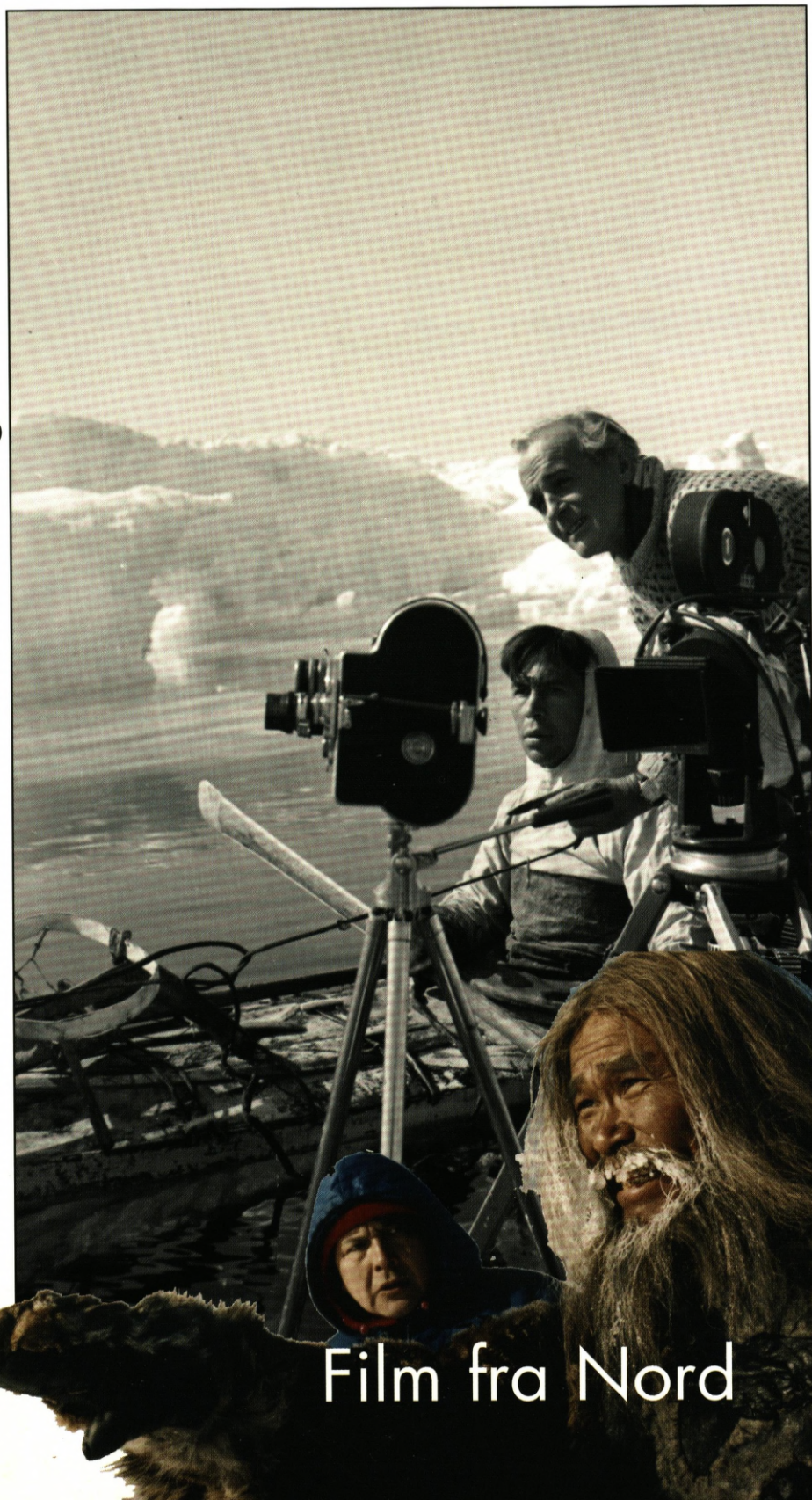
Nr. 232 - vinter 2003

DFI/Museum & Cinematek

# KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



## Film fra Nord

**Kosmorama** er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (e-mail: jettep@dfi.dk), samt pr. check eller Jyske Bank - reg. 8109 kt. 100 232 - 9 att. Kosmorama. Abonnement 2003, 49. årg., koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Jesper Andersen, Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023 4222.

Forsiden: *Lysets hjerte, Hvor bjergene sejler.*

Følgende still-fotos er fra DFI/Billed- & Plakatarkiv: s. 19, 21, 27, 68, 71, 89, 95, 99, 104, 109, 113, 118, 119, 125, 127, 128, 133, 143, 153, 163, 178, 181, 222, 224, 230, 242, 263, 264, 266, 271, 273. Illustration s. 26: Steen Dalin/Den Danske Filmskole; s. 32: Rigmor Mydtskov/Rosinante; s. 261: Óskar Gíslason, venligst udlånt af datteren Sigrídur Óskardóttir. Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere, som kan tilkomme royalty i henhold til loven om kunstnerret. Skulle der imod forventning være rettighedshavere, vil Kosmorama udbetale royalty mod behørig legitimation for benyttelse af illustrationer, som om aftale var indgået.

# Film fra Nord

**Forord**

Grønland har fascineret filmmagere gennem hele filmhistorien. Faktisk kan man, med lidt god vilje, hævde, at den film, der traditionelt betragtes som den første danske film overhovedet, Peter Elfelts *Kørsel med grønlandske Hunde* (1898), er en Grønlandsfilm. I dette nummer af Kosmorama sætter vi fokus på filmen og Grønland, idet vi også inddrager film fra andre kolde universer.

Igennem årene har en lang række dokumentarfilm skildret Grønland - både naturen og menneskene. Der har også været en del spillefilm, både danske og udenlandske, der ofte med en vis eksotisme har skildret naturfolkets pittoreske livsstil på baggrund af den ærefrygtindgydende natur. Det gælder film som den første skandinaviske tonefilm, Schnéevoigts *Eskimo* (1930), den tyske *S.O.S. Eisberg* (1933) med selveste Leni Riefenstahl i hovedrollen, og også Nordisk Films *Qivitoq* (1956). I nyere tid har *Tukuma* (1984) og *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1997) præsenteret et filmisk Grønland. Et afgørende værk var *Lysets hjerte* (1998), der med grønlandsk manuskript og grønlandske skuespillere gav et første filmisk bud på at forstå og fortolke Grønlands vej fra danskertiden og ind i hjemmestyrets epoke.

Filmene har budt på naive eventyr om den hvide mand i kontakt med naturfolkets vilde natur, etnografiske historier om kultursammenstød og senest også beretninger om identitets- og traditionstab og postkolonial tristesse. I årtier har filmene hovedsagelig været lavet af tilrejsende, der med forskellig optik har indfanget det grønlandske. Nu - hvor grønlandske filmfolk i stigende grad er begyndt at fortælle deres egne historier, og Grønland også har fået sit eget universitet, Ilisimatusarfik, Grønlands Universitet, Nuuk, hvor der er stor interesse for film og medier - kan vi præsentere denne første samlede fremstilling af møder mellem Grønland og filmen.

I nummeret giver Birgit Kleist Pedersen en oversigt over Grønlands film- og mediehistorie - fra grønlænderne første gang kunne se film i 1921 til idag; Kirsten Thisted giver en fremstilling af den danske litteraturs billeder af Grønland i dansk litteratur, og tegner dermed den kulturelle baggrund også for filmenes univers. Carl Nørrested gennemgår den lange række af dokumentarfilm om Grønland fra mange lande gennem hele filmhistorien; Inge Kleivan fortæller om den tyske Asta Nielsen-film *Das Eskimo-Baby*, der præsenterer kultursammenstødet som farce. Werner Sperschneider beskæftiger sig med 20'ernes og 30'ernes danske og tyske Grønlands-relaterede film, forstået i forhold til begrebet Kulturfilm, der især har traditioner i tysk film; Erik Gant ser på spillefilmene *Qivitoq* og *Tukuma* i lyset af dansk filmhistorie. Annga Lynge behandler den kontroversielle dokumentarfilm *Da myndighederne sagde stop*, og Jette Rygaard & Birgit Kleist Pedersen analy-

serer *Lysets hjerte*, idet de inddrager hele historien om den danske kolonisering af Grønland.

Anders Jørgensen skriver om Knud Rasmussen og filmen, både ekspeditionsfilmene og spillefilmen *Palos Brudefærd*; Casper Tybjerg behandler filmene om de store, dramatiske arktiske ekspeditioner, og Helle Kannik Haastrup ser på den etnografiske dokumentarfilms grundlæggende hovedværk, Flahertys *Nanook of the North*. Og endelig giver Birgir Thor Møller et overblik over Island og filmen gennem 100 år.

Kosmoramas næste nummer, Filmen og magten, der udkommer til sommer, fokuserer på filmen som politisk og ideologisk udtryk.

# Indhold

*Birgit Kleist Pedersen*
Filmens indtog i Grønland.
Grønlands film og medier 7

*Kirsten Thisted*
Danske Grønlandsfiktioner.
Om billedet af Grønland i dansk litteratur 32

*Carl Nørrested*
Blandt eskimoer, eventyrere og etnografer.
Filmdokumentarisme om Grønland 68

*Inge Kleivan*
Kultursammenstød som lystspil.
Asta Nielsen-filmen *Das Eskimo-Baby* 99

*Werner Sperschneider*
Landet bag isen.
Grønland i 1920'ernes og 30'ernes kulturfilm 113

*Erik Gant*
Grønlandske overgange.
Fra *Qivitoq* til *Tukuma* 125

*Annga Lynge*
Med grønlandske øjne.
Omkring *Da myndighederne sagde stop* 143

*Jette Rygaard & Birgit Kleist Pedersen*
*Lysets hjerte* - en rejse til fortiden.
Eller uddrivelsen af historien 153

*Anders Jørgensen*
Primitiv film?
Knud Rasmussens ekspeditionsfilm 181

*Casper Tybjerg*
Det store søm.
Polfærd på film 207

*Helle Kannik Haastrup*
Kuldens muntre søn.
En analyse af *Nanook of the North* 242

*Birgir Thor Møller*
Island og filmen gennem 100 år.
En rejse mellem land og by, fortid og samtid 255



*Biografkø i Nuuk 1956. Foto: Jette Bang*

# Filmens indtog i Grønland

## Grønlands film og medier

*Af Birgit Kleist Pedersen*

Det første kongebesøg i Grønland i 1921, 200-året for Hans Egedes ankomst til Grønland, førte flere for Grønland vigtige begivenheder med sig. Som Jørgen Fleischer (1924-), redaktør af Atuagagdliutit/ Grønlandsposten 1962-1987, udtrykker det:

> Kongebesøget i Grønland 1921 (...) varslede en ny æra på kommunikationens område. Kong Christian den X og dronning Alexandrine kom med telegrafen, som var et ufatteligt fremskridt for datidens Grønland (...) Under kongeparrets ophold i Godthåb undrede folk sig over en gnistregn fra skibenes master. Man fik at vide, at det skyldtes trådløs telegrafi. Gnisterne opstod, når telegrafisterne morsede. Disse gnister bragte altså nyheder på et øjeblik over det store hav. Det var den rene trolddom! (...) Og på kort tid rygtedes i hele kolonien, hvad der var af nyt ude fra den store verden. Kamikposten arbejdede hurtigt dengang. Pludselig syntes verden meget mindre end før kongebesøget (Fleischer, 1996: 17).

**Grønlands film- og mediehistorie i kronologisk rids**

- Før skriftens indførelse foregik kommunikationen via den såkaldte kamik-post, fra mund til mund og ikke mindst via sommerstævnerne, Aasiviit, hvor der var mulighed for en god byttehandel. Nye partnerfællesskaber (sangpartnere, gavepartnere etc.) etableredes, blod blev blandet, stridigheder blev løst, og underholdende indslag blev udfoldet til styrkelse af fællesskabet i et sårbart miljø. (se f.eks. Rosing, 1955; Larsen, 1982).
- Fra midten af 1700-tallet frem til etablering af telegrafen i 1921 foregik kommunikation mellem bostederne via kajak, den såkaldte kajakpost (se f.eks. Knudsen, 1956; Olsen, 1956; Lindskog, 1959; Sørensen, 1961; Nellemann, 1962; Smidt, 1963; Sveistrup, 1965; Motzfeldt, 1999).
- Grønlands første 'avis', som snarere er en løbeseddel på en enkelt side, udkommer 21. oktober 1855.
- Grønlands første bogudgivelse udkommer 1857 på inspektør H.J. Rinks trykkeri med titlen *PôK'. kalalek avalangnek, nunalikame nunakatiminut okaluktuartok. Angakordlo palasimik napitsivdlune agssortuissok – agdlagkat pisorkat navssrissat nongmiut ilanit. – NONGME. 1857. Nalagkap nongmitup nakitirivfiane nakitigkat R: Bertelsenimit Pelivdlo erneranit Lars Møllermit.* Den lange titel betyder: *Pooq*, en grønlænder, som har rejst og ved sin hjemkomst fortæller derom til sine landsmænd og *Angakkoq'en,* som møder en præst og diskuterer med ham. – Ud fra fundne gamle håndskrifter, [fundet] af nogle Nuuk-boere . – I Nuuk. 1857. Trykt i inspektørens trykkeri i Nuuk af R: Bertelsen og Peles søn, Lars Møller" (se Oldendow, 1957:50ff).
- Første landsdækkende avis, Atuagagdliutit, udkommer fra Rinks trykkeri fra 1861.
- Telegrafien sættes i brug i 1921.
- (Stum)film introduceres til Grønland i 1921. Samme år udsendes Eduard Schnedler-Sørensens *Den store Grønlandsfilm* (1921).
- Radioen introduceres i 1926 af telegrafbestyrer Hugo Holten Møller, der over senderen i Qeqertarsuaq/Godhavn foretog den første radiofoni-prøveudsendelse (Oxholm et al.,1978). Allerede i 1913 var der tanker om at oprette en radioforbindelse mellem Grønland og Danmark, men udbruddet af Første Verdenskrig satte en stopper for det. I 1921 blev ideen genoptaget og frem til Anden Verdenskrig var der dagligt mulighed for at høre nyheder fra verden udenfor Grønland via telegrafen. En telegrafist modtog morsesignaler fra Lyngby Radios søfartsavis, som straks blev renskrevet og oversat til grønlandsk. Den danske udgave af radioavisen blev husstandsomdelt til de danske familier, mens den grønlandske version af radioavisen blev hængt op som vægavis på butikkens ydervæg i Nuuk (Fleischer, 1996:19).
- Dansk premiere 9.10.1930 på den norsk-danske film

Samtidig med at den første trådløse telegraf kom i brug, blev den grønlandske befolkning præsenteret for de første stumfilm, først i Ivittuut, siden i Nuuk(1). Desværre har det ikke været muligt at finde frem til, hvilke konkrete film, der blev vist. Inge Kleivan oplyser, at Knud Rasmussen optrådte som "en ivrig formidler af filmen" under kongebesøget, og at filmapparatet blev efterladt i Nuuk, hvor det blev brugt frem til 1934 (Kleivan, 1976: 81).

Ja, det første filmpublikum har sandsynligvis haft oplevelsen af trolddom og oplevelsen af verden, som nok på et plan føltes mindre, men større på et andet plan. Under optagelsen af *Palos Brudefærd* i begyndelsen af 1930'erne havde Knud Rasmussens sekretær, Emmy Langberg, taget en Fy og Bi-film med for at give de medvirkende en fornemmelse af, hvad filmmediet var - denne Fy og Bi film har formentlig været den første film, der blev vist for et Østgrønlandsk publikum. Efter beskrivelsen kan det dreje sig om *Tordenstenene* (1927).

> Den stump man havde med, handlede om hvordan Fy og Bi rejste gratis som vagabonder med tog. Da toget kom brusende hen over lærredet, forlod de fleste østgrønlændere forskrækkede filmforevisningen. Ingen ville køres ned. Det krævede lange og omstændige forklaringer, inden lokalbefolkningen havde blot en svag fornemmelse af, hvad film var (Gilberg, 1984: 137)

Maleren og forfatteren Hans Lynge skriver om, hvad man vist må kalde den første 'walk-in' biograf i Nuuk 1922:

> Næste sommer i 22 var McMillan her med sine to hvide ekspeditionsskibe. De lå fortøjet lige uden for stranden i Kolonihavnen, og havde man lyst, kunne man i de stille sommeraftner sidde i stranden og se levende

billeder på skibets sejl, der blev spændt og brugt som skærm (Lynge, 1978: 16).

Der skulle gå 76 år før Grønland fik sin første 'rigtige' biografsal, da Det Nordiske Kulturhus, Katuaq, der blev indviet i Nuuk den 15. Februar 1997, den 28. februar havde verdenspremiere på Bille Augusts filmatisering af Peter Høegs roman *Frøken Smillas fornemmelse for sne.* Siden fulgte, i samarbejde med Katuaq, en biograf i Ilulissat i foråret 1998, og i 2000 oprettedes en biograf i Sisimiut, der dog lukkede året efter, da biografen havde problemer med at sende filmene videre til tiden (Rygaard, 2002: 185 n30).

**Den første tid.** I årene fra 1921 til 1950 benyttede man sig bl.a. af 'ambulante biografer'. Grønlandsskibet *Umanak* blev forsynet med et smalfilmapparat, således at der var mulighed for at vise film de steder langs kysten, hvor skibet anløb (Grønlandskommissionens betænkning, nr. 3, 1950: 78). Ifølge Kleivan (1976) havde store dele af den grønlandske befolkning udenfor Nuuk også mulighed for at se film i årene før og under Anden Verdenskrig, når tandlæge A. Baaregaard berejste hele vestkysten inklusive Thule på sine officielle tandlægebesøg, hvor han medbragte sine transportable 8mm-film, som han dels havde optaget selv, dels havde indkøbt i USA, bl.a. rejse- og nyhedsfilm samt enkelte Mickey Mouse-tegnefilm. Derudover drejede det sig om 16mm-kopier af 35mm-film, uden undertekster, som siden 1921 hovedsageligt blev vist i de lokale forsamlingshuse. Der var flere grunde til at nedkopiere film til 16mm; dels på grund af de lokale tekniske forhold, dels på grund af økonomi - (se Kleivan 1976 og Kleivan & Nielsen 1983 for nærmere detaljer) - og ifølge Grønlandskommissionens betænkning af 1950

*Eskimo*, instrueret af Georg Schnéevoigt. Filmen, der var den første dansk-producerede (og skandinavisk producerede) talefilm, men havde norsk og grønlandsk tale, foregår på Grønland (se Kleivan 1981; artikel af Sperschneider i dette nummer samt Helge Bangsted: *Vi filmer blandt Eskimoer,* 1935). I 1933 kom en amerikansk film, produceret af MGM, med samme titel. Den er baseret på en roman af Peter Freuchen, der også spiller med i filmen, instrueret af W.S. Van Dyke, men foregår og er optaget i Alaska.

- Den tyske film *S.O.S. Eisberg* har premiere i Berlin 30.8.1933. Filmen er optaget i Grønland med hjælp fra Knud Rasmussen. Instruktør var Arnold Fanck, kendt for såkaldte Bergfilme, og i hovedrollen Leni Riefenstahl, der siden blev berømt for nazistiske propagandafilm. Dansk premiere 25.9.1933 som *S.O.S. Isbjerg* eller *Grønland kalder.* (Se artikler af Sperschneider og Jørgensen i dette nummer).
- 5. marts 1934, premiere i Palads i København på *Palos Brudefærd* med manuskript af Knud Rasmussen. Første film med udelukkende (øst)grønlandsk tale (se artikler af Sperschneider og Jørgensen i dette nummer).
- Radiofonien oprettes i 1942. Da krigen gjorde det umuligt at opretholde forbindelsen til Lyngby Radio, etableredes radiofoni i Godthåb/Nuuk med udstyr hentet fra USA og dette fungerede frem til 1958.
- I forbindelse med Nordisk Films 50-års jubilæum i 1956 udsendes Erik Ballings *Qivitoq/Fjeldgængeren*, manuskript af Lech Fischer, med Poul Reichhardt og Astrid Villaume i hovedrollerne og Niels Platou og Dorthe Reimer i de grønlandske 'hovedroller' - og optagelser i Saqqaq i Grønland. Filmen fik generelt stormende modtagelse i Grønland (se artikel af Gant i dette nummer).
- Fra 1958 kan man høre direkte radio, såkaldt samtidighedsradio, i det meste af Grønland, da senderen på Kook-øerne ud for Nuuk sættes i drift. Samme år stod det statsejede radiohus Kalaallit Nunaata Radioa færdigt i Nuuk og man kunne herfra sende til det meste af Grønland (Fleischer, 1996:19). Imidlertid er det først inden for de sidste årtier blevet muligt at modtage radiosignalet uden alt for mange støjproblemer med opførelsen af en moderniseret radiokæde.
- 1958 udkommer den næste avis, Sermitsiaq, i begyndelsen som lokalblad for Nuuk, siden som landsdækkende avis. Indtil dato er der kun disse to landsdækkende aviser, foruden en række lokalaviser for de enkelte kommuner, partiblade og tidsskrifter for sprog, kunst og kultur.
- Tv introduceres i 1966 i Nuuk, 40 år efter radioens introduktion til Grønland. Initiativet til dette blev foretaget af en privat radioforhandler, Ole Winstedt, og man startede op som en lukket forening, der sendte via et kabelnet. Winstedt skriver i 1966 om formålet med at oprette tv i Grønland, at det dels handlede om en styrkelse af: "det kulturelle arbejde samtidig med at det utvivlsomt ville

være medvirkende til en nedsættelse af det eksisterende alkoholforbrug" (Windstedt, 1978:48). Han konkluderer dog i 1978, at "TV nok ikke har dæmpet alkoholproblemet, men til gengæld har det sikkert hjulpet mange til en bedre opfattelse af det danske sprog" (ibid:52). Flere tv-foreninger skød op i forskellige større grønlandske byer frem til 1975. Disse lukkede tv-foreninger sendte 3-5 timer dagligt bortset fra en ugentlig tv-fri dag. Udsendelserne, der blev vist i tv's spæde start var piratoptagelser tappet af private i Danmark og dernæst sendt pr. skib eller fly til Grønland . TV-Avisen kunne således være op til 3 uger gammel, når den nåede frem (Kleivan & Nielsen, 1984).

- De første to video/båndmaskiner indkøbes til Grønland i 1969, efter den store Electronica udstilling i Bellahøj, hvor de første billedbåndmaskiner til hjemmebrug blev introducerede. Disse var i Grønland en forudsætning for, at der kunne udsendes pr. kabel-tv. Den ene båndmaskine stod i Nærum hos 'tappemanden', der tappede de danske programmer til Grønland, den anden stod i Nuuk (Windstedt, 1978)
- Den første officielle tv-udsendelse, dvs. til det ene tilsluttede medlem i Nuuk (i maj 1970 var der 17 tilsluttede medlemmer), kommer den 1. januar 1970 med udsendelsen *Karneval i Venedig*, der ugen før havde kørt som 2. juledags udsendelse i Danmarks Radio/TV (Windstedt, 1978:51).
- Samtidigheds-tv, dvs. at der sendes samtidigt til flere byer, bliver en realitet fra 1. november 1982 (Lynge,1998:161).
- Videomaskiner (vhs, Betamax, VCC 2000) kan købes til hjemmet fra begyndelsen af 1980'erne - som i resten af verden. Pris pr. videofilm: 700 kr. (til sammenligning kan vhs-videofilm i 2003 fås fra 50 kr. til ca. 200 kr., samme pris som dvd). vhs udkonkurrerer hurtigt Betamax og VCC 2000.
- Den dansk-grønlandske spillefilm *Tukuma* med Thomas Eje i hovedrollen får premiere februar 1984 - med grønlandske skuespillere (fra bl.a. Tuukkaq Teatret), manuskript af Josef Tuusi Motzfeldt, Klaus Rifbjerg og Palle Kjærulff Schmidt, musik af Rasmus Lyberth, Fuzzy, Johannes Petersen og Jørgen Fleischer. Instruktion af Palle Kjærulff-Schmidt (se artikel af Gant i dette nummer).
- DR TV udsender tv-julekalenderen *Nissebanden i Grønland* (1989, genudsendt 1993 og 2002), instrueret af Flemming Jensen og Per Pallesen, delvis optaget i Grønland.
- I forbindelse med oprettelse af Internet i Grønland starter den første grønlandsrelaterede netavis, *Atagu*, i december 1995.
- Internettet etableres 1. januar 1996. 2003 har 37% af alle hushold i Grønland computer - heraf er de fleste tilkoblet Internettet (iflg. *Qanorooq*, den 5. maj 2001, i forbindelse

også af brandsikringsmæssige årsager.

Forbindelsen mellem Grønland og Danmark var på mange måder afbrudt under krigen, og der opstod under denne periode - 1939-45 - en tæt forbindelse til USA, hvorfra mange hidtil ikke sete varer og forsyninger kom. Grønlænderne led ingen nød, men samlede derimod ind til det besatte Danmark (se f.eks. Atuagagdliutit, 1. november 1944: 56;16.dec 1944: 88). En stærk samhørighedsfølelse til Danmark opstod under den tvungne adskillelse, selv på filmområdet. Skoledirektør Mikael Gam skriver bl.a. i et læserindlæg i *Grønlandsposten*, 16. januar 1945 i forlængelse af en løbende diskussion med Ilinniarfissuaqs seminarieforstander (i perioden 1934-1945), Adelbert Fuglsang Damgaard (Thorleifsen & Larsen (1995:447), om, hvorvidt det er filmens opgave at underholde eller om dens fornemste opgave skal være at oplyse, og en løbende diskussion om hvorvidt amerikanske film er mere lødige end de europæiske film og dermed bedre egnet til den grønlandske befolkning - en kritik af, at der vises for mange gamle europæiske film på bekostning af nye amerikanske:

> Der er også lavet gode europæiske Film, absolut, men jeg giver Fuglsang-Damgaard Ret i, at de amerikanske er ligesom "renere" end de europæiske, ikke saa vovede (Sovekammer-) Scener, fristes man næsten til at sige. De danske Film er op og mest ned, men de har jo en særlig Betydning for os i denne Tid, og for Grønlænderne er de naturligvis kærkomne: der tales endelig et Sprog, som mange forstaar noget af, i hvert Fald lyder det kendt, og der vises Billeder fra Danmark. De danske Film vil saaledes altid have deres særlige Mission heroppe og bør, naar Tiderne bliver normale igen, have Præferencestillingen blandt Film, der vises (Gam, 1945: 16f).

Fra dansk side 'ofrer' man sig gerne i den

gode oplysnings tjeneste som en forælder, der tager sit barn ved hånden og fryder sig over barnets (læs grønlænderens) umiddelbare glæde over det, det ser:

> Den almindelige interesse for Film i Grønland er voksende for Tiden. Og vi Danske kan skumle nok saa meget over daarlige Film - vi gaar dog alligevel i Biografen. (...) Man maa tage Hensyn til Publikum og prøve at hjælpe det til at faa saa meget som muligt ud af Filmen, selvfølgelig ikke blot det "oplysende", men ogsaa det morsomme og paa anden Maade værdifulde. (Gam, 1945: 16).

Grønlænderne skal med andre ord opdrages til at se 'morsomme' og 'værdifulde' pointer i filmudbuddet, som de i udgangspunktet formodes ikke at være i stand til uden kyndig dansk vejledning!

Fra visse danskeres side har man kritiseret underholdningskvaliteten af de amerikanske cowboyfilm, som westerns dengang hed. Denne genre forsvarer Mikael Gam til gengæld som en, der går lige ind hos den grønlandske befolkning:

> Der har været langet ud efter Cowboyfilmen. Lad os være ærlige! Nyder de fleste Danske ikke disse raske Film, lige saa vel som Grønlænderne gør det? Selvfølgelig - Grønlænderne kan bedre forstaa disse Handlings- og Musikfilm. (...) Det er svært at afgøre, hvad der ikke bør vises, for der er meget delte Meninger, netop om de "daarlige" Film, nogle synes, de er vældig gode at faa med! Og skulde saa Cowboyerne udgaa? Nej, det ville ikke være rigtigt. Biografen heroppe maa i al Beskedenhed blive et Kaudervælsk af Palladium, Palads, Radio City Music Hall og - Vesterbros Teater! (Gam, 1945: 17).

Som endnu et argument for at fastholde de film, som grønlænderne i første række antages at kunne lide, fremfører Gam, at filmens område netop er et fælles referenceområde, som kan bringe danskere og

med den første IT-konference i Grønland, som foregik i Katuaq, Nuuk, den 4.-6. maj, 2001).

- Laila Hansen (f. 1966, Qaqortoq), den første kvindelige grønlandske filminstruktør & manuskriptforfatter uddannes 1996 fra Vancouver Film School, Canada. Oprindeligt uddannet fra Tuukkaq Teatret og Den Europæiske Filmhøjskole i Danmark og Silamiut Teatret i Grønland.
- Den første 'rigtige' biograf bliver etableret i 1997 i Kulturhuset Katuaq. Første film er urpremieren den 28. februar 1997 på Bille Augusts *Frøken Smillas fornemmelse for sne*.
- Anden dansk-grønlandsk film med overvejende grønlandsk tale og grønlandske medvirkende og med grønlandsk manuskriptmedforfatter, Jacob Grønlykkes *Lysets hjerte* med manuskript af Hans Anthon Lynge 1998.
- Første filmfestival i Grønland, den 12. Nordiske Filmfestival, Nuuk 14.-18. april 1999.
- Første (kort-)film udført udelukkende med grønlandsk besætning, Inuk Silis Høeghs *Sinilluarit* 1999.
- Første animationsfilm lavet af en grønlænder. Kunuk Platous (f. 1964) afgangsfilm fra Den Danske Filmskole, *Nanoq*, der havde premiere på Filmskolen 31. maj 2000 og Katuaq-premiere 19. august 2000 (Sermitsiaq, 18.08.2000; Nielsen & Burkal, 2000/2001). Platous midtvejsfilm har titlen *Rejsen* (1998).
- Første (novelle-)film om unge storbygrønlændere, Inuk Silis Høeghs *Eskimo Weekend* (2002), udelukkende med grønlandsk besætning.
- Første grønlandske kvindelige filminstruktør, Laila Hansens dokumentarfilm *Inuk Woman City Blues* (2002), om grønlandske kvinder i misbrugsmiljøerne på Vesterbro. Producent: Nils Vest.
- Netavisen *Atagu* sættes i stå 3. december 2002, da redaktøren/web-masteren forlader landet. Netavisen registrerede 25.000-30.000 besøgende pr. måned.
- I det tidlige forår 2002 modtager den grønlandske Peter Jensen (f. 1962, Qaqortoq), direktør for video-, animations- og reklamefirmaet Inuk Media ApS (oprettet 1988), en af de største priser på den 27. internationale turistfilmfestival i Milano i Italien som bedste fotograf for videoen *Greenland: A Different World*, lavet for Tusagassiivik (Grønlands Hjemmestyres informationssekretariat) til den grønlandske stand på EXPO 2000 i Hannover. Peter Jensen har tidligere fået internationale priser for sit mediearbejde (Nielsen & Burkal, 200/2001).
- Kunuk Platou nomineres til en pris på Berlin Filmfestival for animationsfilmen *Angelina Ballerina* (2003). Producent: Valeria Saunders.
- Første grønlandske magasin om kvinder, *Arnanut* (=for kvinder), udkommer 5. september 2003 under den landsdækkende avis *Sermitsiaq*. Kan findes via sidstnævntes hjemmeside: www.sermitsiaq.gl.

grønlændere tættere sammen, her er der mulighed for at udveksle fælles interesser, og det er trods alt ikke umuligt at rykke ved grønlændernes genrepræferencer, som Gam meget observant argumenterer:

> Og lad os ikke glemme, hvad vi allerede har set her i Egedesminde paa eet Aar: Grønlænderne kan godt (eller bringes til at) forstaa, hvad der er godt, og hvor den store Kunst kommer frem. De kan maaske ikke udtrykke det i Ord, som vi kan - eller anstrenger os for at gøre. Men de føler, at der sker "noget stort" paa lærredet, naar de helt gode Film vises - de bliver med andre Ord grebet af Filmen (Gam, 1945: 17).

Af de "helt gode og store" film nævner Gam *All that Money Can Buy* (Dieterle 1941), *Nurse Edith Cavell* (Wilcox 1939); *The Hunchback of Notre Dame* (Dieterle 1939); *Sunny* (Wilcox 1941); *Dance, Girl, Dance* (Arzner 1940); *My Favorite Wife* (Kanin 1940); *Jungle Cavalcade* (dokumentar 1941); *Mary of Scotland* (Ford 1936) - film som alle blev set på Grønland i vinteren 1943 (flere af dem kom faktisk aldrig op i Danmark). Derudover nævnes *Lost Horizon* (Capra 1937) og den tyske *Serenade* (Forst 1937) som "de bedste Film, som overhovedet er vist i Egedesminde" indtil december 1944.

Til slut kommer Gam med et hjertesuk, der afspejler den formynderiske holdning, man generelt så fra dansk side overfor den grønlandske befolkning - også på filmområdet:

> (...) jeg mener selvfølgelig langtfra, at man skal vise alt, hvad der sendes herover fra Amerika, og især skal man ikke med roligste Samvittighed vise en europæisk Film, fordi der staar på Censurkortet: "Ogsaa for Børn". "Forbudt for Børn" kan være en udmærket Film for Grønlænderne (Gam, 1945: 18).

I starten foregik filmforevisningen ved, at en af biografgængerne meddelte de øvrige biografgængere sin version af, hvad der foregik på lærredet samtidig med, at (stum)filmen blev vist (Kleivan, 1976). Indholdsmæssige forståelsesproblemer opstod med talefilmens indførelse især for den grønlandsk-sprogede del af befolkningen og man løste problemet i 1945 ved at

> assistent Rasmussen så filmene igennem inden den offentlige fremvisning og gav et resumé af handlingen, som blev opslået i byen, både på dansk og grønlandsk. Det siges, at ordningen havde vakt almindelig tilfredshed hos publikum. (Kleivan, 1976:82)

- i Nuuk forstås. I Qullissat foregik det på en lidt anden måde. Ruth Mathiassen skriver i Grønlandsposten, 16. Januar 1945:

> I biografen oplæser saa vor grønlandske telegrafist et kort resumé paa grønlandsk over den ugerevu, der bliver vist. Saa ved grønlænderne, hvad de skal se og kan faa udbytte deraf. Det samme sker før hver ekstra film og før hver akt i hovedfilmene. Pauserne bliver selvfølgelig derved lidt længere, det skal indrømmes, men ingen af os danske føler det som noget af betydning i forhold til, hvad det betyder for grønlænderne (...). Paa et eller andet tidspunkt i ugens løb prøvekører vor filmsmand filmen, driftsleder Giesing ser den og gør notater, som saa bliver oversat til grønlandsk (Mathiassen, 1945: 18)

Mathiassen oplyser, at filmene bliver annonceret i den ophængte radioavis forud for forestillingerne, hvilket var normalt frem til samtidighedsradioen kom i brug i 1958.

I Aasiaat satte man både opslag op om den kommende film og "ved de helt gode og 'store' Film, føjes der til Indholdsoversigten nogle 'historiske' og almindelige Oplysninger", som "oplæses umiddelbart før Forestillingen (...) paa én Gang" (Gam,

1945: 17). De forskellige fremgangsmåder fungerede lokalt og afhængigt af individuelle initiativer, hvis erfaringer blev udvekslet via den landsdækkende avis.

**En skildring fra biografens ungdom i Grønland: 1940'erne.** Redaktør Jørgen Fleischer giver en af de meget sparsomme skildringer om tidlige filmoplevelser, som giver et indblik i, hvordan biografsituationen var frem til etableringen af en 'rigtig' biograf i 1997, her citeret i sin helhed:

> Katuaq - Grønlands Kulturhus viser ca. 70 forskellige film i 580 forestillinger for næsten 70.000 mennesker om året. Hver måned har man flere Danmarkspremierer, og teknikken er af højeste kvalitet. Katuaq samarbejder også med de nye biografer i Ilulissat og Sisimiut. Men hvordan var det tidligere?
>
> Da jeg som ungt menneske kom til Nuuk i 1940, var biografen en oplevelse for mig fra det 'mørke' Nordgrønland. Biografsalen var indrettet i datidens kulturhus seminariets gymnastiksal, der var brugt til alle mulige kulturelle formål, foruden at være balsal for os seminarieelever. Der var ingen offentlig elværk dengang og Bogtrykkeriets motor og dynamo forsynede biografen i gymnastiksalen med strøm.
>
> Vi unge mennesker glædede os til den ugentlige biograf-forestilling. Skolen sørgede for gratis billetter på forreste og billigste siddepladser. Men at komme i biografen var en oplevelse hver gang. Vi kunne ikke blive træt af tegnefilmen 'Snehvide', og gennem de amerikanske ugerevyer fulgte vi med i begivenhederne i en verden i brand. For os var de amerikanske film en åbenbaring af en ny og fager verden, et liv i uhørt luksus. Forholdene i Amerika, som filmene viste, og ikke mindst de skønne Hollywood-piger imponerede os. Intet under, at en af vore kammerater efter en forestilling med dæmpet stemme sagde: og de er mennesker, ligesom os!
>
> Nok var biografen sagen, men det var som så med teknikken. Det skete mange gange, at lyset begyndte at blive svagere og svagere, netop som forestillingen var mest spændende og gik helt ud til sidst. Efter lang venten var der ikke andet at gøre end at forlade den mørke sal og spadsere ud til Bogtrykkeriet.
>
> Udenfor bygningen blev vi biografgængere vidne til en sælsom forestilling. Den lille motor hostede voldsomt, så der røg gnister ud af det meget tynde jernrør, der tjente som skorsten. Men motorens anstrengelser hjalp som regel ikke. Og efter lang og forgæves venten, måtte vi alle gå hjem med uforrettet sag" (Fleischer, 1999: 15f).

**Efter Nyordningen af 1950.** Grønlandskommissionens betænkning 3 af 1950 vedrørende skolevæsenet, kirken og andre kulturelle forhold udstak retningslinjer for en modernisering af Grønland, herunder de muligheder, som en filmkultur kunne give. Det fremgår af betænkningen, at der på dette tidspunkt findes normalfilmanlæg til visning af 35mm-film i Qaqortoq (Julianehåb), Paamiut (Frederikshåb), Nuuk (Godthåb) - som er givet som gave til befolkningen - ligeså Aasiaat (Egedesminde) og Qullissat, der har erhvervet sig anlæggene via entreindtægter. Derudover er der et enkelt 16mm toneanlæg i Sisimiut (Holsteinsborg). Billetprisen oplyses at variere fra 35 øre til 1 kr. omkring 1950. Ifølge cirkulæreskrivelse nr. 6 i 1963 fra Oplysningsrådet for Grønland skal der opkræves 1,50 kr. for voksne og 0,75 kr for børn under 14 år. Til sammenligning koster en biografbillet i dag fra 50 til 70 kr.

Yderligere fremgår det, at Statens Filmcentral stiller kulturfilm gratis til rådighed, mens spillefilm kan lejes fra otte forskellige selskaber i Danmark for 75 kr. pr. film for hvert forevisningssted i en periode på et år (Betænkning 1950: 76). Trods den favorable og billige filmlejeordning lyder der den klage, at Grønlands Styrelse ikke har indflydelse på, hvilke film der stilles til rådighed, "således at man må leje mange mindre værdifulde film for at få et mindre antal gode film og for overhovedet at dække behovet" (ibid.)

Derudover klages der over den dårlige infrastruktur og de store afstande mellem kolonierne, der resulterer i, at mange film ligger ubenyttet i lang tid inden forsendelse til et nyt sted kan ske (ibid.). Op gennem 1950'erne, 1960'erne og 1970'erne bliver det ikke bedre. Ifølge byarkiverne (under journalnr. 960) på Landsarkivet i Nuuk, der vedrører filmarbejdet fungerer cirkulationsordningen (2) ikke tilfredsstillende, og det er ikke kun på grund af de dårlige postforbindelser, storis eller pludselige omlægninger af fartplanen, der forstyrrer den sædvanlige cirkulationsrute, men ligeså ofte ineffektive filmledere, der lader stå til, eller lagerarbejdere de enkelte steder, der i stedet for at sende filmene videre til adressaten sender filmen til Filmcentralen i Godthåb (ifølge kst. Kæmner, 12. juli 1967, brev til den forbigåede bygd Saattut i Uummannaq distrikt). Af et telegram til Filmcentralen fra Uummannaqs kæmner den 3. april 1964 fremgår det, at stedet har ventet så længe på nye film, at biografen står for at gå i standsning, da man ikke kan blive ved at vise de gamle film på grund af ringe besøg, som medfører for dyre driftsomkostninger, og man beder om at få filmene nedkastet med faldskærm under forsikring om, at der ingen risiko er forbundet med denne form for postgang - som svar på et tidligere telegram fra Filmcentralen i Godthåb 23. marts 1964, der meddeler, at man ikke vil risikere at sende film pr. luftdrop, da risiko for beskadigelse er for stor. Året efter anmoder man igen fra Uummannaq om at få sendt spillefilm pr. luftdrop, da man endnu engang er helt udgået for uspillede film (Kæmneren, 18.3.1965).

En gennemgang af den officielle korrespondance mellem filmlederne og filmcentralen vidner om stor frustration over, at filmene enten ligger for længe et sted, bortkommer undervejs til et andet sted eller er beskadigede enten af at have været faldet i havnen under lodsning, eller af filmoperatører, der ikke har forstand på film og derfor har forsøgt at splejse filmstrimler med almindelig tape at splejse filmstrimler med almindelig tape eller 'klisterbånd', som der står (telegram 15.9.1954 til Kæmneren i Uummannaq fra filmcentralen i Nuuk). I 1957 udsendes der fra Landshøvdingen over Grønland til samtlige kulturudvalg en instruks om nøje at følge den udsendte instruktionsbog for filmoperatører i Grønland med trussel om i modsat tilfælde at blive frataget filmbevillingen, som så vil blive overdraget til andre (Godthåb, 23.10.1957, j.nr. 960, brev nr 11605, bahl/br). Kravet om at filmapparaterne kun må betjenes af uddannede filmoperatører, nedfældes i det nyreviderede regelsæt af 5. februar 1959, udsendt af Grønlands Kulturelle Råd - i det første regelsæt fra 1952 krævedes blot en "kyndig operatør". Fra Grønlands Oplysnings Forbunds arkiv (1970-73, j.nr. 29.07) fremgår det, at operatøruddannelsen har været gældende ind i 1970'erne, idet Filmcentralen pr. pr. 14. maj 1971har har udstedt to operatørbeviser ud af seks mulige til navngivne personer i Frederikshåb (Paamiut). Det fremgår endvidere, at der af operatøren kræves, at vedkommende "skal kunne opstille et filmsforevisningsanlæg f.eks. i en mødesal og skal kunne lave småreparationer såsom udskiftning af sikringer, projektionslamper, tonelamper, rense filmkanalen og skal kunne splejse film og [foretage] rigtig omspoling af filmen", underskrevet Gunnar Heilmann.

**Filmcentralen i Godthåb 1951.** Grønlands Kulturelle Råd blev nedsat i 1950 for at

varetage hele det kulturelle område i Grønland, hvilket også indbefattede filmforevisninger. Året efter oprettede man en filmfordelingscentral i Nuuk, som skulle distribuere film fra Danmark til de forskellige filmforevisningssteder i Grønland. Udvælgelsen af de film, der blev sendt til forevisning i Grønland, blev i perioden 1961-71 foretaget af Statens Filmcentral i København. Herefter blev filmene udvalgt i samarbejde med Grønlands Oplysnings Forbund (GOF), hvor grønlandske repræsentanter ind imellem blev inviteret til at gennemse filmene og tage beslutning om hvilke film, der var egnede til forevisning i Grønland - se nedenfor.

