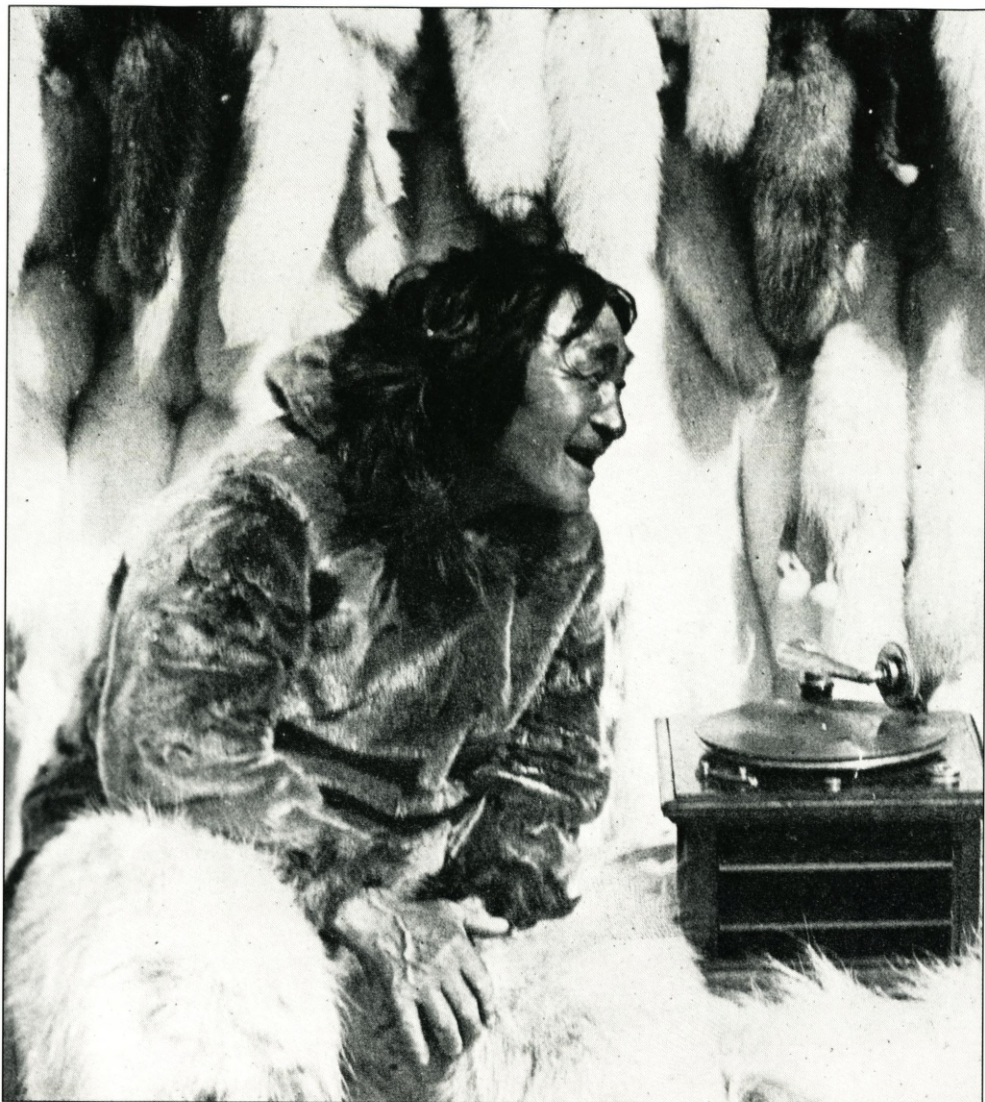




Kuldens muntre søn

En analyse af *Nanook of the North*

Af Helle Kannik Haastrup

Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*) er en omstridt klassiker i filmhistorien, men skønt over 80 år gammel står den stadig centralt også i aktuelle teoretiske

diskussioner om dokumentarfilmens og instruktørens forhold til den virkelighed, som skildres - ikke mindst når denne virkelighed er fremmede folkeslag, dvs. fremmede i forhold til Vesten.

Nanook of the North bliver regnet for den første dokumentarfilm. Brødrene Louis og Auguste Lumières såkaldte actualités (nyhedsfilm) markerer dog allerede fra 1895 begyndelsen på dokumentarfilmgenren: Toget, som kører ind på peronen, og arbejderne der forlader fabrikken. Senere kommer travelogue'en (rejsefilmen), hvor bare det at se og opleve ukendte steder og mennesker var en attraktion i sig selv. Og i *Å fange virkeligheden* (2001) fremhæver Bjørn Sørensen den såkaldte ekspeditionsfilm, der i sin oprindelige form først og fremmest skulle dokumentere, at man rent faktisk havde været f.eks. på Sydpolen.

Dokumentarfilmen som bevismateriale.

Datidens interesse for de polare områder skal ses i lyset af de samtidige polar ekspeditioner: Robert Peary kom i 1909 først til Nordpolen (i hvert fald efter eget udsagn), og Roald Amundsen kom tre år efter, i 1912, først til Sydpolen, mens Robert F. Scott kom en måned for sent og omkom på tilbagevejen. Det blev der lavet en film om, Herman Pontings *With Captain Scott, R.N. to the South Pole* (1914, *Kaptajn Scotts sidste Rejse*), der blev en stor succes også i de danske biografer (Tybjerg 2001: 77). Dengang var den hvide mands 'opdagelse'/erobring af de sidste uopdagede pletter på kloden fascinerende, og de mennesker, som boede i nærheden af disse egne, interessante i sig selv.

