kendsgerning, at det er muligt ved Hjælp af Institutets Aerokartograf direkte at tegne Kortet over et Landområde efter Billedpar af dette, naar Billederne tilsammen udgør et Stereogram og de fornødne ad geodætisk Vej fastlagte Indpasningspunkter er tilvejebragt. (Geodætisk Institut - N.E. Nørlund 1/6 1933)

Allerede i 1932 sætter ekspeditionen en rekord, hvilket Knud Rasmussen skriver i den foreløbige rapport:

Det er maaske værd at nævne, at naar alle disse Flyvninger er sammenlagt, er der med Marinens Luftfartøj 84 sat Rekord for flyvning med en enkelt Maskine i Grønland. 19.000 km.

Ud over Knud Rasmussen havde regeringen også sat Lauge Koch på sagen. Hans ekspedition rådede over yderligere to specialfly fra marinen - hhv. H.M.II nr. 86 og 87 - som via den nyeste fotografiske teknologi dannede grundlag for rekonstruktion af de hidtil mest nøjagtige kort. Det er i denne sammenhæng, at *Palos Brudefærd* skal ses. Den indgår som led i 'Haag-ekspeditionen' på linje med videnskabelige og militære discipliner som cinematografisk rekonstruktion.

Den der ler sidst - ler bedst. I begyndelsen af 1933 skriver Knud Rasmussen manuskriptet til *Palos Brudefærd* under et ophold i Italien, hvor han blandt andet

besøger fremtrædende personer i Rom. Fra Grand Hotel Tre Croci i Dolomitterne skriver han sin historie om primitiv kærlighed, assisteret af den unge sekretær Emmy Langberg. Langt fra Danmark, og sin kone Dagmar, blev det romantiske tema til et manuskript om den smukke Navarana og hendes to bejlere. Peter Freuchens kone hed også Navarana, hvorfor navnesammenfaldet senere er blevet tydet som en hyldest til hende. Men den historiske Navarana døde som nævnt af lungebetændelse i Upernavik og måtte begraves af Freuchen selv, da kirken nægtede at begrave hedninge. Vi må altså konstatere, at filmens Navarana og den historiske Navarana ikke delte skæbne. Muligheden for at skildre Peter og Navaranas ægte, men tragiske kærlighed, var åbenbart udelukket pga. de koloniale hensyn og de kommercielle forhold (42).

He hoped to earn money for the carrying out of new plans by means of a film, but at the same time he wanted the pictures to be genuine, so as to show the country, the scenery and the people as they were and - for scientifically folkloristic reasons - by preference as it had all been before the coming of white man. (Gabel-Jørgensen, p. 234)

Det ægte består ifølge Gabel-Jørgensen altså i rekonstruktionens etnografiske nøjagtighed - den etnografiske nutid - og f.eks. ikke i skildringen af de koloniale vilkår anno 1933. Eskimoerne fra Ammassalik 'type-castes' til en 'Stone-age film':

In Angmagssalik Knud Rasmussen recognized at once the presence of a marvellous material, which lay ready to his hands. Here was a little tribe, still so close to the state of nature that there was a possibility to make a real 'Stone Age' film - to recreate the doings of a primitive people, as it had been in former times. (ibid.)

Under rekognosceringsrejsen på Den 6.





Knud Rasmussen med sin mistroiske informant Christian Paulsen/Autdårutå

Thule-ekspedition fulgte lederen af det magnetiske observatorium, magister J. Olsen, med Knud Rasmussen på besøg hos en familie i Umivik:

Over den ene Lampe hænger en Margarinedaase, der tjener som Gryde. Den er fyldt med kogende Sælkød. Knud Rasmussen frembærer sine Gaver: Tobak, Sukker og Kaffe. Husherren takker med spansk Grandezza: 'Vi er glade for dine Gaver, men det skal I vide, at I havde ikke været mindre velkomne uden dem. Og havde I selv haft mangel, saa har jeg saa meget af alt, at jeg kunne forsyne jer dermed til hele Turen ned til Kap Farvel.' Husherrens ældste Datter vil give sit Bidrag til Underholdningen. Hun kommer frem med sin Grammofon og snart lyder de sidste engelske Slagere her paa Verdens ødste Sted. (J. Olsen "Med Knud Rasmussen til Østgrønland", Radioforedrag 30.01.1935)