I kommissionens betænkning af 1950 satser man på, at der må skabes muligheder for at vise film flere steder i Grønland, og at man af økonomiske, betjeningsmæssige og brandsikringsmæssige grunde ønsker at satse på smalfilm (16mm-film) frem for normalfilm. Dertil kommer, at smalfilm er lettere at transportere end normalfilm. Filmudlejningsselskaberne i Danmark kom med følgende tilbud til Grønlands Styrelse (3):

> Grønlands Styrelse udvælger frit mellem samtlige forhåndenværende film netop de film, man ønsker forevist i Grønland. Filmene, der er normalfilm, nedkopieres da med den danske tekst til smalfilm i 3 kopier for et beløb af ca. 5000 kr. pr. film eller i 1 kopi for ca. 3600 kr.: Hertil kommer en pris af ca. 30 øre pr. tilskuer, hvorved filmselskaberne regner med 75 pct. af indbyggerne i Grønland ser filmen. Filmen kan da benyttes, så længe man ønsker det. (Betænkning 1950: 77)

Der satsedes på at anskaffe én smalfilmkopi af 50 "gode spillefilm" pr. år, hvilket betød en udgift på 180.000 kr årligt, som på længere sigt skulle dækkes ind via entréindtægter (ibid.). Formålet med at opgradere mulighederne for at se film er i oplysningens tjeneste dels at udvide befolkningens horisont og dels at dække behovene for adspredelse "navnlig i de lange vintermåneder" (Betænkning 1950: 78).

Ifølge Kleivan & Nielsen (1983) skulle det vise sig, at det var langt dyrere at nedkopiere normalfilm til smalfilm, og det endte med, at Grønland i en periode kun blev forsynet med engelsksprogede 16mm-film nedkopierede direkte fra producenten - altså uden danske undertekster. De engelske og amerikanske selskaber kunne tilbyde nedkopierede film til en langt lavere pris end de danske, hvilket skyldtes, at de engelske og amerikanske filmselskaber nedkopierede film til deres egne folk på militærbaserne rundt omkring i verden. Når filmene var udspillede, kunne de herefter tilbydes interesserede civile. Der blev således 1951-52 sendt 100 engelsksprogede spillefilm uden undertekster eller anden form for dansk versionering til Grønland (Kleivan & Nielsen, 1983).

Lokaleproblemer søgtes løst ved oprettelse af flere forsamlingshuse langs kysten, udover de førnævnte ambulante biografer. Biografbesøgene og dermed besøgene til forsamlingshusene, der i høj grad var afhængige af entréindtægter fra filmforevisningerne, gik drastisk ned med økonomiske problemer til følge, da tv blev indført i 1966 og videoen, der her som andre steder i verden gjorde sit indtog i begyndelsen af 1980'erne (Duelund, 1985: 69).

Som nævnt oprettede man en filmfordelingscentral med hovedsæde i Nuuk i 1951, som skulle distribuere film fra Danmark til de forskellige forevisningssteder i Grønland. Den danske filmlov har aldrig omfattet Grønland, og det var Statens Filmcentral i samarbejde med

Filmcentralen i Godthåb, der varetog filmdistributionen (Betænkning, 1969: 27ff). 1945-51 var antallet af forevisningssteder steget til 13 (Kleivan & Nielsen, 1983: 8), i 1970 var der 64 forevisningssteder (Filmcentralen, 7.12.1971, brev nr. 16654), og i 1985 var tallet oppe på 90 forevisningssteder (Duelund, 1985: 69). Statens Filmcentrals hovedopgave var at "udvælge, indkøbe, tekste og opsende 16 mm spillefilm til forevisning i de grønlandske biografer. Ligeledes forestår Statens Filmcentral versioneringen af udvalgte kortfilm og skolefilm såvel som oplysende film til brug for skoler, foreninger, kurser mv." (Betænkning, 1969: 27ff). Hvad angår versionering af kortfilm, henvender Grønlands Oplysnings Forbund i 1973 sig til Statens Filmcentral med anmodning om at overtage versioneringsarbejdet, idet man argumenterer for, at der "alt for ofte [forekommer] direkte oversættelser fra dansk, der igen [medfører] ret betydelige forringelser i forbindelse med indholdsforståelse, ligesom direkte oversættelser ofte kan medføre mange misforståelsesmomenter" (GOF, 9.2.1973, brev nr 00094). I 1976 fremgår det af Inge Kleivans artikel om spillefilm og sprog i Grønland, at det første versioneringsforsøg vil blive realiseret, men i forbindelse med tv-programmer – og stadig foregår det i København på grund af "Danmarks fjernsyns tekniske hjælpemidler" – og det støttes økonomisk af GOF. Kleivan håber, at det vil få betydning for "rigtige spillefilm" også på længere sigt (Kleivan, 1976: 94). Inden for det tekniske område fungerer Statens Filmcentral som rådgivende for oplysningsafdelingen og Filmcentralen i Godthåb ved indkøb af filmapparatur, reparation af materiel og modernisering af bestående samt indretning af nye biografer (Betænkning, 1969: 27ff)

Efter koloniens ophør i 1953 satsedes der med den såkaldte G-50, Nyordningen eller Grønlandskommissionens Betænkning af 1950, på at gøre den grønlandske befolkning mere dansksproget og dansk-præget i den altomfattende moderniserings tjeneste. Det kunne bl.a. filmmediet bruges til. Filmområdet blev underlagt Ministeriet for Grønland (MfG), der blev oprettet i 1955 (se note 4), og der blev gjort en ekstra indsats for at nedkopiere danske film og undertekste de udenlandske - på dansk forstås. Ifølge Kleivan & Nielsen (1983) fik MfG en ekstrabevilling på 150.000 kr til indkøb og tekstning af film. Resultatet blev, at man i 1955 kunne sende 34 tekstede spillefilm til Grønland, heraf 8 danske, hvoraf 6 var folkekomedier - de to andre var Svend Methlings *Der kom en dag* (1955) og Carl Th. Dreyers *Ordet* (1955). Derudover sendte man 41 utekstede engelsksprogede film af sted, således at det samlede antal film det år kom op på 75 titler (Kleivan & Nielsen, 1983: 9).

**Udvælgelsen af film.** I perioden 1961-71 udvalgte Statens Filmcentral alene de film, der blev sendt til Grønland - de film, Statens Filmcentral vurderede bedst egnede til den grønlandske befolkning. I tilfælde, hvor man var i tvivl om de udvalgte film egnede sig til et grønlandsk publikum, inviterede man grønlændere bosiddende i Danmark til at se filmene før de sendtes til Grønland (Betænkning, 1969: 28). Som udvælgelseskriterium for de film, man vurderede til at være "bedst egnede" for den grønlandske befolkning, hedder det i betænkningen af 1969:

> Ved udvælgelsen af spillefilm til Grønland søger man at finde frem til et kunstnerisk forsvarligt repertoire, idet man navnlig har

> for øje at søge at undgå ensidighed i valget. Som det vil fremgå af bilag 8, spilles der overvejende handlingsprægede og realistiske film, mens deciderede dialogfilm ofte må udskydes på grund af tekstningsvanskelighederne. De spillefilm, der udsendes til Grønland, synes kvalitetsmæssigt ikke at ligge under for gennemsnittet af, hvad der vises i danske biografer (Betænkning, 1969: 28-29).

Ligesom den danske filmlov ikke gjaldt Grønland, gjorde biografloven heller ikke - det stod derfor enhver frit for at opføre eller drive en biograf. I betænkningen af 1969 fremgår det, at der på dette tidspunkt fandtes 50 forevisningssteder placeret placeret i samtlige byer og bygder med ca. 200 indbyggere og derover. Derudover var der fire-fem ambulante biografer, der cirkulerede mellem de mindre bygder. Der var forevisning to gange om ugen - bortset fra i Thule, der får en reprimande fra Filmcentralen i Godthåb med ordlyden:

> Det viser sig, at I har brugt en måneds filmlager på 12 dage (...) der må kun vises 1 spillefilm om ugen, og ikke som I har gjort hver tredje eller fjerde dag. For det første har vi ikke film nok til på den måde I kører film på, og for det andet er det forbudt. (Filmcentralen, 23.3.1971, brev nr. 1321-17).

Med Grønlands Oplysnings Forbunds (GOF) oprettelse i 1971 (nedlagt 1980, afdelingen i DK nedlagt i 1981) overtog forbundet filmfordelingscentralen i Nuuk og fik hermed en længe ønsket indflydelse på udvælgelsen af de film, der blev sendt til forevisning i Grønland. I 1973 nedsatte GOF, Statens Filmcentral og MfG i samarbejde en udvælgelsesgruppe på 20 grønlændere af begge køn af forskellig alder og baggrund, bosiddende i Danmark. De skulle på årsbasis gennemse 90-100 film og deraf vælge 45 film pr. år. Samtidigt påbegyndtes, på initiativ af GOF, filmorientering over radioen om de kommende film (GOF, pressemeddelelse til radioavisen, 9.2.1973). Udvælgelsesgruppen kørte frem til slutningen af 1974, indtil interessen for deltagelse ebbede ud (Kleivan & Nielsen, 1983: 11). Herefter måtte MfG genansætte Carsten Dahl, som tidligere havde været ansvarlig for det administrative arbejde på filmområdet i Grønland. Under hans ledelse foregik udvælgelsen af film 1972-74 (ifølge Kleivan & Nielsen, 1983) ved at inddele det samlede udbud på det danske biografrepertoire i tre kategorier: 1) underlødige spekulationsfilm, som f.eks. karatefilm blev frasorteret; 2) stort set alle danske film blev valgt, derudover 'sikre' udenlandske underholdningsfilm, der blev valgt udenom udvælgelsesgrupperne; 3) udenlandske film af kunstnerisk kvalitet, udprægede dialogfilm, kriminal- og andre action-film, som alle blev forevist udvælgelsesgrupperne til bedømmelse med hensyn til egnethed (Kleivan & Nielsen, 1983: 12).

Omkring 1980 var der typisk råd til at købe 20 film årligt. Filmene blev stadig nedkopieret til 16mm, nu i tre eksemplarer; filmene havde et lydligt resume på grønlandsk indenfor de første 10 minutter af filmen. Ifølge Benedicta Pécseli (1980) skulle de lokale forevisningssteder betale 1,17 kr. pr. tilskuer i leje af hver enkelt film. Der blev nedsat et filmudvalg bestående af seks personer til udvælgelse af filmene, to faste personer fra Lønmodtagernes Fagforening, SIK og yderligere fire personer, der blev valgt for en 1-årig periode gennem lodtrækning blandt foreningerne under GOF. En sådan udvalgspost krævede, at man kunne læse dansk. Udvælgelse af filmene i denne sammenhæng var baseret på de danske filmanmeldelser fra de danske aviser; hvert medlem afgav et pointtal mellem 1 og 5, film med flest points blev bestilt hjem. Man skelne-

de mellem 'gode' og 'dårlige' film ud fra entréindtægtens størrelse (4). Fra filmene blev udvalgt, til de nåede frem til den grønlandske filmcentral, gik der 1 1/2-2 år (Pécseli, 1980: 12-13).

**Film og sprog.** Den sproglige dimension forsøgte man også at tage hånd om i betænkningen af 1950. Målet er ifølge betænkningen af 1950 at skaffe 'gode kulturfilm' (ibid.):

> For at grønlænderne kan få fuldt udbytte af filmene, vil det i øvrigt være nødvendigt, at handlingen gengives i resumé i trykte programmer på det grønlandske sprog, eller at forklaring indtales på lakplader, ligeledes på grønlandsk, eller at andre tekniske hjælpemidler tages i brug (Grønlandskommissionens betænkning, nr. 3, 1950: 78).

Så længe filmen var uden lyd, kunne alle følge med. Der opstod selvsagt et sprogligt forståelsesproblem, da man begyndte at indføre talefilm til Grønland uden undertekster under Anden Verdenskrig, hvor der, som nævnt, blev vist en del engelsksprogede film uden undertekster, et problem både for danske og grønlandske biografgængere. Inge Kleivan har gjort indgående rede for forholdene omkring film og sprog i filmens barndom i Grønland frem til 1976 i sin artikel "Spillefilm og sprog i Grønland" i tidsskriftet *Grønland* (1976), mens Birna M. Kleivan og Ulla Hjorth Nielsen har taget tråden op om sprogproblematikken 1977-83 i deres artikel "Spillefilm i Grønland" også i *Grønland* (1983). De er begge at finde på adressen www.tidsskriftetgronland.dk. Artiklerne er stadig aktuelle, idet de kritikpunkter og den sprogproblematik, der diskuteres, i høj grad stadig er gældende.

Man kan sige, at tingenes tilstand, på det sproglige område, er forværret på mindst to planer: 1) Tidligere blev biografilmene i det mindste formidlet med grønlandske resuméer, indtalte eller som tekst - i dag er det en forudsætning at kunne læse og forstå dansk for at følge med i de udbudte biografilm med udelukkende danske undertekster; 2) danskkundskaberne hos de opvoksende generationer er med den massive grønlandiseringsproces særligt i 70'erne og 80'erne stærkt svindende - mange unge i dag har svært ved at forstå og udtrykke sig på dansk i forhold til dem, som var unge i 50'erne-70'erne. Man må således formode, at det er begrænset, hvad det alene grønlandsk-sprogede publikum får ud af de udenlandske (og danske) biografilm. Begge ovennævnte artikler peger på, at handlingsmættede film med sparsom dialog har været mest populære, som det også fremgår af ovennævnte citater fra betænkningen af 1950. Det svarer til egne undersøgelser om børn og unges filmpræferencer (5), hvor bl.a. actionfilm, thrillers, gysere og komedier er højt prioriteret hos de grønlandsk-sprogede og dobbeltsprogede, lavt hos de danskprogede, hvilket delvis kan være et spørgsmål om sproglig formåen - billederne taler for sig selv; det er ikke nødvendigt at forstå den engelske tale eller de danske undertekster. Under vores interviewrejse i den landsdækkende undersøgelse om børn og unges medievaner i Grønland (1997) (se bl.a. Pedersen, 1999, 2002, 2003; Rygaard, 1999, 2002, 2003; Rygaard & Pedersen, 1999), erfarede min kollega og jeg i opholdsstuerne på de kollegier, hvor vi havde logi, at der blev 'zappet' henover dialogerne til de sekvenser, hvor der igen var action. Generelt ligger præferencerne for film inden for genrer, der snarere appellerer til kroppens fysiske reaktioner (gys, hjertebanken, adrenalinsus, tårer og latter) end til film, der appel-

lerer til sproglige kompetencer. (jf. Pedersen, 1999, 2003).

I april 1960 udsendtes et brev fra Filmcentralen til kæmnerne, der siden 1952 havde ansvaret for den kommunale filmforsyning, at eksempelvis filmen *The Trouble with Harry* (Hitchcock 1955, *Hvem har dræbt Harry?*), kunne lejes for halvdelen af normal filmleje med den begrundelse, at "dens meningsmæssige og underholdende værdi hovedsagelig ligger i dialogen", og den derfor har "fået en mindre god modtagelse hos publikum, og biografens udbytte af denne film har som følger heraf været mindre end normalt" (Filmcentralen, 28. april 1960, brev nr. 4864).



*Palos Brudefærd*

**Populære film med grønlandsk tale: *Paalup Nuliarsarnera* og *Qivitoq*.** Kleivan og Nielsen (1983) nævner, at film som *Palos Brudefærd* (1934, på grønlandsk *Paalup Nuliarsarnera*) og *Qivitoq* (1956, på grønlandsk egentlig *K'ivitoK'*, alternativ dansk titel: *Fjeldgængeren*) i begyndelsen af 1980'erne var blandt de mest populære film netop på grund af netop på grund af "den genkendelighed de repræsenterer for den grønlandske befolkning" og "at grønlænderne skriger på egne spillefilm, hvori Grønland og grønlænderne selv spiller hovedrollen." (Kleivan & Nielsen, 1983: 15)

Filmene er stadig populære inde i det nye årtusinde. Særligt *Palos Brudefærd* (1934), instrueret af dokumentaristen Friedrich Dalsheim med manuskript af polarforskeren Knud Rasmussen (og med indledning af daværende statsminister Thorvald Stauning), har nærmest fået kultstatus som en film, der repræsenterer ideen om en glorværdig fortid, uanset dens mangler og forvrængede billede af den 1930'er-samtid, den lægger op til at skildre. Klip fra filmen benyttes fra tid til anden, når karakteren af den grønlandske kultur skal repræsenteres i musikvideoer, tv-kulturprogrammer etc.

Knud Rasmussen har bygget filmen op som en 4-akter: Første akt viser hverdagslivet på en østgrønlandsk boplads under ammassaat-tiden (loddefisk skovles op, når de kommer helt ind til kysten for at gyde om foråret) med præsentation af hovedpersonerne i det parallelle trekantsdrama: Palo, Samo og Navarana. Anden akt handler om sommerstedet, hvor der udveksles sangdueller, kraftprøver og underholdning med sportslige aktiviteter - og hvor konflikten mellem bejlerne til den

smukke Navarana træder frem. I tredje akt optrappes konflikten - den 'feje' bejler, Samo, der ureglementeret trækker en kniv under trommestriden, flytter på listig vis, drevet af begær ("drages så stærkt mod Navarana, at han sætter sig ud over sine betænkeligheder med hensyn til brødrene", Søbye, 1984) ind til den udkårne og hendes familie med et isbjørneskind, som ikke kan afvises, mens den 'sympatiske' bejler, Palo, ligger bevidstløs af de påførte knivstik i hjertekulen. I fjerde akt når vi til klimaks, da Palo kommer til bevidsthed og beslutsomt tager på frierfærd trods voldsom nordenstorm, som kun "storfangerne gjorde det i gamle dage (...) Det var de tider, hvor forelskede unge mænd valgte det værst mulige vejr til frierfærd, for at alle kunne se, at selv ikke et hav i oprør kunne holde dem borte fra dem, som de længtes efter" (Søbye, 1984: 100). Palo belønnes til slut for sine anstrengelser og eksemplariske mod, mens rivalen Samo må bukke under for sin egen morderiske og selviske adfærd. En i og for sig tynd historie, der kunne være lavet over en Hollywoodsk filmskabelon, men det gør den ikke mindre fascinerende.

Siden har der været rejst kritik mod filmen. Således kritiserer Michael Hauser, hvad han ser som filmens misbrug af den (ædle) østgrønlandske trommesang i Emil Reesens underlægningsmusik:

> På det dramatiske sted i scenens slutning, hvor Samo trækker dolken mod Palo, tilføjes en paukehvirvel - der altså høres sammen med den eskimoiske tromme - og så slutter trommesangen i mængdens forvirrede larm, der er lige så naturlig som de efterfølgende hornklange i orkestret er unaturlige. Der burde aldrig være blevet givet grønt lys for denne urigtige gengivelse af et fremtrædende Inuit kulturelement. Det er stil-forbistring af værste slags. Reesen havde tydeligvis ikke tiltro til, at den ægte østgrønlandske trommesang var god nok (Hauser, 1984: 142)

Ligeså retter Ebbe Iversen (1984) en skarp kritik af filmen, som han kalder "primært en dokumentarfilm, der er 'forklædt' som spillefilm" (...) styrken ligger i det historiske, pædagogiske (etnografiske)" (Iversen, 1984: 143). Ifølge Gilberg (1984) var Knud Rasmussens plan med filmen, at han

> ønskede, at hans film blev etnografisk korrekt. For at det ikke kun skulle blive usammenhængende, smukke landskabs scener med et eksotisk folkeliv, ønskede han indlagt en handling, som på den ene side viste, at østgrønlænderne også var ganske almindelige mennesker og på den anden side viste hvor godt de havde tilpasset sig til livet i det arktiske, og at de havde andre kulturelle værdier og måder at løse konflikter på end Europa. Knud Rasmussen ønskede, at den store verden skulle få respekt for grønlænderne som mennesker (Gilberg, 1984: 135)

Det skorter da heller ikke på etnografiske skildringer i filmen. Ifølge (øst)grønlænderen Kaarali, som Stauning citerer i indledningen, var Knud Rasmussens plan med filmen at vise hele verden, hvor skønt et land Grønland er (Gilberg, 1984: 150). Men filmen bærer også klart præg af tiden, hvor den blev optaget - Haag-dommen stadfæstede Danmarks suverænitet over hele Grønland i 1933. I indledningssekvensen ser man Knud Rasmussen i højre side og Dannebrog i venstre side i forgrunden på øverste dæk, mens filmens besætning, østgrønlænderne, er placeret i baggrunden på nederste dæk, så man kunne spørge sig selv, om ikke filmen snarere drejer sig dels om en ikonificering af Knud Rasmussen, dels om en understregning af Danmarks absolutte suverænitet over kolonien Grønland - med de maleriske og ædelt eksotiske østgrønlændere som statister.

Fra tid til anden kommer der klagesuk i de landsdækkende aviser eller i radioen

fra den ældre del af befolkningen, som meget gerne ville gense *Qivitoq* (1956), som for dem står for deres 'ungdomsfilm' med den grønlandske Niels Platou som Grønlands første 'filmstar' helt på linie med de amerikanske Hollywood-stjerner, som man samlede idolbilleder af fra tyggegummipakkerne. Platou skriver i sine ungdomserindringer (6), at han under premieren i Danmark følte sig som ambassadør for den grønlandske ungdom med denne film (Platou, 1991: 115). Platou var i øvrigt også den første grønlænder, der modtog fanbreve fra sit publikum - så mange, at han ikke fik tid til at besvare dem alle, som han skriver (Platou, 1991: 123). De grønlandske medvirkende fik før deres afrejse fra Danmarks udleveret 200 'idolbilleder' af sig selv til at skrive autografer på, når de ankom til Reykjavik og Thorshavn på vej hjem - de blev alle revet væk, helt mod Platous egen forventning (Platou, 1991: 122).

Filmen fik en stormende modtagelse i Grønland i januar 1957. Formanden for det nyetablerede Turistforeningen for Grønland, Lars Lynge, bød velkommen, ikke til publikum, men til *filmen* med følgende ord:

> På turistforeningens vegne er det mig en glæde at kunne byde dig velkommen til premieren i det land, hvor du er optaget - og hvor du hører hjemme. Da jeg er sikker på, at du vil forstå at tale for dig selv, skal jeg ikke komme med yderligere kommentarer. Jeg sætter min lid til, at du, "K'ivítoK'", kan gøre dig forståelig på et sprog, som vi i menneskenes land kan forstå. (Atuagagdliutit/ Grønlandsposten, 17. januar 1957, forsiden)

*Fra optagelserne af Qivitoq*



Bortset fra, at filmen er sparsom med de grønlandske replikker og først og fremmest fokuserer på danske tjenestemænds dagligliv i kolonitiden med grønlænderne og deres dagligliv i baggrunden, har den haft stor betydning for datidens grønlændere ved at vise landsmænd blæst op på lærredet og spille på lige fod med populære danske skuespillere som Poul Reichhardt. Det var også en skildring af genkendelige typer koloniembedsmænd i Grønland - den joviale danske kolonibestyrer med hjemmegående hustru, der udover at passe manden (børnene er på kostskole i hjemlandet) passer sit lille drivhus i et af de typiske GTO-hjem, der var forbeholdt danske tjenestemænd; den typiske danske udstedbestyrer, der med sit typiske danske 'krakramut'-grønlandske forsøger at give indtryk af at forstå mere, end han i realiteten gør, osv.

Filmen blev anmeldt af repræsentanter såvel for grønlænderne som for danskerne i Grønland - i Danmark var man ovenud begejstret over de flotte naturbilleder, som det næsten siger sig selv. Til gengæld fik filmens handling en skrap kritik af *Politiken*, som skrev:

> Alt for meget smuk farvefilm og tam folkekomedier, alt for lidt levende film og menneskeligt drama. Således er det sikkert en bekostelig, men lige så lumsk kedelig jubilæumsmik vort ældste og fornemste filmsselskab har indbudt sine kunder til. (Citeret efter Atuagdliutit/Grønlandsposten, 8. november 1956, forsiden)

I Grønland er det interessant at læse, at det er den danske anmelder, landslæge Preben Schmidt, der skarpest kritiserer filmen *Qivitoq*, men alligevel tager den nok så alvorligt. Han advarer bl.a. potentielle danske grønlandsfarere med lig i lasten:

> I øvrigt er man lidt ængstelig for, at filmen vil stimulere den tro, at Grønland er et sted, hvor man tager hen med en kommode og et knust hjerte for derefter hurtigt at genfinde den tabte livslykke. Frem for alt er den slags 'fjeldgængere' uønskede i Grønland, vi har allerede set alt for mange af dem. Depressionerne eller hvad, der nu er tale om, bliver næsten altid værre, nissen flytter som bekendt med. Grønland er ikke et nervesanatorium. (Schmidt, 1957: 13).

At Grønland ikke er et 'nervesanatorium' er en holdning, der stadig udtrykkes fra tid til anden.

Den grønlandske anmelder, daværende oplysningskonsulent Christian Berthelsen, derimod, pakker sin kritik ind i diplomatiske vendinger; han har stor forståelse for, at man ikke har kastet sig ud i en psykologisk og analyserende film (Berthelsen har uden tvivl læst om Politikens kritik af filmen), da man nok ikke kunne undgå "at en del mennesker åbenlyst [risikerer] at stå for skud. Man kender hinanden alt for godt", og hvad angår naturoptagelserne, som uden tvivl er pragtfulde, mener Berthelsen "at det næsten [er] velgørende at se lidt gråt og tåget vejr". Den eneste direkte kritik af filmen går på behandlingen af "kirkens harmonium, [der] respektløst bliver slæbt ud på dansepladsen. Det er sikkert på sin plads at gøre opmærksom på, at det gør man ikke normalt" (Berthelsen, 1957: 7). Endvidere langer Berthelsen generelt ud efter de film, der optages i Grønland for et dansk publikum:

> Fordi en film fra Grønland har succes i Danmark, behøver det samme ikke at være tilfældet i Grønland. De rige muligheder for pragtfulde naturbilleder vil for det danske publikum i reglen danne det primære, og man vil gå lettere over handlingen. Derimod vil publikum i Grønland være på vagt over for handlingen (Berthelsen, 1957: 7).

Derudover kritiserer han de grønlands-

film, der har tendens til at fremstille grønlænderen i "det unaturlige opstillede arrangement, som med vold og magt vil trække det særprægede og det usædvanlige frem", hvilket han mener helt undgås i denne film (ibid.). Berthelsen konkluderer, at det er en god film, som også fungerer for et grønlandsk publikum.

Der kom også – en noget skarpere - grønlandsk kritik fra ophavsmanden til Hjemmestyretanken, det grønlandske Landsrådsmedlem Jørgen C.F. Olsen (1916-1985), *også kaldet 'Lumumba'*, (Fleischer, 2000), der i et læserbrev skrev i Atuagagdliutit/Grønlandsposten 28. marts 1957, dvs. efter at filmen har været vist i Sisimiut, hvor han boede – her i sin fulde ordlyd:

> Efter min mening passer filmen "K'ivitoK'"s handling slet ikke til grønlændernes tankegang og viser et helt forkert billede af danskernes liv og opførsel heroppe. Vi har aldrig set en dansker, der går helt ned til stranden for at smage den første sæls rå lever. Ligeledes har danskerne i Grønland ikke så nær tilknytning til grønlænderne, som det vises i filmen; publikum i Danmark tror måske, at danskerne heroppe er små-engle. Grønlænderne er ikke så dumme, at de "går qivitoq" bare de een gang får nej til en dans fra en pige og bare man laver grin med dem efter en mislykket fangst. Hvis det var sådan, så var vi "gået K'ivitoK" allesammen. Billederne i filmen er pragtfulde, men handlingen er lig nul og virker fremmed på os. Mon manuskriptforfatteren nogensinde har set en grønlænder? (Citeret i Morten Piil: Gyldendals filmguide. Danske film fra A til Z (2000: 457-458)).

Faktisk havde Leck Fischer besøgt Grønland i forbindelse med arbejdet på manuskriptet (men døde få måneder før premieren). Idag er *Qivitoq*, i modsætning til *Palos Brudefærd*, ikke til at skaffe hverken som vhs eller dvd, kun som 16mm film.

**Katuaq: Grønlands Kulturhus & biograf.**
Den 15. februar 1997 åbnede, som nævnt Grønlands Kulturhus Katuaq i Nuuk. Det rummer bl.a. en biografsal - den første 'rigtige' grønlandske biograf - med plads til lidt over 500. En stor del af indtægterne til kulturhusets forskelligartede arrangementer stammer fra entréindtægterne til biografen.

> Biografudbuddet er bygget op til at betjene tre forskellige former for publikum. Den væsentligste indtægtskilde er den kommercielle biograf, der skal løbe rundt af sig selv. Målgruppen for denne er de 13-23-årige og det drejer det sig om visning af premierefilm, der sælger 80% af ca. 68.000 solgte billetter pr. år. Ifølge Rygaard (2002:185n32) koster det 6 7000 kr. at få en film fløjet fra Danmark til Grønland. Ved biografens start sponsorerede SAS og Grønlandsfly 75% af befragtningen, siden er sponsorsatsen støt faldet til 25% i 2001. Af filmudbuddet i den komercielle biograf er 70-80% af filmene amerikanske engelsksprogede, 15% af filmudbuddet er danske film, resten er skandinaviske eller europæiske film. Det andet biograftilbud er Art Cinema-film, som vises i den lille sal. Disse kulturelt og /eller kunstnerisk orienterede film trækker fra 10-30 biografgængere pr. forevisning. Det tredje biograftilbud retter sig mod børnene med Børne Filmklubben, der samarbejder med den Danske Børne Filmklub (ibid.)

Som det fremgår af ovenstående, skete en stigning af biografgæster samt Katuaq-gæster i alt 1997-99, hvorefter der er sket et støt fald af biografgæster frem til 2002, mens det samlede antal registrerede gæster er markant stigende. Ifølge disse tal gik gennemsnitligt 118 personer til hver af de 534 filmforevisninger, der kørte i 2000, mens kun 48 personer i gennemsnit gik i biografen til de 1.228 filmforevisninger, der kørte i perioden 2001-2002.

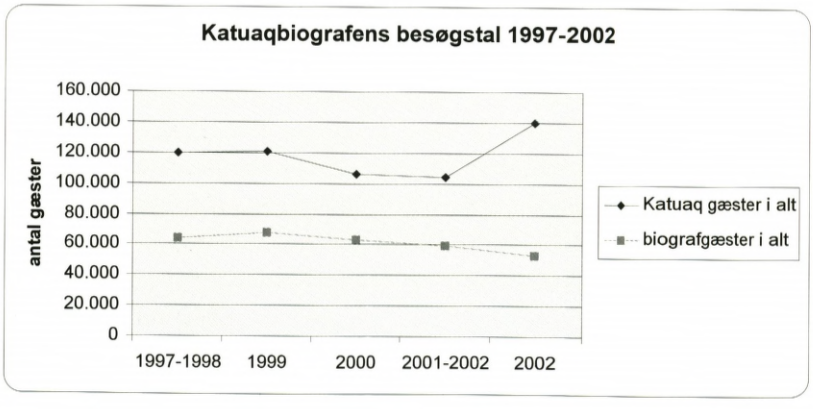
Det ser således ud til, at færre forevisninger giver flere biografgængere til den enkelte forestilling, mens flere forevisnin-



*Katuaq, Nuuk*

| | Katuaq gæster i alt | biografgæster i alt | antal filmforevisninger |
|---|---|---|---|
| 1997-1998 | 120.000 | 63.886 | Ingen tal |
| 1999 | 121.000 | 67.917 | ingen tal |
| 2000 | 106.000 | 63.250 | 534 |
| 2001-2002 | 104.114 | 59.114 | 1.228 |
| 2002 | 139.789 | 53.319 | 719 |

Kilde: 1997-2000, Grønlands Statistik Årbog 1998, 1999, 2000. 2001-2002: Katuaq Kulturberetning 2002. Da tallene for 2001-2002 afviger hos de to kilder, er Katuaqs egne tal valgt ud i denne opsætning. Grafisk ser udviklingen således ud:



ger kunne tyde på, at biografgængerne udskyder biografturen til næste visning og næste film eller til filmen udkommer på dvd eller på en af de efterhånden mange filmkanaler, der er adgang til på tv, f.eks. Canal+ gul, blå og grå. Udbuddet af film svarer til udbuddet af mainstream film i en større dansk provinsby - se program på www.katuaq.gl, dog skal det bemærkes, at premierefilm i de større danske biografer ligeledes vises samtidigt i Katuaq, i nogle tilfælde endda før dansk premiere, som det f.eks. var tilfældet med Wes Cravens *Scream* der havde grønlandsk premiere fredag den 13. juni 1997, mens der først var dansk premiere 27. juni (Rygaard & Pedersen, 1997).

Selv kalder biografen sig ikke mindre end en "Verdenspremierebiograf" (biografprogram for januar 2000). Smalle film er der langt imellem, dem skal man tilbage til 50'erne for at finde på filmlisterne til Grønland.

**Afsluttende bemærkninger.** Med denne artikel har jeg givet en meget selektiv skitse af den grønlandske filmhistorie og meget er selvsagt udeladt på denne sparsomme plads. Der ligger dokumenter i forskellige arkiver både i Grønland og i Danmark, som ikke alle er offentligt tilgængelige, ligesom der ligger et hav af dokumenter, der endnu ikke er registrerede.

I overgangen til det nye årtusind er der sket et skred i 'hjemme-producerede' film. Den første (kort-)film, udført udelukkende med grønlandsk besætning, er som nævnt Inuk Silis Høeghs 15 minutter lange *Sinilluarit* (1999). Filmen, som har den skuespiller-uddannede Rassi Thygesen i hovedrollen, vandt publikumsprisen på Far North Film Festival i Canada 2000 og er blevet set på mere end 25 filmfestivaller verden over. Filmen er en lille komedie om en sygeligt jaloux ægtemand, der fantaserer over, at konen er ham utro i stedet for at gå i syklub, selvom hun kommer hjem med det ene håndarbejde efter det andet. Mistanken skærpes, da han opdager, at der er en mand på syholdet. Det viser sig imidlertid, efter mange indre og ydre kampe som kulminerer, da han ud på morgenstunden opsøger manden, han har mistænkt for at have et forhold til sin kone, at denne er bøsse.

I 2000 kom den første animationsfilm, udført af en grønlænder, Kunuk Platous *Nanoq*. Det er hans afgangsfilm fra Den Danske Filmskole, hvor han er uddannet på animationslinjen, hvor han også lavede midtvejsfilmen *Rejsen* (1998, se Den Danske Filmskoles web-site). Platou har været gennem flere uddannelser - handelsskole, Kunstskolen i Nuuk (1986-87) og er desuden uddannet i tegning og grafik fra Danmarks Designskole; han har arbejdet på det grønlandske medieselskab Inuk Media. Den otte minutter lange *Nanoq* handler om en dreng, der finder en forældreløs isbjørneunge, som han mod sin fars vilje får lov at beholde. Isbjørneungen hjælper familien, da denne bliver ramt af misfangst. Filmen havde premiere i Katuaq 19. august 2000 sammen med seks andre afgangsfilm fra Den Danske Filmskole, hvor den klart var publikumsfavorit (Nielsen & Burkal, 2000/2001: 44).

Grønland er også kommet på tegnefilm i Jannik Hastrups spillefilm *Drengen der ville gøre det umulige* (2002), en fabel om en dreng der som nyfødt bortføres af en isbjørn og opdrages som bjørn, indtil han indfanges igen af forældrene og nu skal tilpasse sig livet som menneske. I modsætning til beslægtede historier som *Tarzan*



*Kunuk Platous Nanoq. (Foto: Steen Dalin)*

og Kiplings (og Disneys) *Junglebogen* vælger drengen dog at forlade menneskene igen og vender til sidst tilbage til livet som bjørn. Filmen var produceret med franske animatorer, men havde hentet inspiration i billeder af Aka Høegh.

I 2003 nomineres Kunuk Platou til en pris på Berlin Film Festival for den 11 minutter lange tegnefilm *Angelina Ballerina* (2003), produceret af Valeria Saunders, der leder det forholdsvist nye produktionsselskab, Rambling Rose. Tegnefilmen handler om tre piger, der elsker at danse. De kommer omsider ind på balletskolen, som fra nu af fylder hele deres liv. Trods et hverdagsliv med hård ballettræning formår de også at have det sjovt og endelig kommer den store dag, som de har ventet på - at stå på scenen og opleve at tæppet går op (se www.berlinale.de).

Inuk Silis Høeghs næste film, *Eskimo Weekend* (2002), skildrer grønlandsk storbyliv blandt unge henover en weekend med et indlejret kærlighedsdrama. Filmen foregår i Nuuk og trækker bevidst på mange af de stereotyper, der knyttes til Nuuk, til kvinder, til mænd, til seksualitet, til kendte rock-bands selvopfattelse etc. Ligeledes trækker filmen underliggende på debatten om 'grønlandskhed' med mange diskrete referencer til en glorværdig fortid, hvor forfædrene var i harmoni med sig selv og omgivelserne i modsætning til

disse storby-unge, der ikke synes at kunne finde et ståsted. Personerne i filmen spiller tæt op ad de personer, de er i det 'virkelige liv' som f.eks. det kendte rockband Chilly Friday.

Dokumentarfilmen *Inuk Woman City Blues* (2002), instrueret af den første grønlandske kvindelige filminstruktør, Laila Hansen og produceret af Nils Vest, skildrer på modig vis og med fin følsomhed og respekt grønlandske kvinder i misbrugsmiljøerne på Vesterbro. Via digte, musik og kvindernes egne fortællinger følges disse på en måde, så de kommer til at fremstå som individer, der bærer og har båret på meget smerte - en gruppe kvinders skæbner, som er glemt eller gemt af vejen og som levendegør de fiktive grønlandske kvinder i Københavner-miljøet, der er skildret i den første roman skrevet af en grønlandsk kvinde, MåliâraK' Vebæk, *Bussimi naapinneq* (1981) - på dansk med titlen *Historien om Katrine*, 1982. *Inuk Woman City Blues* er en barsk og ærlig film, der giver stof til eftertanke. På filmens hjemmeside står der bl.a. følgende om filmens tema og målgruppe:

> Emnet har været beskrevet før, af danskere, og ofte på journalistisk, hårdtslående vis. Denne film er meget anderledes. Den er skabt af en scenekunstner, der tænker i dramaturgi, i følelser og i at forstå hvad der ligger bag ordene. Derfor er billed- og filmsproget anderledes end det, vi plejer at se på tv-skærmen. Det er musikalsk - med meget grønlandsk musik i filmen - og det taler meget direkte til unge mennesker, den målgruppe for filmen, som helst skulle blive lidt klogere på livet i Danmark. Og så indeholder den en optimisme, et eksempel på at det godt kan lade sig gøre at komme ud af misbruget, repræsentetet ved den stærke personlighed Rosine Berthels, der som nok den første kvinde fra drukmiljøet er kommet fri af det og taget hjem til Grønland. (http://www.vestfilm.dk/inukwoman)



*Inuk Women City Blues*



*Laila Hansen*

Hvis man ser på film/biografkulturen i Grønland i tilbageblik, er der på nogle områder sket et tilbageskridt - de livlige diskussioner, som filmudbuddet gav

anledning til, i avisen, radioen og i telegram- og brevvekslingen mellem filmlederne i tiden under Filmcentralen, er ikke-eksisterende i dag, og filmorientering tages kun meget sporadisk op i de ligeså sporadiske ungdomsudsendelser i tv. Hvad undertekstning angår, er det nu kun de danskkyndige, der kan få det fulde udbytte af film på fremmede sprog, i modsætning til tidligere, da man havde grønlandske resumeer og i øvrigt gjorde ihærdige forsøg på at rette op på de sproglige forhold - i dag er diskussionen i forhold til versionering af spillefilm udeblevet. Det kan skyldes, at der på filmområdet er så stort et udvalg i øvrigt på vhs og dvd, at man blot vælger det, man interesserer sig for og forstår - man er ikke længere afhængig af at få udbytte af en eller to film, der er sat på biografprogrammet som førhen var en af de få fælles referencerammer, man havde på tværs af den lokale befolkning.

På andre områder er der sket en bedring for nogle byers vedkommende - Nuuk forstås, særligt med det tekniske udstyr og lokaleforhold. Det er nu engang bedre at kunne blive siddende på sin plads og se filmen til ende, end til stadighed at skulle rejse sig for at se over hovedet på personen foran i en sal med plant gulv og stive, skramlende stole. Derudover vises nye film - og ikke flere år gamle, som det var tilfældet under Filmcentralens tid. Censuren er også ophørt - man er ikke længere kun henvist til danske lystspil, 'lødige' amerikanske film og irrelevante dokumentarfilm om produktion af mælk og smør og kartoffeldyrkning på Samsø. Film, som førhen betragtedes som uanstændige og som grønlænderne ansås for at være for skrøbelige til at se, har nu også fundet vej til det grønlandske filmpublikum.

På filmproduktionsområdet er der håb forude. Gradvis kaster flere og flere uddannede medie-/filmfolk sig ud i filmproduktion, og der er sporadisk politisk vilje til at støtte hjemmeproducerede filmprodukter og til at støtte en grønlandsk filmkultur. Men der er lang vej igen.

Hvad angår indholdet af film med Grønland som tema ser det ud til, at fokus har flyttet sig fra det udefra (etnografisk) beskrivende til det indefra (psykologisk) reflekterende, efterhånden som grønlændere selv tager hånd om manuskript, instruktion og kamera. Fokus skifter fra os versus dem til os versus dem iblandt og i os selv.

## Noter

1 Jørgen Fleischer nævner at Ivittuut (kryolitminebyen) fik adgang til at se spillefilm i begyndelsen af 1920'erne - før Nuuk. (Program til *Den 12. nordiske filmfestival* '99, den første filmfestival afholdt i Grønland, som foregik i Kulturhuset Katuaq i dagene 14. -18. april)

2. Ifølge filmcentralens instruks om forsyning med spillefilm vandrer filmen fra by til by i nordgående retning efter følgende plan: Julianehåb - Nanortalik - NarssaK' - Grønnedal - Ivigtut - Grønnedal - (Arsuk) - Frederikshåb - Godthåb - (K'ôrnoK') - Godthåb - Sukkertoppen (Kangâmiut) - Sukkertoppen - Holsteinsborg - Egedesminde - Godhavn - (Nipisat) - Godhavn - Egedesminde - Christianshåb - Jakaobshavn - Qutdligssat - Upernavik - UmanaK'. På dette tidspunkt findes der 200 spillefilm til forsyning af 20 forevisningssteder. I vintermånederne (november-maj/juni) skal byerne nord for Holsteinsborg være selvforsynende, hvilket vil sige at de skal have en beholdning på 15-30 film hvert sted (Filmcentralen, 15. okt. 1959, brev nr. 12003, j.nr. 960.01).