Nyhedsfilmen, rejsefilmen og ekspeditionsfilmen var de 'dokumentariske' forudsætninger for *Nanook of the North*. Det særlige ved *Nanook* - og det, som på trods af forgængerne har givet den status som den første dokumentarfilm - er imidlertid, at Flaherty ikke nøjedes med at vise, men også fortalte med virkelighedens billeder og fokuserede på et individ, som tilskuer-

ne i et eller andet omfang kunne forholde sig til og i en vis udstrækning identificere sig med.

Det narrative islæt er imidlertid nok samtidig en væsentlig del af årsagen til, at *Nanook* tillige er blevet en så omdiskuteret film. For når Flaherty fokuserer på fangeren Nanook, gør han filmen til en historie om et individ frem for en fremstilling af de sociokulturelle relationer i fællesskabet. Dermed præsenterer han ikke et nuanceret billede af inuiternes fangerkultur, som den faktisk var i de tidlige 1920'ere. I stedet skildrer han romantiserende nostalgisk forholdene som (han forestillede sig, at) de havde været.

I de senere år har Flahertys romantiske opfattelse af denne forment inuitiske oprindelighe-
 d tilhøstet kritik fra postkoloniale skribenter, der ikke alene gør indsigelse imod filmens fremstilling af Nanook og hans familie som eksotiske Andre, men tillige fremhæver, hvordan inuitterne fastholdes i en forladt fortid.

"A story of life and love in the actual arctic". *Nanook of the North* er ikke noget homogent værk. Den tilhører den såkaldte etnografiske film, som i sin klassiske forvægter det observerende eller det deltagerobserverende. I alt kom Flaherty hos inuitterne gennem det meste af 11 år, og han boede blandt dem i 12 måneder, mens optagelserne til *Nanook of the North* stod på, men set i forhold til de dokumentariske modi, der opregnes af Bill Nichols, senest i (2001: 138), kan *Nanook of the North* ikke bare rubriceres som en observerende film. Den er mere kompleks end som så. Den består nok for det meste af observerende sekvenser, men i flere sekvenser er der tale om rekonstruktioner, f.eks. sælfangsten og den til lejligheden opførte magnum iglo, med plads til kame-

raet. På den måde rummer *Nanook* hele fire af Nichols' dokumentarfilmmodi: Den forklarende (i mellemteksterne), den observerende (hvor vi betragter primært Nanook, men også hans families forskellige gøremål). Men også den deltagende modus (med Flahertys indirekte tilstedeværelse) og den reflektive modus (fordi Nanook griner til kameraet) er repræsenteret.

Faktisk var Flaherty afhængig af lokal hjælp fra tre inuitter til det praktiske og tekniske filmarbejde samt til fremkaldelse af optagelserne. Han viste også optagelserne til de medvirkende undervejs, men hans afhængighed af inuitterne trænger ikke igennem på celluloiden.

Den observerende og den deltagende modus er filmens dominerende strategier til at fortælle "Nanook of the North - a story of life and love in the actual arctic", som det hedder i forteksterne. Med Carl Plantingas begreb 'indexing' (Plantinga 1997) - dvs. filmens egen genreplacering - kan der argumenteres for, at *Nanook* fra starten foretager en tydelig indexing af sig selv: Det er ikke en spillefilm - det er det rigtige kolde nord! Men måske betoningen af, at dramaet finder sted i den virkelige verden, ikke så meget skal ses som en kategorisering eller måske ligefrem markedsføring af filmen som dokumentarfilm (eftersom genren jo endnu ikke eksisterede), som den skal opfattes som et forsøg på at advare om, at filmen trods alt ikke er helt så melodramatisk, som undertitlen kunne give anledning til at tro.

Med baggrund i filmens mellemtekster kan *Nanook of the North* inddeles i seks afsnit, og strukturen gives af en lang række mellemtekster. Mellemteksterne, der er sorte med hvid tekst og dekoreret i 'bunden', f.eks. med slædehunde foran en iglo, giver bl.a. oplysninger om tid og sted

(vinter og sommer; handelsstation - hvalros-ø) og præsenterer tilskueren for hovedaktørerne, Nanook og hans familie. Men de fungerer også som forventningsskabere: Da Nanook har bygget sin iglo færdig, siger en mellemtekst: "Men der mangler noget!" Så ser vi Nanook gå ned til vandet og skære et firkantet hul i den klare is og sætte det ind i igloen som vindue.

Men lad os begynde fra begyndelsen.

1) Familien og det nordlige Canada

På mellemteksten står der, at "No other race could survive", men at det kan denne "fearless, lovable, happy-go-lucky eskimo", og denne film handler om Nanook fra Hopewell Sound, North Ungara. Det er et område i det østlige arktiske Canada, som ligger parallelt med Grønlands sydspids og nord for staten New York. Vi ser et kort og en sort streg, som pædagogisk viser, hvor vi befinder os geografisk og samtidig forankrer det ukendte ved at gøre det landfast med det kendte (New York er også med). Med nutidens politisk korrekte og bedrevidende reception virker en begrundelse i race nedladende snarere end som den kompliment, den formodentlig var tænkt som. Men scoopet er at vælge individet som udgangspunkt. Vi bliver præsenteret for Nanook og hans kone Nyla i nære billeder, hvor de begge kigger ind i kameraet.