På baggrund af den etnografiske viden skal klædedragter og redskaber rekonstrueres, som de havde set ud - margarinedåser og grammofoner gemmes væk. Det gik hen over hovedet på de fleste anmeldere, der i stedet hæftede sig ved filmens

udsagn om, at handlingen udelukkende udførtes af østgrønlandere. På dette punkt måtte Knud Rasmussen bøje sig for instruktøren - filmens hovedrolle blev til delt en vestgrønlander, Maren Boassen, efter at Dalsheim havde rådet ham fra at benytte en østgrønlandsk pige, der så for 'eskimoisk' ud (Gilberg 1984:135 (43)). Det var der heller ingen, der hæftede sig ved. Filmens meget roste autenticitet er en illusion, som understøttes af en primitiv klipning og fotografering. Især dialogscenerne er præget af dårligt matchede blikretninger, der forstyrrer gestaltningen af det filmiske rum. Dalsheim var naturfilminstruktør og var under stort tidspres. Filmæstetikens afsmittende effekt på opfattelsen af indholdet - at skuespillet opfattes mere autentisk pga. en 'klodset' eller 'ugennemført' stil - har medført en opfattelse af *Palos Brudefærd* som en dokumentarfilm forklædt som spillefilm.

Hvis denne opfattelse er baseret på den Grierson'ske definition ("a creative treatment of actuality"), så holder betegnelsen ikke vand. Der er ikke tale om en skildring af nutiden, men et forsøg på at bringe fortiden til live i dramatisk form. I dokudramaet behandles faktuelle historiske begivenheder i spillefilmform, men det er heller ikke tilfældet her, idet manuskriptet ikke er baseret på en bestemt historisk hændelse. Da Knud Rasmussen og Friedrich Dalsheim begge repræsenterer kulturfilmen, er det mere dækkende at kalde filmen for en spillefilm med kulturfilmpræg. Den underliggende repræsentationslogik kan sammenlignes med konservatorens arbejde: Dyret udstoppes, så det ser ud som om, det stadig er i live, hvorved 'levetiden' forlænges. Således er *Palos Brudefærd* også et forsøg på at konservere den eskimoiske kultur (i filmisk form), således at den fremstår levende - eller som



om den var i live. Dette er et særligt taksi-dermisk træk ved den etnografiske film, som er indgående beskrevet hos F.T. Rony.

Erik Gant har i artiklen "Good and Bad Eskimos" udlagt den dobbelthed, der præger Knud Rasmussens fremstilling af østgrønlænderne i filmen (44). Fra at opfatte dem som en uddøende stamme, der gennem sult, afsavn og isolation drives ud i det rene barbari (jf. Knud Rasmussen i bogen *Under Nordenvindens Svøbe*, 1904), giver filmen udtryk for et anderledes paradisisk samfund. En glidning, som ifølge Gant har at gøre med grundvilkåret for 'opdagelse', der må efterfølges af 'redning' og til sidst 'omvendelse'. Denne bevægelse skulle have dannet baggrund for "a Cavalcade from the times of the Stone Age to those of Aeroplanes, where one sees the whole development of the primitive people" (Gabel-Jørgensen, p. 234), altså en evolutions-trilogi over Øst-, Nord- og til sidst Vestgrønland, der skulle repræsentere den euro-eskimoiske grøn-lænder. Det interessante er, at man også forsøgte at bruge evolutionen som princip i ekspeditionsfilmene fra Den 5. Thule (1921-24), hvor man i forsøget på at få filmen afsat i USA skaber et forløb fra Canadas 'primitive' eskimoer til Alaskas mere 'udviklede'.