3. 1774-1925 var handel og administration et og samme under navnet *Den Kongelige Grønlandske Handel* (KGH). Handel og administration skiftede navn i 1925 til *Grønlands Styrelse* frem til 1950. Centraladministrationen for Grønland var place-

ret dels under Statsministeriet i København under navnet *Grønlandsdepartementet* frem til 1955, dels i Godthåb. Herefter flyttede centraladministrationen til et nyoprettet ministerium, *Ministeriet for Grønland* (MfG) frem til 1987, hvor det blev lukket. I 1989 havde *Grønlands Hjemmestyre* overtaget alle særområder , hvorfor Grønlandsdepartementet blev lukket (Hertling, 1999: 317ff).

4. 'Gode' film indtjener 25-36.000 kr.; de 'dårlige' 6-12.000 kr.. En film koster 20-40.000 kr. i 1980 (Pécseli, 1980: 13).
5. Projekt *Børn og unges medievaner i Grønland 1996 - 1999*, omfatter en kvantitativ spørgeskemaundersøgelse i Nuuk samt en landsdækkende kvantitativ og kvalitativ undersøgelse med en spørgeskemaundersøgelse og interviews af 12 - 19-åriges mediebrug. Denne endnu upublicerede undersøgelse er i anden fase 1999-2001 udbygget med en kvalitativt orienteret fase ud fra et receptionsperspektiv (filmreception blandt fire grupper unge med forskellige nationale baggrunde i postkoloniale områder og et kamera/dagbogsprojekt blandt grønlandske unge). Undersøgelserne er udført i samarbejde med Jette Rygaard.
6. Bogen, der ikke er oversat til dansk, indeholder mange interessante oplysninger om hele forløbet før, under og efter optagelserne af *Qivitoq* med en humoristisk og selvironisk undertone.

## Litteratur


Brønden, Jens (1998). "Forpremiere i bogform" in: *Atuagagdliutit/Grønlandsposten*, nr. 6, p. 4.

Christensen, Neil Blair (1999). *Inuit in Cyberspace: Embedding Offline Identity and Culture Online.* Museum Tusculanum: Københavns.

Duelund, Peter, red. (1985). *Grønland-Norden.. En udredning om udvikling af kulturforbindelserne.1984:11.* Nordiska Rådet, Stockholm.

Fleischer, Jørgen (1996). *Forvandlingens år. Grønland fra koloni til landsdel.* Atuakkiorfik, Nuuk.

- (1999). "Et lille stykke filmhistorie!" in: Jan Kløvstad (red.): *Din festival-guide. Den 12. nordiske filmfestival '99/Nunat Avannarliit 12-nik filmfestivaleqarnerat/Te 12th Nordic Film Festival '99* (indstik i *Ugeavisen* vedr. den første filmfestival i Grønland, 14.-18. april 1999).

- (2000). *Grønlands Lumumba.* Atuakkiorfik, Nuuk.

Gam, M. (1945). "Film endnu en gang -." in: *Grønlandsposten,* nr. 2, 16. januar.

Gilberg, Rolf (1984). "Optagelse af filmen" in: Rolf Gilberg (red.): *Tidsskriftet Grønland,* nr. 4-5, maj-juni (Temanummer: Palos Brudefærd).

Hauser, Michael (1984). "Filmens musik" in: Rolf Gilberg (red.): *Tidsskriftet Grønland,* nr. 4-5, maj-Juni (Temanummer: Palos Brudefærd).

Hertling, Knud (1999). "Hjemmestyret indføres" in: Bent Gynther & Aqigssiaq Møller (red.). *Kalaallit Nunaat. Gyldendals bog om Grønland.* Gyldendalske Boghandel, København, pp. 317-327.

Iversen, Ebbe (1984). "Filmens anmeldelse" in: Rolf Gilberg (red.): *Tidsskriftet Grønland,* nr. 4-5, maj-Juni (Temanummer: Palos Brudefærd).

Kleivan, Birna Marianne og Ulla Hjorth Nielsen (1983). "Spillefilm i Grønland" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab. København, pp. 8-29.

Kleivan, Inge (1976). "Spillefilm og sprog i Grønland" in: Tidsskriftet *Grønland*, nr. 3. Det Grønlandske Selskab. København, pp: 81-94.

Kleivan, Inge (1981). "Da talefilmen "Eskimo" blev optaget i Grønland for 50 år siden." Tidsskriftet Grønland 29(2): 48-60.

Knudsen, Helge (1956). "Et grønlandsk kommuneregnskab" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 9.

Larsen, Finn Breinholdt (1982). *Regler og konfliktbearbejdningsmetoder hos de grønlandske eskimoer i den førkoloniale periode,* Århus Universitet (upubliceret speciale).

Lidegaard, Mads (red.) (1988). *Efterretninger om Grønland - uddragne af en journal holden fra 1721 til 1788 af Paul Egede.* Det Grønlandske Selskabs Skrifter XXIX. Det Grønlandske Selskab, København.

Lindskog, K. (1959). "Frimærker og postvæsen. Grønlands Frimærker" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 1.

Lynge, Hans (1978). "perK'usîleK'inásaK'aoK/ "Det ville være flovt" in: Ole Oxholm & Finn Lynge, red. *tusarnârêrparse ukiune 50-ine Kalâtdlit-nunâne radio/50 år i luften.* Kalâtdlit.nun^nata radioa/Grønlands Radio, Nuuk.

Lynge, Niels Pavia (1998): "Fra radio- til TV'teknik" in: Peter Fr. Rosing & Marianne

Stenbæk (red.): *Radiormiut. Kalaallit Nunaata Radioa. Grønlands Radio. Radio Greenland. 1958-1998.* KNR/Atuakkiorfik. Nuuk.

Motzfeldt, Jonathan (1999). "Nytårstale 1999" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 1.

Nellemann, George (1962). "De stærke drikkes historie i Grønland" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 5.

Nielsen, Camilla & Ivan Burkal (2000/2001). "Stort bifald til filmen "Nanoq" og Grønlanlands første animationsinstruktør" in: Roland Thomsen, Anja Jochimsen, Karo Olsen & Ivan Burkal (red.): *Neiusaaq. Eqqumiitsuliorneq Kulturilu/Kunst & Kultur.* Nr. 1, 2000 – januar 2001.

Nielsen, Camilla & Ivan Burkal (2000/2001). "stor anerkendelse til Inuk Media" in: Roland Thomsen, Anja Jochimsen, Karo Olsen & Ivan Burkal (red.): *Neiusaaq. Eqqumiitsuliorneq Kulturilu/Kunst & Kultur.* Nr. 1, 2000 – januar 2001.

Nørretranders, Tor (1997). "Gamle og nye kulturer i forhold til ny teknologi", foredrag lørdag den 19. april, Katuaq, arrangeret af INUTEK, Nuuk.

Nørrested, Carl (1982). *Film om Grønland.* Upubliceret løsbladskatalog. Center for Nordatlantiske Studier, Aarhus Universitet.

Olsen, Ingvard (1956). "Marinetogter til Vestgrønland i det tyvende århundrede" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 10.

Olsen Jørgen (1957). "K'ivitoK'" in: *Atuagagdliutit/Grønlandsposten.* marsip 28-iat, nr. 6.

Pécseli, Benedicta (1980). „Massemedier i Grønland" in: Keld Hansen (red.): *Tidsskriftet Grønland,* nr. 1.

Pedersen, Birgit Kleist (1999). "Medieprofil blandt 12-19 årige i Nuuk, Grønland - et pilotprojekt med fokus på videobrug og filmpræferencer" in: Christa Lykke Christensen (red.): *Børn, unge og medier - Nordiske forskningsperspektiver.* NORDICOM, Göteborg.

- (2002): "Hjemvé som brik til en selvforståelse - ud fra flytteønsker blandt 12-19 årige i Grønland" in: *Grønlands Kultur- og Samfundsforskning 00/01.* Ilisimatusarfik/forlaget Atuagkat. Nuuk
- (2003): "Gyser-genren - gru eller trøst?" in: *Grønlands Kultur- og Samfundsforskning 02/03,* Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat, Nuuk (under udgivelse).

Platou, Niels (1991). *Inuusuttuunermi misigisat.* Atuakkiorfik, Nuuk.

Rosing, Otto (1955). *Taseralik. OK'alugtuaK' 1845 –50 migsssâne pisimassûtitdlugo.* "kalâtdlit K'áumarsautigssîniaK'atigît" (landsråde suleK'atigalugo). Nûk.Rygaard, Jette & Birgit Kleist Pedersen (1997). "Stemningsbillede fra et gys i Katuaq, fredag den 13." in: *Sermitsiaq,* 20. juni.

- (1999). „Feltarbejde, metode og teori – medieforskning i Grønland" in: *Grønlands Kultur- og Samfundsforskning 98/99.* Ilisimatusarfik/forlaget Atuagkat. Nuuk

Rygaard, Jette (1999). "Fjernsyn og identitet i et bikulturelt samfund. De 12-19 åriges TV- præferencer i Nuuk, Grønland" in: Christa Lykke Christensen (red.): *Børn, unge og medier - Nordiske forskningsperspektiver.* NORDICOM, Göteborg.

- (2002). "Grønland og den kulturelle globalisering" in: *Grønlands Kultur- og Samfundsforskning 00/01.* Ilisimatusarfik/forlaget Atuagkat. Nuuk
- (2003). "Medier og magt i et demokratisk samfund. Børn og unges mediebrug i Grønland" in: *Grønlands Kultur- og Samfundsforskning 02/03,* Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat, Nuuk (under udgivelse).

Smidt, Preben (1957). "KivitoK" in: *Atuagagdliutit/Grønlandsposten,* jánuârip 17-iat.

Smidt, Erik (1963). "Fiskeriforsøg i Umanak distrikt" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 10.

Sveistrup, P.P. (1965). "Ivigtut 1865-1870" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 2.

Søbye, Regitze Margrethe (1984)." Knud Rasmussens manuskript til filmen "Palos Brudefærd"" in: Rolf Gilberg (red.): Tidsskriftet *Grønland,* nr. 4-5, maj-Juni (Temanummer: Palos Brudefærd).

Sørensen, Janus (1961). "Da Østgrønland fik sin første radiostation" in: Tidsskriftet *Grønland.* Det Grønlandske Selskab, nr. 8.

Thorleifsen, Daniel & Bula Larsen (red.) (1995). *Ilinniarfissuaq ukiuni 150-ini. Ilinniarfissuup 1995-imi ukiunik 150-iliilluni nalliuttorsiorneranut atatillugu atuakkiaq. Festskrift i anledning af Ilinniarfissuaqs 150-års jubilæum i 1995.* Ilinniarfissuaq/Atuakkiorfuk, Nuuk.

Windstedt, Ole (1978). "Sådan begyndte TV i Grønland" in: Ole Oxholm & Finn Lynge (red.): *tusarnârêrparse ukiune 50-ine*

*Kalâtdlit-nunâne radio/50 år i luften.* Kalâtdlit.nunâta radioa/Grønlands Radio, Nûk.

Avisindlæg uden forfatternavn, betænkninger, arkivmateriale mv:

1950: Grønlandskommissionens betænkning 3: *Skolevæsenet, kirken og andre kulturelle forhold,* februar. København.

1953-1966: Qaqortoq Kommune, byarkiv, journal nr. 110.

1952-1958: Aasiaat Kommune, byarkiv, nr. 841.1.

1954-1967: Uummannaq Kommune, byarkiv, nr. 35.15, journalnr. 960.

1956: "KivitoK fik både ris og ros ved premieren" in: *Atuagagdliutit/Grønlandsposten.* nuvimparip 8-at, nr. 22.

1957: "Grønlandspremieren på "K'ivítoK'" i: *Atuagagdliutit/Grønlandsposten*, jánuârip 17 iat.

1969: Betænkning fra Udvalget vedrørende Folkeoplysningen i Grønland, marts.

1970-1973: Grønlands Oplysnings Forbund , Filmcentralen arkiv, nr. 29.07.




*Bogomslag af Aage Gitz-Johansen*

# Danske Grønlandsfiktioner

## Om billedet af Grønland i dansk litteratur

*Af Kirsten Thisted*

For nogle år siden diskuterede jeg den dansk-grønlandske spillefilm *Lysets hjerte* med et hold studerende ved Københavns Universitet (1). En bestemt scene faldt dem for brystet. Det drejede sig om begravelsen af ofrene for et tragisk skuddrama. Filmen er bygget på en virkelig hændelse, hvor en ung mand i vrede og frustration skyder ind blandt en gruppe unge mennesker på et kollegium. I virkeligheden gik det endnu værre, i filmen dræbes to af de unge, og senere samme nat begår drabsmanden selvmord. Som et forsøg på forsoning begraves de omkomne

samtidig fra byens kirke, men stemningen er ubærlig, fordi skam nedbøjer morderens/selvmorderens familie, mens andre af de pårørende blander sorg med had. Nogen egentlig forsoning kommer det ikke til før i filmens slutning, men situationen forløses foreløbig, da menigheden sammen istemmer "Guutiga illimmi" (Nærmere Gud til dig). De studerende fandt scenen "malplaceret", fordi det jo måtte være indlysende, at kristendommen burde fremstilles med langt større afstandtagen i en film, der fremstiller sig som grønlandsk, med grønlandsk tema, grønlandske skuespillere og grønlandsk talesprog. Kristendommen anskues i denne forbindelse som nærmest synonym med dansk imperialisme. Filmens hovedhandling, hvor faderen til den unge mand, som har forvoldt ulykken, søger ud i det store øde for i *inuits* kulturelle rødder at genfinde folkets og sin egen styrke, var meget bedre i overensstemmelse med de studerendes forventninger.

De studerendes reaktion repræsenterer en af to indgroede forestillinger om grønlænderne: at grønlænderne står fremmede over for den kristne religion - en påstand, som bl.a. stadfæstes af Peter Høeg i bestsellerromanen *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992). Den anden forestilling, som også bekræftes hos Høeg, er at grønlænderne er et mundtligt folk, fremmedgjorte og handikappede over for skriftsproget og skriftkulturen, som henholder sig til love og formularer og frem for alt en lineær tidsopfattelse, grønlænderne slet ikke kan relatere sig til. Stereotypien er en positiv udlægning af den samme kulturdeterminerende opfattelse, som ligger til grund for mange vittigheder og vandrehistorier om grønlændernes kommen til kort over for det moderne samfund og arbejdsmarked. Der er således ikke langt fra uovervejet naturfolksromantik til udgrænsning og racisme. Diskursen om grønlænderne som "naturfolk", eller i en moderne terminologi "oprindeligt folk", er imidlertid særdeles veletableret og understøttet af grønlænderne selv, fordi den yder dem en vis oprejsning og respekt og befordrer deres sag i forskellige internationale sammenhænge, hvor det er et langt bedre argument at være "oprindelig", end at være marginaliseret og fattig. (2)

Vi skal i det følgende se, hvordan diskursen om grønlænderne som naturfolk formidles via (populær)videnskab og skønlitteratur og dermed kommer til at udgøre den almene forestilling om "grønlænderen" og "det grønlandske", som også grønlandsfilmene har trukket på. (3)

**Eskimoliv.** Generelt er den danske polarhistorie meget "national" - man fokuserer på danske ekspeditioner, danske forskere og danske afhandlinger. Andre lande har dog også spillet en rolle, heriblandt Norge, men det taler man ikke så gerne om i Danmark, muligvis på grund af den gamle strid om retten til Nordøstgrønland, som danskerne efter årelange trakasserier vandt i 1933 ved en sag ved den internationale domstol i Haag. Ikke desto mindre var det den norske folkehelt Fridtjof Nansen (1861-1930), der som den første krydsede indlandsisen - det skete i 1888 og vakte stor interesse i Grønland - bl.a. hos Knud Rasmussen (1879-1933), der frem for nogen anden har præget ikke blot den danske opfattelse af grønlænderne, men også grønlændernes selvopfattelse. Nansen blev den unge Rasmussens idol. I Nansens bog *Eskimoliv* (1891) findes således en række af de hovedtanker, som siden skulle blive grundlaget for Rasmussens arbejde, herunder forestillingen om alle eskimoerne fra Sibirien til

Østgrønland som udgørende ét fælles folk. Teorien var fremsat af H.J. Rink (1819-93), på baggrund af ligheder i sprog og fortælletradition (4), og Nansen helliger emnet det første kapitel i sin bog, hvor det hedder:

> En ublandet eskimo fra Beringsstrædet er saa lig en grønlænder, at man intet øieblik kan være i tvivl om, at de tilhører det samme folk. Deres sprog er ogsaa saa ens, at en Alaska-eskimo og en grønlænder sikkert uden store vanskeligheder vilde kunne tale med hinanden. Kaptein Adrian Jacobsen, som har reist baade i Grønland og i Alaska, fortalte mig, at han paa det sidste sted kunde klare sig med det lille eskimoiske, har havde lært i Grønland. Dette er folk, som er adskilte ved mere end 600 geografiske mil, eller som fra Kristiania til Kinas grænser eller midt nede i Arabien. En slig enhed i sprog hos saa vidt adskilte stammer tør være enestaaende i menneskeslegtens historie. (5)

*Eskimoliv af Fridtjof Nansen. (illustration Otto Sinding)*




Eskimoerne er således karakteriseret som tilhørende en ensartet og uforanderlig kultur, og det er ikke mindst denne forestilling om kulturens vældige ælde, der har skabt fascinationen omkring den. Med eskimoerne tænker man sig tilbage til menneskehedens tidligste historie. Med den berømte 5. Thule-ekspedition (1921 24) bekræftede Rasmussen teorien om grønlændernes fælles oprindelse med de øvrige eskimoer, samtidig med at hans samlinger og beskrivelser kom til at danne grundlaget for billedet af dette folk. (6)

Hos Nansen mødte Knud Rasmussen ligeledes forestillingen om eskimoerne som et naturfolk, der i mange henseender – ikke mindst hvad angik moral og etik – stod *over* de såkaldte kulturfolk. Nansen var dybt chokeret over Hans Egedes beskrivelse af grønlænderne som "koldsindige", "vanvittige", "løgnagtige" etc. Hvor Egede måtte konstatere, at "det naturlige Menneske fatter ikke de Ting, som høre Guds Aand til" (7) satte Nansen sig for at bevise, at eskimoerne tværtimod levede som sande kristne, inden europæerne kom og påtvang dem pengeøkonomien. Nansen fortolker eskimoerne ud fra romantikkens syn:

> Eskimoen tilhører fremfor nogen anden havet og kystlandet. Ved havet bor han, der søger han sin næring, det gir ham alt til hans livs behov, over det foregaar hans reiser og flytninger enten i hans skindbaade om sommeren eller i hans hundeslæder, hvor det er islagt om vinteren. Havet spiller saaledes sterkere end noget andet ind i eskimoens liv – intet under derfor, at hele hans sjæl bærer gjenskin

> deraf. Med det veksler hans sind – i stormen alvor – i solskin og stille den ubundne glæde. Han er et havbarn, letsindig glad som den kaade bølge – men stundom mørk som det fraadende uveir. Alt svinder lige hurtig i hans barnesind, det er som, naar stormen stilner sjøen, da lægger bølgerne sig, og erindringen er borte. (8)

Som et lykkeligt naturbarn, således fremstår eskimoen også ofte hos Rasmussen, især når han taler om sine elskede polareskimoer, de "nye mennesker" han følte, at han selv havde opdaget, og som han boede hos i lange perioder. Nansens helt igennem kulturpessimistiske syn delte Rasmussen derimod ikke. Nansen lægger ikke fingrene imellem, når han skildrer resultatere af europæernes indsats i Grønland:

> Nedgang og forfald i alle henseender, det er altsaa, hvad europæerne kan se tilbage paa som udbyttet af sin virksomhed i Grønland. (9)

Som født og opvokset i Grønland havde Rasmussen et langt mere nøgternt syn på kulturmødet, end Nansen kunne have det efter sin ene overvintring. Rasmussen vidste godt, at grønlænderne ikke ville finde det ønskeligt at skrue tiden tilbage, og han har udmærket kunnet gennemskue, hvordan Nansen ofte kommer til at udtale sig mindst lige så arrogant som de missionærer og administratorer, han i så skarpe vendinger tager afstand fra - som når han plæderer for, at grønlænderne burde holde sig til fangst og ikke tilbydes skoleundervisning. Nansen indrømmer, at grønlænderne har opnået bemærkelsesværdige boglige kundskaber, men:

> Hvad skal eskimoen med læse- og skrivefærdighed? Sin fangst lærer han sandelig ikke ad den vei. Han kan vistnok gjennem de faa bøger, han har, erhverve sig underretning om andre og bedre lande, om uopnaalige forhold og lettelser, som han før ikke kjendte, og saaledes misfornøielse med sine egne kaar, som før var de lykkeligste, han kunde tænke sig. Og saa kan han læse i bibelen, - men mon han forstaar saare meget deraf, og mon den ikke kunde være ham lige saa nyttig, om den blev ham fortalt, ligesom hans gamle sagn blir det? (10)

Nansens syn på eskimoerne er kulturdeterministisk i yderste potens:

> Mange mennesker tror, at et udviklet kultursamfund lar sig skabe med et slag af en saa ubekvem materie som et naturfolk. Det er imidlertid en fejltagelse at mene, at den menneskelige natur lar sig forandre efter enkelte folks forgodtbefindende. Den menneskelige natur er vistnok foranderlig; men udviklingen sker altid langsomt lig udviklingen i den hele natur. Vi maa derfor ikke indbilde os, at det gaar an, som vi har gjort i Grønland og andre steder, at løbe bus paa et naturfolk med vor kultur og indplante dem denne. 'Forsøg at passe en haand med fem fingre ind i en handske med fire', siger Spencer, 'og vanskeligheden er slaaende lig vanskeligheden med at bringe et indviklet eller sammensat begreb ind i en aand, som ikke har en tilsvarende sammensat evne.' (11)

Løbet over ende af civilisationen må eskimoerne bukke under, og Nansen ender sin bog med en undergangsvision, hvor Grønland ligger affolket og uddødt hen, og kun "de døde lege sin lysende leg over sit snelands evige dødsstilhed" – således som myterne fortæller, at nordlysene er de døde sjæle, der spiller bold med et hvalroskranium. Også Knud Rasmussen begræder, at den moderne udvikling udvisker en kultur som den eskimoiske, men han minder samtidig om, at ikke alt var så idyllisk i det eskimoiske samfund – børn der sattes ud eller dræbtes, mord på folk der beskyldtes for hekseri, vanrøgt af forældreløse og gamle, alt dette vil grønlænderne nødig have igen. Rasmussen er derfor enig i, at naturmennesket i grønlænderen må dø, men han forestiller sig ikke, at

grønlænderne *som folk* vil uddø – han tiltror dem nemlig evnen til at omstille sig:

> Man har intet Valg. Alle Naturfolks Liv i Fremtiden er kun afhængigt af dets Udviklingsmuligheder under nye Forhold: Vejen frem maa gaa over deres egen Races Lig. Det, som det derfor gælder om, er at give Naturmenneskene i deres Sind og Gemyt en saa skaanselsfuld og varsom Død som muligt. Først da er de modne til den store Verdensnivellering af Individer. (12)

Rasmussen medvirkede derfor aktivt til grønlændernes omstilling. Han var med til at stifte det grønlandske litteraturselskab i den hensigt at befordre udviklingen af en moderne grønlandsk litteratur, og med sin bearbejdede oversættelse af W. Dreyers bog *Naturfolkenes Liv* introducerede han evolutionsteorien i Grønland (13). Samtidig var Rasmussen imidlertid dybt ambivalent, idet det var de "uberørte" eskimoers frie liv, han identificerede sig med og beskev for et dansk publikum - f.eks. *Min Rejsedagbog,* rapporten fra Den 1. Thule-ekspedition i 1912, som er udsendt i utallige oplag og flittigt læst af flere generationer af danske drenge (og piger). På sin vis har myten om Knud Rasmussen opslugt manden selv og det stof, han rejste for at samle. Få kan gengive en eskimoisk fortælling, men alle kan visualisere billedet af den skindklædte Rasmussen på hundeslæden på vej mod nye, "uopdagede" mennesker: Danmarks polarprins!

Det var da også det fortidige, prækoloniale Grønland, Rasmussen fremstillede i filmen *Palos Brudefærd,* hans sidste store projekt, indspillet i Ammassalik i Østgrønland sommeren 1933. Filmen er en slags iscenesat etnografisk dokumentar, bygget op omkring et handlingsplot, således at den samtidig får spillefilmskarakter. Ideen er genial, filmen er et pragtstykke og uomtvisteligt et fremragende stykke levendegjort etnografi (14). Den afrunder således smukt Rasmussens bestræbelser på at formidle en kultur, der er under kraftig påvirkning og udvikling, og som derfor må bevares for eftertiden som erindring. Problemet er imidlertid, at dette bevarede erindringsbillede kommer til at stå så stærkt, at det langt overskygger både nutiden og ethvert fremtidigt alternativ. Det er således stadig "Rasmussens Grønland", filmmagerne, forfatterne og turisterne desperat forsøger at få øje på - uagtet at "Rasmussens Grønland" allerede på hans egen tid var en iscenesat rekonstruktion.

***"See kun Liv og Aand i den store Natur..."***

Ligesom "Orienten" til dels er blevet til ud fra beskrivelser og billeder fremstillet af europæere, der aldrig har sat deres ben i de områder, de skildrer (15), er det langtfra alle de danskere, der skriver om Grønland, der har andet end andet- og tredjehånds kendskab til landet og kulturen. I kølvandet på den interesse, som vaktes ved de mange missionærers og udsendinges skrivelser og rapporter, blev grønlænderne også et tema i dansk fiktion. I 1842 publicerede B.S. Ingemann (1789-1861) en lille "Fortælling i tre Bøger" med titlen *Kunnuk og Naja eller Grønlænderne.* Teksten opnåede en vældig popularitet og blev i adskillige år frem den primære kilde til almenhedens kundskab om Grønland, og den blev oversat til svensk, tysk, hollandsk og engelsk. Bogen inspirerede også i hvert fald én person til siden at blive etnograf. I *Tamalât. Landet bag Hav* (1918) fortæller Louis Bobé om, hvordan Ingemanns roman, som han læste i sin barndom, vakte hans længsel efter Grønland (16).

Rigtignok gør Ingemann sig skyldig i en og anden etnografisk misforståelse, men i betragtning af, at han aldrig selv har set

landet, er resultatet alligevel ganske imponerende. Beretningerne om eskimoernes fangstliv og myter har leveret Ingemann et billedmættet stof, som omsat i en form for blandet saga og folkevisestil formidler et ganske vist romantiseret og europæiseret, men samtidig uhyre positivt billede af Grønland. At grønlænderne tildeles rollerne som børn, med missionærerne som de kærligt opdragende forældre, hører tiden til. Synet på eskimoerne er i øvrigt nogenlunde som romantikkens syn på den oldnordiske fortid: det var ophøjet og storladent, men det var også grusomt og nådeløst. Den før-kristne tid fremmanes i begejstring for dens rige forestillingsverden, men fortælles samtidig ind i et plot, hvor kristendommens nådesyn af alle parter erkendes som den højere tro, der skal afløse det gamle. Hovedideen henter Ingemann fra Hans Egede Saabyes *Brudstykker af en Dagbog, holden i Grønland 1770-80* (1816), hvor der berettes om en ung mand, som i henhold til traditionen er forpligtet til at hævne sin for længe siden myrdede far. Ved antagelsen af kristendommen løses han af denne forpligtelse og kan tilgive sin fjende, hvorved mordet og den mulige fortsættelse af hævndrab forhindres. Ingemann tilsætter yderligere historien en kærlighedsintrige: Kunnuk, den myrdedes søn, og Naja elsker hinanden, men forholdet er umuligt, fordi Naja er i morderens slægt. Handlingen udspiller sig i Diskobugten omkring 1774, og Ingemann gør Hans Egede Saaby til en central person i romanen, idet han viser sig at være den "lyse tornak" (hjælpeånd), som den gamle vismand Elik har set i sit drømmesyn, og som skal vise ham en åndelig verden, som er større end den, han hidtil har kendt. Af andre historiske personer møder vi gamle Arnarsak, kvinden der som ung var Poul Egede en uvurderlig hjælp i hans arbejde med at oversætte bibelen til grønlandsk, og som tog med ham til Danmark for at fortsætte deres arbejde. Arnarsak overlevede opholdet (ved den tid døde de fleste grønlændere af sygdomme, de ikke var immune overfor ved en sådan rejse) og vendte hjem for at deltage i missionsarbejdet i Nordgrønland. Handlingen er således henlagt til en tid, hvor mange allerede er omvendt, mens andre nøler og hellere vil holde fast ved den gamle tro.

De tidlige missionærer forkastede uden vaklen eskimoernes verdenssyn som vantro indgivet dem af djævelen, hvorved denne ville "forføre de arme Mennesker og holde dem fra den sande Guds Kundskabs Eftertragtelse" (17). Det grønlandske ord for åndemanerens stærkeste hjælpeånd, Toornaarsuk (18), blev derfor annekteret af missionen og tildelt en ny betydning som Fanden. Da grønlænderne i 1800 omfortolkedes fra uoplyste hedninge til naturbørn, undergik Toornaarsuk en ny forvandling og blev til en slags "ånden i naturen". Når grønlænderne således hos Ingemann tilbeder Tornarsuk, er det naturkraften selv de dyrker – en forestilling der siden skulle komme til at optage danske forfattere, blot under navn af andre eskimoiske begreber. For Ingemann gjaldt det imidlertid om at løfte denne tro over i kristendommen. Da det virkelig gælder, er det den kristne Gud, ikke Tornarsuk, der hjælper, for Tornarsuk er som naturen selv lunefuld og ubønhørlig. I slutningen forsones den kristne præst og den gamle, nu omvendte vismand. Elik har på sin side erkendt den kristne Gud som garant for en evighed, der består, når naturen og Tornarsuk forgår. Præsten, den fiktive Hans Egede Saabye, har derimod erkendt, at den eskimoiske trosverden ikke bør afvises som løgn og gøglerier:

> I Guds Navn, gamle Elik (..) see kun Liv og Aand i den store Natur og giv den hvad Navn du vil! See – til Dagen kommer – dine Fædres Sjæle i Guds flammende Nordlys! Kald ogsaa det Ondes Væsen med hvad Navn du vil! men forsag det kun! Og det Navn, du ærer og frygter i Guds synlige Verden, skal ikke tillukke dig Livets og Sandhedens kilde! (19)

Stor betydning fik Ingemann for H.J. Rink – ikke så meget hvad fortolkningen af eskimoernes religiøse forestillinger angik; Rink forkastede siden, på baggrund af sine egne indsamlinger og intensive studier af den mundtlige fortælletradition, adskillige af de antagelser, hvorpå Ingemann baserer sin fremstilling. Derimod overtog han respekten for grønlænderne som selvstændigt tænkende, åndeligt kapable mennesker, samt fra nationalromantikken ideen om fortiden og historien som den kraft, hvoraf folket henter sin styrke. Hans indsamling af grønlandsk fortælletradition var et led i den nationale vækkelse, han ønskede at sætte i gang hos grønlænderne, og Ingemann var en væsentlig inspiration for denne bestræbelse (20), ligesom Rink blev det for Rasmussen.

**Arktisk frirum – Pontoppidan.** En anden stor dansk forfatter, som aldrig selv kom til Grønland, men skrev om det alligevel, er Henrik Pontoppidan (1857 1943). Pontoppidan studerede ingeniørvidenskab og blev vildt optaget af geologien. På en studietur til Bornholm havde de grønlandsforskeren Knud Steenstrup med, han fortalte om Grønland, og unge Pontoppidan var solgt. "Endnu længe efter min tilbagekomst til København vedblev det hvide eventyrrige deroppe i det høje nord at sysselsætte mig" skriver han i sine erindringer (21). Grønland er altså forlængst etableret som et "eventyrrige", åbent for diverse betydnings- og værditilskrivninger med rod i beskriverens egne længsler og forestillingsverden. Pontoppidan er selv opmærksom på dette og skriver med stærk ironi om sin ungdommelige besættelse: "Først henad morgenstunden faldt jeg i søvn, men ogsaa i drømme jog jeg bjørneskindsklædt og højt råbende hen over den grønlandske indlandsis med fjorten halsende hunde foran slæden" (22). Baggrunden for den voldsomme sindsbevægelse er, at det dagen forinden er blevet kundgjort, at Steenstrup skal foretage en ny ekspedition til Grønland, og at en af de polytekniske studerende kan komme med som assistent. Pontoppidan læser og læser om Grønland – men bliver ikke den udvalgte (23). I stedet skriver han så fortællingen *Isbjørnen* (1887).

Med denne tekst introducerer Pontoppidan et nyt tema i Grønlandsbeskrivelsen: Grønland som tilflugtssted for utilpassede eksistenser, sådanne mennesker som i forhold til det etablerede samfund "var kommen til verden som en umulighed". Thorkild Müller er fra fødslen en skuffelse for sin familie, der skiber ham af som "grønlandsk student". Som det mismodigt forlyder blandt studenterne, er Thorkild hermed udset til at henslæbe sit liv "i den evige isørkens frygtelige ensomhed", dømt til "syndernes forladelse, kødets forsagelse og den evige is" – og så bliver han oven i købet sendt til Grønlands nordligste, mest afsides præstegæld. For Thorkild bliver Grønland imidlertid lykken. Skønt han mildt sagt ikke er nogen fagligt velfunderet repræsentant for den teologiske øvrighed, har han dog en vis idé om, hvad der kræves af ham i form af anstand og andægtighed, og han forsøger fortvivlet at kæmpe imod, altimens han mere og mere drages mod den lokale befolkning. En dag giver han efter for fri-

stelsen og maver sig ind på livet af en sæl, efterlignende fangernes kunst med at lokke for sælen og te sig, så den tror, det er en artsfælle. Da grønlænderne kort efter begiver sig ind i fjeldet på sommerlejr, er Thorkild med, og da han vender tilbage, er han en helt anden person. Han har rettet sig og løftet sit blik, fri af den undertrykkelse og selvforagt, han er blevet påtvunget af det danske borgerskab. Først på hans gamle dage, da hans grønlandske kone dør, vækkes længslen efter fødelandet atter, og Thorkild får embede hjemme i Danmark. Kunne Danmark ikke rumme ham, da han var ung og underkuet, kan det imidlertid slet ikke rumme ham nu. Thorkild ender med at rejse tilbage til Grønland for at ende sine dage dér.

I skildringen af grønlænderne og relationen mellem grønlændere og danskere er der ikke sket den store forandring i forhold til Ingemann. Grønlænderne er stadig lykkelige, frie "naturbørn" for hvem Thorkild bliver som "en Fader", "deres fælles Raadgiver og Trøster". Synet på kristendommen er derimod et ganske andet: man forstår, at Thorkild netop qua sin udannethed passer glimrende i Grønland – den form for kristendom, han er i stand til at praktisere, gør ingen skade. Skønt Pontoppidan næppe har overvejet Grønlandsspørgsmålet særlig grundigt - Grønland står snarest som en kulisse for den modsætning mellem kultur og natur, som skulle blive så central i hans forfatterskab - synes han mest at hælde til Fridtjof Nansens overbevisning, hvad koloniseringen af Grønland angår: den har næppe tilført den indfødte befolkning meget godt (24).

**Aage Ibsen:** ***Fjældgænger.*** Hos Aage Ibsen (1847-1911) får vi Grønland skildret af en mand, der havde tilbragt adskillige år som læge deroppe. Ibsen skrev flere bøger om Grønland, heriblandt *Nordlys* (1894), *Søster Helene* (1895) og *Fjældgænger* (1908). Vi skal her koncentrere os om den sidstnævnte, hvor der gøres åbenlyst grin med de skrivende damer, som fra tid til anden sendte såkaldte "idyller" hjem med idealiserede beskrivelser af samlivet mellem danskere og grønlændere (25). Aage Ibsen forsøger en mere realistisk skildring, hvor problemer får lov at komme til orde. Hovedpersonen er af blandet herkomst, idet hans far var en dansk købmand. Det eneste Petrus Lybert har fra ham, er imidlertid et fotografi af en viljekraftigt udseende mand, sit efternavn, samt den forpligtelse der hviler over ham til at få en uddannelse og skille sig ud fra de grønlændere, han er født og opvokset iblandt. Pludselig da drengen er 15 år, og faderen mærker døden nærme sig, kalder han ham nemlig til sig inde i kolonien og forsøger at oplære ham som dansk. Hermed introduceres splittelsestemaet, som bliver udtryk for århundredets altdominerende danske diskurs om kulturkløften.

Romanen starter, da Petrus pakker for at rejse ind til kolonien, efter en vinter at have fungeret som udstedsbestyrer i sin hjembygd. Forinden har han været i Danmark på uddannelse. Familien er klar over, at han er ulykkelig og splittet, og de er i tvivl om, hvorvidt de får ham at se igen. Bekymringen stiger, da han kræver flaget hejst ved sin afrejse. Flaget er de fremmedes tegn, og at kræve flaget hejst er ensbetydende med at vælge side. "Er jeg ikke lige saa god som en Kavdlunak (en Europæer)?" spørger Petrus. I kolonien venter diverse problemer. Petrus har ikke opført sig korrekt, da han vendte hjem fra sit Danmarksophold. I et øjeblikkeligt anfald af gensynsglæde har han indledt et forhold til Rebekka, uden egentlig at være

interesseret i hende. Han stræber højere. Hele denne vinter har han i smug betragtet et fotografi, han har fået af den lyshårede Ida, en dansk pige der er i Grønland som lærerinde for doktorens børn. Beklageligvis har hans forhold til Rebekka fået følger, idet den mand hun ellers var forlovet med, er gået qivittoq.

Qivittoq-motivet er nok det i den grønlandske fortælletradition, der har optaget danskerne mest – muligvis fordi disse historier har været levende og genfortalt op gennem hele århundredet. Det er da også emnet for den første roman udgivet på grønlandsk (26). En qivittoq, eller fjeldgænger som det gerne oversættes, er en person som i vrede, skam eller sorg forlader sine medmennesker for at drage ud i det store øde. Afskåret fra samliv med andre mennesker ophørte en sådan person med at være et rigtigt menneske og formodedes i folketroen at komme i besiddelse af alle de overnaturlige kræfter, der råder derude i det store øde. Man måtte herefter frygte qivittoq'ens hævn. Petrus mærker til sin fortvivlelse, at rygterne skræmmer ham – ikke så meget på grund af angsten for qivittoq'ens hævn, som fordi han tolker sin skræk som et tegn på, at den grønlandske baggrund alligevel ligger dybt i ham, uanset hvor stor en umage han gør sig for at blive dansk.

Petrus er genstand for mange personers forskellige viljer med ham. Moderen og søsteren vil beholde ham, og de ønsker sig derfor, at han må forblive grønlandsk. Præsten vil have ham til ydmygt at tjene Gud, så for ham må han også helst forblive grønlandsk, kolonibestyreren vil derimod have ham til at blive så god en handelsmand som muligt – og det vil sige så dansk som muligt. Doktoren har sit helt eget projekt, idet han vil have Petrus til at forblive grønlandsk, selv om han træder i handelens tjeneste. Som en trojansk hest skal han bekæmpe handelen indefra, idet han opdrager grønlænderne til ikke at indhandle deres produkter, men leve af landets ressourcer alene, for at genvinde deres tabte frihed. Doktor Bensens meninger er som talt ud af Fridtjof Nansens *Eskimoliv.* Som man kan gætte, går det helt galt med Petrus. Rebekka sætter alt ind på at blive gift med ham, men er ham ingen god kone, Ida leger med hans følelser, men uden for alvor at overveje at gifte sig med ham, for:

> Tænk, om noget af dette underlige fra den eskimoiske Races Tankeverden, noget af dette fremmedartede og vilde, arvet ned fra Landets Urbeboere, det som Civilisation og Kristendom aldrig ganske havde faaet Bugt med – om det brød frem hos Petrus blot glimtvis! Og om det arvedes ned – thi man burde jo tænke Tanken færdig – arvedes ned paa hendes Børn. Uf! (27)

Uden at kunne finde sig hjemme hverken hos danskerne eller hos grønlænderne ender Petrus med selv at blive en slags fjeldgænger, idet han dog ikke går i den hensigt at blive ét med fjeldets kræfter, men medbringer en lille flaske morfin ved hjælp af hvilken han må formodes at ende sit liv. Hans lig bliver aldrig fundet, og det eneste minde over ham bliver den varde, doktoren og Ida til slut bygger, i erkendelse af deres medskyld i hans skæbne. Romanen udkom i samme periode, hvor især Mylius-Erichsen (1872-1907) henledte danskernes opmærksomhed på de elendige sociale forhold i Grønland og pegede på Danmarks ansvar over for sin koloni. Bekymringen for kulturkløften var imidlertid et argument for at holde igen på udviklingen (dvs. investeringerne) i Grønland, og selv om forfatteren næppe har haft denne intention, kan en tekst som *Fjældgænger* læses som en støtte til et kon-

servativt, "kulturbevarende" synspunkt.

**Peter Freuchen.** Et af de helt store navne i grønlandsfiktionen er Peter Freuchen (1886-1957). Mens Knud Rasmussens forfatterskab blev rubriceret som populærvidenskab (især den første del af forfatterskabet) og videnskab (især fra og med den 5. Thule-ekspedition), er Peter Freuchen kendt for sine "røverromaner". Med sine æresdoktorater ved Københavns Universitet og University of Edinburgh opnåede Rasmussen en blåstempling, som aldrig blev Freuchen til del. Også Freuchen kendte imidlertid kulturen indefra, bl.a. gennem sit ægteskab med polareskimoen Navarana Meqopaluk fra 1911 til hendes død i 1921. Som medicinstuderende kom Freuchen med på Mylius-Erichsens *Danmarksekspeditionen* til Nordøstgrønland 1906-08. På hjemvejen mødte han Knud Rasmussen, der fik ham med på ideen om oprettelsen af en fast handelsstation i Thule, hvor Freuchen var bestyrer 1910-19 og deltog i en række af Rasmussens "Thuleekspeditioner", finansieret delvist ved indtægterne fra handelsstationen. For Freuchen som for mange andre som skrev om Grønland, gjaldt det således, at de selv var med til at implementere den kolonisering, de dybest set beklagede. Med sit journalistiske virke, hvor han skrev i massevis af artikler og holdt talløse foredrag rundt i hele landet, gjorde Freuchen imidlertid en stor indsats for at skabe debat om forholdene i Grønland. Freuchen ledsagede Thorvald Stauning på dennes besøg i Grønland i 1929, ligesom han var med som Politikens udsendte under Hans Hedtofts besøg i 1948 - to begivenheder som fik afgørende indflydelse på Grønlands udvikling.



*Peter Freuchen*

Flere af Freuchens romaner handler om Grønland, bl.a. *Ivalu,* 1930, *Hvid Mand* (1943) og *Solfjeld* (1946). Henlagt til hhv. Canada og Alaska er derimod romanerne *Eskimo* (org. udg. *Storfanger,* 1927, og *Rømningsmand,* 1928) samt *Larions Lov* (1948), der normalt regnes for Freuchens hovedværker. Hvor romanen udspiller sig, og præcis hvilken etnisk gruppe, der er tale om (eskimo/indianer), har dog mindre betydning, idet grundkonflikten er den samme: kultursammenstødet mellem naturfolk og europæere. Grebet består i at lade os møde naturfolket *først,* hvorved vi kommer til at opleve konflikten fra deres synspunkt. I dette perspektiv byttes rollerne om, således at det her er europæerne, der tager sig primitive ud i deres kulturs uforstand over for alt andet end dens egen magt. Undtagelserne udgøres af en række enkeltstående hvide mænd i slægt med Pontoppidans Thorvald, der er kommet på kant med deres eget samfund og finder et fristed i Arktis. *Eskimo* (28) lagdes til

grund for Hollywood-spillefilmen af samme navn, indspillet af MGM i Nome 1932-33 med Freuchen selv i skurkerollen, samt skuespillet *Osakrark* (29), opført på Det Kgl. Teater 1933.