2) Handelsstationen

Familiens store båd bæres til floden, og familien (og andre) sejler til handelsstationen, hvor fangerne sælger deres skind. Først er der den ufrivilligt komiske, næsten trick-agtige præsentation af den øvrige familie, som alle seks kan være i Nanooks enmands-kajak. Så møder Nanook den civiliserede verden, dvs. en hvid mand fra handelsstationen. Han spiller en grammofonplade for Nanook.

Nanook peger og spørger tilsyneladende, om der er nogen inden i kassen, den hvide mand ryster på hovedet og giver ham pladen, som han straks bider i. Vi ser også Alleego, den ældste søn på ca. seks år, og mellemteksten meddeler, at han har spist for mange fiskekiks med spæk. Vi ser den hvide mand kigge på drengen, mens moderen holder ham bekymret på maven. Ind fra venstre kommer en flaske amerikansk olie; der klippes til nærbillede, så vi kan se, at skeen bliver fyldt helt op, og den hvide mand rækker den til Alleego. Forventningen vil naturligt være, at Alleego som alle andre raske drenge og piger almindeligvis gør, enten spytter olien ud eller skynder sig at spise noget andet for at få den grimme smag væk. Men Alleego kan godt lide olien og slikker sig om munden. Begge scener har karakter af opstillede tableauer foran de mange ophængte snerævsskind, som handelsstationen har købt af områdets fangere. Og bliver en fremvisning af de ædle og venlige 'vilde', der ikke er ligesom os. Der lægges op til en overbærende holdning over for Nanook og hans familie. Fremstillingen af et naturfolks uforstående attitude over for vestlig teknologi er en fast del af den etnografiske film (Rony 1996: p. 305), og det er der flere andre eksempler på i *Nanook of the North*.

3) *Nanook fanger fisk*

Vi ser Nanook gå på isflager og lede efter et sted at fiske. Han bruger en benstump som blink for at lokke fisken op til overfladen og spidder den derefter med harpunen. Vi ser også Nanook bide i fisken for at knække dens hals. En mellemtekst forklarer, at han gør det, fordi han er så glad. Nanook smiler til kameraet, men på grund af mellemteksten virker det unødigt barbarisk. Fiskene monteres herefter på kajakken, men pludselig kommer en

anden inuit tilsyne, som vi ikke får præ-senteret. Han har ikke fanget fisk, men får en tur tilbage ved at lægge sig på kajakken. Måske er det en af de inuitter, som hjælper Flaherty med filmkameraet?

4) *At fange en hvalros*

Hvalros-sekvensen begynder med en mellemtekst, som fortæller, at laksen er væk, og at Nanook og hans familie ikke har fået mad i flere dage, men at en fanger omsider bringer nyt om hvalrosser på en fjernt liggende ø. Til sidst fremhæves det i mellemteksten, at en hvalros ikke bare betyder mad, men også er en formue værd for fangerne.

Det første billede er af en slædehund, som står bundet. Den står ved siden af noget, der ligner en flig af et telt. Formentlig er det familiens sommerbolig, og i baggrunden ligger Nanooks kajak. Nanook kommer kort efter styrtende med sin harpun og sit øvrige udstyr, som han putter ned i kajakken. Resten af familien hjælper ham med at trække kajakken hen over klipperne og ned til vandet. Det vises i en panorering, der afløses af en anden, mindre panorering, hvor Nanook ses lidt tættere på, siddende i kajakken, som han skubber ud fra klippekysten og så af sted. I baggrunden ses flere andre fangere sejle hurtigt forbi ham i kajak. De skal skynde sig, og dynamikken etableres i kombination af billedet af bevægelse (sejlende kajaker) og billedet i bevægelse (panoreringen). Men så går det galt med sammenhængen mellem de billeder, vi ser: Totalbillede af Nanook i kajak sejlede mod højre i stor hast fulgt af en let panorering. Nanook er altså på vej efter de andre fangere. Derpå klippes der pludselig til, at vi ser Nanook bagfra, sejlede væk fra kameraet, i stedet for at vi følger ham parallelt. Det kunne sandsynliggøres ved, at han må skifte retning for at komme ud på hvalros-



øen, men så klippes der til, at Nanook kommer sejlene imod os og dernæst til, at han sejler væk fra kameraet igen. Forvirringen er total, og man bliver i tvivl om, hvor det er, Nanook sejler hen, fordi det ser ud som om han sejler frem og tilbage.

Den pragmatiske forklaring er vel, at Flaherty ville vise, at der var lang vej til hvalros-øen, og han har derfor brugt mange indstillinger til at give tilskueren en fornemmelse af dette. Men filmteknisk fungerer det ikke efter hensigten, fordi det desorienterer snarere end at anskueliggøre. Herefter klippes der til en interessant indstilling af fangerne, der står på øen og kigger efter hvalrosser, formoder man. Indstillingen skiller sig ud, fordi den filmer fangerne bagfra og dermed bliver et tydeligt udtryk for en observerende tilgang, hvor kameraet står og kigger på det, der sker. En af fangerne har tydeligvis en kikkert i hænderne, hvilket er en naturlig ting, når man går på jagt, men det harmonerer ikke med Flahertys romantisering af det oprindelige folk, underforstået uden moderne hjælpemidler som kedel, gevær og kikkert! Indstillingen af fangerne etablerer faktisk også filmens eneste indstilling, der med lidt god vilje kan kaldes for et point of view shot, fordi den næste indstilling, vi ser, er hvalrosser, der svømmer rundt ude i vandet. I modsætning til den desorienterende kajaktur skaber denne shot/reverse shot-konstruktion kontinuitet og dynamik.