Forsøget på at lave en kolonial handlingsfilm i 1921 med en dansk skuespiller havde vist sig at være en pinlig affære, og (næsten) alle spor af handlingsfilmen blev slettet. Senere var ydmygelsen total i New York, da Leo Hansens filmoptagelser fra Alaska og Canada skulle afsættes - Flahertys *Nanook of the North* havde forandret de økonomiske vilkår for ekspedi-

Handlingen bliver  
udelukkende udført  
af Østgrønlændere  
fra Distriktet  
Angmagssalik





tionsfilmen. Hvis man skulle tjene penge, måtte eskimoen spille 'sig selv'. Kun i Tyskland havde kulturfilmene fået en god modtagelse, fordi man videnskabeligt delte grundsyn, og fordi man generelt var interesserede i Grønland - på godt og ondt. For at opnå den internationale opmærksomhed, som kunne gavne Danmarks sag, kontaktede man eksperter fra den tyske filmbranche med dr. Friedrich Dalsheim i spidsen. Altså fulgte man Flahertys eksempel, selv om Knud Rasmussen tidligere (i forbindelse med *Den store Grønlandsfilm*) havde anset det for umuligt at lade Eskimoer "illudere som den person, hvormod handlingen skabes" (Brev, juni 1921, KRH 530, kasse 19, nr. 18).

*Palos Brudéfærd* står i skarp kontrast til de tidlige litterære beskrivelser af østgrønlænderne, en love story præget af sommerlatter - et element som knytter filmen til Palladiums øvrige danske lystspil fra 30'erne. Latter og smil er til dels provokeret af kameraets tilstedeværelse, men udgør en væsentlig del af filmens narrative princip: Latterliggørelse som handlingens katalysator. Indtil det dramaturgiske 'igangsættende moment' - hvor Samo falder i vandet - ser vi konstant eskimoer smile genert og le hjerteligt. Den muntre stemning afløses af hån, alvor og skræk under filmens berømte sangduel - den eskimoiske form for rettergang, hvor den hånlige latter udgør selve straffen. Efter at være blevet hånet af Palos nidviser stikker Samo i afmagt sin kniv i maven på modstanderen - til stor overraskelse for tilskuerne. Men Palo får dog både sin hævn og sin udkårne: Med åndemanerens hjælp kommer han til hægterne, henter sin kajak og sejler til Navaranas tilholdssted, hvor han bogstaveligt 'tager hende som kone'. Samo forfølger dem på trods af stormen,

men omkommer i bølgerne i et sidste desperat forsøg på at harpunere deres kajak.

Få har forsøgt at tolke *Palos Brudéfærd* - måske pga. den banale historie. Det er tydeligt at filmen på overfladen handler om eskimoisk kærlighed - et tema som Flaherty for øvrigt ikke anså som velegnet til film. Men hvad prægede Knud Rasmussen mest under manuskriptets tilblivelse? Det var forsvarstalen for Danmarks ret til Østgrønland, som skulle fremlægges så overbevisende som muligt ved domstolen i Haag i 1933. I den forsvarstale, som Knud Rasmussen havde skrevet forinden, er det blevet fremhævet (Kløvedal Reich 1995: 269), at strategien var at *gøre sig selv til eskimo* :

Jeg anser mig selv for berettiget til at forsvare grønlænderne", lød indledningen, "ikke blot på grund af blodets bånd, som binder mig til dem, men også på grund af den kendsgerning, at jeg lige siden min barndom har stået i uafbrudt forbindelse med dem. Vi taler det samme sprog, som jægere og forskere har vi de samme interesser, og jeg betragtes derfor under alle forhold som en af deres egne.

Når nu Knud vælger at fremstille sig selv som en eskimo (i dansk forklædning), er det fristende at se filmen som dansk (i eskimoisk forklædning) - forstået på den måde at filmen udtrykker dansk (kolonial) kærlighed i en eskimoisk kontekst. Ser man filmen som en allegorisk fremstilling af opgøret om 'hans elskede Grønland', viser historien sig som alt andet end en banal kærlighedshistorie: I filmen er den 'gode eskimo' altså Danmark, repræsenteret af Palo, der er blevet offer for aggression. Den 'onde eskimo' (Norge), repræsenteret af Samo, bliver jaloux, da han indser, at Navarana i virkeligheden elsker Palo. Grønland har to bejlere i Norge og



Danmark, som mødes til 'rettergang' - nøjagtigt som Navarana. I filmen begår Samo en moralsk fejl - han stikker sin kniv i Palo og bryder dermed et eskimoisk ritual. Norge bryder den 'fredelige aftale' (aftalen om Østgrønland af 1924) og opfører sig aggressivt ved at besætte 'Eirik Raudes Land'. Naturligvis får Danmark sin udkårne - historien ender lykkeligt. Selv om trekantsdramaet er en prototypisk struktur, er det velegnet til at formidle Knuds kærlighedserklæring til Grønland.