Peter Freuchens bøger opnåede en enorm popularitet og udkom i mange oplag, ikke mindst erindringsbøgerne *Knud Rasmussen som jeg husker ham* (1934) og *Min grønlandske Ungdom* (1936). I 1950'erne genudsendtes mange af bøgerne i Fremads Folkebibliotek, ligesom Freuchen havde et stort publikum på engelsk (30). På grund af sine antinazistiske synspunkter var Freuchen nødt til at flygte under krigen og bosatte sig siden i Amerika. På amerikansk udkom *Hvid mand* og *Min grønlandske Ungdom* som "Armed service Edition" i oplag på 300.000.

Freuchens romaner er skrevet ind i den samme strømning som James Fenimore Coopers berømte *The Last of the Mohicans* (1826). De indfødte placeres i et sublimt landskab, de inkarnerer de basale, "ægte" værdier, som medmenneskelighed, åndsrigdom etc., men deres skæbne er tragisk, fordi deres kulturs uddøen på forhånd er set som uafvendelig. Der er en del "den ædle vilde" (31) i det, men samtidig den respekt for den oprindelige kultur, som også prægede Ingemanns roman.

> Og her ender Historien om den store Mala, der en gang havde smagt paa den hvide Mands Tanker og siden aldrig kunde slippe dem.

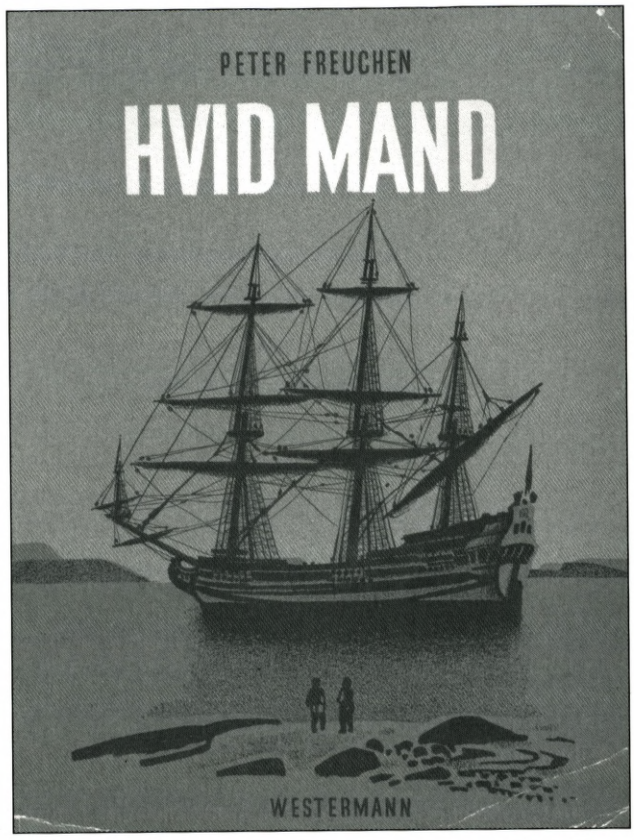
Således slutter dobbeltromanen *Storfanger/Rømningsmand* (*Eskimo*). Mala har som en af de første oplevet mødet med den hvide mand, og han har brugt resten af sit liv på at flygte fra ham. I mellemtiden holder den hvide mands kultur for alvor sit indtog, og befolkningen giver sig tankeløst alt det nye i vold – selv Malas egen familie. Mala må flygte længere og længere bort, men det tragiske perspektiv består i, at han ikke kan flygte fra sig selv. Også Malas sind er inficeret af kulturmødet - i modsætning til sine stammefrænder forstår han imidlertid til fulde konsekvenserne. Efter et langt liv som storfanger går Mala til slut gennem isen og følges i døden af den sidste af sine hustruer, den tro Aba. Sådan som Freuchen fremstiller det, står det på dette tidspunkt enhver læser klart, at verden med den kultur, som her er gået under, har lidt et afgørende tab.

Når handlingen udspiller sig i Grønland, ser Freuchen generelt mere optimistisk på kulturmødet. Som enhver anden på den tid var Freuchen af den opfattelse, at den danske kolonisering af Grønland ikke tålte sammenligning med andre kolonimagters fremfærd, hvad angik hensyntagen og uegennyttighed overfor den indfødte befolkning. Freuchen var overbevist socialdemokrat og skildrer nytiden i Grønland fra 1900-tallets begyndelse med en fremskridtstro, som råder bod på den afvikling af den oprindelige fangerkultur, som uomtvisteligt blev konsekvensen selv af Danmarks "milde" kolonisering. At Freuchen var ganske solidt forankret i sin egen kultur og dennes værdisæt, fremgår måske tydeligst af romanen *Ivalu,* der handler om ægteskabet mellem en hvid mand og en polareskimoisk kvinde. Man genfinder meget stof fra Knud Rasmussens skrifter og fra Freuchens egne erindringsbøger, og Freuchen har selv pointeret, at karakteren Ivalu er modelleret over hans kone Navarana (32). I den forbindelse er det imidlertid interessant, at den mandlige hovedperson kun vælger Ivalu med den udtrykkelige begrundelse, at hun er *anderledes* - altså i virkeligheden

*på trods af* at hun er eskimo (33).

Det var ved den tid almindeligt, at danske mænd af underklasserne giftede sig grønlandsk – men ikke så almindeligt at det skete højere op i samfundshierakiet. At Freuchen tog sig en hustru blandt "de vilde", har formentlig medvirket til at rubricere ham som aparte – lidt på linie med hans egne heltefigurer. Samme år som *Ivalu,* 1930, udkom i øvrigt en lille roman af Helge Bangsted (1898-1974), hvor raceblandingen er grundmotiv. Hovedpersonen, den hvide mand, har gjort sig umulig hjemme (34) og ender under et skibsforlis i Grønland, hvor han reddes af eskimoerne. Han forelsker sig i eskimopigen Eqaluk, men vender sig fra hende, fordi han væmmes ved synet af hendes hårtop: "han hadede den Top. Det var Kastemærket. Den synlige Forskel paa hans og hendes Race" (35). Da det europæiske skib omsider kommer, vælger han imidlertid alligevel at blive hos Eqaluk. Bangsteds roman er skrevet over manuskriptet til filmen *Eskimo,* den første spillefilm filmet (delvist) i Grønland, og bogen er illustreret med billeder fra filmen (36). Selv om Freuchen ikke udtaler sig så eksplicit om racespørgsmålet, synes sagen altså alligevel at have optaget ham (37). Ivalu har som barn via den amerikanske polarfarer Robert Peary fået en længsel i sig efter den hvide mand. Hun vil noget andet og mere end det, der er hende afstukket inden for rammerne af hendes egen kultur. Dette muliggør ægteskabet med den hvide mand. *Ivalu* er skrevet undervejs hjem fra Freuchens rejse med Thorvald Stauning og bør nok også læses i det perspektiv (38).

Besættelsestiden afkastede en del litteratur om Grønland – især om den tidlige kolonisering, uden at man dog af den grund så nogen parallel mellem tyskernes besættelse og danskernes kolonisation. Tværtimod! Vigtigst er Louis Bobés (gen)udgivelser af Egedernes skrifter, samt hans store biografi om Hans Egede (1944). Samme emne er temaet for Freuchens roman *Hvid Mand,* der skildrer udsendelsen af kongelig guvernør Claus Enevold Paars og grundlæggelsen af Kolonien Godthaab 1728, med henblik på bekæmpelsen af hollændernes handel med eskimoerne (39). Hvor Egede ved sin første landgang i 1721 havde slået sig ned ude i skærgården, rykkes bosættelsen her syv år senere derind, hvor det nuværende Nuuk ligger. Freuchens bog er bygget over Hans Egedes egne dagbøger og rapporter – plottet har han fra en passage fra Paul Egede: *Efterretninger om Grønland,*




*Bogomslag af Aage Sikker Hansen*

*uddragne af en Journal holden fra 1921 til 1788* (1788), hvor der berettes om, hvordan skibene tillige medbragte 10 mænd og 10 kvinder, som var udset til at genbefolke Grønland med europæere. De 20 "frivillige" var udtagne af hhv. slaveriet ved Kastellet og Børnehuset (straffeanstalter). Forinden afsejlingen fra København var de 10 par blevet gift ved lodtrækning, og det traf sig her så heldigt, at to af dem som fik hinanden i forvejen var kærester.

> Deres forbrydelse bestod deri, at da hun havde haft lov at besøge ham i hans fængsel på Kronborg, byttede hun tøj med ham og blev siddende i stedet for ham, som slap ud, men siden blev grebet og sat ind igen i sit tidligere fængsel, mens hun kom i børnehuset. Disse to levede skikkelig sammen og var de eneste af det pak, som kom tilbage til København. (40)

Freuchen giver kød og krop til dette handlingsskelet. Peter Haseman, romanens uheldigt-heldige hovedperson, er en sådan u-integrerbar karakter, som er raget så uklar med sit eget samfund, at han, skønt han er af gode kår og engang har været student, er endt i slaveriet. I Grønland føler både han og hans kone sig straks hjemme blandt de indfødte, som Peter Haseman dog aldrig vokser mere sammen med, end at han forstår at udnytte sin position som hvid mand iblandt dem, ligesom han med stor kreativitet udnytter sine muligheder blandt de hvide øvrighedspersoner. I pinagtig detalje skildrer Freuchen den forkrøbling af mennesker, som dengang gik under navnet militærjustits, ligesom han indgående demonstrerer, hvordan europæerne kommer til kort i Grønland, så længe de insisterer på at leve udelukkende ud fra deres egen kulturs principper. Med en teknik som Freuchen også arver fra Paul Egede, stilles tåbeligheder i den hvide mands egen kultur i relief ved at konfronteres med eskimoernes ligefremme, logiske indvendinger (41). Omdrejningspunktet i kulturmødet er den fejlslagne kommunikation, hvor den ene part bestandig tolker den anden parts handlinger ud fra sin egen kulturs forudsætninger - et forhold som Peter Haseman dog lærer at gennemskue og udnytte til sin egen fordel. Til slut da kongen afblæser hele den fejlslagne ekspedition og kalder guvernøren tillige med (den overlevende del af) militæret hjem, beslutter Peter Haseman sig til at blive i Grønland, som hjælp og støtte for den standhaftige Hans Egede, for

> her i Grønland er jeg mig selv. Her betyder jeg noget, og Menneskene omkring mig holder af, hvad jeg gør. Og jeg af dem og deres Dont. Her er jeg en hvid Mand mellem brune Vildmænd, og det er godt. Og mine Børn og min Kone skal finde Lykken her hos disse Mennesker. Her er det lettere at leve, for de lykkelige Folk, der bor her, smitter dem, der vil forstaa dem, og det vil jeg! (42)

Vendingen "Menneskene omkring mig" henviser til eskimoernes betegnelse for sig selv, inuit = mennesker, som her er brugt med de konnotationer i retning af sand menneskelighed, det siden skulle få i dansk såvel som grønlandsk diskurs. Freuchen bruger i den forbindelse betegnelsen Menneskenes Land om Grønland, og det er siden gentaget så ofte, at det er fuldstændig umuligt at forklare, at Grønland ikke officielt hedder Inuit nunaat, men derimod Kalaallit nunaat = Grønlændernes Land. Romanen slutter med følgende nationale lovsang:

> Og hjem sejlede Guvernør og hans Regiment, tilbage blev nogle faa, der holdt ud. De blev længe i landet og fik det vundet paa anden Vis, end Militær kunde gøre det. Men vundet blev det for Fremtid og Fremskridt og Danmark. (43)

Også i romanen *Solfjeld* fejres fremskridtet, således som det kommer til Grønland med torskefiskeriet og den administrative nyordning. Handlingen udspiller sig i 1908, hvor mange uvante begivenheder indtræder på den lille boplads i Solfjeldsfjorden. Først er der det med Agate, som er overbevist om, at den søn, hun har født udenfor ægteskab, er den genkomne Jesus. Barnet dør på den tredje dag, men bliver ved med at komme til hende i drømme og spå om fremtiden. Denne del af fortællingen er skrevet med udgangspunkt i kapitlet "En moderne Jomfru Maria" i *Under Nordenvindens Svøbe* (1906), hvor Knud Rasmussen beretter om sit møde med den forhutlede gamle kvinde, som i sin ungdom optrådte som "falsk profet" og hævdede, at hun havde født Guds søn – og afkrævede kolonistyret 100 Rigsdaler! Det skete i 1875 i Nordgrønland, men handlingen er her rykket både i sted og tid. Man kan diskutere, om det er hensigtsmæssigt, fordi også de moderne grønlændere hermed kommer til at tage sig "pudsige" og anekdotiske ud - ikke mindst fordi Freuchen samtidig lader dem tale det særlige sprog, der også tales i de bøger, hvor han skildrer de "uberørte" eskimoer. Teknikken er, at han oversætter til dansk, præcis som vendingerne lyder på grønlandsk. Teksten bliver fuld af disse lidt "løjerlige" vendinger: "Det tilfælde er indtruffet, at man har fanget en hval; En lille smule snart; stærkt vand; Da begyndte den kloge mand at få lyst til at tale alene uden afbrydelse; Han var fuld af sovelyst endnu, så hans arbejdsglæde var ikke vågnet" (44). Man kan naturligvis sagtens omskrive disse formuleringer til almindeligt dansk: Man har haft det held at fange en hval; lige om lidt; alkohol; Den kloge mand tog ordet; Han var stadig søvnig, så han havde ingen lyst til at tage fat på arbejdet. De direkte oversættelser skal gengive eskimoernes tankesæt, det understatement, som karakteriserer deres tale, samt understøtte gestaltningen af deres snusfornuft over for den hvide mands mangel på logik. Der er imidlertid rejst kritik af denne sprogbrug, fordi Peter Freuchen muligvis hermed, mod sin hensigt, er kommet til at bekræfte snarere end afkræfte en række fordomme over for grønlænderne (45).

Midt i det hele med Agates spådomme og englesnak ankommer et fremmed skib - ombord er "professore" med alle sine mærkelige glas og instrumenter. Freuchen bygger her på Adolf S. Jensen, der med Tjalfeekspeditionen 1908-09 undersøgte den grønlandske fiskebestand langs Davids Strædet og i særdeleshed det fiskeri efter havtorsk, som fra 1865 var foregået ved Fiskenæsset. Snart flytter folk til fra andre steder for at udnytte de gunstige muligheder, og bygden vågner op efter den dvaletilstand den har befundet sig i, siden sælfangsten for alvor begyndte at gå tilbage. Agate bliver med sin renlighedssans og sit organisationstalent en vigtig person for danskerne, og samtidig med at hendes virkelige liv bliver mere og mere tilfredsstillende, bliver hendes drømme om Jesus færre og færre. Med i bogen er også inspektør Jens Daugaard Jensen, hvis forslag til Kommissionen af 1906 blev grundlaget for Styrelsesloven af 1908, hvor H.J. Rinks forstanderskaber afløstes af kommuneråd. Daugaard-Jensen var direktør for Grønlands Styrelse 1912-38 og skildres i Freuchens fremstilling som den mand, der ikke blot bringer velstand til grønlænderne ved at lære dem, at fiskeri kan være lige så ærefuldt som fangst, men under hvis administration grønlænderne også intellektuelt vågner op til dåd.

De tre grønlandsromaner er i dag meget

sjældent læst. Det er mest erindringsbøgerne, der fortsat læses, samt måske romanerne om den store Mala. Læserne går således glip af Freuchens fremskridtstro og får kun del i den mere nostalgiske del af hans forfatterskab.

**Kolde flammer.** Med romanen *De kolde Flammer* (1940) indfører Knud Sønderby en tradition for, at danske forfattere tager på sommerophold i Grønland og skriver forelskede digte om og til landet. Kærlighedstemaet er hos Knud Sønderby dobbelt, idet han bruger Grønland som en kulisse for romanens kærlighedsdrama. Dobbeltbundet er på samme måde titlen, hvor der spilles på den tilsyneladende modsætning mellem kulde og ild. Grønland virker som en øjeblikkelig nedkøling på de elskendes kærlighed. Der viser sig dog hurtigt at være varme nok i Grønland – både i form af flammende had og den kærlighed, der rækker ud over én selv. Da bogen udsendtes som billigbog, introduceredes den således:

> De kolde Flammer skildrer et ægteskab, der starter i en flugt fra civilisationen op til Grønland og dér står sin prøve ved at mødes med den store primitive natur. Hemingway og andre skribenter i moderne verdenslitteratur søger primitiviteten i Afrika eller Mexico. Sønderby finder den på Grønland. Hans to elskende kommer hinanden nærmere ved at mødes med den. (46)

Præcisere kan romanen næppe beskrives. Vera er gift, men finder sig ikke til rette i sit ægteskab. Kristian er er en fars dreng, der forsøger at finde sine egne ben. Til det formål har han ladet sig engagere til at producere en film om Grønland. Vera forlader sin mand, men sæt nu kærligheden forsvinder! Hvad den naturligvis gør, så mistroiske begge parter er over for den, og så svimlende forventninger de samtidig har til den. Grønland bringer imidlertid alting i det rette perspektiv. Nede i København tager mennesker sig selv så højtideligt og har frygtelig svært ved at se *andet* end sig selv. Stillet over for den evighed, som naturen i Grønland påminder en om, indser man sin rette plads: "Man var små væsener blandt andre væsener på de store bjersider .... Naturen gjorde menneskenes natur naturlig" (47). Menneskene forstår, at de må søge sammen og få det bedst mulige ud af det, og Vera, som ved sin ankomst til Grønland end ikke kunne tænke tanken, glæder sig i slutningen over sin graviditet. Ind i det hele er spundet en fjeldgængerhistorie skåret over nogenlunde samme læst som hos Aage Ibsen. Ringsted, Kristians ven og bekendte fra et tidligere ophold i Grønland, er et produkt af kulturmødet: en slags "overindianer. Ukronet formand for de tamme vilde, der befolker landet", som maskinmesteren på Grønlandsskibet ironisk bemærker (48). Hvordan det egentlig forholder sig med de sociale forhold, erhvervsforholdene osv. i Grønland, får vi ikke noget klart indtryk af, men den uddannede grønlænder er indskrevet i den samme splittelsesdiskurs som Petrus Lybert – i det ene øjeblik er han mere dansk end danskerne, det næste leger han eskimo og taler Peter Freuchensprog og er så forhippet på det grønlandske, "at han var slået helt ud i den grønlandske sagnfortid" (49). En sådan mand er let at slå ud af kurs, og Ringsted går qivittoq, da det går op for ham, hvor forløjede og selviske de danskere er, som han sådan har forsøgt at leve op til. En tilrejsende kunstmaler har været i et distrikt med influenza, men uden at bryde sig om karantænelovene rejser han videre og smitter Ringsteds kone og lille søn, der begge dør. Kristian forsøger at få Richard til at komme tilbage, men det mislykkes.

Til gengæld dysser han det ned, da han erfarer, at Ringsted har skudt kunstmaleren. Ringsted skal have lov at dø i overensstemmelse med den rolle, som han selv har valgt - hellere det end at se ham bragt tilbage til kolonien i øvrighedens forvaring. Også romanens øvrige personer lever i øvrigt i overensstemmelse eller uoverensstemmelse med roller, de pålægger sig selv eller pålægges af andre, og i forhold til dette eksistentielle perspektiv er den moderne grønlænder som en splittet identitet, der ikke kan finde nogen rolle at være hjemme i, et underordnet tema, der tages for givet, uden at undersøges nærmere. Der angives heller ingen løsning - de splittede kan ikke engang finde ud af at finde hinanden, og den skønne Emilie efterlades i princippet lige så ene og ulykkelig i det samfund, hun efter sin Danmarksrejse skal forsøge at finde tilbage til, som Ringsted derude i fjeldet.

Romanen har givetvis inspireret filmen *Qivitoq* (1956), der med de populære danske skuespillere Poul Reichhardt og Astrid Villaume i hovedrollerne blev en kæmpe succes (50). I filmen inkarnerer Poul Reichhardt en freuchensk helteskikkelse som den hvide mand, der befinder sig bedst i Grønland, fri af civilisationens falbalader (og træske kvinder), men som samtidig ved langt mere end grønlænderne og optræder som hjælper for dem i den svære omstilling fra fangst til fiskeri. Da den unge grønlænder, som er udset til at være foregangsmand, bukker under for de andres latter og hån og går qivittoq ind i Jakobshavn isfjord, redder helten ham tilbage - i en række vidunderligt smukke billeder, der er som taget ud af de scenerier, Sønderbys romanhelt optager i Uummannaq-fjorden. Filmen er dybt usamtidig, både i sin personskildring og ikke mindst i forhold til konflikten omkring erhvervsomlægningen, der var et længst overstået kapitel ved den tid. Den opfylder imidlertid til fulde de fordringer, tilskuerne har til en Grønlandsfilm, og som Kristian i *De kolde Flammer* afslører for Vera, da han omsider viser hende sine optagelser. En Grønlandsfilm må have et vist mål af piberygende gamle koner, et kælvende isfjeld, en fanger der vender rundt i sin kajak:

> det var den slags, der virkede, det var det, folk vidste på forhånd og grinede ad, fordi de genkendte det og troede, at det passede. Han havde også givet en grønlænder en krone for at få ham til at gå i kajakken og vende rundt i den i bølgegang. Det var også noget, som folk vidste, og som de forlangte at få lov at genkende. Hver gang grønlænderen var kommet op efter dukkerten, havde han siddet stille i kajakken og gispet som et lille barn og boret vand ud af ørerne og strøget vand fra ansigtet og slet ikke kunnet lide det. Men det skulle klippes sammen, så der kom flugt og mod og kajakfærdighed over det, til trøst for motorbådene og prammene, som de ikke ventede at se. (51)

Knud Sønderby beskriver her de vilkår, som også gjaldt Jette Bangs berømte film *Inuit* (1940), og hvorom hun åbenhjertigt fortæller bl.a. i bogen *30.000 Kilometer med Sneglefart* (1941). I essaysamlingen *Grønlandsk Sommer* (1941), illustreret af Gitz-Johansen, tidens førende Grønlandsmaler, skildrede Sønderby sin egen rejse, hvor man genkender mange skikkelser og episoder, som fandt vej ind i romanen (52).

**Hvor bjergene sejler.** Efter Anden Verdenskrig blev der sat fokus på kolonierne og deres fremtid som selvstændige stater. Danmark reagerede ved at ophæve Grønlands kolonistatus og indlemme landet som en såkaldt ligeberettiget del af det danske rige. Det skete i 1953. I Grønland bredte der sig – på trods af enkelte kritiske røster - en glad forventning om, at man

nu skulle indtræde i det danske paradis. I Danmark produceredes en stribe af optimistiske grønlandsfilm – nu skulle der for alvor luftes ud i de usle hytter, tuberkulosen slås på retur og nye tider indføres. Hvor de store Grønlandsekspeditioner i århundredets første tiår havde sikret Thule og Nordøstgrønland for Danmark, samt slået Danmarks navn fast blandt de førende nationer inden for polarforskningen og dermed i høj grad tjent et nationsbyggende projekt, blev moderniseringen af Grønland og senere U-landsbistanden medvirkende til opbygningen af billedet af velfærdsstaten. På film og billeder så danskerne, hvordan de gode tider spredtes ikke blot hjemme i Danmark, men ved Danmarks indsats ud i de fjerneste verdenshjørner.

Pludselig gik det stærkt med den udvikling, Rasmussen, Freuchen og alle de andre havde imødeset med en blanding af længsel og vemod. Knud Sønderbys titel *Grønlandsk sommer* bliver en slags paradigme for en lang periode frem – *Grønland i sommer og sol, Grønland i dag, Grønland i sol, En del af Danmark, Med kongeparret i Grønland, Et nyt Grønland, Grønland før og nu*, sådan hedder dokumentarfilmene som kommer i tæt følge op gennem 40'erne og 50'erne. Til gengæld er der stille på den litterære front. Måske Knud Sønderby havde sagt, hvad man følte, at der kunne og skulle siges på daværende tidspunkt. Kendt og citeret er især samlingens afsluttende essay "Inuit nuna – Menneskenes Land" (53). Sønderbys beskrivelser er filmiske i sig selv, og ét bestemt af disse billeder er blevet husket og gentaget. Ombord på Disko får forfatteren øje på en grønlænder i kajak og helpels, der skinnende af skumsprøjt og søer fra Davidsstrædet ror af sted med en nyfanget sæl – fuldstændig upåvirket af hele hurlumhejet, der udspiller sig ved skibets ankomst til kolonien. Den totale mangel på kommunikation er pointen:

> og han drejede ikke Hovedet efter det nyankomne Skib, og netop det at han ikke engang værdigede saa meget som et Blik til Styrelsens Skib, har bidt sig fast i Hukommelsen med alle dens Fortolkningsmuligheder. Og inde ved Land gik han ud af Kajakken og løftede den op paa Armen og bar den bort og hentede ogsaa Sælen, men stadig uden et Blik, stadig mest med Ryggen til. Et Genfærd? Han trodsede Virkeligheden ud i to Alternativer. Enten var han ikke til, eller ogsaa var vi det ikke. (54)

Sælfangeren er "et Syn fra Oldtiden" - de to billeder kan simpelthen ikke rummes inden for samme virkelighed. I princippet er det historien om storfangeren Mala om igen, men sagt på en mere samtidig facon. Også dette billede finder vej til lærredet:

> 'Hvor bjergene sejler' blev optaget i Diskobugten i 1954. Tuberkulosen var på retur. Man ville flytte fangerfamilierne fra bopladsen og ind til byen. De fik lån til moderne træhuse og motorbåde. Men kan en tusindårig fangerkultur overleve en ny tids teknologi?

Denne tekst står at læse inden de første billeder toner frem på Bjarne Henning-Jensens "dramadokumentar" *Hvor bjergene sejler* (1955) - tillige med oplysningen om, at denne film vandt Venedig Grand Prix festivalen i 1955 og tildeltes en Oscar i 1956. Filmen åbner med en beskrivelse af det traditionelle liv på en lille boplads. Det er forår, en lille pige bringer en potteplante hen i lyset af de første solstråler, der blødt skinner gennem tørvehusets tarmskindsvinduer. Der opbygges en stemning af harmoni - og dog signaleres det, at der er noget galt. Der hostes rundt om i stuen,

også drengen Mikisoq hoster. Snart forstår vi, hvor slemt det står til. Mikisoq er klatret op på fuglefjeldet, men kræfterne svigter ham, og hans søster må løbe efter hjælp. På dette steds egne præmisser har Mikisoq ingen fremtid. Samtidig skildres den begyndende konkurrence mellem fangst og fiskeri. I den første fangstscene ser vi, hvordan fangsten udføres med overhængende fare for liv og lemmer - smukt er det imidlertid med et isfjeld der kælver og glæden, da sælen bliver bragt i land. I den anden fangstscene har Mikisoqs far igen fået en sæl på skudhold, men forstyrres af larmen fra en fiskekutter. Vi ser fiskerne hale deres fangst i land, mens fangeren ror tomhændet hjem. Mikisoq hentes til Ilulissat til behandling for sin tuberkulose. Her møder han alt det nye. Folk er i gang med deres selvbyggerhuse, og der er mange ting, som f.eks. telefoner, som skræmmer Mikisoq, men som han snart vænner sig til. Det understreges dog samtidig, at byen ikke *kun* er ny. På kirkens fundament læser Mikisoq årstallet 1779. Byen er altså et samfund med en lang fortid, men samtidig et samfund i bevægelse, i modsætning til livet på bopladsen, der skildres som stagneret, jf. introduktionen af fangerkulturen som "tusindårig". På lægens anbefaling bevilger sysselrådet et lån, så Mikisoqs far kan flytte bort fra de usunde forhold på bopladsen.

Tilbage på bopladsen gør familien sig klar til afrejse. Kun den gamle bedstefar vil ikke med. Der fokuseres på hans ensomt fortvivlede ansigt, mens de unge pakker sammen. Kajakmodellen, han har snittet på siden filmens start, er nu færdig. Den overrækkes Mikisoq - og puttes ned i kassen til de øvrige minder og klenodier. Mens familien går om bord i kystskibet, tager den gamle sin kajak ned fra stativet. I slutbilledet følger vi fra familiens position i agterstavnen af den bortsejlende motorbåd kajakken, der forsvinder ind mellem isfjeldene. Derved har filmen besvaret det indledende spørgsmål og samtidig naturliggjort sin løsning: det gamle må forlades for fremtidens skyld (55). Et synspunkt, der ikke for alvor mødte modstand før så længe efter, at det at postulere det modsatte var omkostningsfrit, fordi moderniseringen var gennemført og enhver vej tilbage udelukket.

**Bech Nygaard.** Med ganske det samme billede af den forsvindende kajak åbner og lukker Jacob Bech Nygaard (1911-88) sin store roman *Natten er nådig* (1963). Indimellem får vi beretningen om Noahs liv, og om hvordan det hele er endt i den elendighed, der skildres i det første kapitel, og som får gamle Noah til at tage sin kajak ned af stativet og ro sin vej i tågen. Som det fremgår af titlen, er det ikke længere sommer i Grønland. I første kapitel beskrives et fald fra noget som engang har været smukt og stærkt, i hvert fald sådan som Noah husker det, men som nu er blevet til lige det modsatte. I løbet af Noahs erindringer, som kommer til ham i en lang kronologisk strøm, nuanceres dette billede dog. Noah indser, at udviklingen ikke bare er uafvendelig, den er også på mange måder ønskelig, og mange ting kunne han selv have gjort anderledes. Bittert fortryder han, at han slog hånden af sin ældste datter, fordi hun valgte Danmark som vejen frem. Noahs erkendelsesrejse fører ham til, at hun valgte rigtigt, trods alt. Undervejs er hårde ord blevet sagt om danskernes opførsel i Grønland. Romanen spænder i tid fra lidt før århundredskiftet, hvor vi er tilbage til noget, der trods danskernes tilstedeværelse er en nogenlunde uanfægtet fangerkultur,

til nogle år efter at grønlænderne er blevet ligeberettigede danskere, men begynder at forstå, at løfterne måske ikke skal tages så bogstaveligt.

Med samfundsudviklingen følger en opløsning af de værdier, som bar fangersamfundet. Sønner adlyder ikke længere deres fædre, koner passer ikke længere deres husholdning, det til tider uhæmmede drikkeri sætter sine spor. *Skammen* har holdt sit indtog. Noget af det sidste, Noah når at tænke, er netop dette:

> engang var alting anderledes ..... vi kunne være bange, vi kunne sulte meget, vi kunne lide så stor nød, at vi måtte dø, men ... ... vi levede uden skam .... vi levede uden skam! (56)

Skammen kommer af ikke længere at kunne klare sig selv, men være underlagt danskerne, som man føler sig underlegen og mindreværdig overfor. De danske håndværkere, der kommer til Grønland og tager for sig af de unge piger, bidrager også til grønlændernes skam. Pigerne ved, at det er galt, at de bliver misbrugt og udnyttet – alligevel er det svært at sige nej til det afbræk i ensformigheden, det strejf af det store udland, af letliv og luksus, de fremmede bringer med sig. Byer og bygder vrimler med børn, hvis fædre mødrene ikke altid kender navnene på.

Som det overordnede tema står forholdet mellem dansk og grønlandsk. For en umiddelbar betragtning er danskere og grønlændere som ild og vand: "Bragte man de to ting sammen, slukkedes ilden, eller også blev vandet brændt bort" (57). Men sådan er det alligevel ikke. Nogle af de danske mænd gifter sig med de grønlandske kvinder og slår sig ned i Grønland – nogle af dem endda til stor gavn. De bedste af Noahs børn rejser til Danmark og får en uddannelse, og den ældste datter bliver gift dernede. Nogle af de ting, som Noah ikke rigtig bryder sig om og ikke forstår, har tydeligt fortællerens sympati – kvindernes gradvise ligestilling f.eks. (58). I sidste ende er dette også en udvikling, som kommer fra Danmark.

Samfundsdebatten gengives som regel ved diskussioner mellem bogens personer, men enkelte steder træder fortælleren frem, iklædt forskellige "stemmer" – i det følgende er det først forårssolen, der taler til grønlænderne (sic!), derefter "kamikposten":

> Glæd jer over livet! ....Det går fremad for jer alle! Det siger danskerne. Og de har ret.
>
> De [grønlænderne] så, at vejen havde været lang og besværlig, men at de ofre, den havde kostet, ikke var spildt. De så fremad, og de klogeste af dem gyste. De anede, at den sidste vej ville blive endnu besværligere, at den ville kræve endnu flere ofre. Men disse kloge vidste, at de måtte gå videre. .... Mange ville styrte og omkomme undervejs. Men nogle ville nå frem. Nogle få. Og af deres lænder og skød ville det nye Grønland gro. (59)

Den højeste pris i omstillingen betaler atter i denne fremstilling de grønlændere, som kommer til Danmark og herefter hverken er hjemme i den ene eller den anden kultur. Noahs datter mærker det, da hun kommer tilbage til bygden og føler sig "som en fremmed mellem sine egne" (60).

> Kunne ens søskende, som man havde delt seng med, som man havde kærtegnet, plejet og passet, forandre sig, så man syntes, de var smudsige og afskyelige halvmennesker? Anna Sophie vidste, det var muligt! (61)

I Bech Nygaards anden store roman om Grønland, *Solen står lavt* (1971), gøres den fremmedgjorte grønlænder til hovedperson. Både i tid og tematik fortsætter den anden roman således, hvor den første slap. Egentlig skal Jonathan bare hjem på tre ugers ferie – han har job og er ringforlovet

i Danmark. Egentlig skulle hans forlovede have været med for at opleve det sted, han kommer fra, men Jonathan forstår, at det vist alligevel ikke er nogen god ide. Hjemme får hans usikkerhed omkring eget ståsted ham til at opføre sig dumt. Lige fra starten af sit ophold i landet plumper han i - drikker sig fuld, praler og giver sig i lag både med de letlevende grønlandske piger og andre, som han bringer sorg over. Smittet med gonorré tør Jonathan ikke tage hjem til kæresten og synker ned i et absolut nulpunkt, hvorfra han langsomt arbejder sig op. Mod al forventning finder han sig bedre og bedre til rette i den usle lille bygd, hvor han modvilligt henslæber vinteren. Jonathan indser, at det kan være udmærket at lære af danskerne – men at fornægte sin egen baggrund kommer der ikke noget godt ud af. Der er også i *Solen står lavt* danskere, som er gift grønlandsk, og som passer ind, fordi de ser om bag det ydre forfald og ind til de mennesker, der på trods af de umulige omstændigheder kæmper for at holde sammen på stumperne og måske opnå noget bedre. Hårdt går det imidlertid i skildringen ud over den unge kvinde, Jonathan er forlovet med i Danmark, og en tilsvarende pige, der siden dukker op på udstedet som en art sidste og afgørende fristelse. Jonathan finder til slut sammen med den grønlandske pige, over for hvem han ikke behøver at skamme sig over at være den han er. Han føler sig ikke længere hævet over sine landsmænd, men tager ansvaret på sig og tiltræder arbejdet med at bygge landet op. Som man ser, er titlen på den anden roman således også mere positiv, omend solen altså endnu kun står lavt.

De to romaner er skrevet ud fra en ganske omfattende research, hvor forfatteren ikke nøjedes med at rejse på en kort tur til Grønland, men som en anden "deltagende antropolog" slog sig ned over en lang periode hos en familie på et udsted og delte deres liv. Det indlevede perspektiv mærkes. Man føler sig tættere på grønlænderne, end man normalt kommer det i den danske grønlandslitteratur.

**Barakkerne.** De følgende år bragte endnu flere danske håndværkere til Grønland, og de sociale problemer tog til. Med romanen *Barakkerne* (1977), skrevet af Jørgen Liljensøe (født 1943), sattes fokus på dette tema, som introduceredes hos Jacob Bech Nygaard. Hos Liljensøe er det imidlertid slut med fremskridtstroen. Beskrivelsen er så omvendt *Hvor bjergene sejler,* som tænkes kan. Udflytningen fra bygd til by betegner ikke længere frelse og fremgang, men katastrofe og undergang. De før så stolte fangere sælger nu deres døtre for at redde sig en dram. En ny glose indføres i dansk litteratur: *snigeren* (danske håndværkeres betegnelse for grønlandske piger, der sniger sig ind i barakkerne for at få del i maden, cigaretterne og ikke mindst den i stride strømme flydende spiritus – samt måske en billet til Danmark). Også de unge danske mænd kan have svært ved at stå distancen i det forråede og promiskuøse miljø. Romanens pointe er, at det ikke altid er de ringeste, der bukker under. I forhold til romanens oplæg går det helt anderledes, end man havde forventet. Elisa, den stille eftertænksomme, dør nøgen og fornedret i en snedrive, mens Naja, den sjuskede, tankeløse, ser ud til at have en vis fremtid, fordi hun bedre forstår at vende sin baggrund ryggen. På samme måde med Frank og Torben - mens den fornuftige Frank får alting helt forkludret, står Torben tilsyneladende med de bedste odds til slut. På sin vis modsat af Bech Nygaard, hvor det generelt

er de personer, der inkarnerer fangersamfundets centrale værdier (selvbeherskelse og arbejdsomhed), der klarer sig bedst over i den nye tid.

Danskere og grønlændere beskrives hos Liljensøe som arbitrære modsætninger, således som det også har været tilfældet i de foregående romaner, men her så skematisk, at nuancer og undtagelser og enhver forestilling om systemets ophævelse synes udelukket. Over for danskerne, som er løsningsorienterede, effektive, målrettede, velovervejede, fordømmende, konkurrencemindede og i udpræget grad besidder evnen til forstillelse, kommer de skæbnebestemte, usikre, umiddelbare, impulsive, forstående, hjælpsomme, kropsbetonede grønlændere hjælpeløst til kort. Modsætningen gentager Knud Rasmussens modsætning mellem "naturmennesket", karakteriseret ved oprindelighed, intuition, instinkt, noblesse og uskyld, og "kulturmennesket", karakteriseret ved kunstighed, fremsynethed, overlagt beregning, brutalitet og frækhed (62). Borte er imidlertid Rasmussens idé om grønlændernes forvandling, og bogen ender i en undergangsvison ikke meget ulig Fridtjof Nansens. Som en allegori over det katastrofeudløsende kulturmøde genfortælles myten om ravnen og hvalens hjerte:

Engang var der en dum og vigtig ravn, der fløj langt ud over havet. Til sidst begynder den at blive træt og vil hvile sig på et skær, men skæret åbner sig og sluger den. Først er det trangt og frygteligt, men så kommer ravnen ned i det indre af et hus, hvor en kvinde sidder og passer sin lampe. Hun hilser ravnen velkommen – blot den lover aldrig at røre hendes lampe. Ravnen undrer sig over, at kvinden hele tiden går ind og ud, og engang hun er ude, lister den sig hen og skubber lidt til lampen. I samme øjeblik tumler kvinden ind ad døren, lampen slukkes, alt er kaos. Ravnen forstår hvad den har gjort: kvinden var hvalens sjæl, dens åndedræt, lampen var hendes hjerte. Det lykkes ravnen at slippe ud, en storm bringer den døde hval ind til land, og da den får øje på menneskene derinde, skaber ravnen sig om til en lille sortsmudsket mand. Stående på hvalens ryg råber han: Det er mig der har dræbt hvalen! "Og han blev en stor mand mellem menneskene ... "

På sin vis kommer Liljensøe hermed til at gentage den misforståede respekt, som han håner, når velmenende danske damer vælger at se grønlændernes misrøgt af deres hunde (og børn) som udtryk for deres specielle "kultur". Han ser tydeligt den nedladenhed og ringeagt, der ligger i ikke at ville fordre samme etik og moral af de andre, som man fordrer af sig selv – men betragter på den anden side grønlænderne som så determinerede af deres skæbnetro, det uovervindelige *immaqa* (måske), at de ikke på nogen måde tiltros evnen til selv at sætte sig op mod omstændighederne. Liljensøes bog fulgtes af en række tilsvarende fremstillinger af det barske liv i barakkerne.

**Sidste sommer i Angmagssalik.** Som fremgået findes ideen om "kulturkløften" udfoldet allerede i århundredets begyndelse. Fra begyndelsen af 1960'erne blev temaet imidlertid i den grad dominerende, at selv Knud Rasmussen ironisk nok endte i kløften, flere årtier efter sin død. Fra at have været indbegrebet af en succeshistorie bliver Rasmussen, som om nogen forstod kreativt at udnytte sin adgang til to kulturer, nu fremstillet som nærmest tragisk i den stadige pendlen mellem to helt uforenelige miljøer, med dertil hørende identiteter, som vi ser det i Jørgen Roos' berømte dokumentarfilm

*Knud* (1965), som bliver mønsterdannende for den senere fortolkning af ham (63).

At samfundsomstillingen kræver ofre, er alle enige om. *Hvem* der bliver ofre, står mindre klart. Hvor nogle mener, at grønlændernes "oprindelighed" er en hindring for deres omstilling, mener andre, f.eks. Jette Bang, at det netop er "i Kraft af" deres oprindelighed, at de skal redde sig sikkert over i civilisationen (64). Hvor den første indstilling medfører en udpræget pessimisme, hvad angår grønlændernes fremtid, giver den sidste anledning til større optimisme, som i *Hvor bjergene sejler* og hos Jacob Bech Nygård. Til den pessimistiske indstilling hælder Jørgen Liljensøe og i høj grad også Thorkild Hansen (1927-89), der markerer sig i grønlandslitteraturen med det lange essay *Sidste sommer i Angmagssalik* (1978), illustreret af Sven Havsteen-Mikkelsen (65).