Herefter kommer en mellemtekst, som fortæller, at fangerne opdager en gruppe hvalrosser, der sover. Spændingen øges ved

*Fangerne kikker i kikkert
Nanook angriber hvalrosflokkene med spyd
Hvalros hives i land
Hvalros parteres med kniv*

oplysningen om, at hvalrosser skal fanges på land, for i vandet er de mennesket overlegne. Og her kommer så et scoop af en indstilling, hvor vi ser hvalros-gruppen ligge i vandkanten på klipperne og sove, mens en enkelt af dem holder udkig. Så ser vi formodentlig Nanook, der bagfra kravler ind i billedets venstre side. Da hvalrossen på udkig opdager ham, kryber han sammen og ligger stille, men kort efter advares de øvrige hvalrosser og de begiver sig ud i vandet. Samtidig rejser Nanook sig hurtigt og jager en harpun i den sidste hvalros. Det hele vises i én indstilling. De efterfølgende indstillinger har næsten karakter af action-klipning, kontinuiteten brydes med de korte indstillinger af fangerne, der kæmper med at få trukket hvalrossen på land igen.

Så klippes der til en ny vinkel, hvor vi fra vandkanten ser fangerne slide med at trække den tontunge og nu helt livløse hvalros op af vandet. En næsten lyrisk stemning og et sceneri, der er emblematiske for filmens tematik - de små mennesker og den store natur, som de både må kæmpe imod og har brug for for at kunne overleve.

5) *Snestorm og iglobygning*

Mellemteksten fortæller, at det er vinter. Vi ser et stemningsfuldt billede af husene ved handelsstationen og derpå Nanook på vej med hundslæde og familie. Da de har fundet et godt sted at slå lejr, bygger familien en iglo på en time, som mellemteksten oplyser. Både Nanook og Nyla har håndslag for iglobygning, og processen bliver vist fra den første sneblok til det førnævnte vindue af is. Familierelationerne vises også her: Nyla med baby og Nanook med den yngste dreng, som læres op til jagt - gennem leg.

6) *Sælfangst*

Nanook fanger en sæl - det er lidt for

tydeligt, at den er død. Nanook slår kolbøtter, og sandsynligvis står der en fra Flahertys inuitiske filmhold og trækker i snoren i den anden ende. I filmen benyttes primært lange indstillinger, som hyldes af André Bazin i den klassiske artikel "Filmsprogets udvikling" (Bazin 1958 (1985)). Han fremhæver den sekvens, hvor Nanook skal fange sælen, som en scene, hvor der ifølge Bazin slet ikke klippes. Den manglende klipning bliver en del af hans argumentation for, at den lange ukleppede scene er mere realistisk end den samme scene i montageform: "Montagen ville kunne påvirke tidsfornemmelsen, Flaherty indskrænker sig til at *vis* os denne venten, jagtens varighed er selve billedets substans, dets virkelige indhold". Bazin sammenligner Flaherty med både Stroheim og Murnau som instruktører, der alle fravælger montagen til fordel for den lange indstilling. For Bazin er klipningen i *Nanook of the North* udelukkende et udtryk for "den uundgåelige beskæring af et alt for righoldigt virkelighedsmateriale" (Bazin 1958 (1985): 88). Den manglende klipning er dog en fejlhuskning hos Bazin.

Der er flere lange indstillinger i sælssekvensen, men der er også signifikant brug af klipning i scenen. Klipningen mellem Nanook og hans familie, som får sælen, og de sultne slædehunde. Hundene vises i nærbilleder som arrige og tændervisende. Og denne krydsklipning lægger op til, at hundenes netværk af liner, der trækker slæden, bliver viklet sammen, fordi de alle gerne vil have det sælkød, som bliver kastet ud til dem. Det forsinker familien, der til sidst finder en forladt iglo, som de kan overnatte i. Klipning er også central i denne filmens sidste sekvens, fordi der klippes mellem familien, der gør sig klar til natten, liggende tæt sammen under sælskindet, og de små hundehvalpe, der

får deres egen hundekurv af sne inde i igloen. Og de voksne slædehunde, der må overnatte ude i kulden dækkede af sne, når de ikke rejser sig i mørket og ryster den af sig. I den sidste mellemtekst er der en skæv synæstetisk detalje, når der står, at lyden af slædehundredes hylen karakteriserer nordens melankoli. Fordi det er en stumfilm, kan vi ikke høre ulvene, men samtidens musikakledsagelse har sandsynligvis understreget deres hylen musikalsk.

Vi forlader altså Nanook og familie, mens de sover i igloen i den kolde polar-nat. I filmens forløb har vi fulgt primært Nanook fra sommer til vinter og fra dag til nat - en struktur, som siden er blevet en ofte brugt struktur i dokumentarfilm: at følge årets og/eller døgnets cyklus.

Nanook - en fremhævet identifikationsfigur. At individet træder i karakter, gør, at vi kan identificere os med Nanook, og jeg vil derfor benytte fiktionens identifikations-teori til at belyse, hvordan det går for sig. I Noël Carrolls *The Philosophy of Horror* (1990) defineres karakteridentifikation i fiktionen som assimilation. Der er tale om to dimensioner af indlevelse i assimilationen:

Den første er, når man som tilskuer har en fornemmelse for, hvordan en karakter bedømmer en situation, dvs. at man som tilskuer befinder sig uden for situationen. Men man kan godt se udefra, hvordan karakteren må bedømme situationen.