Palo er smuk og velbygget Eskimo-Type med et Ansigt ikke meget uligt Knud Rasmussens eget. (Socialdemokraten 6/3 1934)

**Tysk indflydelse.** Den spektakulære film S.O.S. *Eisberg* (Fanck 1932) blev optaget i Vestgrønland, mens danske videnskabsmænd ihærdigt kortlagde og udforskede Østgrønland. Kort efter sin hjemkomst fra Grønland lavede Hitlers yndling, Leni Riefenstahl, den berygtede nazistiske propagandafilm *Triumph des Willens* (1935). Det har senere undret, at tyske filmfolk med forbindelse til nazisterne kunne få regeringens og Knud Rasmussens støtte (45). Hvorfor hjalp Knud Rasmussen dr. Fanck og Leni Riefenstahl i Vestgrønland?

Da det har været forbunden med store Vanskeligheder at fremskaffe de Midler, som skal være mit og Stationen Thules Bidrag til Ekspeditionen, er jeg for at skaffe Penge gaaet ind paa at være den tyske Fotograf og Regissør behjælpelig højst 10 Dage i Jacobshavns eller Umanaks Distrikt. For at kunne gøre dette er det i dag bleven bestemt, at jeg afrejser med 2. Disko den 1. Juni. (Brev 29/5 1932, KRAH)

Den 7. Thule-ekspedition var en dyr affære - både staten og private virksomheder strakte sig til det yderste for at få vir-

keliggjort den afgørende ekspedition. Knud Rasmussen skulle også bidrage økonomisk, men hverken handelsstationen eller bøgerne gav noget særligt overskud. Heller ikke de tidligere filmbestræbelser gav overskud. Filmoptagelserne under den amerikanske Morrisey-ekspedition i 1927 var en newsreel, som ikke gav nogen indkomst. Det er klart, at Knud Rasmussen hjælper Fanck-filmene af nød, men samtidig fandt han også den tyske ekspertise inspirerende og fik indsigt i international filmproduktion, "men først gennem sin Tilknytning til Fanck-Filmene fra Umanak-fjorden i 1932 faar Knud Rasmussen med Optagelsen af en Handlingsfilm at gøre..." (Gabel-Jørgensen 1934)

For første gang var han tilstede ved produktionen af en blockbuster - en sensationelfilm med deltagelse af både tyske og amerikanske skuespillere. Knud Rasmussen er behjælpelig i ca. 10 dage, hvor han arrangerer det store masseoptrin af kajaker der kommer den smukke Hella Lorenz (Riefenstahl) til undsætning. Lærte Knud Rasmussen noget af Fanck/Riefenstahl?

Det er der ikke noget der tyder på. SOS *Eisberg* var en hyldest til forskeren og den moderne teknologi, som havde gjort slæderejserne og den traditionelle ekspedition overflødig. Men det tysk-amerikanske filmselskab havde brug for regeringens og Knud Rasmussens støtte, og fik den. I presseomtalen blev det fremhævet:

Der Universal-Dr. Fanck-Grönland-Expeditionsfilm wurde mit Unterstützung der Dänischen Regierung unter dem Protektorat des Polarforschers Knud Rasmussen gedreht. (Illustrierter Film-Kurier, 1933. Staatl. Filmarchiv der DDR)

Hvorfor var forbindelsen mellem Danmark og Tyskland så tæt? I bestræbelserne for at vinde retssagen i Haag var det afgørende at skabe gode udenrigspolitiske