*Bogomslag af Sven Havsteen-Mikkelsen*

Litterært får splittelsesdiskursen sit mest prægnante udtryk netop i denne sidstnævnte tekst, skrevet på grænsen mellem fakta og fiktion; en genreblanding, som efter min mening producerer en flot og forførende, men dermed også dybt problematisk tekst. Essayet er opbygget i to dele: "Fangerne vender hjem" og "Sidste sommer i Angmagssalik". Sidste del har altså givet titlen til det samlede værk, og straks man begynder læsningen af anden del, forstår man da også, at man nu nærmer sig den kernebegivenhed, hvorom hele teksten handler. Første del er imidlertid oprettet som den baggrund, ud fra hvilken man skal læse den anden. Første del skildrer en række selvoplevede hændelser sommeren 1973. Forfatteren er udtrykkelig rejst til Østgrønland for at opleve et område så tæt på den oprindelige fangerkultur som muligt. Der fokuseres på en rejse, han har gjort med lægeskibet "Signe Vest" for at hente nogle fangere ind, som har valgt at tilbringe et år på fjerne fangstpladser under samme betingelser som fangerne før i tiden; samme tema som Jørgen Roos' dokumentar *Udflytterne,* 1972. Bevægelsen er således den omvendte af den, som foretages i *Hvor bjergene sejler,* også ideologisk:

> I ét år havde disse familier levet på deres ensomme fangstpladser, hundrede af kilometer fra andre mennesker og uden nogen kontakt med det, vi kalder civilisationen. (66)

Formuleringen "det vi kalder civilisationen" markerer afstand. Rejsen til de fjerne overvintringspladser er formet som en erkendelsesrejse, hvor forfatteren (og læseren) indser, at vist lever man ikke så hygiejnisk ude på de små pladser, vist er her ingen skolegang, vist lever man her uden socialt og lægeligt sikkerhedsnet, men:

> én ting var sikkert, de folk, vi skulle møde, var folk der levede eller var døde på deres egne betingelser. Sådanne folk er sjældne i vore dage. Frie mennesker kaldte man dem engang. (67)

En af de stolte fangere kommer med tilbage som lig. Ingen taler om, hvordan han er død, og forfatteren er i dette tilfælde helt indstillet på at respektere denne tavshed. Hans død er i sig selv storstilet, netop fordi han er død på fangstpladsen. I civilisationen hører Gaba Kristensen ikke til:

> Gaba er i slutningen af fyrrerne, en meget dygtig fanger, havde skonnertfører Underbjerg sagt til mig i Angmagssalik. Han kom altid om bord til os på skibet og holdt meget af at snakke, en glad sjæl, men han var ligesom førerhunden i et spand, han skulle helst være ude på fangstpladserne, dér var han en stor mand. Når han kom hjem til bygden, følte han sig dukket. Her var han ikke høvding. (68)

Ved tilbagekomsten er høj og lav mødt op for at modtage disse hjemvendende fra "den store vilde verden" (sic!), der engang var deres allesammens. Alligevel bliver det ikke noget sejrstog:

> Og fangerne der pludselig tager sig klodsede ud mellem Angmagssaliks indbyggere i deres pæne søndagstøj..... Et år i polarnatten er til ende. Eller var det et årtusind? Nu er det forbi. Lykkelig var jagten under den kolde sol. Nu begynder vanskelighederne. (69)

Således rustet kan læseren tage fat på anden del, der begynder lidt som en kriminalhistorie. Hvem var den unge mand, som kun blev 19 år, og som nu ligger derude i Blomsterdalen, hvor forfatteren besøger hans grav. Han er død af et geværskud – var det mon mord? Her har forfatteren ikke selv været til stede, og han må derfor opsøge vidner – i en elegant kæde af tilsyneladende tilfældigt introducerede personer indkredses hele persongalleriet omkring Richardt: arbejdsgiveren, betjenten, socialrådgiveren, kæresten, erhvervslederen, familien. Mordteorien forlades straks. Der er ingen tvivl om, at Richardt begik selvmord – spørgsmålet er, *hvorfor* han begik selvmord. Svaret sammenstykkes af vidneudsagn og eksperter, rapporter og attester. Richardt var en flot fyr, på billedet i moderens stue ser forfatteren et billede af ham og aflæser det ud fra den viden, han har indhentet om ham:

> det lange hår der når ham ned over skuldrene, det udfordrende, utæmmede i blikket, som kontrasterer mod de fine, regelmæssige træk, den ungdommelige, bløde hage. Fangerblikket. Kunstner-blikket. (70)

Man kan blive helt i tvivl om, hvorvidt det er en ung mand anno 1970, man får beskrevet, eller snarere et af de berømte etnografiske portrætter fra begyndelsen af århundredet. Det afklares snart, at de to ting kommer ud på ét. Svaret på Richardts selvmord finder forfatteren nemlig i hans slægtshistorie. Richardts mor er Elisa, datter af Karl Andreassen, åndemanerlærlingen, den senere kateket, som var søn af den store Missorianga. På fædrene side er Richardt søn af Jacob Makré, søn af Josef, som også var både storfanger og åndemaner, "en stenaldermand". Intet under derfor, at Richardt ikke kan omstille sig: "kun et slægtled fra denne verden, der er så dybt forskellig fra vores moderne industrisamfund som tænkeligt" (71).

Naturligvis aner vi i princippet intet om, hvorfor Richardt har begået selvmord – mange andre fortolkninger byder sig til, også ud fra de oplysninger, som er medtaget i teksten. Men vi *tror*, vi ved det. Alle personnavne, stednavne osv. er faktuelle, og teksten lægger det hele til rette for os i så troværdigt et mønster, at det næsten *kun* kan være sådan. Richardt er ifølge Thorkild Hansen faldet som offer for civilisationsprocessen (72). Richardt er dog mere end et offer. Han er en tragisk helt, der har begået selvmord for at opnå en død som Gabas: på egne betingelser.

Samtidig er han en identifikationsfigur for forfatteren, der med en stigende følelse af ubehag oplever, hvordan alle veje og personer fører til Richardt, som om hans skæbne *kræver* at blive afdækket. Forfatteren får ham helt ind under huden, og snarere end at handle om årsagerne til Richardt Makrés selvmord, handler teksten om forfatteren selv og hans eget samfund. Det er velfærdsstaten, der her er sat til debat:

> Hvis han bare kunne have ladet være med at drikke og lave ballade, hvis han bare kunne have udvist lidt mere punktlighed, effektivitet og ordenssans i sit arbejde, ja, så kunne storfangeren og åndemanerens barnebarn ... med største lethed være blevet et velplejet medlem af det danske samfund med pristalsreguleret gage, forfremmelser og anciennitet og pension i henhold til overenskomsten. Hvorfor var der ikke noget ved det? Vi er over fem millioner, der spørger. (73)

Essayet skriver sig ind i en bølge af fag- og debatlitteratur om Grønland, der følger den samme trend, med titler som *Den påtvungne civilisation; En livsform ved korsvejen; Pladask i kulturkløften...* Thorkild Hansens genrebehandling har siden dannet skole for dokumentarprogrammer og debatbøger, f.eks. Tine Brylds efterhånden omfattende og indflydelsesrige forfatterskab om Grønland (74).

**Med lig i lasten.** I 1979 indførtes det grønlandske hjemmestyre. Flere danske forfattere sendte Grønland en litterær lykønskning, heriblandt Sven Holm (f. 1940), der med stykket *Hans Egede eller Guds ord for en halv tønde spæk* (1979) fejrede det, den grønlandske forfatter Aqqaluk Lynge (f. 1947) ironisk har kaldt danskernes "afdanskningsbal". Emnet er det samme som for Freuchens *Hvid Mand*. Dog er Sven Holm endnu mere direkte i sin skildring af danskernes uforstand og kynisme, også hvad angår den ærværdige Hans Egede, end Freuchen, der her lagde fingrene noget mere imellem. Stykket afdækker den nære afhængighed mellem mission, handel og militær, og foranstalter dermed en analyse af kolonialismens magtmekanismer. Centralt står det - i denne fremstilling uopretteligt - fejlslagne kulturmøde. I drømme forestiller Hans Egede sig, hvordan det *kunne* have været, hvis han havde lyttet. Nu forblev den Anden en fremmed; der blev aldrig tale om noget reelt møde, og derfor slog projektet fejl. Sygdomsepidemierne raser, ligene slæbes frem og tilbage over scenen. Omsider giver Egede op og forlader desillusioneret og med liget af sin hustru, den altid lovsungne Gertrud Rask, i lasten Grønland - som et sindbillede på den samtidige danske tilbagetrækning. Trøstesløst var det, da stykket opførtes på Folketeatret i marts 1979, og det var netop hensigten!

1980 udkom Holms digtsamling *Luftens temperament,* illustreret af Aka Høeg. Der indledtes hermed en tradition for, at danske forfattere lader deres tekster illustrere af grønlandske kunstnere. Digtene skildrer den tilrejsendes ubehag ved at opleve sig selv fanget i de roller, historien har åbnet for danskere at indtræde i, en grønlandsk kontekst. Digterjeget tvinges til at se sig selv i et ganske andet perspektiv, end han er vant til og har lyst til: "I Grønlænderens øjne/der også er mine/sådan som den der ser og den der bliver set/er to sider af samme sag." Ikke kun grønlænderen er således kategoriseret og stereotypiseret, også danskeren bliver det i denne relation, hvor der ikke blot er tale om et møde mellem mennesker, men mennesker fastlåst i relationen mellem kolonisator og koloniseret. Ligesom grønlænderne fra digtsamlingens start fremtræder som et fælles




*Bogomslag af Aka Høeg*

"de", tager jeget derfor i samlingens sidste digt det danske "vi" på sig: "Hvad skulle vi så deroppe..."

***Sangen for livet.*** Jørn Riel markerede hjemmestyreåret 1979 med digtsamlingen *Sarfartuut/Strømsteder*, gendigtet på grønlandsk af Kristian Olsen, aaju. Den dobbeltsprogede udgave kan ses som udtryk for et ønske om en ny type dialog – sådan som man op gennem 70'erne og 80'erne ser adskillige forsøg på kunstneriske samarbejder mellem grønlændere og danskere, især inden for musik og film - *Da myndighederne sagde stop* (1972), *Tukuma* (1984) (75). Også trebindsværket *Sangen for livet - Heq* (1983), *Arluk* (1984), *Soré* (1985), der også hurtigt oversattes til grønlandsk - har således både en dansk og en grønlandsk læserskare i tankerne; jf. forordet der tilegnes efterkommerne af de første jægere, "det hårdføre folk", som for 20.000 år siden satte over landbroen mellem Asien og Amerika, og som for 1000 år siden brød op fra Mackenziefloden og søgte op i det højarktiske, hvor de fulgte vildtet gennem ukendt land og isnende kulde, indtil de til sidst satte over Smith Sound nord for Thule og dermed tog verdens største ø i besiddelse og gjorde den til "Menneskenes land". Romanen trækker på samme forestilling om vigtigheden af at fastholde folkets rødder som Alex Haleys roman *Roots* (1976, på dansk 1977), der ikke mindst opnåede indflydelse, da den udsendtes som tv-serie (1977).

Jørn Riel (f. 1931) er uddannet navigatør og radiotelegrafist og kom til Grønland med Lauge Kochs Grønlandsekspedition 1951-53. Han blev i Grønland til 1963 og er siden vendt tilbage for kortere og længere perioder. Som forfatter debuterede Riel i 1970 med første bind i romantrilogien *Mine fædres hus.* Undertitlen: *En fortælling hvoraf man får et smukt ansigt* citeres som en eskimoisk metafor for humorens forløsende kraft og kan stå som særkende for den mest populære del af forfatterskabet: de mange bind med *skrøner* fra Nordøstgrønland. Det klondyke-agtige pelsjægermiljø, befolket med farverige skikkelser som Lasselille, Bjørken, Sorte William, Sylte, Greven, Mads Madsen og alle de andre, er ikke ganske ulig miljøet i debutromanerne, hvor scenen var sat i arktisk Canada. I *Sangen for livet* er tonen imidlertid en anden, mere lig den del af Riels forfatterskab, der udforsker krigens, det etniske hads og magtmisbrugets væsen, herunder i særde-

leshed kultursammenstødet mellem den europæiske "civilisation" og de oprindelige befolkninger. I denne kombination af skrønefortæller og forsvarer for oprindelige folk skriver Jørn Riel sig ind i traditionen fra Peter Freuchen, og *Sangen for livet* er tydeligt inspireret især af romanerne om den store Mala. En anden væsentlig inspiration er naturligvis Knud Rasmussen, hvor Riel både har hentet titlen og de myter og sagn og sange, han fletter ind i sin egen fiktion. Riel skildrer så at sige den "første" rejse, eskimoernes vandring fra Alaska gennem Canada til Grønland, som Rasmussen siden gjorde den modsatte vej på den 5. Thule-ekspedition, hvorefter fortællingen føres op til nutid. Samme idé er i øvrigt gennemført af den grønlandske forfatter Frederik Nielsen (1905-1991) i en serie af fire romaner indledt med *Ilissi tassa nunassarsi* (1970, Dette land skal være jeres).

Trilogiens første bind foregår omkring år 1000. *Heq*, som er halvt inuit og halvt kutchin-indianer, indleder den store vandring mod øst. Med sig på slæden fører han hustruen Tewee-soo, som han undervejs bortfører fra harefolket, en indianerstamme. I Grønland møder de *tunit*, et folk der beboede landet inden Thulefolkets ankomst. I andet bind, som foregår omkring år 1500, omrejser *Arluk* mange generationer senere Grønland og finder ud af, at hele verden er befolket af ét og samme folk – samt et uddøende andet, hvorfra slægten via nordbopigen Svava herefter får sine blå øjne. Tredje bind foregår i nutiden, i en ufølsom, forråret og fordansket kultur, hvor *Soré* ved en flyulykke kommer til at gå i sin fjerne formoder Tewee-soos fodspor. Slutningen står som en utopisk tilbagevenden til Thule. Hermed genopliver romanen den eskimoiske kultur, hvor mennesket levede i harmoni med naturen. Romanens postulat er, at det for grønlænderne kan være muligt at fastholde denne forbindelse bagud, som europæerne øjensynlig menes endegyldigt at have brudt. Eller den kan forstås som en stemme, der taler til os alle, før det hele er for sent. Ikke alle grønlændere har imidlertid været lige begejstrede – hvilket især beror på den meget nostalgisk-romantiske slutning (76).

Centralt i romanen står som sagt en række af – fredelige såvel som voldelige – kulturmøder. Princippet er, at hver gang slægten blander blod, kommer der noget stærkere og sundere ud af det. Først i det sidste kulturmøde, mødet med danskerne, brydes der med dette princip. I modsætning til de tidligere voldtægter kommer der ikke nyt liv ud af de danske søfolks voldtægt af Soré, som bemærkelsesværdigt nok er skildret med en helt anden afstandtagen end alle de tidligere voldtægter. Ligeledes forbliver samtlige blandede ægteskaber barnløse (77). Soré selv finder faderen til sine kommende børn i Thule, den sidst koloniserede og derfor mest "oprindelige" del af Grønland. På samme måde forholder det sig med rejsen, det andet styrende princip i trilogien. Hvor samtlige øvrige rejser betyder fornyet styrke, står Sorés rejse til Danmark ifølge hendes egne ord "som en parentes" i hendes liv. Fra denne rejse tilføres altså ingen ny inspiration, og den sidste af romanens mange rejser går tilbage i stedet for frem. På den måde skrives danskerne helt bogstaveligt ud af grønlændernes historie – i stærk modsætning til de historiske fakta og også i modsætning til den måde historien fortælles på hos Frederik Nielsen, hvor der interessant nok ikke er denne trang til at udviske den danske indflydelse (78). Jørn Riel har opnået en tilsvarende popularitet og status som "dansk grøn-

landsforfatter" som i sin tid Peter Freuchen oppebar, og den danske udgave af *Sangen for livet* er udkommet i adskillige oplag.

**Mytologisk landskab.** Med sit stærke engagement i indianernes sag, og med den inspiration han henter i deres myter og forestillingsverden, er Vagn Lundbye (f. 1933) en klar repræsentant for den retning inden for dansk litteratur, som af fortalere er blevet kaldt "økologisk realisme" (79), men som fra en mere skeptisk position kunne betegnes "den ædle vildes genkomst", fordi indianere, inuit og andre oprindelige folk, som hos Riel, fastlåses i rollen som ædle og oprindelige.

Efter at have indledt sit forfatterskab i en modernistisk, meget eksperimenterende stil udgav Lundbye op gennem 70'erne en række bøger om indianerne på baggrund af rejser og ophold i Amerika. Det blev imidlertid især med den såkaldte "Anholt-trilogi" - *Tilbage til Anholt* (1978). *Hvalfisken* (1980), *Den store by* (1982) - Lundbye for alvor opnåede litteraturkritikernes anerkendelse. Med udgangspunkt i myten og den mundtlige kultur søger Lundbye at genindføre den ældgamle tradition for i fortællingens form at overskride grænserne mellem menneske og natur, erkendelse og sansning, forstand og følelse. Det eksperimentelle formforsøg går i denne forbindelse ud på at kanalisere erfaringsformer, som egentlig er ikke-sproglige, over i skriften og videre til læseren, i den hensigt at genudvide det moderne menneskes begrænsede oplevelsespotentiale. Hensigten er således ikke at give nogen samlet fremstilling af den eskimoiske eller den indianske kulturs historie, traditioner og forestillingsverden, men at hente udvalgt, brugbar erfaring over i den moderne bevidsthed. Gengivelsen er således heller ikke altid lige etnografisk korrekt, hverken hvad angår eskimoisk eller indiansk mytologi.

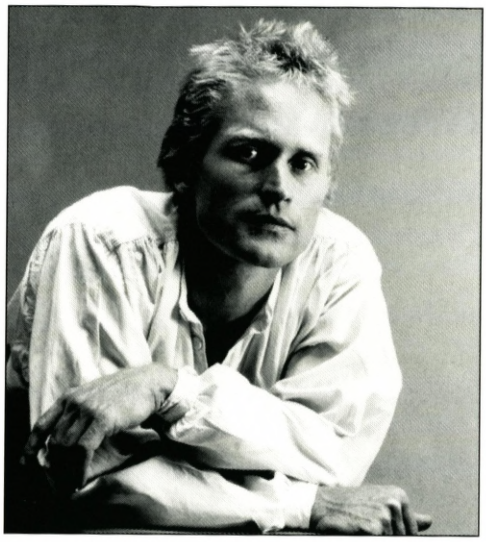
Trilogien er bygget over to indianske eventyr: "Syngende sten" og "Springende mus". Førstnævnte kan læses i "Samtale med en AIM-indianer" i *Den indianske tanke* (1974). Sammesteds findes også Lundbyes redegørelse for den indianske filosofi om tilværelsens cirkler, som flettet sammen med Bibelens Jonas-fortælling udgør trilogiens grundstruktur. I åbningsscenen i *Tilbage til Anholt* står Jonas, som sin bibelske navnebror, i en "anråbelse". Også den nutidige Jonas er på flugt, men han er samtidig på opdagelse efter sin bedstefar, der i sin tid forsvandt på Anholt undervejs hjem fra Grønland. På Anholt mister denne gåde dog sin betydning, og Jonas opsluges i stedet af mysteriet omkring en forsvunden grønlænderpige, Naja. Jonas befinder sig på dette tidspunkt i det som indianerne beskriver som den inderste cirkel: jeget. Alt hvad mennesket gør i denne cirkel, gør det for sig selv. Det er indianerens påstand, at den hvide mand spilder det meste af sin tilværelse her. I livets anden cirkel opdager mennesket familien og slægten, i den tredje samfundet, i den fjerde naturen og i den femte universet. Det sidstnævnte er en kosmisk følelse, som mennesket kun opnår i udvalgte øjeblikke; bortset fra shamaner og tilsvarende, særligt trænede. På Anholt bombarderes Jonas med oplevelsesindtryk, der kaster ham hovedkuld fra den første til den femte cirkel. Jonas formår ikke som shamanen at styre sine oplevelser: oplevelserne styrer ham. Derfor er Jonas i anden bog, *Hvalfisken*, i bogstaveligste forstand slugt af Anholt, der netop har form som en hval. Jonas excellerer i sine kosmiske oplevelser og sin optaget-

hed af den forsvundne grønlænderpige - alt imens han svigter de to konkrete grønlandske piger, som har brug for hans hjælp. Jonas må tilbage til *Den store by*, Ninive/København, og først da han er gået hele vejen og har lært at integrere alle cirkler, forløses han. Trilogien er altså samtidig en kritik af 68-bevægelsens ubekymrede flirt med ikke-europæisk filosofi. Kun ved at genforankres i den fælles oplevelse af ansvar, kan et sådant oprør komme det hårdt trængte, moderne Ninive til gavn.

I romanen står Grønland således som et mytologisk landskab – den absolutte "andenverden", som det moderne menneske ikke kan besøge upåvirket; jf. bedstefaderen, der aldrig kommer længere på sin hjemfærd end mellemstationen Anholt. En pointe der udbygges i *Mytologisk rejse i et grønlandsk landskab* (1985), skrevet som en art dagbog fra "Brønlunds Mindeekspedition" sommeren 1984. I det overvældende nordøstgrønlandske landskab bliver alt myte, fordi alt her er større end mennesket. Helt andre spørgsmål bliver væsentlige, end dem man havde udtænkt hjemmefra, og Lundbye siger i starten af dagbogen, at han ville have skrevet sin første bog om Danmarksekspeditionen: *Omkom 79'fjorden* (1984), helt anderledes, eller slet ikke ville have skrevet den, hvis han havde været på stedet først. Ligesom Jonas opgiver at søge efter sin bedstefar, mister eftersøgningsekspeditionen efter sporene af Mylius-Erichsen og Høeg Hagen hurtigt sit mål og bliver til en planløs gåen omkring i sporet efter de søgende selv. I stedet for at løse gåden bliver bogen snarere en studie i, hvordan oplevelsen af et givet landskab smelter sammen med tekster, der allerede er skrevet om dette landskab, samt med mere eller mindre tilfældige andre tekster, som den litteratur man medbringer og læser undervejs, hvorved ens oplevelse selv bliver til en slags tekst – ikke mindst når man samtidig producerer ny tekst i form af en dagbog.

Den stærke oplevelse af at have været så tæt på Jørgen Brønlund i dennes sidste timer, formidler Vagn Lundbye i radioteaterstykket *Lang nat* (2001). Først i det øjeblik, han selv konfronteredes med det nordøstgrønlandske landskab, forstod Vagn Lundbye de tidligere ekspeditionsmænds udsagn om, at der heroppe gælder helt andre regler for, hvad der er rigtigt og sandfærdigt, end hjemme i København. Lundbye forestiller sig, ud fra disse anderledes regler, hvad der kunne være sket mellem mændene i deres sidste døgn i isødet. Da de to andre er væk og Brønlund alene skal til at møde døden, opsøges han af *Asiaq*, nordenvinden, her gestaltet som en inkarnation af *Sila*, et mangetydigt begreb, der både kan gå på luften, vejret og den menneskelige fornuft, og som i Vagn Lundbyes opfattelse udtrykker en gådefuld kraft, som er naturens og universets orden, og som mennesket "skal indse og handle dialektisk med" (80). I forhold til stykkets egen logik er det naturligvis helt irrelevant at spørge, hvorvidt denne Asiaq nu også er passende eller troværdigt åndeligt selskab for den kristne Jørgen Brønlund i hans sidste timer – med Brønlunds biografi i baghovedet må man i hvert fald konstatere, at vi ikke blot har at gøre med et mytologisk sted, men også med en mytologisk hovedperson.

Interessen for eskimoernes religion, med dette fokus på sammenhængen mellem menneske, dyr og natur, samt i forbindelse hermed også interessen for den eskimoiske shamanisme, er delt af mange andre skønlitterære forfattere, ligesom den i 70'erne eksporteredes tilbage til grønlæn-



*Peter Høeg.*
*(Foto: Rigmor Mydtskov, Rosinante)*

derne selv, bl.a. via teatergruppen *Tuukkaq*. Også børnebogslitteraturen formidler denne diskurs, der tillige har fundet vej til gymnasieantologier til brug i religionsundervisningen etc. (81).

***Frøken Smillas fornemmelse for sne.*** I store dele af sit forfatterskab har Peter Høeg (f. 1957) interesseret sig for Danmarks koloniale fortid, som (måske lige bortset fra hos en række af de forfattere, som er omhandlet i denne artikel) generelt er forbigået eller i hvert fald kun diskret antydet i den danske litteratur – for slet ikke at tale om litteraturhistorien, hvor en stor del af de her nævnte forfattere gerne udelades. I hovedværket i den del af Peter Høegs forfatterskab, som kunne benævnes "postkolonialt", romanen *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992), analyserer Høeg Danmarks magt over Grønland som en *vidensmagt,* der helt konkret hober sig op i kældre og arkiver i Danmark og giver basis for det fortsatte herredømme, som øves uanset de formelle ændringer i Grønlands status i forhold til Danmark. Romanen udfoldes således som en kriminalintrige, hvor de mystiske forhold omkring den lille grønlandske dreng Esajas død leder til en undersøgelse, som snart involverer det over-individuelle forhold mellem Danmark og Grønland. Samtidig berører udredningsarbejdet hovedpersonens egen identitet, idet Smilla Qaavigaaq Jaspersen selv har sin oprindelse i kulturmødet, som resultat af det stormfulde ægteskab mellem en polareskimoisk hvalrosfanger (Smillas mor!) og en succesrig dansk læge. Med dette plot synes bogen at have det bedst mulige udgangspunkt for en grænsebrydende og nyskabende fortælling om Danmarks og Grønlands fælles historie. Som allerede antydet i artiklens indledning skuffer romanen imidlertid ved at gentage den etablerede diskurs om Grønland og grønlændere, snarere end at dekonstruere den og levere modhistorier. Dette er konklusionen både af Prem Poddar og Cheralyn Mealors og undertegnedes læsninger af romanen i et postkolonialt perspektiv (82). I stedet for at konstruere et sådant "third space": et nyt kreativt rum, opstået af mødet mellem konfronterende kulturer, fastholder romanen dansk vs. grønlandsk som to hinanden udelukkende modsætninger, konstrueret over de samme arbitrære modsætningspar, som vi har set opstillet i de foregående litterære eksempler: kultur vs. natur, naturvidenskab vs. instikt, logik vs. intuition, skrift vs. mundtlighed. Selv om det i en række situationer lykkes Smilla at forene eller i hvert fald drage nytte af begge sider af sin personlighed, beskrives hun overordnet som splittet og rodløs og udviser i det hele taget en mistænkelig, selvmordstruet lighed med tidligere litterære gestatninger som Petrus Lybert, Ringsted og Richardt

Makré. Efter min mening hænger dette sammen med, at Peter Høeg lader sig indfange af den fascination af inuits oprindelige kultur, som bogen bruger som motor for sit eget plot, samtidig med at også Peter Høegs er ude i et civilisationskritisk projekt.

Gennem hele historien klinger således Knud Rasmussen med. Når der lige i starten af bogen ved Esajas begravelse tales om, at der indtræder en stilhed, der er "som en stilhed, der venter på at noget skal briste", anslås en tone, der ligefrem kalder på at blive fortolket som noget "ægte grønlandsk", der her spontant opstår mellem den grønlandske præst og de sørgende grønlandske kvinder – noget som Smilla, der egentlig føler sig som en udenforstående, genkender som noget dybt i sit eget væsen, hidrørende fra den næsten glemte barndom og det sprog, hun allerede i bogens første sætning konstaterer ikke længere er hendes. Passagen, hvor Knud Rasmussen introducerede den specielle stilhed, karrtsiluni, er et af de oftest citerede fra hans forfatterskab, dels fordi passagen er gribende smuk, dels fordi det var den, Rasmussen selv satte som "motto" for hele sit arbejde. Den står i *Festens Gave* (1929), og har sågar givet inspiration til en ballet på Det kongelige Teater, *Quarrtsiluni* (1942) (83). Passagen er naturligvis også med i Ole Jørgensens *Sjæl gør dig smuk* (1981), en samling af prægnante Rasmussen-citater, rigt illustreret med fotos af de furede, vindbidte og for størstepartens vedkommende ældre og vise mennesker, Rasmussen fik sine oplysninger og fortællinger af. Man behøver således på ingen måde være indlæst i den samlede grønlandslitteratur for at afkode denne og tilsvarende passager som ekkoer fra den nærmest paradisiske oprindelighedstilstand, Smilla gestalter omkring sin barndom i Thule. Uddrivelsen af paradis sker ved den prægtige ur-moders død, men er i realiteten startet længe inden og må skyldes den påvirkning fra faderen, som på mystisk vis ligger hende i blodet. Faderen har ikke haft megen omgang med hende i barndomsårene - alligevel er Smilla ikke mere end fem år gammel, da hun ikke kan klare at spise af den gravide narhval og ikke længere kan dræbe søkongen på vej til dens unger. Året efter begynder hun at få kvalme, når hun fisker. Smilla har mistet moderens umiddelbare accept af den naturens gang, der den ene måned lader 3000 narhvaler samles i en bredning, der koger af liv, den næste lukker dem inde i isen, så de alle fryser ihjel (84).

Smilla er ramt af "en fremmedhed overfor naturen", hvorfra hendes intensive naturvidenskabelige studier stammer: "Måske er jeg allerede dér begyndt at ønske at forstå isen. At ville forstå er at prøve at generobre noget, vi har mistet" (85). Romanen er skrevet som netop et sådant projekt om at generobre noget, vi har mistet, og lykkes vel i hvert fald på det mytiske, narrative plan. Naturen sejrer faktisk over naturvidenskaben og romanens kyniske skurke. Tilbage ligger imidlertid et Grønland, som i Høegs fremstilling er splittet mellem erindringens utopiske oprindelighedstilstand og en dystopisk skrækvision af et fremtidigt Grønland forvandlet til en hermetisk aflukket våbenfabrik. Set ud fra en samlet betragtning må man sige, at det tydeligvis falder danske forfattere vanskeligere at gestalte det moderne Grønland, mens blækket flyder let, når det drejer sig om den prækoloniale fortid. Peter Høeg undlader helt at tage udfordringen op – der *er* simpelt hen ikke noget Grønland ind imellem, ligesom hovedpersonen forbliver lige fremmed-

gjort og selvdistanceret fra begyndelse til slut.

Samtidig skal det dog siges, at mange grønlændere har udtrykt stor tilfredshed med omsider at se en grønlænder som hovedperson i en alt andet lige mere moderne fortælling. Til stor skuffelse var det derfor, at man ved filmatiseringen godt kunne bruge en grønlandsk skuespiller som Esajas fordrukne mor – mens det aldrig kom på tale for filmens hovedrolle.

**Konklusion.** Ovenstående analyser peger på dét forhold, jeg andetsteds har kaldt "arktisk orientalisme". Ligesom Said demonstrerer, hvordan orientalisterne ikke blot konstruerer Orienten som et videnskabeligt *topos*, men samtidig producerer en bevidsthed om, hvad det vil sige at være europæer og moderne, således kan danske forskere, forfattere, filminstruktører osv. ses at være involveret i en tilsvarende proces, når de efterforsker grønlændernes eller *inuit*s kulturhistorie og myter og de så omdiskuterede "omstillingsproblemer". Ligesom "det orientalske" rummer "det oprindelige" klange af en tid, inden den moderne affortrylning af verden satte ind. Hermed bliver det klart, hvorfor grønlænderne så vedholdende fremstilles som et mundtligt, "overfladekristent" folk. Hvis de nemlig bare er *som* os, er de ikke længere noget korrektiv *til* os. Hvis de ikke er eksotiske, er de heller ikke fascinerende – og bøger og film skrives, laves og sælges i høj grad på fascination.

Meget firkantet sagt har danskerne således oprettet Grønland som deres private vildmark, hvor eventyret udfolder sig, hvor drenge bliver mænd, og hvor en ældgammel, dybt fascinerende kultur engang trivedes og stadig kan opleves af den, der har øjne at se med. I dén version forbliver og fastholdes den Anden som fremmed, og noget virkeligt møde finder ikke sted. Som et sådant mislykket møde ser en del af de analyserede bøger på relationen mellem Danmark og Grønland – i andre tilfælde er det mig, der påstår, at teksten produserer en sådan fremmedgørelse.

Som det forhåbentlig er fremgået, er dette imidlertid langtfra hele konklusionen. Den danske grønlandslitteratur vidner om mange reelle møder mellem virkelige mennesker, uden hvilke den udveksling, som den demonstrerede viden om Grønland er udtryk for, slet ikke kunne have været etableret. *Viden om* er vel trods alt ikke udelukkende *magt over*, ligesom fascination næppe altid kun er af det onde. De andres stemmer taler i revnerne og sprækkerne i de nationale konstruktioner, som den postkoloniale teoretiker Homi Bhabha har formuleret det.

Det største problem er måske den tilsyneladende énstemmighed, hvormed diskursen om Grønland og grønlændere formuleres. Ikke således at forstå, at alle bøger mener præcis det samme (selv om diskursen faktisk er påfaldende stabil over halvandet århundrede), men at stemmerne som her er behandlet alle er danske. Den vinkling har ligget i artiklens emneafgrænsning – i realiteten er der naturligvis masser af grønlandske stemmer. Artiklen afspejler imidlertid den virkelighed, som består i, at mens grønlænderne er bekendt både med disse danske stemmer og med de grønlandske, kender danskerne generelt *kun* de danske. Et forhold, der beror på den asymmetriske magtrelation Danmark og Grønland imellem.

Det er naturligvis ikke hensigten hermed at skabe en forestilling om, at der findes én (falsk) dansk diskurs, og én (sand) grønlandsk. Så ligetil er det langtfra. At der imidlertid af og til *er* tale om en

dominerende dansk diskurs, som forsøges modsagt af en grønlandsk, mener jeg f.eks. gør sig gældende i spørgsmålet om den uddannede grønlænder som en splittet og rodløs person. Hvor denne diskurs som illustreret er dominerende i dansk litteratur, er det meget vanskeligt at finde grønlandske eksempler på den - men derimod let nok at finde eksempler på dens modsigelse, idet grønlænderne naturligt nok har set denne fremstilling som et udspekuleret forsøg på at holde dem nede.

Som en del af den genforhandling af relationen Danmark/Grønland, som for tiden finder sted, må tiden siges at være inde til at bryde med fortidens kategoriseringer og diskurser. Herunder hører opdelingen i dansk og grønlandsk som arbitrære modsætninger. Sådan som man i daglig tale snakker om det dansk/grønlandske "kulturmøde", kommer man let til at skabe en forestilling om dansk og grønlandsk som to adskilte kulturer, der fortsat eksisterer i hver sit handlingsrum og derfor fortsat kan "mødes" – selv om det samtidig er klart, at der gennem historien har været tale om udvekslings-, samarbejds- og konfrontationsrelationer mellem skiftende grupperinger, ofte på kryds og tværs mellem de to befolkningsgrupper. På den anden side vil det næppe være på sin plads helt at ophæve kategoriseringen mellem dansk og grønlandsk i analytisk øjemed – herunder den opstillede skelnen mellem danske grønlandsfiktioner og grønlandsk litteratur. Hævdelsen af *forskel* kan også være et redskab til at få sin stemme hørt – eller til at få øje på det, der ikke falder naturligt ind. En mere dynamisk, "flerstemmig" læsning kan opnås ved at bringe tekster som de her præsenterede i dialog med grønlandske tekster, der da på tilsvarende måde bringes i dialog ikke kun med hinanden, som i den traditionelle litteraturhistorieskrivning, men samtidig med de danske fremstillinger. En sådan flerstemmighed, som ind imellem er antydet i noterne, kan være tiltrængt i udredningen af det stykke fælles historie, som er danskernes og grønlændernes.

**Noter**

1. Instrueret af Jacob Grønlykke, manus Jacob Grønlykke og Hans Anthon Lynge. ASA Film Productions 1997. Drejebogen er udgivet på Atuakkiorfik 1997. En analyse af filmen findes i Kirsten Thisted: "Som spæk og vand? Om forholdet mellem Danmark og Grønland set fra den grønlandske litteraturs synsvinkel" i *Litteraturens gränsland. Indvandrar och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv.* Uppsala 2002: 201-223.
2. F.eks. på spørgsmålet om hvalfangst, hvor grønlænderne kun under henvisning til den "oprindelige" hvalfangst tildeles en årlig kvote på en række hvaler. Se også introduktionen til Eugeen E. Roosens: *Creating Ethnicity. The Process of Ethnogenesis.* Frontiers of Anthropology Vol. 5. Sage Publications 1989.
3. Begrebet "grønlandsfilm" bruges her i den gængse åbne betydning som film om Grønland (med grønlandsk tema og/eller setting), sædvanligvis (men ikke nødvendigvis udelukkende) fabrikeret i en dansk sammenhæng og med et dansk/internationalt publikum for øje. Tilsvarende bruges begrebet "dansk grønlandslitteratur" om litteratur skrevet på dansk af danskere, i modsætning til "grønlandsk litteratur", der fortrinsvis (men ikke udelukkende) er skrevet på grønlandsk, med henblik på et grønlandsk publikum. Grænserne kan være flydende - alligevel er det hensigtsmæssigt at opretholde skellet som analytiske kategorier. Se videre i artiklens slutning.
4. H.J. Rink: *Om Eskimoernes Herkomst.* Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed. 1871, samt: *The Eskimo Tribes, Their Distribution and Characteristics, Especially in Regard to Language.* Meddelelser om Grønland 1887-91.
5. S. 4.
6. *Inuit* er i dag den politisk korrekte term. Heller ikke den er imidlertid problemfri. Ikke alle de folk, som tidligere kaldtes eski-

moer, har nemlig kaldt sig selv inuit. Ligeledes er man i Thule og Østgrønland begyndt at kalde sig hhv. *inughuit* og *iivit*, i kravet om at få egne dialekter bekræftet og for at skille sig ud som selvstændige grupper, politisk såvel som kulturelt.

7. Hans Egede: *Det gamle Grønlands ny Perlustration eller Naturel-Historie*, 1741. Fotografisk genoptryk 1984. S. 124-5.
8. S. 3.
9. S. 283. Nansen bygger sin beskrivelse af grønlændernes materielle tilbagegang og tab af egne autoriteter på H.J. Rinks artikel: f.eks. *Om Aarsagen til Grønlændernes og lignende, af Jagt levende, Nationers materielle Tilbagegang ved mødet med Europæerne*, Særnummer af Dansk Maanedsskrift 1862.
10. S. 282-3
11. S. 280.
12. Knud Rasmussen: "Tanker om Grønlænderne i Fortid og Fremtid" *Danmarksposten* januar 1920: 19.
13. Knud Rasmussen: *Silarssuarmiulerssârutit. Inuit Kavdlunâjúngitsut inûsiánik ugperissáinigdlo univkât*. København 1912-13.
14. Bortset fra den bærende kærlighedsintrige. Kærlighedsintriger findes stort set ikke som tema i den grønlandske fortælletradition, se Kirsten Thisted: *Således skriver jeg, Aron* Atuakkiorfik 1999, introduktionen.
15. Jf. Edward Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient.* 1978.
16. Se også Inge Kleivan: "Digteren B.S. Ingemann og Grønland." Tidsskriftet Grønland 1961: 241-69.
17. Hans Egede op.cit. s. 114.
18. Hos Ingemann skrevet Tornarsuk
19. Ingemann: *Samlede Eventyr og Fortællinger*, Kbh. 1913: 399-400.
20. Rink havde et tæt venskab med sin gamle lærer fra Sorø akademi og bevarede efter sin bosættelse i Grønland brevkontakten med ham. Om Rinks indsamling og øvrige projekter se f.eks. Thisted 1999, op.cit.
21. *Hamskifte* s. 64-71. Her citeret efter Svend Norrilds indledning til Dansklærerforeningens udgave af romanen, 1961.
22. Op.cit.
23. Det gjorde derimod Andreas Kornerup, som var kemiker og af en lidt ældre årgang. Frem for alt var Kornerup også en glimrende tegner og akvarelmaler, hvilket havde betydning, fordi friluftfotograferingen på det tidspunkt var ret uudviklet. Se *Kornerups Grønland. Skizzer fra Grønland.* Med indledning af Thorkild Hansen. 1978.
24. Hvilket beror på, at han i sin feberagtige forberedelse til den håbede Grønlandsrejse læser de samme kilder, som Nansen tyggede sig igennem den vinter, hvor han sad fast i Vestgrønland og ventede på at komme med det første skib.
25. Ironien går bl.a. på Signe Rink (1836-1909), H.J. Rinks hustru, som i 1888 udgav en bog med titlen *Koloni-Idyller.* I samme genre forfattede hun bøgerne *Grønlændere*, 1886, *Grønlændere og Danske i Grønland* (1887), samt *Fra det Grønland som gik*, 1902. Disse selvskrevne fiktioner bør ikke forveksles med Signe Rinks oversættelser af fangerberetninger trykt i den grønlandske avis *Atugagdliutit: Kajakmænd*, 1896, eller med Signe Rinks omhyggelige arbejde for at sikre sin mands indsamlinger af den grønlandske fortælletradition og grønlændernes illustrationer for eftertiden. Signe Rink var født i Grønland, hun talte glimrende grønlandsk og kendte om nogen det danske kolonimiljø, som hun tegner et (givetvis på mange måder forskønnet) billede af. Det samme angår relationen til grønlænderne, hvor man får et indtryk af, enten hvor overfladisk denne relation har været, eller hvor meget Signe Rink har fundet det nødvendigt at beskære. Grønlænderne fremstår som elskelige, ofte lidt pudsige væsener, som der kan fortælles mange anekdoter om. Deres loyalitet over for danskerne er både rørende og ubetvivlet. Det var også siden meget populært for danske kvinder at forfatte sådanne småtekster fra deres indtryk i Grønland, som de fik trykt i danske og norske tidsskrifter og magasiner.
26. Mathias Storch: *Sinnattugaq*, 1914, på dansk v. Knud Rasmussen: *En grønlænders drøm*, 1915. Hvis Storch har kendt Ibsens roman, hvilket er sandsynligt, er den skrevet som et modskrift til denne. Hovedpersonen, der hos Storch ligeledes forlader sin bygd for at få en uddannelse, går *ikke* qivittoq – selv om det en overgang ser faretruende ud. I stedet tager han sig sammen og bliver en tjener for sit folk, i dettes fremgang mod de moderne tider.
27. S. 79-80.
28. *Eskimo*, 1934, er en étbinds, forkortet version af *Storfanger* og *Rømningsmand.*
29. I modsætning til filmen blev teaterstykket en dundrende fiasko. Emnet egnede sig til-

syneladende ikke så godt for det fornemme teater; jf. Karen Nørregaard: "The play "Osakrak" by Peter Freuchen". Folk 1988: 165-180.