Den anden er, når man som tilskuer ser en protagonist, der er i fare og vurderer situationen som truende. Det kan være et monster, og tilskueren kan derfor godt forstå, hvorfor karakteren er bange, og vi er bange på deres vegne. Man kan som tilskuer leve sig ind i, hvordan det må være at opleve situationen. Carrolls pointe er, at denne dobbelthed af ydre og indre for-

ståelse af både situationen og karakterens følelser er væsensforskellig fra, hvordan protagonisten føler, fordi han eller hun nødvendigvis ikke både kan se situationen udefra og selv være midt i den. Det privilegium er forbeholdt tilskueren.

I *Nanook of the North* mener jeg, at vi, på trods af at vi ikke får tildelt point of view-shots, alligevel både er betragtere til Nanooks handlinger og kan leve os ind i, hvordan han oplever de enkelte situationer, i det omfang de kulturelle forskelle måtte tillade det.

En af de mest spændende sekvenser er hvalrosfangsten, hvor vi ser situationen udefra fra Flahertys synsvinkel og samtidig lever os ind i, at det gælder om at få hvalrossen ind på land og deler frygten for at blive trukket ud i vandet og/eller lide det fødemæssige og økonomiske tab, det vil være ikke at fange den. Det er en basal situation, som vi forstår, og dermed kan assimilere os med. En anden 'karakter' er hvalrossen, som også bliver individualiseret. Via en mellemtekst får vi at vide, at hvalrossen med harpunen i sig har en mage, som svømmer fra flokken ude på det åbne vand og ind, i et forsøg på at redde sin fangne partner fra den visse død. Ikke at vi assimilerer os med hvalrossen, men mellemteksten og billederne giver mulighed for at se hvalrossen som en individuel (næsten menneskeliggjort) skabning, hvilket giver os en anden synsvinkel på den, end Nanook og de andre fangere har. For dem er det livsnødvendige fødevarer og råvarer, der kan omsættes til andre nødvendigheder.

De kulturelle forskelle besværliggør i visse tilfælde assimilationen, fordi karaktererne ofte præsenteres i tableau-agtige scener og med Nanook, der kigger i kame-raet. Det gælder f.eks. scenen, hvor Nanook forsøger at tage en bid af gram-

mofonpladen. I denne og flere andre sekvenser griner Nanook åbenlyst til kameraet. Han har muligvis været af en lattermild natur, men man får også indtryk af, at han griner af det konstruerede i situationen - som f.eks. da han har lavet vinduet, skal fange den 'levende' sæl eller fange fisk. Det får som nævnt en refleksiv effekt, fordi det gør opmærksom på, at der er et kamera, og at der står en mand bag det: Flaherty. Måske er det ham, Nanook griner af, måske er det til sine bekendte, som var Flahertys tekniske hjælpere. Det kan vi ikke vide.

Nanook fremhæves, skiller sig ud, det er ham, vi følger, og i filmens sidste indstilling ser vi ham, efter at have fulgt ham på jagt og med sin familie, i den mest sårbare og intime position - nemlig sovende.

Nanook of the North veksler mellem vores assimilation med Nanook og vores mere distancerede oplevelse, når han smiler til kameraet og derved bryder den observerende dokumentarmodus til fordel for den refleksive (jvf. Nichols 2001). Distancen indtræffer, fordi vi oplever, hvordan Nanook fremviser sin egen oplevelse af at blive filmet. Men hvem var manden, der opnåede så stor tillid fra inuitterne, at de ville lade ham filme både afgørende og intime øjeblikke, og, ikke mindst, posere for ham og gentage forangne praksiser?

“Så autentisk som julemanden”. Robert Flaherty blev født i 1884 i Michigan, og da han var 12 år, fik faderen arbejde i Golden Star Mine i Canada. Lille Robert fulgte med (resten af familien blev i Michigan) og ledsagede i flere år faderen rundt på arbejde i forskellige miner. Han fik ikke rigtigt gjort en egentlig uddannelse færdig, men kom til at arbejde som ekspeditionsleder på geografiske ekspeditioner for

mineselskaber. Ekspeditioner, der skulle undersøge undergrunden for jern- og guld-forekomster i 'uopdagede' områder. Det er også dette arbejde, som bringer ham til det arktiske Canada for jernbane entreprenøren Sir William Mackenzie første gang i 1910 (Rotha 1983: 12).

I 1913 skulle han igen til Canada på en ekspedition, og Mackenzie spurgte ham: "Why don't you get one of these new-fangled things called a motion picture camera?". Flaherty tog til Rochester, New York, og gennemførte et tre ugers kursus i filmfotografering hos Eastman-selskabet, før han rejste. Den tredje ekspedition blev en succes, og Flaherty fik (efter sigende) endda opkaldt en af Belcher-øerne efter sig. Han havde en lang række optagelser med hjem og lavede flere på en fjerde ekspedition. Nu havde Flaherty 70.000 fod film og klippede materialet sammen, men sendte - heldigvis, skulle det vise sig - en kopi til Harvard Universitetet.

Historien går ud på, at alle 70.000 fod negativ-film brændte op, fordi Flaherty tabte en cigaret og kun med nød og næppe selv undslap branden. Harvard versionen (som ikke længere eksisterer) blev fremvist til familie og venner, men også til American Geographic Society i Explorer's Club i New York.