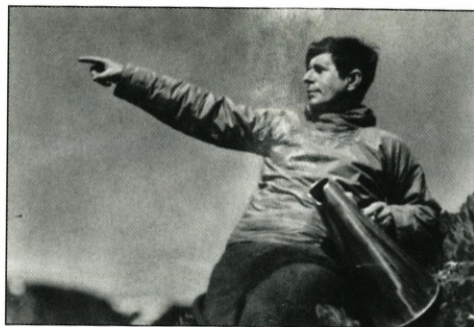


forbindelser og at demonstrere handlekraft, hvilket kunne ske i forbindelse med international filmproduktion. Fotografen Walter Traut (*Palos Brudedefærd*), får lov til at deltage i luftfotograferingen, der som nævnt var af stor politisk vigtighed. Disse optagelser benyttes i filmens slutning, hvor sneklædte fjeldtoppe ses fra et guddommeligt point of view, mens Knud Rasmussens portræt blander sig med landskabet. "ENDE". Ikonografien er tydeligvis skabt som en grandios hyldest til den afdøde helt - af den tyske klipper Georg Stilly og Dalsheim i fællesskab. Mens brugen af luftfotografering til portrættering af 'kongen af Thule' er udtryk for dyb respekt, er der dog en uhyggelig lighed mellem slutningen på *Palos*

*Brudedefærd* og begyndelsen af *Triumph des Willens*. I den nazistiske propagandafilm bevæger kameraet sig glidende gennem skyerne og giver et fuldkomment overblik over Nürnberg - fra et point of view som vi senere forstår må tilhøre Adolf Hitler. Med Riefenstahls brug af luftfotograferingen i sin portrættering af Der Führer fremstår ikonografien omkring 'den stærke leder' som alt andet end tilfældig. Riefenstahl havde netop mødt Hitler før hun rejste til Grønland, hvor hun mødte Knud Rasmussen - inkarnationen af den arktiske helt.

Heltedyrkelsen havde 'sit sprog' - og det benyttede de tyske filmskabere og især Leni Riefenstahl sig af. Knud Rasmussen så aldrig filmen og oplevede ikke de fatale følger af den nazistiske politisering af kunst og videnskab. Thule selskabet, med Rudolf Hess i spidsen, politiserede således Thule, som begreb for den ariske races udspring - i skærende kontrast til den frihedstrang som Thule repræsenterede i Knud Rasmussens verden. Også den pan-eskimoiske idé som Knud Rasmussen

populariserede, havde en nazistisk pendant i pan-germanismen. Spørgsmålet er hvor langt sammenligningerne holder, hvor går grænsen? Desværre fik Knud Rasmussen ikke selv mulighed for at trække den - det skal vi.



Postkort registreret som S.O.S. Eisberg i Knud Rasmussens Arkiv

Supplerende illustrationer til artiklen findes på adressen: [www.fabulator.dk](http://www.fabulator.dk)

#### Noter

1. Alle referencer til Knud Rasmussens Arkiv i Hundested (KRAH) kan findes i J. H. Tiemroths registrant (Indsigt. Håndskriftafdelingens Arkivregistraturer. Nr. 8, Det kongelige Bibliotek 1996). Materialet i Hundested er for langt størstedelens vedkommende samlet af Knud Rasmussens svigersøn, Niels Rasmussen. Det omfatter først og fremmest et velbevaret arkiv fra handelsstationen Kap York Stationen Thule og fra Komitéen for Kap York Stationen Thule, der i 1910 stod bag Knud Rasmussens grundlæggelse af handelsstationen ved den året forinden oprettede missionsstation Nordstjernen. Hermed var polareskimoerne varigt inddraget i den europæiske kulturkreds, og man var fra privat dansk side kommet amerikanske og norske planer om en egentlig fangst- og handelsstation i Thuleområdet i forkøbet.
2. Disse film er: *II. Thule Ekspedition* (Thorild Wulff, 1916-17), *Den store Grønlandsfilm* (H.F. Rimmen, 1921), *Med Hundeslæde gennem Alaska* (Leo Hansen,