30. Samt på en lang række andre sprog.
31. Om dette begreb se f.eks. Gert Egger: "Drømmevildt – om de vildes pædagogiske status i den europæiske civilisations historie". Stofskifte nr. 8, 1992: 129-262; Annette Damm og Jytte Thorndahl (red.): *Danskeren og den ædle vilde.* Hovedland 1987; Ove Sernhede: "Det fremmede – fascination og rædsel" i Social Kritik nr. 45/46, 1996: 170-190; Robert F. Berkhofer *The White Man's Indian. Images of the American Indian From Columbus to the Present,* 1978, Sam Gill: *Mother Earth. An American Story,* 1987.
32. I et interview med Chr. Houmark, B.T. 6. december 1930, bekræfter Freuchen, at portrættet af Ivalu er tegnet over Navaranaq Meqopaluk. Jette Horn Hansen: *Peter Freuchens romaner.* Specialeafh. 1978. S. 132.
33. Noget tilsvarende antydes for Freuchens eget valg af Navarana, hvor Knud Rasmussen på sin vis bringes til at "velsigne" forholdet: ""Hvor er hun i grunden sød," sae Knud. "Hvis jeg noensinde skulle gifte mig heroppe, ville hun være den eneste langs hele kysten syd fra og hertil, jeg kunne tænke mig ville være klog nok og dygtig nok og smuk nok." Peter Freuchen: *I al frimodighed. Erindringer I.* 1953: 213.
34. Skylden er her ikke som hos Freuchen samfundets, men derimod helt og aldeles hovedpersonens egen.
35. S. 56.
36. Manuskriptet var skrevet i samarbejde med George Schnéevoigt (filmens instruktør) og Laurids Skands. Arbejdet med optagelserne er beskrevet i Helge Bangsted: *Vi filmer blandt Eskimoerne,* 1935, hvori der også berettes om to andre filmekspeditioner; heriblandt med Knud Rasmussens i 1921 (200-året for Hans Egedes landing).
37. Der er således i romanen *Hvid Mand* en mystisk passage, hvor det hævdes, at den unge Poul Egedes seksualitet vækkes i selvsamme øjeblik, han for første gang (bortset fra moderen og søstrene) ser en kvinde af sin egen race. De eskimoiske kvinder skulle altså på ingen måde have eksisteret som kønsvæsener (og mulige seksualpartnere) for missionærsønnerne!
38. Jf. også Jette Horn Hansen, op.cit.
39. Officielt gennemførtes koloniseringen tillige m.h.p. at dæmme op for englændernes voldelige overfald på eskimoerne, se Bobé 1944. Freuchen koncentrerer sig dog om hollænderne.
40. Her citeret efter Det grønlandske Selskabs udgivelse v. Mads Lidegaard, 1988: 39.
41. Således som Paul Egede, der ifølge oplysningstidens tradition (Montesquieu; Holberg), ofte anvender mødet med det fremmede som udgangspunkt for en kritik, man ønsker rettet mod sit eget samfund. "Den tværkulturelle dialog" kalder Peter Gay sådanne tekster, som etablerer en civilisationskritik gennem det fremmede blik (*The Enlightenment: The Rise of Modern Paganism,* 1966). Flere forfattere udover Paul Egede og Ludvig Holberg brugte en sådan "grønlandsk" synsvinkel. Se Lasse Horne Kjældgaard: "Fremmede øjne. Tværkulturelle dialoger i oplysningstidens danske litteratur", i Mads Julius Elf og Lasse Horne Kjældgaard (red.): *Mere lys* (2002).
42. Førsteudgaven s. 376.
43. Op.cit.
44. Tilfældigt udvalgte eksempler fra *Solfjeld.*
45. Se Karen Nørregaards artikel om *Osakrak* op.cit.
46. Emil Frederiksen, Gyldendals tranebøger 3. udg. 2. oplag 1967.
47. Op.cit s. 68. En omformulering af det citat, Knud Rasmussen sætter som motto for *Foran Dagens Øje:* "I de kultiverte Lande lære vi kun, hvad Mennesket kan blive; i de ukultiverte, hvad Mennesket er."
48. Maskinmesteren er en af de mange fiktive personer i dansk litteratur, som deler synspunkter med Fridtjof Nansen: "De ville såmænd ha været meget lykkeligere, alle de mennesker her i landet, hvis Hans Egede havde holdt sig i skindet og de andre efter ham" s. 51.
49. S. 115.
50. Manuskript af Leck Fischer, instruktion Erik Balling, produceret af Nordisk Film.
51. S. 213.
52. Men hvor man også kan studere markante forskelle. Den unge mand, som mister konen han elsker så højt, går f.eks. ikke qivittoq, men bliver hvor han er og passer sine otte børn. Man kan også læse essaysamlingen som et eksempel på det totalt overfladiske kendskab til Grønland, disse sommergæster erhverver sig – som når Sønderby fuldstændig på linie med "de

engelske Misser" tager den tilsyneladende joviale sammenblanding mellem høj og lav, dansker og grønlænder for pålydende. Det er hjerteskærende naivt og anbringer skribenten på samme niveau som de skrivende damer, der så ofte er gjort nar af, fra grønlandsk såvel som dansk side, jf. ovenfor.

53. Skulle have været *inuit nunaat.*
54. S. 80.
55. Filmen er samtidig skruet sammen som en slags illustration af Knud Rasmussens opsigtsvækkende artikel i *Danmarksposten* januar/februar/juni 1920, hvorfra den ovenfor citerede passage, at vejen frem for naturfolk må gå over deres egen races lig, stammer. I den sidste af de tre artikler inviteres læseren imidlertid med på et kort besøg i det moderne Grønland, og det bliver gjort klart, at sorgen over tabet af alt det gamle ikke må overskygge glæden over alt det nye. Rasmussen opfatter den menneskетype, som dannede grundlag for fangersamfundet, som væsensforskellig fra den menneskетype, der fordres i det nye samfund, men han bruger Mathias Storch, forfatteren til den første roman trykt på grønlandsk, som eksempel på, at det godt kan lade sig gøre at være opdraget i et fangerhjem, og så alligevel forlade denne rollemodel som en "historisk Type" (juni s. 183-84). I store dele af befolkningen er således den nødvendige "Metamorfose" allerede gennemført, og et nyt folk opstået som "et Blandingsfolk, der er blevet genfødt gennem nyt Blod og ny Kultur" (januar s. 20). I *Hvor bjergene sejler* er der således til den gamle fanger valgt en udpræget "eskimoisk" type, mens sønnen er udpræget "blanding". Samme casting er foretaget i en lang række andre film - helt op til dansk/grønlandske *Lysets hjerte,* hvor den "eskimoisk" udseende bror peger tilbage mod fangerkulturen, mens den mere danskudseende bror og hans kæreste har øjnene rettet mod nutiden og fremtiden. Det er bemærkelsesværdigt, at den første artikel med det markante statement er citeret igen og igen, gerne løsrevet fra sin sammenhæng, mens resten af artikelserien forbigås i tavshed.
56. S. 385.
57. S. 158.
58. Rubriceringen af Bech Nygaards romaner som nostalgiske og usamtidige (jf. Dansk Litteraturhistorie 1985, bd. 8: 409) er således til dels uretfærdig. Bech Nygaard er langtfra enig med sine hovedpersoner i alle synspunkter, og han er langtfra så unuanceret eller så fremtidsforskrækket, som han er blevet gjort til.
59. S. 288.
60. S. 344.
61. S. 245.
62. Rasmussen op. cit. januar 1920.
63. Jf. Knud Wentzel: *Thule i hjertet. Nærbillede af Knud Rasmussen.* 1990, hvor der i forordet henvises til Roos' film som inspiration for bogens psykologiserende fortolkning, hvor Rasmussen fremstilles som splittet mellem to kulturelt betingede identiteter.
64. Jette Bang i forordet til fotobogen *Grønland,* 1940.
65. Bogen udsendtes i anledning af Københavns Bogtrykkerforenings 75 års jubilæum 10. marts 1978. Teksten er siden genoptrykt i essaysamlingen *Med kurs mod solnedgangen,* 1982. Artiklens sidehenvisninger gælder denne udgave.
66. S. 121.
67. S. 132, tekstens egen understregning. Den implicitte henvisning er til Knud Rasmussen.
68. S. 148.
69. S. 152.
70. S. 171.
71. S. 173.
72. Jf. citatet af Einar Mikkelsen (1880-1971, der citeres som optakt til anden del: "Det var den pris, der maatte betales af et fribaarent folk, hvis ældgamle livsførelse blev forrykket ved kontakt med en anden men derfor ikke afgjort højere livsform. Man vilde af misforstaaet nidkærhed bibringe dem vor civilisation, men der vil gaa nogle slægtled, inden de naar frem til det, vi mener, de bør naa, og ligene i grøften langs vejen til civilisationens lovpriste paradis vil blive mange, som aarene gaar." Citatet er fra *Svundne Tider i Østgrønland. Fra Stenalder til Atomtid.* 1960, s 84. Der er her for alvor tale om en passage, der er taget ud af sin sammenhæng. Mikkelsen var en varm fortaler for kolonisationen, og han praktiserede den selv ved anlæggelsen af Scoresbysund i 1924. Han skildrer i øvrigt sig selv lidt ud fra modellen som en lettere utilpasset, omflakkende helt, der finder sig selv i Arktis: *Fra Fribytter til Embedsmand.* 1957.
73. S. 174.

74. Se Kirsten Thisted: "Grønlandske relationer – om grønlandsk etnicitet i dansk/grønlandsk diskurs" I: Alberdi et.al. (red.): *Transkulturel psykiatri.* 2002.
75. *Da myndighederne sagde stop,* dokumentar, idé og iscenesættelse Aqqaluk Lynge og Per Kirkeby; *Tukuma,* spillefilm, manuskript og: Klaus Rifbjerg, Josef Tuusi Motzfeldt og Palle Kjærulf-Schmidt, instruktion: Palle Kjærulf-Schmidt.
76. Jeg bygger her på mine erfaringer med at undervise i romanen, både i Danmark og ved Ilisimatusarfik, Grønlands Universitet i begyndelsen af 1990'erne.
77. En undtagelse udgøres som sagt af nordboerne, der via pigen Svava indoptages i inuit i 2. bind. Svava er imidlertid beskrevet som en absolut *undtagelse* i forhold til de øvrige nordboer – faktisk er Svava i sind allerede inuit. Nordboerne tillægges éntydigt skylden for, at det går galt mellem dem og inuit, det er dem, der ikke kan tilpasse sig landet og som har den kedelige vane at skille folk ved deres hoveder. Og mens alle de forskellige stammer af indianere og eskimoer hævdes at stå i kontakt med naturen og er karakteriseret ved den ophøjede åndelighed som følger heraf, afvises kristendommen som undertrykkelse og hykleri. Samme afstandtagen til kristendommen, formidlet ved kulturmødet mellem inuit og nordboer i middelalderen, gentages hos en lang række danske forfattere, senest hos Hanne Marie Svendsen i romanen *Unn fra Stjernestene* (2003).
78. Romanen er dog stadig stærkt national, og hele mytologien om grønlændernes rejse og tusindårige adkomst til – og dermed også forpligtethed på – Grønland er undsagt af Ole Korneliussen (f. 1947) i romanen *Tarrarsuummi tarraq,* 1999, på dansk *Saltstøtten,* 2000. Se også Kirsten Thisted: "Stepping off the map. Grønlandsk litteratur mellem globalisering og nation." I *Edda* 4/2001: 419-436.
79. Se Erik A. Nielsen: *Søvnløshed,* 1982, s. 157-84.
80. *Mytologisk rejse i et grønlandsk landskab:* 17.
81. F.eks. Anders Bjørn: *Sila. Grønlandsk religion.* 1992. Jeg forsøger ikke at sige, at dette billede af eskimoernes trosforestillinger ikke er sandt – det er blot langtfra hele sandheden om eskimoernes religion.
82. Prem Poddar and Cheralyn Mealor: "Danish Imperial Fantasies: Peter Høeg's *Miss Smilla's Feeling for Snow*" i: Prem Poddar (ed.): *Translating Nations.* Aarhus 2000. Kirsten Thisted: *The Power to Represent. Intertextuality and Discourse in* Smilla's Sense of Snow" i Michael Bravo and Sverker Sörlin (eds.): *Narrating the Arctic. A Cultural History of Nordic Scientific Practices.* USA 2002. Tidligere versioner af sidstnævnte findes i Kirsten Thisted: "Om udforskningen af en grønlandske fortælletradition", in: Grønlandsk kultur- og samfundsforskning 94: 200-221 (se 214-17), samt *The Image of Greenland in Danish Literary Narratives.* The Northern Space. The International Research Network on the History of Polar Science. Working Paper no. 7. Umeå University.
83. Musik af Knudåge Riisager, koreografi af Harald Lander.
84. Det står der faktisk – førsteudgaven s. 39. Narhvalerne fryser selvfølgelig ikke ihjel, de drukner, når vågen lukker og de ikke længere får ilt. Af mange kritikere blev forfatteren rost for sin omfattende research. Der kan imidlertid opregnes en lang liste over fejl på stort set alle områder: geografiske, zoologiske, historiske, sproglige, kulturhistoriske. Nogle af disse fejl er – som eksemplet med narhvalerne – uden betydning. Betydning har det derimod, når Høeg fremstiller grønlænderne som fremmede for kristendom og skriftsprog.
85. Førsteudgaven s. 39.



*Bjarne Henning-Jensen under optagelserne til Hvor bjergene sejler*

# Blandt eskimoer, eventyrere og etnografer

## Filmdokumentarisme om Grønland

*Af Carl Nørrested*

> Det er et straalende Folk disse Polareskimoer. Og er de gaaet i Tjeneste hos den hvide Mand, der blot for en kort Tid besøger deres Land, ja, saa er de parate til, om det skal være, at sætte Livet ind, paa at hans Ønsker bliver opfyldt. Og altid sker det med et bredt Smil og med stort Humør. Saadan har det været fra den allertidligste Tid, hvor de hvide Mænd søgte til deres Egne, enten det nu var for at drive Hvalfangst, eller de kom med det Maal at ville naa frem til Nordpolen.
> (Helge Bangsted: Vi Filmer blandt Eskimoer, 1935, p. 9).

> Grønlands trylleri er som et gigantisk slør, der omspinder os med sine tusindvis af usynlige tråde. Pludselig ser vi anderledes, føler anderledes - Europas spørgsmål og hemmeligheder forsvinder - de findes ikke mere. Hvad der hjemme kunne hidse os op, er os knapt forståeligt deroppe. En anden målestok, andre værdier - og dermed falder en kæmpe ballast af overflødige, uproduktive og aldrig lykkebringende ting i havet. Ingen telefon - ingen radio - intet posthus - ingen jernbane og ingen biler - - Tiden, og dermed vort egentlige liv, bliver givet os tilbage. (Leni Riefenstahl: Kampf in Schnee und Eis, Hesse & Becker Verlag, Leipzig 1933, p. 113, oversat af red.).

Amerikaneren Robert Flahertys Nordcanada-film *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*) var ikke alene selveste ouverturen til hele den dokumentariske genre, den introducerede tillige den filmiske eskimo-prototype. Manden i heroisk overlevelseskamp mod den overvældende barske natur, med central vægt på forskellige former for jagt og et barnligt legende humør. (I sommerfiske-sekvensen hvor Nanook giver et dræbende bid til en indfanget fisk, hed det i den oprindelige danske tekst, "og Nanook smiler uanset om hans barbariske Handling vil støde den europæiske Følsomhed"). Et stort afsnit af filmen omhandler opbygning af en igloo (sågar med solfang), og også hundeslæden og kajakken er med.

Nanook har kastet lange slagskygger over de fleste efterfølgende film om eskimoer, der for det meste er blevet fremstillet som pikante og eksotiske, men også uhyggeligt fremmedartede og frygtindgydende "Andre". Ikke mindst i Grønlandsfilmene.

Grønland har i det hele taget været genstand for en mere udtalt romantisk fascination og essentialistisk fantaseren end de andre arktiske egne, sandsynligvis fordi det var en utilnærmelig ø fjernt fra kolonisatoren men tæt på Nordpolen. Sibirien, Alaska og Arktisk Canada, derimod, var direkte landforbundne med deres kolonisatorer og forekom derved mindre jomfruelige og mindre oprindelige, reduceret til en uromantisk pelstrafik mellem Sibirien og Alaska, og til olieboringer og guldfeber i Alaska.

Formodentlig af samme årsag har Grønland - og det fjerneste Canada - altid været polarforskernes foretrukne mål. Og når de kom hjem, skrev de bøger om deres oplevelser på ekspeditionen, bøger som det brede oplyste borgerskab slugte side om side med de samtidige og lige så eksotiske rejseberetninger fra Afrika. Blandt de første store ekspeditionsskildringer var Elisha Kent Kanes *Arctic Explorations I-II* (1856) og Robert E. Pearys *Northward Over the Great Ice* (1896), der begge blev umådeligt populære og lagde grunden til nogle af den vestlige verdens mest sejlivede eskimo-stereotyper.

Nærværende artikel skal handle om dokumentarfilmiske skildringer af Grønland, men det skal ikke forhindre mig i indledningsvis at påpege det bemærkelsesværdige forhold, at film om urbefolkningen inuiter/eskimoer/yupig (som de kalder sig i det Sydvestlige Alaska og på Tjukotka) sjældent behandles samlet. Udredningerne følger nærmest kolonialistiske spor: De russiske eskimoer er filmisk helt fraværende. Eskimoerne i Alaska (amerikanerne købte landet af russerne i 1867) er nærmest fortrængt fra den amerikanske bevidsthed som primitive venlige naturbørn, med kvantitativ vægt på de onde indianere. Alaskas eskimoer har først i 1995 endelig opnået en kyndig samlet oversigt i Ann Fienup-Riordans bog *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies.* (1)

Før Grønlandsfilmene derfor en kort ekskurs til de canadiske eskimofilm, der er

ganske enestående i historisk såvel som etnografisk henseende. Skønt dokumentargenren stod stærkt i Canada, hvor National Filmboard of Canada (NFB) var Grierson-dokumentarismens fasteste borg, var der imidlertid ingen instruktør der specielt kastede sin kærlighed på Canadas eskimoer, før Douglas Wilkinson i 1953 lavede den etnografiske *Angotee. Story of an Eskimo Boy* (1953). Når den ikke indtager nogen fremtrædende plads i den etnografiske films historie, hænger det måske sammen med, at ingen turde tage konkurrencen op med *Nanook of the North*, der jo også rangerer højt som etnografisk hovedværk.

Netop den etnografiske og socialt engagerede film - som fik sin gennemslagskraft via bærbart filmudstyr og straks derefter video - var med til at genetablere NFB's verdensry, som ellers efterhånden udelukkende hvilede på animatoren Norman McLarens tyngede skuldre. Samtidig begyndte der at opstå en egentlig dialog imellem etnografien og antropologien på den ene side og det næsten jævnaldrende filmmedie på den anden. Emnet blev først samlet taget op i 1976 i Karl G. Heiders bog *Ethnographic Film* (University of Texas Press).

NFB producerede 1963-66 - igangsat af Educational Services of Newton, Massachusetts (senere Education Development Center) - verdens mest ambitiøse og gennemdiskuterede etnografiske film, *The Netsilik Eskimo Project*, ved Pelly Bay. Projektet blev ledet af antropologerne Asen Balikci og Guy Marie de Roussellet, som fik bistand fra mange dokumentarister, især Robert Young, og i 1968 udsendte man filmen i ni dele med en samlet spilletid på over ti timer. Nanook-traditionen tro fik man eskimoer til at gennemspille fangersamfundets funktioner, som de havde formet sig cirka 40 år tidligere, "when they still lived apart and depended entirely on the land and their own ingenuity to sustain life through the rigors of the Arctic year" (Education Development Center 1968, citeret fra Fienup-Riordan, p. 151). Afsnittene var minutiøst skildrede fangst- eller høstbegivenheder baseret bl.a. på lån fra Knud Rasmussens materialeindsamlinger. Filmene havde reallyd men var uden fortæller, uden underlægningsmusik, og alle dialoger blev gengivet uden undertekstning. Det eneste ledsagemateriale var en lærermanual og opgavehæfter til eleverne.

Med filmserien *Challenge for Change*, der blev planlagt af NFB i 1960'erne som led i statens War on Poverty-program og i høj grad som følge af Netsilik konceptets succes, nu bare rettet mod samtiden, blev "public access" og "citizen participation" ligefrem konkrete begreber. I det hele taget var Canadas satsen på social change-programmer gennem video og tv med til at vække inuit bevidstheden i slutningen af 1960'erne og resulterede i de store Inuit Circumpolar Conferences (ICC) fra 1977, hvor nr. to blev holdt i Grønland 1980. (2)

*Challenge for Change*-seriens mest vellykkede indslag bestod af ikke færre end 27 forskellige film fra New Foundland-gruppens Fogo Island, der især fokuserede på sociale problemer som følge af fiskeindustriens vanskeligheder. Serien havde ét indslag om eskimosamfund i 1973, *The Greenlanders* af Hubert J.C. Schurman, som i 1976 udsendte bogen *Canada's Eastern Neighbour*.

Ellers er det hovedsagelig danskerne, der har taget sig af Grønland. (3)

**Fra Fælledparken til indlandsisen.** Den første danske film overhovedet var, med lidt god vilje, en Grønlandsfilm. Peter



*Kørsel med grønlandske Hunde*

Elfelts *Kørsel med grønlandske Hunde* er optaget i Fælledparken (der skal illudere Grønland) efter et snefald i vinteren 1896/97. I baggrunden ses træer på række og et tætbygget snegærde af strå (!). Et slædespor i forgrunden viser, at arrangementet allerede har været afprøvet. Slæden falder i ét med det mørke snegærde, da den starter nogenlunde ud for kameraets optik, og man lægger først mærke til den, da sneen sætter den i relief. Den føres af en uidentificeret kolonibestyrer, der svinger pisken heftigt, jo nærmere han kommer kameraet. Fire hunde parvis, parallelt spændt for slæden, trækker den til højre for det ubevægelige kamera og bagom det. Her har Elfelt stoppet optagelsen, fortrudt, startet den igen og råbt "fortsæt, fortsæt". Filmen har simpelthen et springklip. Med overspring kommer hundeslæden atter ind i billedfeltet til venstre og ender i en lille fiks dobbeltbue, der nærmest krydser udgangssporet, blot lidt nærmere kameraet.

Under turen bag kameraet er slædeføreren stået af for at få sat skik på hunde og slæde, men der er gået kuk i det hele, og ved tilfældets gunst løber bestyreren ved siden af slæden og hundespandet, kommer op på slæden igen, og stopper den nogenlunde hvor turen startede. Elfelt standser atter optagelsen, definitivt - uden at slæden kører ud af billedet igen. 48 sekunder. Nogle - som Marguerite Engberg i *Dansk stumfilm* I (Rhodos 1977, p. 23) - mener, at filmen blot var en apparaturprøve, og at Elfelt først et helt år efter startede kontinuerlig produktion af filmreportager. Dette er dog ikke dokumenteret (jf. Tybjerg in *100 års dansk film*, Rosinante 2001, p. 15 og 17). (4)

Den tidlige fase af Grønlandsfilm udgøres fortrinsvis af reportager fra danske modtagelser af store arktiske ekspeditioner. Kameraet er endnu ikke med oppe i kulden. De store verdenspressedækkede ekspeditioner, som ofte navngav landområder, indledtes 1888 i den danske bevidsthed med Fridtjof Nansen og Otto Sverdrups spektakulære krydsen af indlandsisen fra Angmagssalik til Godthåb på ski på mindre end tre måneder. Hele forløbet blev minutiøst gentaget i Bjørn Reeses norske dokumentarfilm *På ski over Grønland i Nansens fodspor* (1962). Mylius-Erichsens Danmark-Ekspedition 1906-08 kortlagde hele Nordøstkysten. Lederen og to ledsagere mistede livet i det område, der siden blev kaldt Kong Frederik VIIIs Land. Ekspeditionsskibet Danmark ankom til København 23.8.1908. Samme dag udsendte Nordisk Films Kompagni en kort reportagefilm *Danmark-Ekspeditionen* (50m, 35mm) med den lokkende undertitel *Danmark-Ekspeditionen gennem Grønlandsisen*. Da Nordisk Film ikke havde fotografer på Grønland, har filmen, der ikke er bevaret, næppe rummet optagelser fra Grønland. Den samtidigt udsendte *Danmark-Ekspeditionens Hjemkomst* på samme længde er bevaret, og her ses bl.a. skibets

kaptajn Alf Trolle, som overtog ekspeditionsledelsen efter Mylius-Erichsens død. Han bydes velkommen af konseilspræsident I. C. Christensen og mange andre noble komité medlemmer.

De første overordnede mål for ekspeditionerne var at nå frem til Nordpolen eller finde en eventuel Nordvestpassage (forbindelsen mellem Atlanten og Stillehavet). Amerikaneren Frederick Cook, der havde deltaget i sin landsmand Robert Pearys ekspedition til Nordvestgrønland 1891-92, påberåbte sig som den første at have nået Nordpolen 4.9.1908. Peary nåede selv Nordpolen 6.4.1909 og bestred ved pressemodtagelsen i Thuleområdet rigtigheden af Cooks udsagn. Den 4. september 1909 blev Cook modtaget med pomp og pragt i København og fejret ved en fest på Universitetet, skønt pressen havde bragt Pearys dementi. Den 21. december undsagde en dansk kommission Cooks optegnelser. Nordisk Film var på pletten med reportagen *Dr. Cook, Nordpolens Opdager.* Vi ser ham bl.a. på modtagelsesskibet sammen med inspektøren i Nordgrønland, Jens Daugaard-Jensen, omgivet af journalister, bl.a. veteranen Jens Locher og den 20 årige, pelshueklædte, nybagte journalist fra Berlingske Tidende Carl Th. Dreyer, som ivrigt grifler ned ved en redningsbåd. Den lille film er i 2002 udgivet på dvd af Det Danske Filminstitut som en del af samlingen *Det første filmarkiv.* Pathé Exchanges reportage *Robert Peary,* som sandsynligvis er optaget ved hans ankomst til sin base ved Uummanaq, Nordvestgrønland, efter turen til Nordpolen, er gået tabt.

Etnografen og arkæologen Thomas Thomsen havde juli 1909 et 35mm kamera med på sin ikke slet så presseappellerende ekspedition til bopladsen Uummannaq (eller Umanaq - der ligger desuden et Umanaq ved Godthåb). Tæt syd for bopladsen Umanaq grundlagde Knud Rasmussen og Peter Freuchen i 1910 missions- og handelsstationen Thule, som Freuchen bestyrede de første ti år. (5) I løbet af de 14 dage Thomsen opholdt sig i området, optog han faktisk den første etnografiske film fra Grønland: "Som sagt havde Mændene travlt. Den gamle Massaitsak, Angakoken (åndemaner, CN), havde dog Stunder til at vise sin Trommedans, som jeg kunde optage paa levende Billeder" (Thomsen i *Det grønlandske Selskabs Aarsskrift* for 1912 p. 85). Filmen er ikke bevaret, længde uoplyst. (6)

Den ældste bevarede etnografiske film, *Grønland 1914* I-III (18 min., 35mm), er optaget af sprogforskeren og etnografen William Thalbitzer, der blev den første professor i eskimoisk sprog og kultur ved Københavns Universitet (1926 45). Vægten er lagt på at opsøge Sydgrønlands fra øst indvandrede og endnu ikke missionerede eskimoer (eskimoisk folkeliv i Pamialhlukdalen, bopladsen Sammisoq). Men Thalbitzer har også et lille skævt øje til kultursammenstødene - bl.a. glimt af en fodboldkamp i Nanortalik og den danske bestyrers konebåd (med stort dansk splitflag), der møder lægens motorbåd. Optagelserne udmærker sig ved et fint samspil mellem mennesker og omgivelser.

**Thuleekspeditionerne og jubilæumsåret 1921.** Fra sit hovedsæde i Thule gjorde Knud Rasmussen fra 1910 Thule-ekspeditioner til et nærmest instititutionaliseret, systematisk begreb. Han optrådte selv som de danske ekspeditioners ubetingede star, ofte med Freuchen som sidekick. Knap otte Thule-ekspeditioner blev det til i Knud Rasmussens levetid. (7)

På Den 1. Thule-ekspedition (1912-13) kørte Freuchen og Rasmussen over ind-

landsisen i retning mod Danmark Fjord. På Den 2. Thule-ekspedition (1916 18), hvor man havde sat sig for at kortlægge fjordene langs Nordkysten, blev der ifølge Rasmussen (i bogen *Grønland langs Polarhavet*, 1919) optaget film af den svenske botaniker Thorild Wulff. Knud Rasmussen hæftede sig især ved hans optagelser fra fangeren Majaqs hytte (1917). En samlet film kom der ikke ud af Den 2. Thule-ekspedition, men der var dog materiale nok til, at Knud Rasmussen kunne illustrere sit foredrag i Det grønlandske Selskab 30.1.1919. (8) Både Thorild Wulff og grønlænderen Hendrik Olsen omkom under Den 2. Thule ekspedition. Lauge Koch, der i 1923 fuldførte kortlægningen af Nordkysten, har i bogen *Nord om Grønland* (1925) fortalt om fundet af Wulffs sultelejr, hvor han bl.a. fandt resterne af en "Kinematograf".

Den 5. Thule-ekspedition (1921-24), der startede i 1921, hvor man fejrede 200 året for Hans Egedes ankomst til Håbets Ø ved Godthåb (hvor han håbede at omvende efterkommere af nordboerne til den rette tro), er den mest spektakulære af dem alle. Man havde sat sig for at undersøge Nordamerikas eskimoer. Freuchen udforskede Nordcanada sammen med arkæologen Therkel Matthiassen og etnologen Kaj Birket-Smith. Knud Rasmussen gennemførte den store slæderejse langs hele kysten af Nordcanada og Alaska til Sibirien. Den danske filmfotograf Leo Hansen sluttede sig til Knud Rasmussen fra den 14.11.1923 ved Kent Peninsula ved floden Ilu (Hudson Bay Station, Alaska). Han fulgte ekspeditionen næsten et år frem, og materialet blev samlet til filmen *Med (Knud Rasmussen i) Hundeslæde gennem Alaska* (premiere i Kinografen 10.1.1927). Forløbet er skildret i Leo Hansens bog *I Knuds slædespor* (1953).

Den 6. Thule-ekspedition undersøgte med motorbåden Dagmar kysten fra Julianehåb (17.8.1931) til Angmagssalik (10.10.1931). Den udgjorde samtidig forberedelserne til Knud Rasmussens spillefilm *Palos Brudefærd* (1933, instrueret af tyskeren Friedrich Dalsheim). Det romantiske billede af den danske koloniale beskyttelsespolitik skulle stå overbevisende frem for et internationalt publikum. Det eneste sted man kunne finde et selvsupplerende eskimoisk fangersamfund var på Østgrønland, og af politiske grunde skulle handlingen belejligt også udspille sig der. Ekspeditionen blev optaget af direktøren for Palladium, Svend Nielsen, magister Olsen (leder af Julianehåbs magnetiske station) og søløjtnant H. Wittrup-Hansen. Materialet blev præsenteret i Det grønlandske Selskab 3.2.1932. Sekvenser herfra indgår i den patetiske prolog til *Palos Brudefærd,* underlagt et svulstigt partitur af Emil Reesen.

Den 7. Thule-ekspedition (1932) og Den 8. Thule-ekspedition (1933) fik kortlagt Østkysten syd for Angmagssalik nu både pr. fly og moderskib. Helvig Rimmen lavede filmreportage fra Den 7. Thule-ekspedition, som først blev præsenteret i Konservativ Vælgerforening 4.11.1940. Knud Rasmussen fik en madforgiftning og blev transporteret til Gentofte, hvor han døde 21.12.1933. Han nåede aldrig at se *Palos Brudefærd* fuldført.

I reaktionens ånd havde Grønlandsfilmene imidlertid fået deres store gennembrud i jubilæumsåret 1921. I *Paa 200 Aarsdagen for Hans Egedes Ankomst til Grønland* (180m, uidentificeret producent, premiere i Panoptikon Teatret 29.8.1921) ses sejlskibet Hans Egedes ankomst til Godthåb (3.7.1921). Knud Rasmussen holder tale, og hans frue Dagmar deler figner ud til børnene. Krigskrydseren

Ingolfs elever paraderer ved Brøndums mindesten (en af de tre omkomne fra Danmark-Ekspeditionen), hvor både Knud Rasmussen og Peter Freuchen deltager. To dokumentariske film blev produceret i spillefilmlængde: *Det danske Kongepars Nordlandsfærd/Kongeparrets Grønlandsrejse/Kongeparrets Rejse til Island, Færøerne og Grønland* for Industri-Filmen og Eduard Schnedler-Sørensens *Den store Grønlandsfilm* for Nordisk Films Kompagni.

*Den store Grønlandsfilm* (basismateriale vist 26.11.1921 i Det kongelige Danske geografiske Selskab. Koncertpalæets Store Sal) udgør en slags prolog til Den 5. Thule-ekspedition. Filmen skulle med tekster af Hans Hartvig Seedorff Pedersen introducere det danske/internationale publikum til det moderne beskyttede koloniale Grønland. Filmen er desværre kun overleveret i en rodet redigeret udgave med undertiden malplacerede engelske tekster (og det originale orienteringskort med pegepind er heller ikke til megen hjælp) fra Nederlands Filmmuseum. Den har desuden helt umotiveret fået tilføjet flere sekvenser fra *Det danske Kongepars Nordlandsfærd*. Ifølge filmens program var den opdelt i fem ikke synderligt markante afsnit: 1) Knud Rasmussen bryder op fra København 15.5.1921, spredte glimt fra Atlantoverfarten set fra kryolitselskabets skib Fox II (her fremvises Freuchen som emsig, aktiv passager, men aldrig nogen Rasmussen), den første kajakmand dukker op i Arsukfjorden, scener fra kryolitbruddet i Ivigtut (hvor kun danskere var ansat). 2) Peter Freuchen og filmekspeditionen tager i motorbåd til Julianehåb: trankogeri, fåreavl, angmassætfangst, nordboruiner. 3) Sydgrønland: hajfiskeri, kajakrulning, nordboruiner, hellefiskfangst. 4) Med udgangspunkt i Ivigtut sejles der langs Vestkysten mod nord med Knud Rasmussens nye ekspeditionsskib Søkongen: Narssalik, Frederikshåb, den første filmforestilling på Grønland, der foregår i Godthåb (sekvensen er desværre ikke med i den bevarede film), pukkelhval stime, Vajgat Sund. 5) Nordgrønland: ved Dark Island undsætter Søkongen den strandede svenske damper Bele, som var hyret af Den Kongelige Grønlandske Handel (KGH) til at sejle gæster til jubilæumsfestlighederne. Derpå hvalrosjagt, isbjørnejagt, de første polareskimoer tages ombord. I Thule holdes - med Rasmussen som naturligt centrum - kaffemik før Den 5. Thule-ekspeditions start, og publikum oplever en slædetur ud på indlandsisen, før der sluttes af med Knud Rasmussens silhuet.

Som travelogue er filmen enestående. Eduard Schnedler-Sørensen har selv stået for en stor del af fotograferingen. Ukrediteret har Helvig Rimmen dog leveret en del af materialet. Han er med Kongeskibet sejlet op til Godthåb sammen med *Det danske Kongepars Nordlandsfærds* fotograf Poul Eibye for at deltage som reportagefotograf for Helge Bangsted. Han er derpå taget nordpå for at følge Søkongens sejlads i de nordlige farvande. Rimeligvis har Schnedler Sørensen dækket filmens første fire afsnit. Min kilde til dette er Helge Bangsteds bog *Vi filmer blandt Eskimoer* (Chr. Erichsens Forlag 1935). Bangsted forsøgte sig med en karriere som eventyrer og foredragsholder ledsaget af filmforevisning. Efter en noget resultatløs deltagelse i jubilæet fik han Chr. Erichsens Forlag til at finansiere sin næste ekspedition fra august 1925 til september 1926 med 40.000 kr. Målet var en nunatak i det område, der sidenhen blev kaldt Chr. Erichsens Land. Resultatet blev foredragsfilmen *Grønlænderliv* (premiere i

Odd Fellow Palæet 14.10.1926 til fordel for fregatten Jylland) med optagelser fra Umanaq til handelsstedet Ikerasaq og kulminerne ved Kaersuarsak (den sidste dag de eksisterede). Filmen blev fotograferet af Georg Strand. (9)

*Det danske Kongepars Nordlandsfærd* viser kongefamiliens besøg i alle de nordiske kolonier. Filmen udsendtes af Udenrigsministeriets Pressebureau (UMP), der allerede året efter oprettelsen i 1919 var begyndt at inddrage det kostbare filmmedie i sin propaganda. På baggrund af Påskekrisen ville man med *Genforeningsfestlighederne i Juli 1920* vise udlandsdanskerne et fredfyldt hjemland. *Det danske Kongepars Nordlandsfærd* var UMP's anden film til danske forsamlinger i udlandet. Den er en ren ikonografisk fryd af royal og kolonial opstyltethed. En del af filmen indgik i den af kontorchef i Udenrigsministeriet Jørgen Anders Poulsen bestilte første *Danmarksfilm* (1925), som blev en fællesproduktion fra Nordisk Film, Dansk Filmindustri, Palladium og Industrifilmen. (10)

**Problemet Østgrønland.** Den Kongelige Grønlandske Handel (KGH) stod for administrationen af Grønland indtil 1908, hvor styrelsen henlagdes til to landsråd i Grønland, ét for den nordlige del og ét for den sydlige, adskilt fra KGH. I 1921 udvidede Danmark imidlertid sin suverænitet til at gælde hele Grønland. Dét skabte problemer i forhold til nordmændene, der havde rige fiske- (bl.a. hvalfangst) og jagttraditioner i Østgrønland - problemer, som også skulle sætte deres præg på Grønlandsfilmene.

Christian Leden, der var organist i Tromsø og studerede eskimoisk musik, startede propagandaen for et forøget norsk engagement i Østgrønland. Under Knud Rasmussens protektion havde han allerede i 1909 optaget fonografvalser på Kap York. Ved at sammenligne rytme og sange hos eskimoerne i Nordamerika og Grønland kunne han som en af de første påvise en fælles oprindelse. 1926 optog Leden film beregnet til foredrag ved Scoresbysund, som ifølge Osloavisen Aftenposten 25.10.1927 indeholdt jagt. dans, børneopdragelse, hytteinteriør og trommedans. "Det er synd at ikke nordmændene i tide var ute og bygget en hytte for norske fangstmænd i Scoresbysund. Da hadde vi hat stedet for altid. Vi har jo hat det i aarhundreder, mens danskene er kommet til østkysten først for en 30-40 aar siden," udtalte han til Aftenposten 29.8.1927. Leden lå ikke på den lade side i sin propaganda og holdt velbesøgte foredrag i Norge, Tyskland og Holland. Han kom til at åbne "krigen" mellem Danmark og Norge med et uheldigt fokus på raceegenskaber.

Det startede med en artikel i Osloavisen Handels- og Sjøfartstidende 10.11.1927 under overskriften "Øst-Grønlands eskimoer - nutidens stenalderfolk" ledsaget af et dramatisk sløret foto i frøperspektiv, hvor en person øjensynlig smed en anden ud i intetheden: "Farvel svigermor!," stod der i billedteksten. Leden skrev:

> Paa Øst-Grønland er racen endnu fuldstændig renblodig og besidder en nedarvet indre kultur, som paa mange maater vil kunne danne forbilleder for os andre, f.eks. den maate hvorpaa eskimoen lar sit lille samfunds interesser gaa foran egeninteressen i en utstrækning som vi moderne mennesker er helt ukjendt med. Sætter man sig ind i deres livsforhold og den kamp for tilværelsen, som føres i dette forunderlige land, vil man lettere kunne forstaa deres psykologi, og hvorfor traditionerne har holdt sig uforandret gjennem tusener av aar ned til vore dage. Da vil man ogsaa lettere forstaa at en slik tradition som den at avlive gamle mennesker naar de falder

> samfundet til byrde har holdt sig helt til danskene ved et forbud nylig søkte at sætte en stopper for denne handling, som paa os andre jo maa virke oprørende.

Den bureaukratisk indviklede danske Grønlandsadministration var i 1925 blevet samordnet under den såkaldte Grønlands Styrelse, hvis direktør, Daugaard-Jensen, i Aalborg Amtstidende 15.11. benægtede, at en sådan skik overhovedet skulle forefindes på Østgrønland. Forfatteren og polarforskeren Ejnar Mikkelsen bakkede op med et kraftigt angreb på Ledens videnskabelige troværdighed i Handels og Sjøfartstidende 13.12.1927, som siden blev fulgt op af Freuchen. Mange nordmænd tog derefter også afstand fra Leden som norsk talsmand og seriøs opdagelsesrejsende. Han passede efterhånden bedst i præfascistisk regi og skulle nogle år senere i Berlin udsende *Inuit, die Nachbarn des Nordpols* (uropførelsen omtalt i Der Weltspiegel 15.11.1931).

På det tidspunkt var konflikten i Østgrønland kulmineret med, at nordmændene havde okkuperet store dele af området. Danmark indklagede Norge for den Internationale Domstol i Haag i sommeren 1931, og sagen blev afgjort til Danmarks fordel april 1933. Men umiddelbart efter premieren på *Inuit, die Nachbarn des Nordpols*, der var optaget i Umanaq-området, kommenterede UMPs kontorchef Poulsen den 22.11.1931 til presseattachéen i Berlin, "Filmen er ikke ligefrem propagandistisk (...). Men naturligvis er det i norsk Favør, at en saadan Film fremføres af en Nordmand, og lige saa selvfølgeligt vilde det være ønskeligt, om vi havde haft en ny Grønlandsfilm at sende ud i Verden netop nu." (UM-akter 110.J.1839). Poulsen nævner i den forbindelse nogle angiveligt uegnede optagelser ved Lauge Koch. Dermed har han formodentlig ment Gunnar Seidenfadens optagelser fra en civilekspedition under KGH samt en Marineekspedition, begge med skibet Godthaab. Optagelserne - især af lejrliv og geologiske forekomster - blev under titlen *Paa Togt til Østgrønland* (1929/1930) vist i Odd Fellowpalæet 13.2.1931 med foredrag af geologen Lauge Koch. Originalnegativet gik ifølge Seidenfaden tabt i Tyskland i 1930'erne. Civil- og Marineekspeditionen udgjorde optakten til Lauge Kochs såkaldte Treårsekspedition til Nordøstgrønland 1931-34, der blev den mest massive anti norske ekspeditionsdemonstration.

Ekspeditionen bestod af ikke færre end tre overvintringer og sommerekspeditioner med kortlægning via fly - bl.a. af Charles Lindbergh der var sendt ud af Pan American Airways for at undersøge mulighederne for en luftrute til Europa. Han ankom til Godthåb 1933 og kastede glans over både Den 7. Thule-ekspedition og Treårsekspeditionen, hvor han deltog i kortlægningen af området mellem 72° og 76° nordlige breddegrad, som efter dommen i Haag blev kaldt Chr. X's Land. Flere af Lindberghs optagelser indgik efter 1939 i en film fra Statens Filmcentral (SFC) under titlen *7. Thuleekspedition.* Der blev optaget meget materiale fra Treårsekspeditionen af bl.a. Dr. Curt Teichert, som viste sine optagelser i Politikens Foredragssal 12.1.1934, samt af geodæt Ove Simonsen (dette udgør *Østgrønland 1+2* i DR's Historiske Arkiv). Materialet blev aldrig rigtigt anvendt på grund af Knud Rasmussens død og premieren på *Palos Brudefærd.*

**Med Leo Hansen til Østgrønland.** I september 1929 havde Helge Wamberg, der var gesandt i Paris, foreslået UMP's kontorchef Poulsen, at firmaet Paris Inter-

national skulle optage film på Østgrønland i forbindelse med Den Internationale Koloniudstilling i Paris 1931. Daværende direktør for Grønlands Styrelse Daugaard-Jensen ønskede overhovedet ingen fremmede optagelser og ejheller fremvisning af Grønlandsfilm i forbindelse med udstillingen. Til nød kunne han dog acceptere en film fra området af Peter Freuchen. UMP foreslog alternativt (med lovet økonomisk støtte fra Ministeriet for Søfart og Fiskeri, som Grønlands Styrelse var blevet lagt ind under i 1929) (11), at opgaven blev forelagt Leo Hansen, da man nu fandt det påkrævet fra Danmarks side at påberåbe sig landets interesser i Østgrønland. I 1927 havde man markeret det noget kluntet ved at deportere en eskimoflok på ca. 100 personer fra Angmagssalik til Scoresbysund. Både Ministeriet for Søfart og Fiskeri og UMP foretrak Leo Hansen, og af to onder valgte Daugaard-Jensen så Leo Hansen.

Men Leo Hansen kom ikke til Grønland som UMP's talerør, tværtimod. Ifølge hans bog *Situationen er kritisk. Dagbogsoptegnelser fra min Filmekspedition til Østgrønland og Hvidehavet 1934-35 og 1937* (Martins Forlag 1939) opsøgte han daværende direktør for Teatrenes Films-Kontor (TFK), John Olsen, for at få en anbefaling til en biografbevilling (som han senere fik til Lyngby Bio). John Olsen skulle netop i gang med hårde vinteroptagelser til promovering af det danske fangstselskab Nanok og hyrede prompte Leo Hansen. Optagelserne skulle eventuelt anvendes i en fremtidig spillefilm, som imidlertid kun var på idéplanet. Bogen giver et godt og småsensationalistisk overblik over optagelsesforløbet. Hansen blev sendt afsted med Lauge Kochs skib Gustav Holm juli 1934 og optog indtil august natur i Scoresbysund og Lauge Koch-stationen Ella Ø.