Til Flahertys fortrydelse var hans publikum imidlertid kun interesseret i at se, hvad han havde lavet på sine ekspeditioner, og ikke i inuitterne: "I wanted to show the 'Innu' (eskimo). And I wanted to show them, not from the civilized point of view, but as they saw themselves, as 'we, the people'. I realized then that I must go to work in an entirely different way" (Griffith 1953: 36). Flaherty planlagde derfor sammen med sin kone at lave endnu en film, denne gang med inuitterne i centrum og udgangspunkt i det, der var

typisk for dem: "Why not take, we said to each other, a typical Eskimo and his family and make a biography of their lives through the year? (...) He lives in a desolation that no other race could possibly survive. His life is a constant fight against starvation (...). Surely this story could be interesting." (Flaherty in Rotha 1983: 20 (71)). Og det kunne den naturligvis.

Men først efter Første Verdenskrig fandt Flaherty en villig sponsor: pelsfirmaet Revillon Frères, der imidlertid forlangte, at filmen skulle tage udgangspunkt i deres handelsstation ved Port Harrison ved Cape Dufferin på Hudsonbugtens nordøstlige kyst på Ungava halvøen. Til gengæld for at finansiere filmen krævede pelsfirmaet desuden, at der skulle stå "Revillon Frères presents" på forteksterne. *Nanook of the North* var altså en privatsponsoreret film for et pelsfirma, der blev determinerende for filmens afsæt i handelsstationen. Filmene var dermed lagt i bestemte rammer allerede inden afrejsen fra USA, og forskellige former for pels, sælskind, ræv, isbjørn optræder da også i næsten hvert eneste billede. Man kan vel ikke ligefrem kalde det product placement, men det har formodentlig haft en vis reklameværdi. Og solgt et par ekstra pelse.

Handelsstationen i Port Harrison gav imidlertid også en rig kontaktmulighed til fangerne, fordi det var dér, de solgte deres dyreskind. De inuitter, som blev udvalgt til at være med i filmen, var således dem, som kom og solgte skind på netop denne handelsstation. Nanook var ikke en hr. hvem-som-helst, men blev valgt, fordi han var "a character famous in the country". Flaherty pointerer også, at det var aftalt på forhånd med Nanook og de andre inuitter, at det primære i det, der blev til hvalros-sekvensen, var at få optaget filmen,

ikke at de fik fanget en hvalros!

De optagelser, som er lavet i igloen, er også en rekonstruktion af den profilmiske event. Flaherty beskriver selv, hvordan Nanooks problem var at konstruere en iglo, der var stor nok til at kameraet kunne være derinde. En gennemsnits iglo var 12 fod i diameter, hvilket blev udvidet til 25 fod. Det tog dem flere dage at bygge den, fordi hvælvingen ikke kunne holde sammen. I filmen anføres det på en mellemtekst, at igloen er færdig "within the hour". Og alligevel måtte dele af igloens tag skæres væk af hensyn til kameraet, så "Nanook and his family went to sleep and awakened with all of the out-of-doors pouring in" (Flaherty in Rotha 1983: 74).

Men ét er at rekonstruere for, at det skal virke mere autentisk, eller for at det overhovedet kan lade sig gøre at filme. Noget andet er det at bede fangerne om at gøre tingene på 'gammeldaws manér' i stedet for som de plejer.

Det er i høj grad mellemteksterne, der opleves som forfattet af Flaherty, med hans præsentation af Nanook og de andre inuitter. Når dét er sagt, skal det dog straks tilføjes, at Flaherty faktisk i flere mellemtekster prøver at modgå stereotype opfattelser som f.eks. "the blubber-eating eskimo", hvor han konstaterer, at denne opfattelse ikke er korrekt, og at inuitterne bruger spæk som vi bruger smør. Eskimo betyder 'kødspiser' og er derfor som betegnelse knyttet til den vestlige opfattelse af det folk, som lever i de polare områder. Den officielle betegnelse for eskimoer er fra 1970 blevet inuit, hvilket de hele tiden har kaldt sig selv.

Flaherty ville også gerne vise Nanooks uafhængighed og udholdenhed, men kom derved til at overføre vestens traditionelle værdier til inuitterne. Der er som udgangspunkt ikke noget galt i, at man

kigger efter det kendte i det ukendte. Fejlen ligger i, at man ikke lader de repræsenterede inuitter komme til orde selv. Rony sammenligner Flahertys film med en samtidig antropologisk bog om beboerne i Ny Guinea: "The final goal, of which an Ethnographer should never lose sight... is briefly, to grasp the native's point of view, his relation to life, to realize *his* vision of *his* world" (Rony 1996: 312). Og Flaherty insisterer jo på sin egen vision, frem for Nanooks.

Det blev også sagt om Flaherty, at han "simply saw the truth and brought it home", men der er også flere som ikke mente, at *Nanook of the North* var en sandfærdig repræsentation af inuitternes liv (Rony 1996: 312-314). Så selvom Flaherty havde gode intentioner, kunne han ikke sætte sig ud over sin tid og sit ønske om at vise inuitliv, som han syntes det skulle vises, dvs. som det, i hans øjne, havde været - før den hvide mand (han selv!) kom til. Allerede samtidens fagfolk pointerede, at *Nanook of the North* ikke var en korrekt skildring af inuitliv. Polarforskeren Vilhjalmur Stefansson kalder i *The Standardization of Error* (1929) *Nanook of the North* for lige så autentisk som julemanden. Bl.a. fordi inuitterne allerede på dette tidspunkt brugte geværer og ikke harpuner, ligesom de heller ikke fangede sæler gennem et hul i isen (Stefansson in Rony: 314, 327). Senere har efterkommere af de medvirkende i *Nanook of the North* også lagt afstand til

*Nanook slår armene ud i glæde over at have fundet iglobyggeplads
Sælen parteres af familien
Slædehundredes sultne blikke
Nanook sover*



Flahertys fortolkning af, hvordan deres bedsteforældre levede. De fremhæver, at Nanook smiler, fordi Flaherty beder ham gøre sære ting foran kameraet, og ikke fordi inuitter altid er i godt humør. Og at han efter optagelserne ofte brød sammen af grin. Det var også Flahertys opfindelse, at fangerne skulle være klædt i isbjørne-skindebukser - de gik normalt i bukser af sælskind.