- 1924-27), *Morrisey Ekspeditionen* (Maurice Kellerman, 1927), VI. *Thule Ekspedition* (Svend Nielsen, 1931), VII. *Thule Ekspedition* (H.F. Rimmén, 1932), S.O.S. *Eisberg* (1933), *Palos Brudéfærd* (1934)
3. Under overfladen på Paul Rothas skrivelser efter Anden Verdenskrig, fornemmes en fjendtlighed overfor den tyske kulturfilm: "The Kulturfilm is a programme-filler, trivial in content and often mediocre in execution. It neither explains nor informs; it may be competently made but is rarely exciting. It is concerned with the past or the sidelines of life; contemporary realities are its least concern. In fact, it is as different from avant-garde film-making as it is from the production of documentary, educational or scientific films." (Rotha: *Documentary Film*, 1952: 278)
  4. Her tænkes på Knud Rasmussen som formidler af eskimoisk kultur i litteratur, film og foredrag. Men overfor polareskimoerne repræsenterede han omvendt de danske myndigheder, som 'kolonioverhoved' med politimyndighed over området. Repræsentationsbegrebets dobbelttydighed - både semiotisk og politisk - ses her udfoldet i een og samme person.
  5. Begrebet er en oversættelse af 'early nonfiction film', der behandles indgående i Hertogs & De Klerk (eds.), *Uncharted Territory*, 1997.
  6. Knud Rasmussen beskæftiger sig allerede i sin første bog (*Lapland*, 1909) med civilisationens skadelige indvirkning på naturfolkenes ellers lykkelige tilværelse.
  7. Symptomatisk findes bemærkninger i historiske værker så som "a classic of the British primitive cinema" (Robinson: *The History of World Cinema*, 1973:26) eller teoretisk udviklet som et mod-begreb: 'Primitive mode of Production', (Noël Burch in Elsaesser: *Early cinema*, 1990).
  8. Cf. William Uricchio "Ways of seeing - the new vision of early nonfiction film", in: Hertogs & De Klerk, 1997:121.
  9. Den kulturarv, som inuitter i Alaska, Canada, Grønland og Rusland har til fælles, danner i dag omdrejningspunktet for ICC, Inuit Circumpolar Conference, en organisation der ved at samle inuit i de respektive lande forsøger at få indflydelse og større opmærksomhed internationalt - Knud Rasmussens arbejde kan betragtes som kimen til anerkendelsen af det cirkumpolare fællesskab.
  10. *Thorild Wulffs Grönlandska Dagböcker*, Albert Bonnier (1934: 58)
  11. Peter Freuchen skriver bl.a.: "Dr. Wulff was an able botanist, but botany was to him a hobby and not a vocation. There was no sacred flame of science burning in him, and he was not a good traveler". "Vagrant Viking", (1954: 149).
  12. Wulff (1934: 156).
  13. Ibid.
  14. Cit. fra Sperschneider: *100 Jahre Grönland im Film*, 1998: 63.
  15. I arbejdsrapirerne findes referencen "Fra SFC-Ballerup Bunker: Thule I. (Mogens Holm)", som kunne være denne film. Hverken Filmmuseet eller Nationalmuseet har været i stand til at verificere dette.
  16. Konflikten udsprang af Nordisk Films efterligning af Fotoramas succesfilm *Den hvide Slavehandel*. I perioden 1910-14 får Nordisk Film en førende position indenfor den melodramatiske spillefilm - en genre indenfor hvilken Fotorama altså var pioneren.
  17. Lösblad med opfordring til privat indsamling til fordel for Den 5. Thule-ekspedition, dateret januar 1922, KRAH.
  18. Brev til Knud Rasmussen dateret 1.5.1922, KRAH.
  19. *Ærø Folkeblad*, juli 1922, KRAH.
  20. I Kinobladet, nr. 16, 1925 kan man læse om starten på dansk skolefilm: "Filmen i Skolens Tjeneste". København får først organiseret skolefilm, omkring et år efter Aarhus. Det fremgår, at også på dette område har Fotorama A/S været lidt af en pionér, da man tilbyder ældre film fra eget katalog til en meget lav pris - 2 øre pr. Meter - for at holde primært tyske og franske undervisningsfilm ude af markedet.
  21. Citat fra artikel om Schnedler-Sørensen i Berlingske Tidende 31.1.1934. Heraf fremgår det, at *Den Store Grönlandsfilm* var en af karrierens største glæder, mens *Grænsefolket* var en fiasko.
  22. Aalborg Amtstidende 10.7.1925: "I 'Kong Knuds' Slædespor." I artiklen spørges Leo Hansen: "Hvorledes staar Knud Rasmussen i Eskimoernes Øjne?" hvortil han svarer: "... Som en Konge, ogsaa hvad hans Navn 'Kong Knud' viser (...)". Sammenlign også titlen på Kurt L. Frederikssens bog *Kongen af Thule*, Rhodos 1995.
  23. Grønlandervisen skrevet under pseudonymet Gaetano Lama og fremført af Frederik