Med en medbragt motorbåd skulle Leo Hansen sejle proviant til Nanok folkene. Det lykkedes ham at undsætte nogle overvintrende norske fangere i Germaniahavn, og Hansen optog også denne dramatiske situation. April 1935 kom han selv i nød og blev undsat af norske fangere, men blev nødsaget til at efterlade 8000m eksponeret film på Kap Berlin. En norsk fanger fik dog i løbet af vinteren 1935-36 filmrullerne fragtet til Germaniahavn, hvor Leo Hansen selv hentede dem året efter. Ved ankomsten til Norge priste Leo Hansen de norske fangere og spottede Nanoks mangel på professionalisme, hvilket der kom stor ståhej ud af mellem den danske og den norske presse. Dette lader Leo Hansen naturligvis uomtalt i sin bog.

15.2.1937 fulgte Leo Hansen, stadig for John Olsen, med det norske fangstskib Vesle Kari fra Ålesund for at optage sælfangstbilleder med et fingeret forlis i isskruninger. John Olsen var i mellemtiden kommet i konflikt med medproducenten Henning Karmark. Olsen solgte derfor sin idé til Europa Film i Stockholm, hvor Ivar Johansson udformede den til spillefilmen *I nöd och lust* (premiere 12.9.1938), der knyttede sig tæt til svensk stumfilmtradition. Det spinkle plot drejede sig om heroiske norske fangeres havari ombord på Vesle Kari i 1909. Leo Hansen spiller danskeren af samme navn, der iværksætter en vellykket redningsekspedition fra Nordgrønland, hvor fangerne er strandet. Filmen nåede aldrig Danmark. Meget af Hansens materiale blev også brugt i ASA-filmen *Nordhavets Mænd* (premiere 30.10.1939), der var instrueret af Lau Lauritzen jr. på baggrund af et manuskript på størrelse med et frimærke af jægerforfatteren Peter Tutein: en kærlighedsintrige om to fangere, der strides om

en flot lappepige. Filmens øvrige fotografer var Karl Andersson og Poul Eibye. Man søgte at anonymisere fangstlandets oprindelse ved stednavne såsom Skaanland, Saltenfjord og Skarvenæs. Der hersker også tvivl om den grønlandske lokalisering, men optagelserne er fra Østgrønland. Hvis man er opmærksom, vil man bemærke at fangerskibet kun hedder Vesle Kari i studieoptagelser, mens det on location hedder noget så prosaisk som M 20 VD.

Under Anden Verdenskrig blev materialet samlet til *Med Leo Hansen til Østgrønland* som foredragsfilm ved Ejnar Mikkelsen eller E. Riis-Carstensen og endelig vredet til sidste dråbe som helaftens-tonefilm med Leo Hansens foredrag udarbejdet sammen med fotografen Aage Wiltrup fra 6.4.1944. Vi ser indledningsvis Leo Hansen i en stor borgerlig stue, hvor det eneste der vækker associationer til Grønland er en keramikisbjørn på pejsen. Han viser derpå sit naturmateriale fra 1934, indtil Nanoks motorbåd sidder fast og henligger til august 1936, hvor han så undsættes af norske fangere (det pointeres bestemt ikke) i Vesle Kari, hvilket er en poetisk frihed.

Den svenske spillefilm *Valfångare* (1939) af Tancred Ibsen og Anders Henrikson handler om norske hvalfangere, men udspilles belejligt i det Sydlige Ishav. Først i 1953 udsendte nordmanden Per Høst en film, *Naturen og eventyret*, om norske fangstfelter på Grønland, Svalbard og i Ishavet samt sælfangst ved New Foundland. I *Ekspedisjon til Grønland* (1962) gik Høst så i land på Østgrønland, bl.a. stationen Myggbukta, og fulgte to fangstmænd gennem en overvintring.

**Ekspeditionsfilm som genre.** Det var ikke ualmindeligt, at arktiske ekspeditioner blev delvist finansieret af filmproducenter. Producenten håbede i sit stille sind, at fotografen også kom hjem med sensationer. Men det var sjældent, at det som i tilfældet Leo Hansen/John Olsen nærmest var et krav. Dramatiske situationer er nøjagtigt hvad ekspeditioner ønsker at undgå. Når det går rigtigt galt på ekspeditionen, er det overlevelsen det drejer sig om og ikke filmoptagelser.

Journalist på Berlingske Tidende Kai R. Dahl fik i 1923 direktøren for Palads Teatret, Sophus Madsen, til at finansiere en mindre, østgrønlandsk filmekspedition. Ekspeditionen endte på en isflage der drev dem næsten 500 km langs kysten, indtil de kom i land i Angmagssalik. Men publikum savnede dramatik i filmen *"Teddys" sidste Rejse*. Kai Dahl havde simpelthen aldrig fotograferet før, men alligevel havde man fragtet materialet med på drivisen. Den slags næsten perspektivløse ekspeditioner var det svært at opnå bevillinger til.

Deciderede filmekspeditioner var Daugaard-Jensen derfor ikke meget for. I 1923 havde han f.eks. afvist et tysk/belgisk robinsonade-projekt (igen baseret på Ejnar Mikkelsen) ledet af Karl Grune. Dr. Bernhard Villinger og Dr. Georg Asagaroff havde i trods lavet deres Grønlandsspillefilm *Milak, der Grönlandjäger* (1927) som rene studieoptagelser baseret på fotografier fra Grønland. Max Reichmanns *Ramper, der Tiermensch* (*Manden fra Nordpolen*) fra samme år og med Paul Wegener i hovedrollen, var så decideret i den stiliserede germanske studietradition, at lidt autentisk Grønland nærmest ville have virket forstyrrende.

Daugaard-Jensens hu stod primært til store solide franske og tyske forskningsekspeditioner, som alligevel næsten altid blev fulgt af et filmhold. En af favoritterne var franskmanden Jean-Baptiste Charcot,

som roste Danmarks Grønlandsadministration. Han havde undsat Ejnar Mikkelsen med sit berømte skib Pourquoi pas?, da Mikkelsen var igang med oprettelsen af Scoresbysund.

I 1925 og 1926 opererede Charcot fast fra Scoresbysund og udsendte 1926 et par film: *Mission du "Pourquoi pas?"* samt *Les Esquimaux.* I anledning af det såkaldte Polarår (fra august 1932 til september 1933), hvor man fejrede 50-året for en international koncentration af meteorologiske og jordmagnetiske undersøgelser, ydede den franske stat 3,5 millioner francs til polarforskningen. Kaptajnløjtnant Habert ledede en ekspedition med marineskibet Pollux til Scoresbysund fra 27.7.1932-14.8.1933 og Charcot udstationerede i juli 1934 etnografen Paul-Emile Victor, antropologen Dr. Robert Gessain, geologen Michel Pérez og fotografen Fred Matter-Steveniers til at overvintre hos eskimoerne ved Scoresbysund. De blev atter hjembragt september 1935 af Charcot. Resultatet blev filmen *Quatre du Groënland* med originalpladeindspilninger af eskimoisk musik foretaget af Paul-Emile Victor og kommenteret af ham. Der har været konkurrence grupperne imellem. Dagbladet Le Journal propagandererede for den franske Marine, mens Charcot ikke omtaler Pollux med et ord i Marseille Soir 23.6.1934, hvor han ellers beskrev hele baggrunden. Søløjtnant Auzanneaus film for Habert, *La Mission Polaire*, fik premiere i Gaumont Palace 25.6.1934 protegeret af Le Journal.

I september 1936 forliste Charcot med Pourquoi pas?. Alfred Wegener, der havde deltaget som meteorolog i Danmark-Ekspeditionen, var Daugaard-Jensens tyske favorit. Sammen med den danske officer Johan Peter Koch havde han 1912 overvintret på Nordøstgrønlands indlandsis og havde vinteren igennem foretaget meteorologiske og glaciologiske målinger. Samme år fremsatte han sin besnærende teori om kontinentalforskydninger. 1929-30 ledede Wegener den tyske del af de tyske/britiske meteorologiske undersøgelser som udgjorde selve forudsætningen for en flyruteforbindelse mellem USA og Europa. *Northern Lights* - en film om den engelske del af ekspeditionen (British Air Route Expedition BAARE 1931) under ledelse af H.G. Watkins - blev udsendt i 1932, samme år som han blev dræbt ved et kælvende isbjerg under anden fase af BAARE.

Wegener oprettede tre stationer - ved Umanaq (Thule), ved Scoresbysund og i indlandsisen, kaldet 'Eismitte'. Med frygtelige tab brugte han islandske heste og propelfartøjer som transportmidler og omkom selv under en transport. Det var en heroisk historie, der først blev passende patetisk udlagt i helaftenskulturfilmen *Das Grosse Eis* (1936) i Det tredje Rige af enken Else Wegener, kulturfilminstruktøren Svend Noldan og geografen Paul Kunhenn. Filmen starter med en begejstret prolog om det moderne fremskridt og jordens udforskning (dampskibe, hydroplan, zeppelinere). Grønland udlægges dernæst i god germansk geopolitisk tradition ikke som en isoleret ø, men en forbindelsesvej mellem Europa og Nordamerika, fem gange så stort som Deutsches Reich. Filmen kulminerer med den heroiske opbygning af 'Eismitte', "Der Kampf gegen die unerbitterlichheit der Natur" (Kampen mod naturens ubønhørlighed), samt citat fra et brev fra Wegener 22.1.1930: "Hvad der end sker, må det ikke gå ud over sagen. Den er vores helligdom. Den binder os sammen. Den må højagtes under alle omstændigheder, om det så skal koste de største ofre" (overs. red.). Filmen blev i

1940 i anledning af Wegeners 60-årsdag fulgt op af undervisningsfilmen *Deutsche Grönland-Expedition Alfred Wegener* (I-III) produceret af Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft med et stort ledsagende lærerhæfte af Dr. E. Sorge, der havde fungeret som rådgiver på Fancks *S.O.S. Eisberg*. Julius Galster havde allerede sammen med seks andre danskere fulgt Wegeners rute i august 1934 og filmet et overvintringshus, resterne af Wegeners propelslæder samt rester af et benzindepot *(Paa Indlandsisen)*.

Det blev Paul-Emile Victor, der mange år efter tog tråden op fra Wegener. Han startede i 1947 det tre-årige kæmpeprojekt Expéditions polaires françaises til både Terre Adélie i Antarktis og Grønland, som blev en vigtig faktor i åbningen af landet. Til iskørsel anvendte han små bæltekøretøjer, "weasels", som amerikanerne havde opfundet under krigen. Det var det første transportmiddel som overtrumfede hundeslæden, og aktionsradiusen øgedes betydeligt ved forsyningsudkastninger fra luften. Ikke færre end fem film (heraf et par stykker i farver) fulgte i kølvandet på disse ekspeditioner, der alle priste dansk protektion af eskimoerne: *Terre de glace* (foto: Jean-Jacques Languepin), *Chronique filmée de l'Expédition française 1948 au Groënland, Sols polygoneaux au Groënland, Voyage au Groënland, Printemps arctique* og *Les hommes du phoque* (de sidste fire fotograferet af Samivel). Den senere indædte kritiker af dansk kolonialisme, Jean Malaurie, deltog nærmest ukrediteret på ekspeditionen. Malaurie organiserede i Frankrig 1969 en skelsættende kongres for menneskerettigheder og minoriteter i de arktiske lande. Paul-Emile Victor-ekspeditionen 1949/50 blev dækket i en film af spillefilmlængde (sort-hvid med synkronoptagelser fra Grønland), instrueret af Marcel Ichac og J.-J. Languepin 1953 under titlen *Groënland vingt mille lieues sur les glaces.*

Den romantiske ekspeditionsperiode var slut, men blev genoplivet i nogle jubilæumsekspeditioner - og militært i slædepatruljen Sirius. Oberstløjtnant Michael Hansens *Med Gammaekspeditionen til Nordøstgrønland* (vist 6.12.1939 i Det grønlandske Selskab) skildrer Eigil Knuth, Ebbe Munck og ingeniør Svend Sølvers slæderejse 1938-39, i anledning af 30-året for Danmark-Ekspeditionen, fra Mørkefjord til 81°50' n.br. Den præsenterer vel nok de sidste optagelser af gammeldags ekspeditionspraksis.

1938 anvendte Lauge Koch til gengæld alle nye tekniske landvindinger for at efterspore Fata Morgana-øerne - en af de sidste muligheder for uerobret land. Diskussionen om der var land mellem Spitsbergen og Grønland, var netop blusset op, da russeren Papanin og hans folk havde observeret ukendt land mod nordøst fra deres isflage. J.E. Papanin deltog 1937-38 i Otto Schmidts russiske polarekspedition, hvor Schmidt som den første landede fly på Nordpolen. Papanin landsattes 21.5.1937 nær selve Nordpolen med tre andre videnskabsmænd, og de lod sig drive med strømmen på en isflage i 274 døgn ned mod Grønlands østkyst, mens de stedse foretog meteorologiske og hydrografiske målinger for endelig at blive undsat af en russisk isbryder i nærheden af Scoresbysund. Dele af denne ekspedition er dokumenteret i filmen *Papanincy* (1939, Jakov Poselskij og Irina Venzer). Et tysk fly kaldet Luftfartøj nr. 93 blev af Lauge Koch brugt til rekognosceringer ved Spitsbergen. Det var ikke symbolsk værdigt til at annektere nyt land til Danmark, og man sørgede derfor for at få fragtet et af tyskerne *købt* rekognosceringsfly,

Perssuak (dvs.'den store ting'), frem - og så viste det sig at der ingen øer var! (12). Orlogskaptajn Andreas M. Dam fulgte forløbet på film for Marineministeriet (noget desorienterende kaldt *Peary-Land Ekspeditionen 1938*) fra afrejsen med Gustav Holm 13.4.1938. Skibet ses bl.a. iset til ved Bjørneøen. Nr. 93 ses på rekognoscering ved Spitsbergen, men der er ingen billeder fra selve flyveren eller fra Perssuaks ankomst til Kingsbay. Lauge Koch skriver i sin bog at telegrafisten Preuschoff har optaget film fra Perssuak. Det er *ikke* med i denne film.

Gammaekspeditionen blev videreført med moderne hjælpemidler i Eigil Knuth og Ebbe Muncks Dansk Pearyland-Ekspedition, der blev en institution som Thuleekspeditionerne. Hele det grundlæggende arbejde og rekognoscering med Catalina vises i Ib Dams stumfilm *Danmark bag Polarkredsen* som fik premiere i Det grønlandske Selskab 11.12.1947 med ledsagende foredrag af Eigil Knuth. Nogenlunde det samme stof vises i Ib Dams og Hagen Hasselbalchs *Vejen mod nord*, nu delvis i farver og med lyd (speak: Eigil Knuth og Ebbe Munck), produceret af Dansk Kulturfilm (premiere i Saga Bio 12.5.1948), hvor man har bygget filmen over spændingsmomentet om Catalinaen vil nå frem til ekspeditionens nordligste fortrop, inden området bliver ufremkommeligt. *Nabo til Nordpolen*, produceret af Dansk Ekspeditionsfond i 1949 og som alle i serien fotograferet af Ib Dam (nu helt i farver), skildrer overflyvninger fra sydbasen sommeren 1948, hvor stationen Brøndlunds Hus blev bygget. *Pearyland* fra 1950 skildrer årene 1948-50. Producenten er nu Folk og Værn. Som påskefilm i 1950 til DSB Kino fik Det danske Petroleums Aktieselskab hos Minerva (Ib Dam) fremstillet *Lidt nyt om Grønland*. Efterkrigstidens holdning fremgår tydeligt af ESSO Posten, maj 1950: "En væsentlig del af Essofilmen viser "Dansk Pearylandekspeditions" arbejde; man følger bygningen af radiostationer, der tjener til hjælp både for ekspeditionerne og for hele den moderne lufttrafik; der er pragtfulde billeder af de store "Catalina"-flyvebåde og deres flyvninger over indlandsisen og man får et levende indtryk af den rolle, som olieprodukterne spiller i dag på Grønland. Der er også optagelser af den ny tids vartegn: olieledningerne og de lageranlæg, som Grønlands Styrelse har bygget og ved hvis anlægning D.D.P.A.s tekniske stab har været rådgivende.

"Lidt nyt fra Grønland" (...) kommer aktuelt i en tid, hvor Grønlands problemer er fremme i dagens debat." Pearyland-ekspeditionerne blev uden fandango genoptaget af Eigil Knuth i 1963.

**Besættelsestid og foredragsfilm.** Med henblik på Den internationale Polarudstilling i Bergen 1940 nedsatte Grønlands Styrelse et filmudvalg, der skulle demonstrere Danmarks koloniale beskyttelse af eskimokulturen i Thuleområdet. Udvalget bestod af direktør Daugaard-Jensen, teknisk konsulent for Grønlands Styrelse Julius Galster (som selv fra 1933 til slutningen af 1940'erne fungerede som en glimrende smalfilmamatør på Grønland), provst Schultz-Lorentzen og professor W. Thalbitzer. Med museumsinspektør fra Nationalmuseet Helge Larsen som sagkyndig skulle fotografen Jette Bang være instruktør og optage eskimoliv året igennem i 16mm Kodachrome: Ikerasaq december 1938 - januar 1939, Thulestationen marts-april 1939, bopladsen Qaanaaq (hvortil Thuleeskimoerne senere blev deporteret) april, bopladsen Neke april og Kangarssuk juni 1939, og i

Nanook-traditionen blev der igen tale om en rekonstruktion. Optagelsesforløbet er for en stor del skildret i Jette Bangs bog *30.000 Km med Sneglefart* (Steen Hasselbalchs Forlag 1939). Desuden giver bogen oplysninger om de mange samtidsreportager Jette Bang optog for Grønlands Styrelse. *Inuit* skulle cirkulere med foredragsholdere godkendt af Grønlands Styrelse (fortrinsvis Helge Larsen og Jette Bang). Først i 1984 blev der lavet en egentlig lydversion speaket af filminstruktør Anker (efter Helge Larsens oplæg), uden syntetisk reallyd og musik.

Krigen ændrede dette ideale kolonibillede fundamentalt. Øen blev indlemmet i den moderne verdens realiteter. Pengeøkonomien trængte frem og bl.a. på grund af den gode pris for kryolit fik grønlænderne sans for de "unødvendige luksusvarer". Da Danmark blev besat 9. april 1940, blev forbindelsen til Grønland afbrudt. De to landsfogeder, i praksis Eske Brun i Godthåb, overtog hele Grønlandsadministrationen. Gennem den danske gesandt i Washington, Henrik von Kaufmann, knyttedes forbindelse til USA's regering om forsyning og beskyttelse af Grønland. Et år efter den danske besættelse indgik Kaufmann en overenskomst om, at USA til gengæld for anerkendelse af Danmarks suverænitet over Grønland fik lov til at oprette militære baser i Grønland. (13)

Den tyske besættelse af Danmark betød højkonjunktur for foredragsfilm, der kunne give smalfilmamatører en hæderlig bi-indtægt. Grønland var i særlig høj kurs, og smalfilmamatørerne på Grønland bestod udelukkende af de udstationerede. Den flittigste var Paul Marinus Hansen, der startede sin karriere som assistent for fiskerikonsulent ved Grønlands Styrelse professor Adolf Jensen.

Grønlands Styrelse bestilte Hansen til at optage eskimoernes forskellige erhverv på film. Det skete efter tilskyndelse fra smalfilmfirmaet Kongsbak & Cohn, der tekstede hans film og som postscriptum anførte "Optaget på Kodak 16mm Smalfilm Bell & Howell "Filmo" 75. Repræsentanter for Danmark: Kongsbak & Cohn". Han viste første gang film i Det grønlandske Selskab 18.11.1931 om den første fase af industriel fisketilvirkning på Grønland, med fiskeri af helleflynder fra motorbåde til henkogning på en fabrik i Holsteinsborg. Da Paul Hansens optagelser fra samtidens Grønland fik stor succes på Ekstra Bladets amatørsmalfilmaftener i 1932 og 1933, oprettede Kongsbak & Cohn et lille og kortlivet Grønlandsk Filmarkiv på fire film, der dækkede emnerne hajfangst, torskefiskeri, sælfangst, angmassætfiskeri, fåreavl og grønlandsk skoleundervisning (iflg. Ekstra Bladet 13.12.1933).

Julius Galsters og Paul Hansens optagelser fra førkrigstidens Grønland kaldet *Billeder fra Grønland* med foredrag af direktøren for Grønlands Styrelse, Knud Oldendow, blev vist i Odd Fellow Palæet 27.2.1942. Materialet blev af Grønlands Styrelse i bearbejdet form anvendt som undervisningsfilm under titlen *Grønland. Billeder fra Grønland* udgjorde sammen med Paul Hansens farvefilm *Grønland i Sommer og Sol* (premiere i fire biografer i påsken 1942 med foredrag af Paul Hansen) udbudet i det kortlivede rejsefilmfirma Globus Film 1943-44. *Grønland i Sommer og Sol* består af materiale fra Sydvestkysten 1937-39 og anbefales af Globus Film indledt med trækharmonikamusik "af den musikalske Grønlænder" Andreas Hendriksen. Materialet blev af Grønlands Styrelse og Dansk Kulturfilm bearbejdet til den første officielle danske undervisningsfilm om Grønland (stum,

med danske mellemtekster) distribueret af Statens Filmcentral (SFC) fra 1943: *Grønland I-VI* (I: Grønlands Beliggenhed og Størrelsesforhold; II: Vestkystens Kolonier; III: Sælfangst; IV: Angmassætstime; V: Fangst af Rejer; VI: Færingehavn).

Næsten samtidig med denne udsendte Dansk Kulturfilm og Grønlands Styrelse for SFC's Skolefilmafdeling doktor Mogens Holms *Thule - Polareskimoernes Land*, som han havde optaget ved Neke 1935-37, altså før Jette Bangs ankomst til Thule. Paul Hansen fulgte også fremmede fisketraditioner på Grønland. I 1953 optog han *Portuguese Fishermen in Greenland.* Hansen fulgte moderskibet Captao João Vilharino, som lagde ud fra New Foundland, St. John, og stod et halvt år til søs og satte enkeltbåde, doryer, ud, som fangede torsk ved Grønlands kyst med håndline og efter endt dagværk behandlede fangsten på moderskibet.

Hansen holdt ofte filmforedrag i Det grønlandske Selskab til 1958. Hans optagelser tilfaldt Grønlands Styrelse, indtil Grønlands Fiskeriundersøgelser i 1946 blev en selvstændig institution med Paul Hansen som leder. Hansen skildrede samtlige faser i Grønlandsfiskeriet, fra 1958 med Svend Aage Horsted som assistent. Fra 1970 blev statsbiolog Horsted leder af Grønlands Fiskeriundersøgelser. Så sent som 1960 udsendte Horsted sin egen foredragsfilm, *Fra Grønlands hav og ødemark.*

Aage Gilberg, der var distriktslæge i Thule 1938-39, udsendte bogen *Verdens nordligste Læge* (Hasselbalchs Forlag 1940). I 1942 udsendte han en foredragsfilm med samme titel, der både indeholdt sort-hvid og farveoptagelser. "Filmsforedraget var under krigen nok det mest efterspurgte i landet. Hertil medvirkede - udover det interessante emne og den nøje synkronisering mellem billeder og tale, spækket med anekdoter (...) - mulighederne for at tale nazismen imod og karikere den, bl.a. under omtale af førerhunden" (Brev fra Gilberg til udlandschef Vagn Bjørnholt 15.2.1977). Nævnes bør også den skotske botaniker Isobel Wylie Hutchison, som i 1927-29 opholdt sig i Vestgrønland og dér optog 16mm-film, tildels i Dufaycolor, en tidlig farvefilmproces. Hendes optagelser tilfaldt det skotske filmarkiv efter hendes død i 1982, og de i dag tilgængelige kopier har bemærkelsesværdigt klare farver. Det er efter alt at dømme de tidligste farvefilmoptagelser fra Grønland. Fascinerende er ikke mindst optagelser af en kaffemik i Umanak og en konfirmationssøndag i Jakobshavn (jf. Catherine A. Surowiec, red: *The Lumiere Project: The European Film Archives at the Crossroads*, Lisboa: Projecto Lumiere, 1996, s. 87).

Mange af smalfilmamatørerne dækkede områder, der ikke umiddelbart havde offentlighedens interesse. Filmene er uvurderlige, men efterhånden glemte dokumenter. Det danske Jagtraad bestilte i 1936 hos ornitologerne Finn Salomonsen og Christian Vibe en film, der skulle skildre fugleliv i Nordgrønland, og ydede gratis udstyr og instruktion i optagelsesteknik samt 1500 kr. Resultatet blev *Fra Thule til Kap Farvel* (vist i Det grønlandske Selskab 18.11.1936), der holder rejsedelen strengt kronologisk, mens den ornitologiske del holdes artssystematisk. Christian Vibe blev så bidt, at han fortsatte med Grønlandsoptagelser indtil 1978.

Ved Dansk Ornitologforenings opgørelse over havørnebestanden ved Julianehåb juni 1972 optog Lorenz Ferdinand *Nagtoralik* om den svindende havørnebestand i fåreavlsdistrikterne. Det blev for-

trinsvis instruktøren Frank Wenzel, som fra slutningen af 1960'erne kom til at skildre de grønlandske dyr på film: *Moskusoksen* (1967 for SFC's Skolefilmafdeling), *Falkoneren og den vilde falk* (Kortfilmrådet 1968, også optagelser fra England og Marokko) og *Ved brædens rand* (SFC 1969, dyrelivet ved Jakobshavn). Sv. Erik Worm fulgte den såkaldte Oxfordekspedition (botanisk, zoologisk, geologisk, glaciologisk) i området syd for Staunings Alper 1962. Han præsenterede sit materiale for Det grønlandske Selskab 12.3.1964 under titlen *Et land bag polarisen.* Som kompensation for den dårlige økologiske samvittighed optog Worm for BP som deltager i oprettelsen af den geografiske station for Nordisk Mineselskab på Danmark Ø 1967 og kortlægningen af Malmbjerget i 1968 filmen *Landet bag polarisen*, som han omdøbte til *Øst for indlandsisen.* Her propaganderede han for Alwin Pedersens tanke om at gøre området til naturreservat som Nationalparken, hvilket blev gennemført ved den grønlandske fredningslov, som trådte i kraft 1.7.1974.

Grønlands Geologiske Undersøgelse (GGU, oprettet i 1946) samlede 1978 et internt katalog med optagelser foretaget af professor Alfred Rosenkrantz, Dan Laursen m.fl., samt professor Curt Teicherts testamenterede optagelser, der strakte sig over perioden 1939-1968. For Geodætisk Institut Fotogrammetrisk Sektion har især oberstløjtnant J.V. Helk siden 1948 dokumenteret landskabstyper og anlægning af flystationer på Grønland. 17.1.1952 præsenterede Helk for Det grønlandske Selskab basismaterialet til filmen *Grønland rundt med flyvemaskine,* hvor han pr. fly (Catalina) dækkede så godt som alle grønlandske landskabstyper kysten rundt samt orienterede alment om geodætisk praksis. Filmen blev omredigeret med nyere materiale i 1967 og er stedse blevet suppleret med nyere optagelser af bl.a. Svend Gallt (som også startede sine optagelser i 1948).

Gennemførelsen af det erhvervsrettede Grønland (Grønlandskommissionen af 1948) fordrede et centralt teknisk organ der kunne lede bygge- og anlægsvirksomheden og drive kraftværker og telekommunikation. Et sådant organ blev oprettet i 1950 med Grønlands Tekniske Organisation (GTO). Det var i og for sig det område Julius Galster ofte havde berørt i sine filmreportager. Ejendommeligt nok havde GTO kun én aktiv filmamatør, Ejvind Solberg Hansen, der arbejdede med 8mm og billeddækkede sommerrejser med forundersøgelser i perioden mellem 1960 og 1979, dog uden at lægge vægt på de tekniske landvindinger. GTO fandt det først opportunt at propagandere med filmen *Radiokæden i Grønland/Rádiokarfik ínardlitsailiorsiuk* i 1976, der i dramatiseret form skildrer radiokædens nødvendighed. I 1974 havde de dog stået bag distributionen af den af Ministeriet for Grønland producerede *Olie ved Grønland? I-II*, der satte en stopper for den danske del af olieeventyret.

**Grønland - en del af Danmark.** Da Rigsdagen i 1946 udsendte sin Grønlandsbetænkning, som anbefalede større investeringer i Grønland der skulle knyttes endnu tættere til Danmark, var den allerede forældet. Direktøren for Grønlands Styrelse, Knud Oldendow, arbejdede på at fortsætte isolationen. I 1948 måtte statsminister Hans Hedtoft op for at orientere sig om, hvor man skulle sætte de mangedoblede investeringer ind for at forvandle Grønland til en del af Danmark. Oberstløjtnant Michael Hansens foredragsfilm *Tingmissartoq* (det grønlandske ord for flyvemaskine, premiere i World Cinema

1.1.1950) gennemflyver hele den gamle vikingerute med udførlige skildringer af nordbokulturen (såvel som af Labrador). Som en parallel til vikingernes opdagelse fremstilles Hedtofts rejse til landet som medførende en lige så radikal kulturændring.

Før ministerens besøg udsendte Folk og Værn i samarbejde med Marineministeriet *Vi arbejder på Grønland* (biografforfilm i december 1947), som skildrer, hvad hær og flåde betød for fremskridtet deroppe. Så gik det ellers slag i slag - filmtitlerne var yderst eksplicitte: Arvid Klémensens *Grønland i støbeskeen* (Odd Fellow Palæet 24.1.1949) fulgte Esbjergfiskernes besøg på Grønlands Vestkyst for at se på mulighederne for kutterfiskeri - den såkaldte Venø-ekspedition (opkaldt efter lederen Chr. Venø). Rejsningen af fiskeristationen i Dovkussaq ses i reportagefilmen *Med danske fiskere til Grønland* fra samme år. Påsken 1950 stod i det hele taget i Grønlands tegn (jf. Pearyland-filmene). Her viste Andreas Hvidberg hele to foredragsfilm i farver, *På hvalfangerfærd* og *Ishavets guld*, i Metro-pol. Den første viste dansk - og ikke norsk - hvalfangst fra Sonja. Men allerede i sommeren 1950 ophørte dette eventyr. Den anden skildrede det moderne industrielle havfiskeri fra Claus Sørensens fryseskib Greenland. Hvidberg præsenterede desuden i 1952 *Det lange drev* om transport af tamrener fra norsk lapland til Itunera.

I 1950 udsendte SFC's Skolefilmafdeling hele fire stumfilm med tekster, der for en stor del bestod af ældre materiale: Otto Wilhjelms farvefilm *Grønlandsindtryk* om dagligdagsbegivenheder i det moderne Grønland og Paul Hansens tre sort-hvide stumfilm med tekster med seriebetegnelsen *Grønland i dag: Grønland for de små, Fiskeri på Grønland* og *Sydvestgrønland 1950*. Alle fire film blev redigeret og tekstet af Jørgen Roos, som her fik næring til sin Grønlandslængsel.

Men der skulle snart komme gang i produktionen af nye Grønlandsfilm. I "Grundlag for MFU's overvejelser om Grønlandsfilm" fra marts 1952 henvises til forhandlinger med bl.a. departementschef Eske Brun om, "hvilke opgaver af filmmæssig art der burde løses i forbindelse med den udformningsproces, der er igang på Grønland". Man havde forgæves forsøgt at presse Nordisk Films Kompagni til at filmatisere Knud Sønderbys roman *De kolde Flammer*: "Under forhandlingerne nåede man frem til ønsket om at få skabt en stor dokumentarisk film om Grønland idag, således at man lagde en vis vægt på, jævnsides med det nye Grønland at vise de væsentlige træk af det Grønland, der forsvinder. MFU sendte derfor instruktøren Hagen Hasselbalch til Grønland i sommeren 1949, hvor han skulle gøre manuskriptstudier til en sådan film; ved siden heraf skulle han foretage farvesmalfilmoptagelser til en reportageagtig film med indtryk af sommerens Grønland (...). Nye filmoptagelser på Grønland er nu nødvendige, dels i forbindelse med det planlagte kongebesøg til sommer, dels i forbindelse med det stærke behov som den danske udlandspropaganda og informationstjeneste, navnlig i USA under de rådende storpolitiske forhold har for informationsmateriale om Grønland, hvori det kan fremhæves og understreges, at Grønland er dansk."

Hagen Hasselbalch lavede den definitive farvefilm, *Grønland i sol* (1950) - til afløsning af Paul Hansens foredragsfilm *Grønland i Sommer og Sol* (1942) - med indfølt og lidt ironisk speak af Nic(olai) Lichtenberg. Filmen blev af SFC også distribueret i engelsk og tysk version. Det

blev simpelthen den mest efterspurgte film i SFC's distribution indtil 1960 og den første film, der antydede et turistpotentiale. Hagen Hasselbalch var imidlertid også den første til at problematisere indsatsen på Grønland. I 1953 producerede han for Minerva Film *Blyklippens gåde* (*Skattejagt på Grønland* præsenteret i Det grønlandske Selskab 26.11.1953). Den var udformet som en moderne 68 min. lang pastiche på digtet *Guldhornene*. Til B.T. udtalte Hasselbalch 24.11.1953: "Jeg slutter Filmen med at stille det Spørgsmål, som maa interessere alle Danske: Giver det store Spil deroppe Gevinst? Hvem bliver Fjeldets Herre: Moskusoksen eller Bulldozeren?".

En fast del af 1950'ernes biografforfilm angik ofte tuberkulosebekæmpelsen på Grønland. Et typisk eksempel er *En del af Danmark*, som Politiken-Film fremstillede for MFU. "En kort appel om at støtte indsamlingen til kong Frederiks og dronning Ingrids fond til bekæmpelse af tuberkulosen på Grønland (Giro 6). Filmen viser den grønlandske natur og skildrer de vanskelige vilkår, som befolkningen lever under, sådan som kongeparret oplevede det i sommeren 1952. Bolignøden og det hårde klima giver tuberkulosen let spil. Statsminister Erik Eriksen opfordrer til at yde bidrag til folkegaven til fondet." (MFU's årsberetning 1952). Gunnar Wangels farvefilm *Med kongeparret i Grønland* (premiere i Odd Fellow Palæet 5.9.1952) var hans 14. kongefilm. "Vi følger kongeskibet på dets lange rejse langs Grønlands Vestkyst til rejsens nordligste punkt Umanak. Grønlandsbesøget afsluttes i Julianehåb. Så går turen tilbage til København, hvor de tre prinsesser glæder sig til at modtage deres far. Efter hjemkomsten hviler kongefamilien ud på Gråsten slot" (SFC katalogtekst).

Det er interessant at konstatere, at en af MFU's mest markante propagandafilm for et nyt Grønland startede i tv. Erik Ole Olsen bearbejdede under vejledning fra inspektør Villy Borum, Grønlandsdepartementet, ca. 10 år gamle optagelser af Paul Hansen og Jette Bang samt nye af Gøtsche Larsen til tv-udsendelsen *Grønland* (6.1.1953 - naturligvis udsendt i s/h). Materialet blev på ny bearbejdet til MFU-filmen i farver *Et nyt Grønland*, der blev udsendt i en amerikansk, engelsk, spansk, tysk og fransk version. Den amerikanske version hedder *Greenland, Denmark in the Arctic*, mens den engelske titel blot er *A New Greenland*. Den danske version kom først i distribution fra april 1954.

Flagskibet blandt statslige Grønlandsfilm var *Hvor bjergene sejler*, produceret af MFU, skrevet og instrueret af Bjarne Henning-Jensen og udsendt i biografdistribution sammen med Astrid Henning-Jensens *Ballettens børn* produceret af bl.a. Ford Foundation (premiere i Palladium 22.12.1955). Grønlandsfilmen fik Grand Prix i Venedig, Danmark kunne spille med musklerne. Det gennemført billedskønne Grønland (foto: George Dudgeon Streton) anskueliggøres ved tre generationer og deres vej fra boplads til by. Bedstefar bliver alene tilbage i tørvehytten som fanger ("unge hunde kan lære nye ting. De gamle slædehunde følger de gamle spor," som barnebarnet citerer ham). Faderen, der er fanger, søger efter den forsvundne sæl i isfjorden og advares skæbnesvangert af et kælvende isbjerg. Sønnen Mikisoq smittes med TB af sin døende mor og fragtes til et moderne sanatorium og opnår efterhånden indsigt i de moderne goder som omdeler af den duplikerede radioavis. Han er filmens begejstrede vidnefortæller (stemme: Lars Henning-Jensen), som får visualiseret byernes og industriens moderne

vidundere (rejeindustri i Kristianssand, moderne fiskerflåde i Holsteinsborg og kulbrud i Qutdligssat). Drengen får større indsigt i moderne kommunikation end sin far og kan hjælpe ham med ansøgning til den rare danske stat om at opnå eget hus. Drengen vender tilbage til bopladsen for at bryde op til "byen" med far og lillesøster. Kutterens lyd vendes fra trussel til tryghedssymbol. Filmen er i sjælden grad optaget af sanset lyd (især i faderens kajaktur i isfjorden), men skæmmes ofte voldsomt af Herman D. Koppels bastante underscoring.

At Grønland endnu var et uvant emne, derom vidner filmprogrammets creditliste, hvor "Grøndlandsfilmen"s 'd' behændigt er søgt dækket med en lille sælsilhuet. Social Demokratens anmelder skrev, "Amerika på sin side og alle engelsktalende lande får banket ind med syvtommersøm, at Grønland er *dansk* og med en befolkning gennemsyret af dansk sæd og skik, initiativ og foretagsomhed, sådan at her ikke mere er tale om en koloni, men om et reelt stykke Danmark, der vel nok ligger fjernt fra moderlandet, men dog hører det til med hele sit hjerte" (23.12.1955). Filmen blev genudsendt noget forkortet og uden Mikisoqs kommentar i 1983. Det forekom noget skizofrent, at Astrid Henning-Jensen oktober 1955 for Dansk Kulturfilm instruerede *En sælfangst i Nordgrønland,* der i det bedste sommervejr skildrer den i sig selv hvilende fanger Pida på sælfangst i kajak. Filmen har samme fotograf som *Hvor bjergene sejler*, og kajakscenerne er optaget af Bjarne Henning-Jensen, som selv kunne sejle kajak.

I 1950'erne skulle desuden flyvning til og på Grønland blive et tilbagevendende og nærmest eksplosivt udviklet tema. *Første ruteflyver til Grønland* er en reportage af Carl Otto Petersen for Dansk Kulturfilm fra 1949, der viser ceremonien omkring Rolf Vikings afgang fra Kastrup Lufthavn, hvor bl.a. direktør for Grønlands Styrelse Eske Brun taler for fremskridtets velsignelser. Der er ingen billeder fra målet, den grønlandske flyveplads Blue West.

Opbygningen af Mesters Vig flyveplads blev fra august 1952 dokumenteret på film af Statens Luftfartsvæsen og Luftfartsdirektoratet. *Med SAS over jordens top* blev produceret af SAS i 1953 og speaket af Gunnar "Nu" Hansen og filmens fotograf og instruktør Peer Morten-sen. Filmen gennemgår rutens mål, Los Angeles, grundigt, men skildrer også flyet Arild Vikings kontakt med flyvebasen ved Thule og kulminerer med de første farveoptagelser fra fly af Nordpolen ("uoverstigelige hindringer for Peary, men ikke for os"). Filmen giver desuden følgende interessante forklaring på deportationen af Thulestationen: "Thulekolonien er flyttet, støjen (fra den amerikanske base, CN) skræmte sælerne bort. Så i foråret 1953 besluttede Thules beboere at flytte længere nordpå. Disse optagelser er de sidste der er taget af den lille hyggelige Thulekoloni". Billederne skal selvfølgelig dementere "hyggen". Eskimoernes afrejse foregår via amerikansk invasionsfartøj. "De flyvende vikinger viser vejen".

Og i 1963 blev et par danske militære film fra Grønland produceret af Folk og Værn hos Ib Dam Film for at vise at dansk forsvar stadig gjorde sig gældende deroppe (*Glimt fra Grønlands Kommandos virksomhed* og *Skibe mod nord* - om Søværnets inspektionsskibe). I 1967 producerede Ib Dam for Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste *Immarssuaq - det store hav*, der gennemgik kortlægningen af de grønlandske farvande.

**Institutionen Jørgen Roos.** 1960'erne var glamourøse år for dansk kortfilm. Kortfilm blev flittigt anvendt i undervisningssektoren, og de havde en værdsat plads i tv, selvom DRs egenproduktion begyndte at overtage samtidsorienteringen. Der blev i særlig grad plads til mange kvalitative eksperimenter i Kortfilmrådets (KR) korte levetid (1965-72), hvilket også kom Grønlandsfilmene til gode.

Jørgen Roos skulle fra midten af 1960'erne nærmest tage filmisk patent på Grønland. Sammen med Ingolf Boisen stiftede han interessentskabet Nunafilm til produktion af *Knud* (1966), der havde manuskript af Roos og Palle Koch, som også speakede filmens kommentar. Det er utvivlsomt Roos' mest hengivent romantiske film, og ikke uden patos. Knud Rasmussen skildres som den heroiske kæmper, der står op imod mere overfladiske typer, som tiltrækker sig opmærksomhed ved moderne teknisk udstyr, mens Knud Rasmussen tålmodigt resignerer. Filmen modtog Guldbjørnen i Berlin.

Samarbejdet med Koch fortsatte med *Sisimiut* (SFC for MFU 1966 - speaket af Viggo Clausen), der blev den hidtil mest ironiske, men også tydelige kritik af dansk kolonialisme. Det uvante lå allerede i titlen, som traditionen tro burde have været *Holsteinsborg*. "Det billede, der herved fremstår, kan ses som en autentisk, dokumentarisk beskrivelse af en tilstand, der kan kaldes typisk for Grønland i dag - en tilstand der karakteriseres af et indviklet pulserende mønster af sociale og menneskelige brydninger, som krydser og modvirker og forstærker hinanden, brydninger mellem nyt og gammelt, mellem dansk og grønlandsk, mellem god vilje og nagende utilfredshed, mellem febrilsk utålmodighed og opgavers uoverstigelighed" (citat fra filmprogrammet). *Sisimiut* blev vist som en temmelig malplaceret forfilm til Belmondo-filmen *Farlig, fræk og forførende* og blev kun distribueret til udlandet i en engelsk version.

Roos' sidste film med Koch - *17 minutter Grønland* (MFU 1967) - forsøgte på den givne tid og med genbrug fra *Sisimiut* at skildre træk fra hele øen for et internationalt publikum, dog ikke uden kritik af den danske stats fejlgreb, men en smule overfladisk og til Udenrigsministeriets tilfredshed. Året efter udgav Koch bogen *Der skal være så smukt i Grønland ...*

Roos' følgende film - *En fangerfamilie i Thuledistriktet* (SFC 1967 - hvor en fangerfamilie beholder sin identitet trods mange moderne bekvemmeligheder), *Ultima Thule* (KR 1968) og *Udflytterne* (KR 1972) - stod i voldsom kontrast til Sune Lund-Sørensens officiøse *Havet ved Grønland* og *Emilie fra Sarqaq* (begge produceret for KGH i 1972). Lund-Sørensens film er eksemplifikationshistorier for hhv. den moderne grønlandske mand og kvinde. I *Havet ved Grønland* kommer Isak fra et fårehold i et udsted til at deltage i trawlfiskeriet i Davis Strædet, og Emilie rejser håbefuld fra det hendøende udsted til rejefabrikken. *Emilie fra Sarqaq* kom også til at stå i skarp kontrast til det lidet flatterende billede, der blev givet af rejepillernes situation i Merete Borker og Lene Aidts kvindesolidariske *Arbejderkvinder i Grønland* (DR/SFC 1975).