Utilfredsheden med repræsentationen af inuitter i *Nanook of the North*, både på etnografiens og inuitfolkets vegne, er til at tage og føle på. Flahertys egen kommentar var: "Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit", en udtalelse, der ikke harmonerer med *Nanook of the North's* indexing som en film, der skulle vise inuitliv i en eksisterende virkelighed. Den holdning, som ligger bag Flahertys udtalelse, kommer tydeligt til udtryk i *Nanook of the North's* problematiske blanding af subjektiv historieskrivning og etnografiske rekonstruktioner.

En pudsig lille særling med to koner.

Nanook of the North havde premiere i 1922 og blev en succes i både USA og Europa. Kort efter blev Flaherty hyret af Paramount til at lave en 'ny Nanook'. Det blev til *Moana* (1926), men hvor dramatikken i *Nanook* bl.a. består i kampen for at finde føde til at overleve, var der rigeligt med mad i *Moanas* solbeskinnede polyneisiske overflodssamfund. Den grundlæggende konflikt, som kommer præcist til udtryk i det, man kunne kalde Flahertys 'menneske versus natur'-trilogi - bestående af *Nanook*, *Man of Aran* (1934) og *Louisiana Story* (1948) - havde ikke fodfæste i det eksotiske paradisi.

I Danmark havde *Nanook of the North* premiere den 24. marts 1923 i Metropol-

biografen. I programmet afsløres, at Nanook har to koner, hvilket filmen ikke selv præsenterer særlig tydeligt. Programmet understreger derimod ikke, at *Nanook of the North* (med den danske titel: *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*) er noget andet end fiktion. Filmen bliver introduceret således: "For første Gang i Filmens Historie faar det civiliserede publikum Lejlighed til at tage del i det Liv, der leves blandt de nordligst boende Mennesker (...)". Forskellen på de gængse Hollywoodprodukter og *Nanook of the North* bliver klart formuleret som, at man som tilskuer får mulighed for at tage del i noget, man ikke normalt har adgang til. Den postkoloniale pointe bliver serveret i første linje, hvor forskellen på Nanook og tilskueren udpeges til at være, at tilskueren er civiliseret. Dernæst bliver Nanook beskrevet som " (...) den lille Eskimo med det brungule Ansigt, den flade Næse og de smaa, skraa Øjne, der sidder som Stenkulsperler midt i hans glinsende Ansigt." Nanook er altså en gemytlig trold og "han og hans Familie er de nordligst boende Mennekser paa hele Kloden". Og Nanook har en stor familie, "For han flottes sig med to Koner". Så skulle det eksotiske være på plads: en sært udseende mand som bor det koldeste sted på jorden, hvor det ovenikøbet er tilladt at have to koner! Det eksotiske pointeres til sidst med en understregning af, hvordan Nanook og hans familie spiser kødet råt: "og mens Dyret endnu er varmt. De aner ikke, hvor saadan et Stykke blodigt Sælhundekød smager dejligt. Aah, Tænderne løber i Vand paa en, bare man ser paa det."

Ironien er ikke til at tage fejl af. Forskellen på kuldens søn og den potentielle tilskuer fremhæves i kraft af hverdagsreferencerne og tydeliggøres med to ligeledes ironiske sammenligninger: "Heropppe er

der ingen Bolignød", fordi man selv bygger sin iglo af forhåndenværende materialer. Og programpræsentationen slutter med at konstatere: "Hvor man egentlig bør misunde Nanook. Tænk alene det - at være fri for - *Telefon*" (original kursivering). Den moderne civilisations hjælpemidler virker som et tveægget sværd - hvem der 'bare' kunne være stor jæger, med to koner, spise dampende sælkød og selv bygge sin iglo! Fascinationen er til stede, og filmen kommer i denne præsentation til at fremstå som en attraktion, der tangerer et freakshow, fordi den klare undertekst er, at manden (Nanook) er en barbar. Og det er kun, fordi han netop er uden for civilisationen, at han kan slippe af sted med at 'bryde reglerne'.

I artiklen "Film Theory in the Age of the Posts" (Stam og Shohat 2000) peger Robert Stam og Ella Habiba Shohat på, at det i en ideel verden ikke handler om, hvordan man repræsenterer 'den Anden' f.eks. på film, men hvordan man samarbejder med 'den Anden'. At man som udgangspunkt har sameksistens på lige vilkår, men som et minimum respekterer hinanden, uden først at have taget endegyldigt stilling til hvilken kultur som er mest rigtig.

I *Nanook of the North* er der ingen tvivl om, hvilken holdning der implicit kommer til udtryk. Vestens overbevisning om egen fortræffelighed i alle livets forhold var også den bærende tankegang i koloniseringen af andre verdensdele. 'Vi' skulle lære 'dem', hvordan man skulle leve sit liv. 'De' skulle vises frem for 'os' og fik ikke lov til selv at komme til orde. Det gør de nu, bl.a. i film - dokumentar- såvel som fiktionsfilm - som de selv producerer!