- Jensen i ”Sørens far har penge” på Nørrebro teater 1921. Kilde: Lystige viser.
24. Artikel i B.T., ukendt dato, KRAH.
  25. ”(...) den 13. Juli maatte vi videre mod Nord til den fjerne Kap York-Station Thule for at hente Eskimoer, der skulle være Hundekuske og Jægere for os...” Rasmussen (1925: 16)
  26. Fra andre kilder (Frederiksen ”Kongen af Thule”, 1995 p.184) ved vi, at Knud Rasmussen rejste fra København den 18.6.1921, ombord på damperen Bele. Det er således forkert, når filmens fortekster fastslår ’On Withsuntide morning, May 15th, Knud Rasmussen left Copenhagen...’
  27. Omtales af Knud Rasmussen i *Fra Grønland til Stillehavet*, 1925.
  28. Dette omtales i brev dateret Juli 1921 fra Knud Rasmussen til Ib Nyboe, KRAH 544.
  29. Knud Rasmussens eget skib Søkongen får motorstop, hvorfor man går for sejl indtil man når Nuuk den 24. august.
  30. Udtrykket bruges af Ib Nyboe til at beskrive dele af filmen.
  31. Filmholdet rejser fra København den 15. 5.1921 med Kryolitmineselskabets skib Fox II. Med Peter Freuchen i spidsen sejler man altså i forvejen for at optage film og ordne proviant samt købe hunde.
  32. Håndskrevet brev fra Danskeøen, udateret. KRH 604, kasse 21, nr. 41. Hos Rasmussen (1926: 192) står, at brevet var afsendt i januar 1923.
  33. Etnograferne Kaj Birket-Smith og Helge Bangsted udforskede området, hvor Flaherty havde forsøgt at lave film flere år forinden.
  34. Janssens optagelser af solpletter, Muybridges optagelser af mennesker og dyrs bevægelser samt de etnografiske studier af Felix-Regnault vidner om en tilsvarende videnskabelig opfattelse.
  35. Leo Hansen i *Knuds Slædespor*, 1953: 94.
  36. Se Frank Spencer ”Some notes on the attempt to apply photography to antropometry during the second half of the nineteenth century” (in: Edwards “Anthropology and Photography 1860-1920”, 1992: 99)
  37. Steensbys fotografier fra Thule 1909 afspejler tydeligt den antropometriske tendens. Billederne kan ses på <http://www.arktiske-billeder.dk/> (søgeord: Thule).
  38. Knud Rasmussen var bekymret for fremstillingen af Grønland, dvs. grønlændernes anseelse overfor omverdenen, men nok især fremstillingen af kolonigerningen. En kritik af den førte politik (under Daugaard-Jensen) ligger derfor fjernt, hvorfor filmen underlægges en censurkomite. Dette gælder ikke filmen fra Canada-Alaska, hvilket tyder på en forskel mellem den opmærksomhed han tillægger ’selvfremstillingen’ i modsætning til ’etno-fremstillingen’.
  39. *Inuit, die Nordbarn des Nordpols*, optaget af nordmanden Christian Leden i Ummannaq området. A. J. Poulsens brev til presseattachéen i Berlin (22.11.1931), cit. fra Nørstedt, Carl (1982). *Film om Grønland*. Upubliceret løbsbladskatalog. Center for Nordatlantiske Studier, Aarhus Universitet.
  40. C.C.A. Gabel-Jørgensen, “6. og 7. Thule-Expedition til Sydøstgrønland 1931-33”, Med. Om Grønland, bind 106, nr. 1.
  41. Det officielle navn var: “Fortsættelsen af den 7. Thule-Ekspeditions kortlægnings- og andre Arbejder paa Grønlands Sydøstkyst”, dateret 24.1.1933.
  42. Dette fik Freuchen dog selv mulighed for i *Ivalo, en Roman fra Polareskimoernes Land*, 1930.
  43. ”Tema: Palos Brudefærd”, red. Rolf Gilberg, Tidsskriftet Grønland, nr. 4-5, 1984.
  44. Erik Gant, ”Good and Bad Eskimos”, Center for Kulturforskning, Århus Universitet, 1999.
  45. cf. Jørn-Richard Lund, ”Nazisternes iskolde fodspor”, Tidsskriftet Embedsmanden, nr. 5, 1996.