Hvordan Robert Flaherty filmede *Nanook of the North*, er f.eks. i 1994 blevet til et dokudrama i Claude Massots

Kabloonak (dvs. Den fremmede), med Charles Dance som Flaherty og Adamie Quasiak Inukpuk som Nanook. Filmen fokuserer på forholdet mellem to meget forskellige mænd, der til sidst bliver som brødre. Og canadiske Zacharias Kunuk har lavet dokumentarfilmen *Nanook Revisited* (1988), hvor *Nanook of the North* vises for et inuitpublikum, og flere inuitter med familie, der havde mødt enten Nanook (Allakariallak) eller Robert Flaherty, bliver interviewet. Siden har Zacharias Kunuk bl.a. instrueret den prisbelønnede fiktionsfilm *Atanarjuat* (2001, *The Fast Runner*), der er produceret, instrueret og spillet af inuitter og handler om inuitter, som de levede for et par hundrede år siden.

I al vores politiske korrekthed og dårlige postkoloniale samvittighed hylder vi, at en etnisk minoritet kommer til orde på 'egne' betingelser og får succes. Man kan imidlertid spørge, om vi ikke er ofre for en omvendt fascination af det oprindelige, det eksotiske og det etnisk anderledes, så vi mener, at en film er ekstra god eller vigtig, fordi den f.eks. er inuitternes eget produkt og handler om dem, på deres betingelser. Disse kriterier bliver måske vigtigere for os, end hvorvidt filmen er spændende fortalt eller skuespillerne troværdige.

Nanook i dag. *Nanook of the North* kan, når den ses i dag, ikke undgå at blive genstand for både postkoloniale og politisk korrekte spørgsmål. Og denne kritik bunder i, at Flaherty har sin egen subjektive opfattelse af, hvad inuitpraksis havde været en gang. Problemet bliver derfor, om den dokumentariske troværdighed overhovedet er tilstede. Flaherty selv fastholder i filmens titel og i sin egen forståelse af filmen, at det er en skildring af virkeligheden. Og han placerer dermed alligevel

filmen, gennem sin indexing, i den genre, som først senere kom til at hedde dokumentarfilm.

Men Flahertys intention var trods alt at vise inuitternes liv og ikke den hvide mand på en strabadserende ekspedition i det nordlige Canada. Den fortjeneste kan man ikke tage fra ham, for i så henseende sætter han sig ud over sin tid. Men selvom han flere steder i mellemteksterne forsøger at afkræfte stereotype opfattelser af inuitter, kommer han med sine historiske rekonstruktioner til i filmen at fastholde inuitterne i en forladt fortid. Han kunne jo f.eks. have valgt også at vise, hvordan de moderne inuitter integrerede udefrakommende hjælpemidler som geværet og kedlen i deres dagligdag.

Når *Nanook of the North* imidlertid opretholder sin klassikerstatus på dokumentarfilmens firmament - til trods for at den, når det kommer til stykket, mest af alt må betragtes som en begejstret hvid mands subjektive, eksotismesøgende og romantiserende film om et Andet samfund, som han selv iscenesatte - er det vel ikke så meget fordi den trods alt lader os få et (ganske vist ukomplet) billede af inuitliv, men nok især fordi *Nanook of the North* som den første dokumentarfilm sætter individet (Nanook) i centrum og dermed optimerer tilskuerens indlevelse; fordi den bruger klipning til at skabe spændende situationer (hvalrosjagten); og fordi den åbnede samtidens europæiske og amerikanske publikums øjne for en anden virkelighed end de var vant til.

Litteratur

- Barsam, Richard (1988). "Nanook of the North (1922) - "The aggie will come first"" in: *The Vision of Robert Flaherty - The Artist as Myth and Filmmaker*. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.
- Bruzzi, Stella (2000). *New Documentary. A Critical Introduction*, Routledge: London & New York.
- Corner, John (1995). "Civic Visions: forms of documentary" in: *Television Forms and Public Address*. Edward Arnold: London, New York, Melbourne & Auckland.
- Fienup-Riordan, Ann (1995). "Preface - Eskimo Orientalism", *Freeze frame: Alaska Eskimos in the Movies*. University of Washington Press: Seattle & London
- Gunning, Tom (1989). "The Aesthetic of Astonishment" in: *Film Theory & Criticism*, Braudy & Cohen (red.). Oxford University Press: Oxford & New York
- Jerslev, Anne (2002). "Den intime dokumentar", *Kosmorama*, nr. 229.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press: Cambridge, New York & Melbourne.
- Rony, Fatimah Tobing (1996). "Robert Flaherty's Nanook of the North - The Politics of Taxidermy and Romantic Ethnography" in: *The Birth of Whiteness - Race and the Emergence of U.S. Cinema*, Daniel Bernardi (red.). Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey.
- Rotha, Paul (1983). "The North and Nanook" in: *Robert J. Flaherty: A Biography* (Jay Ruby red.). University of Pennsylvania Press: Philadelphia, Pennsylvania.
- Stam, Robert & Ella Habiba Shohat (2000). "Film theory and spectatorship in the age of the 'posts'" in *Reinventing Film Studies*, Christine Gledhill & Linda Williams (red.). Arnold & Oxford University Press: New York.
- Sørensen, Bjørn (2001). *Å fange virkeligheden: Dokumentarfilmens århundre*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Tybjerg, Casper (2001). "1920-29: Et lille lands vagabonder" in: *100 års dansk film*, Peter Schepelern (red.). Rosinante, København.