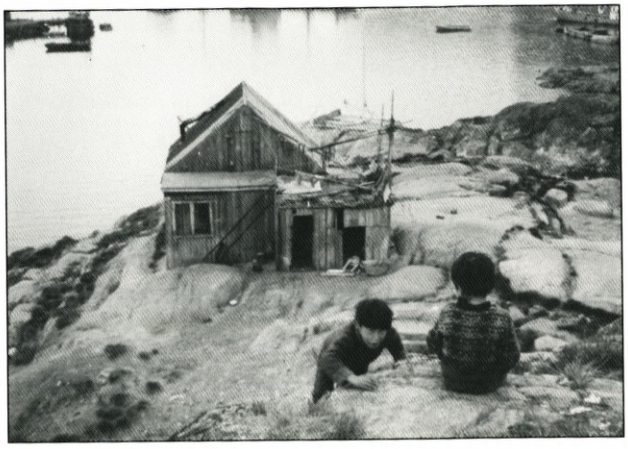
*Ultima Thule* er simpelthen Jørgen Roos' mest indignerede film. Den skildrer udflytterne til Qaanaaq som en truet fangerminoritet, hvis eksistens blev forværret af amerikanernes nyligt nedstyrtede kernevåbenbærende fly, som medførte jagtforbud i hele området. *Udflytterne* skildrer fem familier, der har slået sig ned på en forladt vejrstation i Østgrønland og simpelthen har vendt ryggen til byernes slum

og forsøger at overleve som fangere.

Næste skridt var den mere problematiske macho- og nærmest fremmedlegionsromantiske hundeslædebaserede Siriuspatrulje, som blev det uopnåelige ideal for 1990'ernes lederkurser og selvrealisering samt favoritemne på tv. *Slæde-patruljen Sirius* (SFC, Udenrigs-ministeriet og Forsvarets Oplysnings- og Velfærds-tjeneste 1981) trænede simpelthen Roos fysisk til at fuldføre en af de mange såkaldte mindeekspeditioner, *Knud Rasmussens mindeekspedition til Kap Seddon* (1982 DR, SFC, Kulturministeriet).

Jørgen Roos var desuden den første til at skildre grønlændernes situation i Danmark med *Kaláliuvit? (Er du grønlænder?)* (KR, Ministeriet for Grønland samt en masse interesseorganisationer, 1970), der fokuserede på de unge studiesøgende og derfor undgik den rene undergangsstemning. Her arbejdede han sammen med manden bag DR's bedste radiomontager fra 1950'erne, Viggo Clausen. Lise Roos' *Kolonihaven - om nogen grønlændere i Danmark* (SFC/DR) tog mere differentieret tråden op i 1990:

> I 1986 flyttede jeg ud på Christianshavn, denne særprægede bydel i København. I løbet af sommeren oplevede jeg, at en bestemt gruppe mennesker var begyndt at figurere i mit daglige landskab. Grønlændere.
>
> Grønlændere på godt og mindre godt. (...) Men eftersom de nu var dukket op i mit landskab på en mere krævende måde end tidligere så pirrede de osse min nysgerrighed. Bestod de virkelig mest af sådan en slags sociale tabere, evindeligt med en flaske i hånden, lidt forhutlede og meget gebrokkent dansk? Og hvem var så de andre man mødte på vej til eller fra...? I bussen, på cyklen, bag skranken eller på fødestuen? De første særdeles synlige der hvor de befandt sig i gadebilledet, de sidste mærkværdigt usynlige - på vej til eller fra...? (Lise Roos i filmens program).



*Sisimiut*

På det tidspunkt blev det skønnet, at der opholdt sig ca. 6000 grønlændere i Danmark. Emnet vandt naturligvis frem i den navlepillende, personcentrerede danske dokumentarisme, der prægede 1990'erne og fremefter: *Inuk Woman City Blues* (Laila Hansen 2002) fra det belastede Vesterbro (der dog også kan demonstrere positive rollemodeller) og mest udpræget i *Dage med Katrine* (2003) af Ulla Boye Rasmussen, der er synligt imponeret over at Katrine, en beskeden og stolt alkoholiseret grønlænder på 52, periodisk kan holde sig "fra at flirte med den frække tilværelse".

**EF-debat, Hjemmestyre og kolonialismekritik.** Jørgen Roos havde sin rigeste periode under Kortfilmrådet. Mange af hans fraklip gav stof til etnografiske film som f.eks. *Grønlandske dialektoptagelser og trommedanse fra Thuledistriktet* (KR 1967) og *Ulrik fortæller en historie* (KR 1972) fra Østkysten illustreret med børnetegninger fra området. Den var faktisk beregnet som en god historie fra biografens lærred til grønlandske børn. Roos instruerede forsøgsvis i 1972 fire små film for Minerva

Film udelukkende beregnet til biografvisning i Grønland, hvor Rasmus Lyberth akkompagneret af egen guitar sang forskellige sange, som Roos efter bedste evne billeddækkede. Samme år lavede han for Ministeriet for Grønland *For fremtiden* om erhvervsuddannelse i Grønland.

Ved folkeafstemningen om EF i 1972 blev det helt klart, at Grønland og Danmark ikke havde samme interesser, da Grønland ikke ønskede medlemskab. Filmen *Grønland og EF* er udelukkende omtalt af Einar Lund Jensen i *Grønland og EF* (Kragestedet 1975), hvor han fortæller at filmen formede sig som en enetale af grønlandsminister Knud Hertling, og at den var produceret af Privatbanken og indgik i Grønlands Oplysningsforbunds kampagne. Det gådefulde er, at filmen ikke blev produceret i forbindelse med den af Privatbankens Fond finansierede EF-serie *Så er det nu* (1. Europa - verdens navle. 2. Indenfor murene. 3. Det gælder din velstand. 4. Skal-skal ikke?, alle med manuskript af Viggo Clausen og Jørgen Roos og instrueret af Svend Aage Lorentz). Det har været mig umuligt at spore filmen og anden omtale af den. Med det nej blev Hjemmestyret imidlertid en nødvendighed. Det trådte i kraft 1. maj 1979, hvilket dog ikke kom til at afspejle sig afgørende i filmproduktionerne. Tv havde helt klart overtaget debatfunktionen, og produktionen af danske oplysningsfilm om Grønland blev herefter minimal.

Det var en decideret kapitalrettet attitude, der satte gang i grønlandsk finansieret filmproduktion før Hjemmestyret. Den danske producent Claus Hermansen fik den rentable idé at optage kommunefilmen *Narssaq - ung by i Grønland* (1978). Hermansen udtalte sig til Frederiksborg Amts Avis 26.2.1979: "Filmen om Narssaq er den første i en filmserie, der skal fortælle om de grønlandske byer og egne. Jeg samarbejder med de grønlandske kommuner om disse film, således at kommunerne betaler produktionsomkostningerne, mens jeg formidler finansieringskontakter med hensyn til de udgifter der er forbundet med distributionen af filmene. Således er jeg p.t. i forhandlinger med udenrigsministeriet og Danmarks Turistråd om at få fremstillet kopier af Narssaq-filmen med udenlandske speakertekster, ligesom jeg forhandler med Statens Filmcentral om fremstilling af danske kopier til brug i skoler, foreninger m.v." Han fortsatte serien året efter med *Byen under kællingehætten/Sisimiut pillugit takornarianut*, hvor Per Steen Hansen afsluttede sin korte omtale af filmen i Atuagagdliutit 26.2.1981 med, "Til sidst er der kun at nævne, at filmen som undervisningsfilm lader meget tilbage at ønske".

Men det blev veteranen Jørgen Roos og ikke Hermansen, der skulle lave filmen om Godthåbs 250 års jubilæum i 1979, *Nuuk ukiut 250-ingorneráne*. Disse film havde egentlig ikke meget at fortælle om dagliglivet i en grønlandsk by. Et af de interessanteste dokumenter i den retning, der viser den almindelige dagligdags-kolonialisme, er faktisk FDB-filmen *Hverdag i Grønland* (1973), netop fordi filmen uden dikkedarer skildrer hverdagens samlingssted, Brugsen i Holsteinsborg. Filmen er både instrueret, fotograferet, kommenteret ("De der er børn idag får glæde af den udvikling der er igang, når de bliver voksne") og klippet af FDB-konsulenten for Grønland og Færøerne, Sven Thomsen. Thomsens hovedproblem er fordyrelsen på grund af den lange transportvej. Filmen eksisterer i både en dansk og en grønlandsk version.

Den første film produceret af Hjemme-

styret var Mike Siegstads *Hvis der skal være havgående fiskeri/Fiskerflåden i Grønland/Eqqiluisaarnermik aallartit* (1980). Filmen blev produceret til Kalaallit Nunaata Radioas - TV (KNR-TV, som imidlertid først begyndte at sende i 1982). Den skildrede sagligt de erhverv, der har med havgående fiskeri og fiskeriservice at gøre.

Jørgen Roos opfattede efterhånden sig selv som en banebryder for det ny selvstændige Grønland, og hans store statusfilm *Grønland* (1981), produceret med støtte fra Nuuk Kommune, Bikuben, Grønlandsbanken og Oles Varehus, blev under alle omstændigheder i Danmark betragtet som den første grønlandske egenproduktion, selv om den unægteligt havde en meget ha-stemt dansk officiøs tone.

Men det var *Da myndighederne sagde stop* af Aqqarluk Lynge (som blev stifter af det venstreorienterede parti Inuit Ataqatiguiit) og Per Kirkeby (KR/DR 1973), der gav grønlænderne håb om en fremtidig egenproduktion, de kunne solidarisere sig med. Filmen var dog udelukkende dansk produceret, men det var Aqqarluk Lynge der var filmens drivende kraft. Per Kirkeby havde imidlertid tæt tilknytning til Grønland. Han havde været deroppe som ekspeditionsdeltager hos GGU i 1958, 1960 og 1965 (Meteoritekspedition). Hans debut som skribent og billedkunstner var med et grønlandsemne i tidsskriftet Hvedekorn "Nunarigsoq" (Nr. 6, 1961). Kirkeby benyttede som en af de første billedkunstnere herhjemme 8mm-mediet som en slags skitseblok, hvor der ingen skelnen er mellem det private og det registrerede. Hertil kan henregnes hans *Grønland (I-II)*, 1969, lavet efter deltagelse i Eigil Knuths 2. Pearylandekspedition 1968. *Grønland I* er en række billeder, hvor kooijet på skibet fungerer som ramme (inspireret af den tyske romantiske maler Otto Philip Runge) om både datteren Rebekka og de grønlandske bjerge, undertiden dobbelt- og triplekopieringer af kort fra Melvillebugten, bådebroen og landskaber. Der foretages kun klip via kameraet, og alle udløb og indløb er bibeholdt uden hensyn til over- og underbelysning. En illegal boplads registreres grundigt med datteren og konen Elisabeth Therkildsen, hvor han bl.a. lader de to horisontlinier stå vinkelret på hinanden. *Grønland II*, der havde et ledsagende lydbånd af Henning Christiansen, er gået tabt.

I 1978 modtog Kirkeby manuskriptstøtte til spillefilmen *Ekspeditionen,* som skulle udforme sig som en lysbilledagtig serie om Danmark-Ekspeditionens forsvinden i landskabet. For manuskriptstøtten lod han sin faste fotograf Teit Jørgensen optage en del sekvenser i Pearyland sammen med optagelserne til den senere essayfilm *Geologi er det egentlig videnskab? - en simpel film* (SFC 1980). *Ekspeditionen* endte i 1988 som essayfilm, og jeg fik den udsøgte ære som kortlivet biografdirektør på Statens Museum for Kunst at holde verdenspremiere på filmen 1.9.1991. Filmen er formet som Kirkebys reflekterende Danmark-Ekspedition ud fra hans lysbilledforevisning af Alfred Wegeners billeddækning af sin og Johan Peter Kochs overvintringsekspedition 1912-13; engang imellem brydes billederne af Kirkebys slagskygge. Filmen reflekterer morsomt over den fortællende films konventioner og illusionisme. Geologi-filmen, som SFC producerede i bedste KR-tradition, filosoferer ud fra FLUXUS-kunstneren Arthur Koepckes princip "fill with own imagination" og fokuserer derefter på de afgørende processer, som vi må tænke os til mellem de manifeste geologiske materialer -

repræsenteret billedligt ved almindeligt feltarbejde. Kirkeby fremdrager Wegeners teori om kontinentalforskydning som en ubeviselig idé, opstået ved en kreativ tolkning af et atlas, hvor verdensdelenes puslespilbrikker pludselig blev tolket som udgående fra et samlet hele. Teorien er for simpel til egentlig videnskabelighed, men efterhånden alligevel alment accepteret, og fænomenologisk svarer den for Kirkeby til nydelsen af en god cigar. Filmen ville have været utænkelig i SFC's regi uden perioden med KR.

Mange havde troet, at den progressive linje fra *Da myndighederne sagde stop* ville udløse en løsrivelseslinje som skulle resultere i en radikal grønlandsk egenproduktion. Det blev ved drømmen. Det var som om de politisk radikale grupper i Danmark og Grønland foreløbig kun kunne forenes i enkelte kampfilm med autonom grønlandsk instruktør, men dansk produktionshold. *Aasivik 77* (først udsendt 1981) blev således produceret af det danske venstreorienterede Flip Film med støtte fra Aasivikfonden og instrueret af grønlænderen Mike Siegstad assisteret af Teit Jørgensen, Peter Sakse, Otto Gideonsen og Per Mannstaedt. Filmen skildrede det første symbolske inuit-sommertræf ved Qutdligssat, hvor danskerne nyligt havde sløjfet minen, hvor den grønlandske arbejderbevægelse startede og hvor danskerne nu var forment adgang. *Aasivik 77* var den første Grønlandsfilm i nyere tid, der virkelig fik opmærksomhed i udlandet og æggede til debat. Samme team lavede kritisk status for Hjemmestyret med *Nabo til Nordpolen* i 1985, som satsede på en ligevægt mellem gammelt og nyt.

De vigtige, men sjældne og som regel overhørte angreb på dansk kolonialisme kom ofte fra udlandet og startede i slutningen af 1960'erne. Jean Malaurie kæmpede for eskimoernes fangerkultur i *Les derniers rois de Thule* udsendt som todelt serie for fransk tv (RTF) i 1969. De ikke synderlig informationsrige billeder ledsages af en ofte irriterende bedrevidende kommentar. Knud Rasmussen indleder rækken af skurkagtige konger, fordi han ved åbningen af en handelsstation får pengeøkonomien til at afløse naturaliøkonomien, hvilket betragtes som første skridt til at gøre fangere til byfolk. Og Roos' billeder fra *Ultima Thule* af grønlændere som spildsamlere ved Thulebasen tillægges symbolsk karakter.

Malte Wadman og Jan Knutzen fik *Kâlatlit Nunât - grønlendernes land* (1976) i Statens Filmsentrals (Oslo) distribution. Filmen fortæller om et Grønland uberørt af verden, indtil denne under Anden Verdenskrig rykker ind på amerikanske vilkår: "De danske lovene gir danske arbeidere fortrinsrett ved tilsettninger i grønlandsk industri, men grønlenderne krever en sterkere form av hjemmestyre, som kan gi dem større selvstendighet i forholdet til Danmark. Hvem eier Grønland? Spørsmålet er kontroversielt. Den danske stat eier alle mineralske råstoffer, kanadiere leter etter olje. Utenlandske trålere fisker langs kysten. Hvordan skal det gå med grønlenderne?" (Statens Filmsentrals katalog). Østkystproblematikken omtales ikke, men nok Norges skadelige indflydelse på fangerkulturen som hvalfangernation.

Det svenske søskendepar Staffan og Ylva Julén opnåede støtte fra Grønlands Hjemmestyres Kulturfond til *Inughuit - folket vid jordens navel* (1985). "Inughuit" er Thuleeskimoernes egenbetegnelse til forskel fra det almene "inuit". Filmen er den mest indforståede "fremmede" beskrivelse af Qaanaaq, hengiven for den storladne natur som skildres i langsomme overto-

ninger med lydlig vægt på ryper, antydede hvalsignaler, dæmpet bådmotor (den teknologi man må leve med). Der gribes ikke bastant til nærvær af tankere eller borefelter. Hvad eskimoerne evner, er stedse tilpasning mellem natur og menneske. Thule skildres som et gæstfrit fangerland, der pludselig blev fortrængt af en militærbase og dets befolkning deporteret til et område der slet ikke var gjort klart til beboelse. Filmen så at sige anklager de internationale miljøorganisationer for at have ladet polareskimoerne i stikken.

Allerede i 1970'erne havde eskimofangersamfundet fået et skud for boven, da Brigitte Bardot lagde filmkarrieren på hylden og kastede sig ud i kampen for humane slagtemetoder. I 1977 startede hun den vedvarende debat om babysæler, som førte til sælskindspelsens forsvinden fra de fine dametøjforretninger. For at modvirke det stagnerende salg hyrede KGH i 1979 den skandinaviske feminist Mai Zetterling til at lave en indforstået skildring af de eskimoiske sælfangere ved Scoresbysund. Det resulterede i filmen *Of Seals and Men* - med venlig hilsen til John Steinbecks *Of Mice and Men.*

Grønlands drastiske sociale ændringer i nyere tid afspejles tydeligt i et par film der er lavet om grønlandsk retspleje, hvor den hyppigste forbrydelse er vold eller drab i forbindelse med indtagelse af alkohol - et fænomen, der har rod i urbaniseringen og på Grønland løses med langt større vægt på resocialisering end i vores retssystem. Det grønlandske retssystem er et af de områder, hvor dansk praksis virkelig har taget ved lære af specifikke grønlandske erfaringer. Anders Odsbjergs film *Tolerance* (SFC/DR 1978) gennemgår grundigt idømmelsen af "foranstaltninger" i Godthåb, hvor den dømte anbringes på åben anstalt for hurtigst muligt at blive sat i arbejde. I 2002 blev der i Jakobshavn/Ilulissat, der har den højeste rate af voldelig kriminalitet, lavet en britisk/dansk coproduktion, *Forbrydelse og straf i Grønland* instrueret af Sasha Snow. Det er ganske tydeligt at tolerancen ikke har store chancer i fremtidens Grønland, men det er også indlysende, at de danske ordenshåndhævere virkelig værdsætter og foretrækker den grønlandske straffetradition fremfor den danske.

**Storkapital, turisme og retro-romantik.** Uskyldens år var forbi. Udenlandske industriinteresser begyndte fra 1960'erne at blive iøjnefaldende i forhold til de stagnerende danske. *Hochseefischerei* (1966) viser højindustrialiseret tysk fiskeri ved Sydgrønland og Canada, som vil få enhver havbiolog til at rekvirere dykkerskoene. Bechtel, Canada (et af verdens største fusionerede ingeniør- og konstruktionsfirmaer) propaganderede for investeringer i grønlandsk minedrift i *The Blue Angel Mine* (Marmorilik) 1973, som det canadisk-danske selskab Greenex - via instruktøren Jens Henriksen og med kommentar af Axel Dolleris fra Greenex - i 1974 bearbejdede til den danske version *Den sorte engel.* Den danske version lagde vægt på, hvor krævende et konstruktionsarbejde man må iværksætte før man kan begynde at producere bly og zink. Minen var så økonomisk vigtig, at dronning Margrethe for pressens skyld i 1975 måtte aflægge et besøg ved Marmorilik. Der blev lavet en officiøs reportage af Jørgen Bagger Film, *Dronningens besøg i Grønland*, finansieret af Greenex. Jørn Kjær Nielsen og Jeppe Mendel viste i *Umanak 75* (SFC/DR 1975), hvor voldsomme kulturelle ændringer netop denne mine betød for Umanaq by, der ligger 80 km fra Marmorilik.

"Moderne skattejagt i Østgrønland. Hver sommer kommer videnskabsmænd til dette vældige naturområde for at udforske dets rigdomme - millioner af tons molybdæn, jern, bly, platin, uran. Problemet er, hvorledes kan man gøre en produktion rentabel." Således beskrev KR deres egen produktion af Nic Lichtenbergs *A Wedge of Rock* (1972) med manuskript af Viggo Clausen. Adressen var tydelig nok. Filmen blev kun produceret i amerikansk version, til distribution via Udenrigsministeriet. Filmen har aldrig været vist offentligt, hverken i Grønland eller i Danmark! Kapitalpartnere søges og savnes. I 1977 genoptog Chevron Oil, Greenland de hidtil mislykkede olieboringer (startet i 1974), nu kostbart off-shore i Davis Strædet ved Holsteinsborg. Den danske instruktør Helge Robbert fulgte tre måneders boringer og lavede en film med den nedslående titel *No Oil Came Up From the Cold.*

Turistfilm med gode forslag til afstressning i den enten barske eller magelige storladne ø-natur var siden midten af 1960'erne vældet frem i en lind strøm. Næsten alle holdt sig til en falsk pagt med fangerkulturen, men skulle også vise at tiden bestemt ikke havde stået stille på øen. Jens Bjerg-Thomsens foredragsfilm *På fisketur i Grønland* (1966) henvendte sig til det danske publikum, mens Art Wilson og Fred Keiffer i en lang sidebemærkning søgte at sælge Grønland kombineret med Danmark til amerikanerne med *Doing it Danish with Greenland too* (1969) med guided tour i Narssarssuaq, Erik den Rødes boplads, Godthåb, Søndre Strømfjord DEW-line station m.m.

Den islandske film *Grænlandsflug,* produceret af Island Flugfélag i 1966, tog hul på de begyndende turistbefordringer til Grønland fra Island "from stone age to atom era". Amerikanerne får tilbudt Grønland med oven i købet ved en rejse til Island i den af Islands Turistråd og Icelandair producerede *They Shouldn't Call Iceland, Iceland* (1977). Grønland beskrives som det primitive is-land med rige fiskerekonvalescens-muligheder og "grønt" bringes så at sige til Grønland via Islands blomstrende turisme.

I 1969 udsendte Sikorsky Aircraft den første stort opsatte reklame for helikoptertransporten på selve Grønland under den megetsigende titel *Imaqa* ("måske" - en vending som må/måtte anvendes ofte i forbindelse med transport på Grønland). Og Deutscher Alpenverein og Dansk Turistråd kastede sig med *Land der schwimmenden Berge* (1975) og *Auf Langlaufschi durch Grönland - Holsteinsborg - Sdr. Strömfjord* (1977) ud i det første fremstød for at lokke tyske turister til Grønlands Vestkyst.

Film-eventyreren par excellence, danskeren Stig Hartkopf, der sædvanligvis begiver sig verden rundt på cykel og stiller naive, gemytlige spørgsmål, som kan få folk til at snakke, fik i 1998 rigtigt sat sin metode i relief. Det år begav han sig til Island, Færøerne og Grønland. I *Grønland på cykel* kommer han til Ilulissat i vintermånederne og kan højst køre rundt på postbådens dæk eller ned igennem byens hovedgade, da der jo ingen vejforbindelse er byerne imellem. Så han tager en hundeslædetur i stedet for.

I 2001 kom Omnimax til Sydvestgrønland og optog hulen ved Kangerlussuaq i flot vinterskrud underlagt en meget kommenterende Liam Neeson samt musik af Moody Blues i filmen *Journey into Amazing Caves (Gigantiske grotter).* Så kan det ikke blive større.

Lige så indædt som film om koncerninteresser, nye investeringsmuligheder og



*Grønland på cykel*

turisme vandt frem, lige så indædt blev fangerdyrkelsen prist retro-sakralt i mange film, repræsenteret af overleveret eskimoisk behændighed, rekonstruktioner af skikke og såkaldte jubilæumsekspeditioner. Jens Rosing optog eksempelvis for KR m.fl. sommeren 1966 *Umialik* om Diskobugtens sidste konebådsejers - den gamle jæger Otto Petersen fra udstedet Niaqornarssuk - sejlads til renjagt i Søndre Strømfjord, underlagt en gammel eskimoisk sang.

Forhenværende forstander for Holsteinsborgs Højskole, H.C. Petersen, fik for egen regning i 1980 optaget *Umiak*, der viste fremstillingen af en konebåd skabt efter en gammel konebåd Eigil Knuth fandt ved Pearyland. Han havde tidligere for KR optaget *Kajakbygning i Grønland* ved Knud Rasmussens Højskole. Kaj Mogens redigerede for KR i 1969 Jette Bangs efterladte optagelser fra fangerbopladsen Sermiligaq, optaget i perioden 1961-62, til *En boplads i Østgrønland.* Og for guderne ved hvilken gang, fik man i 1981 skildret hundeslæde og fangerkultur på Disko i *Qimusseq* af Jørn Kjær Nielsen og Jeppe Mendel.

Endelig er der den ægte vare. De store ekspeditionsledere, hvoraf mange var sejlivede, var ved at nå støvets år. Mange havde i årenes løb generøst ytret sig til tv, men nu var det tid for personfilmene i Dansk Kulturfilm-traditionen. Roos scorede stjernen Ejnar Mikkelsen, som i maj 1971, hvor han var 90 år og stadig åndsfrisk, lod sig interviewe af Roos til *To mænd i ødemarken* (KR 1972). Her fortæl-

ler han om sin og Iver Iversens ekspedition til det Nordøstlige Grønland i 1909, hvor de søgte efter de forsvundne fra Danmark-Ekspeditionen. Da de to kom tilbage til vinterhavnen fra slæderejsen til bunden af Danmark Fjord, konstaterede de til deres rædsel, at de øvrige deltagere var taget tilbage til Danmark. Derpå overvintrede de to vintre i en hytte og var på nippet til at dræbe hinanden over en pige på et klassebillede fra en højskole, hvor der for øvrigt var 37 andre at vælge imellem.

En anden af SFC's bestyrelses favoritter, Svend Aage Lorentz, måtte nøjes med P.V. Glob i *Portræt af P.V. Glob* (KR 1968), hvor han fortalte om udgravninger i Grønland, Danmark og Arabien. Den stædige Eigil Knuth gav først efter for at lade sig filmportrættere af Claus Heinberg i *Eigil Knuth, billedhugger, fortæller, polarforsker* i 2000. Og Karen Littauer fandt i *Gensyn med Østgrønland... Kirsten Bang* (1999) frem til skribenten Kirsten Bang, der som 90-årig genser Ammasalik, hvor hun i sin tid fungerede som huslærer, og stadig er i stand til at komme med et stærkt forsvar for fangerkulturen. I Littauers patetisk vemodige *Jeg husker... Fortællinger fra Grønland* (2002) omgives 14 fortællende gamle personer, iklædt samtidigt stadstøj, af et helt mørkt rum for at fremhæve 'mennesket'. Hun starter sågar i ultranærbillede med "a-aaaja" osv. og holder derpå de enkelte fortællinger adskilt af naturoptagelser underlagt mundharmonika eller reallyd - ofte af stum storhed.

Den lettisk fødte Ivars Sillis virker på mange måder som en mindre filmtraditionsbevidst udgave af Jørgen Roos. I Danmark uddannede han sig til ingeniør. Som geofysiker i Grønland blev han romantisk grebet af hundeslædekørsel og jagt og lagde sin stil om efter fangereskimoerne. Han levede derefter som fotojæger for både tv og National Geographic Magazine samt foredragsholder "med bramfrie erindringer fra et eventyrligt liv på verdens største ø" (som han introducerer sig til Arte Booking 2003). Fra 1976 slog han sig fast ned i Sydgrønland. Han har lavet seje mandfolkefilm om kajaksport - som *Amfibiemanden* (1995). Hans væsentligste film, *Andala og Sofiannguaq - nybyggerliv i Grønland* (2002), er en pendant til Jørgen Roos' *Udflytterne*: Her skildrer han dagliglivet hos et kollektiv af fårefarmere, der har slået sig ned som nybyggere i Sydgrønland. Filmen skildrer også de familiære problemer, pionerånden indebærer, og idealiserer den ingenlunde. Hans film forekommer dog endnu for glatte til at give et virkelig originalt Grønlandssignalement.

Det absolut mest kvalificerede bud på en skildring af brydningerne mellem gammelt og nyt og i det hele taget på film om moderne grønlandsk identitet er imidlertid Karin Parbsts essayfilm *Inuttut Oqaatsikka - mit sprog som menneske* (Greenland Sound and Pictures med støtte fra Hjemmestyrets Kulturfond 1997). Filmen borer virkelig dybt i vanskelighederne ved det danske sprogs fortsatte magtposition på Grønland, og den er fortalt visuelt fabulerende med inddragelse af grønlandske sagn. Karin Parbst har fat i den filmiske grønlandske identitet, som hun burde uddybe.

Det filmbillede af grønlænderne, der når ud til den store omverden, er hovedsagelig blevet befordret af danskere og hovedsagelig i de marginalt få spillefilm, der har Grønlandsemne. Man mangler simpelthen i Grønland en kapacitet, der som Islands Fridrik Thór Fridriksson kan påtage sig at udvikle et specifikt "nationalt", men inter-

nationalt fordøjeligt, emne både som spille- og dokumentarfilm og samtidig overskue alle filmproduktionens faldgruber.

Grønlandsk film råber på at blive grønlandsk. Hvem betaler?

## Noter

1. Hollywoods største Alaska-satsning, MGM-filmen *Eskimo* fra 1933 (copyright 9.1.1934) af W.S. Van Dyke, har faktisk fået direkte grønlandsk slagside, idet den bygger på et par forlæg af Peter Freuchen (*Eskimo* og eventyret *Flugten til det hvide Land*), har haft ham som chefrådgiver (han byggede eksempelvis egenhændigt filmens mange iglooer) samt i en ledende rolle som modbydelig vestlig skibskaptajn, der vildfører eskimoheltens udkårne.
2. Alle de omtalte eskimo-områder er - igen fraset Rusland - dog også blevet suppleret med enkelte centrale filmiske skildringer via lande, der har tradition for store ekspeditioner (f.eks. Tyskland, Frankrig, USA og i nyere tid Australien), hvilket jo også repræsenterer en form for erobring.
3. Det er tankevækkende, at danskernes filmiske virkelyst i Grønland ikke matches af en tilsvarende interesse fra danske forskere. Den hidtil eneste samlede boglige fremstilling om Grønlandsfilm er tyskeren Werner Sperschneiders ph.d.-afhandling fra Aarhus Universitet 1998, *Der fremde Blick - Eskimos im Film*, som (endnu?) ikke er blevet oversat til dansk. Sperschneider (se artikel i dette nummer) har desuden lavet videofilmen *100 Jahre Grönland im Film* (*Grønland på film gennem 100 år* (60 min.)), for Institut für den Wissenschaftlichen Film 1998.
4. Så sent som 1928 indlemmede Elfelt autentiske 35mm-optagelser fra Grønland i sit arkiv under titlen *Grønlandsfilm I-II*. De var optaget imellem 1925 og 1928 af søminemester Janus Sørensen og viste bl.a. ægte slædehunde, moskusokser, isbjørne, fangere i kajak samt rejsning af radiomasten i Godhavn.
5. Hele befolkningen på 189 personer blev i foråret 1953 transporteret til Quaanaaq, da stationen lå i vejen for amerikanernes base, som blev opbygget fra 1951. Thule-navnet fulgte den oprindelige handelsstation, og området omkring den gamle amerikanske danske radio- og vejrstation fra 1946 blev derefter kaldt Dundas efter det nærliggende bjerg, mens grønlænderne anvendte det oprindelige stednavn Umanaq.
6. Thomsen blev i 1922 leder af Nationalmuseets etnografiske samling, hvor han bl.a. stod for katalogiseringen af Danmark-Ekspeditionens arkæologiske fund. I 1929 opnåede han pressegunst ved sin udgravning af Egtvedpigen.
7. Knud Rasmussen ledede selv Thule-ekspeditionerne, på nær den mindst spektakulære, den 3. (1919), der blev ledet af Godfred Hansen, tidligere næstkommanderende i nordmanden Roald Amundsens Gjøa-Ekspedition (1903-06). Den bestod i at lægge depoter ud på Grants Land til Amundsens forestående Nordpolsekspedition.
8. Noget af materialet ses også i Jørgen Roos' *Knud* (1966), *Grønland* (1981) og *Knud Rasmussens mindeekspedition til Kap Seddon* (1982), som - i anledning af 100-året for Knud Rasmussens fødsel - skildrede hans slæderejse over Melvillebugten i 1903.
9. Bangsted deltog siden som manuskriptforfatter i den første tonespillefilmekspedition i anledning af indspilningen af George Schnéevoigts *Eskimo* (1930), den første fællesnordiske tonespillefilm. Den 18.9.1940 blev han redaktør af det nazistiske dagblad Fædrelandet, hvorfra han bl.a. angreb USAs krigsforvaltning af Grønland.
10. Poulsen blev en progressiv faktor inden for de ellers ret konventionelle ministerielle film. Det var hans fortjeneste, at Poul Henningsen i 1935 kom til at stå for den første tone Danmarksfilm, hvilket bogstaveligt talt tog livet af den begavede kontorchef. Til manges beklagelse anførte PH's *Danmark* ikke landet som kolonimagt.
11. Stauning fik i 1929 gennemført oprettelsen af Ministeriet for Søfart og Fiskeri, udskilt fra Handelsministeriet, idet han mente, det var herfra fremtidens rigdomme ville strømme. Grønlands Styrelse blev straks lagt direkte under dette ministerium. Stauning tog selv op og orienterede sig om sit arbejdsområde 1930 og blev så bjergtaget, at han skrev bogen *Min Grønlandsfærd*, hvor han dog også nøgternt kunne konstatere, "Hvis dette vældige Land i sin fulde Udstrækning var beboeligt, havde Danmark store Fremtidsmuligheder deroppe. Men maaske er det netop Landets for-

holdsvis ringe Værdi, der har sikret Danmark denne Besiddelse igennem saa lang Tid" (p. 15). Da Stauning pga. sin arbejdsbyrde blev fritaget for posten som søfartsminister i 1933, beholdt han ledelsen af de grønlandske anliggender. Dem fik han overført direkte til Statsministeriet, som i 1935 også fik overdraget Grønlands kirke- og skolesager fra Kirkeministeriet.

12. Store dele af baggrunden er beskrevet i Lauge Kochs bog *Fra Lissabon til Peary Land* (Chr. Erichsens Forlag 1939).
13. US Coastguard (USCG) optog allerede fra sensommeren 1940 et væld af grønlandske reportagefilm både i sort-hvid og farve. Det var for øvrigt en amerikaner, vice president i Morgenthaler Linotype Co. (sættemaskiner) Reginald Orcult, der hævdede at havde været den første til at optage farvefilm fra Grønland ved Gertrud Rasks sommerfærd til Scoresbysund i 1931 for The Explorers Club. Kun hans optagelser fra Diskos rejse i 1935 til Grønlands nordvestkyst har været vist i Danmark (DSB Kino 13.11.1935). USCG-optagelserne stammer bl.a. fra vagtskibene Campbell, Comanche, Duane, Northland samt en norsk kutter Ringsel og Gertrud Rask. Materialet blev sidenhen samlet af programchef Henning Knudsen, DR, og indlemmet i DR's Historiske Arkiv.
USCG fortsatte i formindsket målestok med at producere film fra Grønland i forhold til Anden Verdenskrig, mens US Department of Defence, US Navy, US Air Force, US Army og US Army Corps of Engineers alle producerede mere end intenst i 1950'ernes koldkrigsperiode. De fleste film kom fra Ingeniørkorpset. *The Story of Camp Century: City under Ice* (1961) blev også distribueret i det danske Hjemmeværn. Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste distribuerede *Arktisk beredskab* (1962) om NATO-forsvarsanlæg i Arktisk Canada og Grønland, som muligvis er en produktion fra Folk og Værn. Fra 1961 dominerer selvimponerede film om Ballistic Missile Early Warning System (BMEWS).
Koldkrigsæraen kom også til at sætte sit præg på den første Disney-produktion med Grønlandsemne, *Men Against the Arctic*, der kom i november 1955 i serien *People and Places*. Denne serie var væsensforskellig fra Disneys/James Algars tidligere og parallelt løbende serie *True Life Adventure*, der projicerede menneskelig familieadfærd over på dyrene. *People and Places* skulle mere realitetsbetonet skildre menneskelige vilkår i ekstremer og startede betegnende nok i de barske arktiske egne med *Alaskan Eskimo* i 1949. *Men Against the Arctic* orienterer øretæveindbydende selvimponeret publikum om højteknologiseret amerikansk isbrydning og helikopterflyvning.

## Litteratur

Fledelius, Karsten (2002). "Grønland på film". *Ekko*. December 2002.

Nørrested, Carl (1982). *Film om Grønland*. Upubliceret løsbladskatalog. Center for Nordatlantiske Studier, Aarhus Universitet.

Sperschneider, Werner (1998). *Der fremde Blick - Eskimos im Film*. Ph.d.-afhandling. Etnografi og Socialantropologi. Aarhus Universitet.



# Kultursammenstød som lystspil

## Asta Nielsen-filmen *Das Eskimo-Baby*

*Af Inge Kleivan*

I 1916 spillede den danske filmstjerne Asta Nielsen hovedrollen i en tysk film med titlen *Das Eskimo-Baby*. Filmen fik tysk premiere i april 1918, og selv om den har en dansk titel - *Ivigtut* - blev den af ukendte grunde aldrig udsendt i Danmark.

Handlingen gengives og kommenteres således i program fra Cinemateket på Det Danske Filminstitut, hvor filmen blev vist i 1995 i anledning af filmmediets 100 års jubilæum: "I *Das Eskimo-Baby* (Ivigtut) er hun en eskimopige, der bliver indført i et borgerligt miljø. Sønnen i huset, Knud, har forelsket sig i hende på Grønland og har hjemført hende til Tyskland. Men det skaber naturligvis adskillige komplikationer, inden de elskende forenede kan drage tilbage til Grønland. Filmens opfattelse af

Grønland og eskimoer må selv for sin tid betragtes som mildest talt overfladisk" (Monty & Nissen 1995: 6).

Jeg har ikke set det program, som blev trykt den gang, da filmen havde premiere i Tyskland, og som indeholder et referat af handlingen illustreret med stills fra filmen (1). Af et sådant referat ville man kunne få et indtryk af, hvordan man i sin tid har ønsket, at publikum skulle opfatte handlingen. Min gennemgang af *Das Eskimo-Baby* er derfor baseret på, hvad jeg fik ud af at se denne stumfilm næsten 80 år efter, at den blev lavet, med støtte i de notater, som jeg skrev ned i biografens mørke.

Stumfilmen *Das Eskimo-Baby* fra 1916 er ikke en Grønlandsfilm i almindelig forstand, for der indgår ingen optagelser fra Grønland eller scener, der foregiver at foregå i Grønland, men filmen skildrer, hvordan en ung grønlandsk kvinde oplever mødet med Europa.

En stumfilm er ikke helt uden ord, for filmen afbrydes af og til af tekster. Cinematekets eksemplar af *Das Eskimo-Baby* har de originale tyske tekster, men jeg har i det følgende handlingsreferat gengivet dem på dansk. Disse tekstindslag skal f.eks. hjælpe til at forstå, når der sker et spring i tid. Det kan også være en forklaring på, hvad der foregår, eller det kan være en replik, der bliver gengivet, for skuespillerne taler jo også på stumfilm. Men teksterne kan også være kommentarer til det, der foregår. I *Das Eskimo-Baby* er der adskillige humoristiske kommentarer, som skal understrege, at der er tale om et lystspil.

**Optagelsen af *Das Eskimo-Baby*.** Cinemateket på Det Danske Filminstitut har verdens største samling af Asta Nielsenfilm, 37 i alt (komplette, ukomplette og fragmenter). *Das Eskimo-Baby* - som er godt en time lang - blev produceret af Neutral-Film i Berlin, instrueret af Walther Schmidthässler og Heinz Schall og med manuskript af Louis Levy og Martin Jørgensen (Lamprecht 1969: 344, Engberg 1999: 182, Malmkjær 2000: 318). Asta Nielsen finansierede selv filmen, der blev optaget i sommeren 1916, hvor hun desuden optog syv andre film, som Louis Levy også skrev manuskripterne til. Hun siger sammenfattende om manuskripterne, at de langt oversteg hendes forventninger, og at de havde fortjent bedre optagelser end dem, det var muligt for hende at give. Det var midt under Første Verdenskrig, og det var besværligt eller umuligt at skaffe de ting, der skulle bruges. Det var kun ved stor imødekommenhed fra myndighedernes side, at det lykkedes at få transporteret et minimum af møbler og rekvisitter ud til studierne, Literaria-Film-Atelier, som lå i Tempelhof uden for Berlin (Nielsen 1966: 201).

I et interview har Asta Nielsen fortalt følgende om denne periode af sit liv:

> Vi udfoldede en saadan Energi, en saadan Flid, at vi optog indtil 5 à 600 Meter pr. Dag - en hel Film paa 5 à 6 Dage. Det kunde jeg præstere, fordi jeg arbejdede uafbrudt fra Kl. 8 Morgen til 8 Aften, og fordi jeg raadede over et Kæmpe-Atelier, hvor jeg kunde have indtil 15 Dekorationer staaende opbygget paa een Gang og saaledes kunde gaa fra den ene ind i den anden og filme videre. Man undgaar derved det uhyggelige Skær: at skulle overgemme - i et Par Dage - den Stemning eller den Extase, man har spillet sig op til. (Langsted u.å.: 40)

Da kopianstalten nogle måneder senere brændte, blev originalnegativerne, som tilhørte Asta Nielsen, ødelagt, men udlejningsfirmaet, som skulle sørge for, at filmene blev vist, gjorde krav på forsikringssummen. Efter lange retssager blev sagen afgjort til Asta Nielsens fordel, men da var

man nået frem til 1922, og inflationen førte til, at hun ikke fik meget glæde af det. (Nielsen 1966: 201). Disse problemer kan have medvirket til, at *Das Eskimo-Baby* først havde premiere i Berlin den 4. april 1918. Filmen blev ikke en af Asta Nielsens store succeser.

På dansk fik den navn efter hovedpersonen: *Ivigtut*. For et tysk publikum ville en filmtitel som *Ivigtut* være intetsigende, mens den, i hvert fald for en del af et dansk publikum, gav et signal om, at filmen havde noget med Grønland at gøre. Annonceringen skulle nok sørge for, at man forstod, at det drejede sig om en spillefilm, hvor Ivigtut var navnet på hovedpersonen. Når den tyske filmtitel ikke bare blev oversat til dansk, som det ellers plejede at ske, har det måske også noget at gøre med, at titlen røber, hvad der ellers kommer som noget af en overraskelse i sidste del af filmen, i hvert fald i den ikke helt fuldstændige udgave, som eksisterer.

Den mandlige hovedrolle som Grønlandsforskeren Paul/Knud blev spillet af Freddy Wingårdh, en svensk flådeløjtnant som Asta Nielsen var gift med i nogle år.

**Handlingen i *Das Eskimo-Baby*.** Inden handlingens start ser vi Asta Nielsen og hendes medspiller under optagelserne. Historien begynder i en stue hos det bedre borgerskab i Europa, hvor et ældre ægtepar modtager et telegram, som også tilskuerne har lejlighed til at læse. Det er fra Knud, som meddeler, at han kommer hjem og medbringer "en lille overraskelse fra Grønland." I næste scene ser vi en ung mand, som vi gætter på er Knud, sidde sammen med en ung pige i en togkupé. Hun er i vestgrønlandsk dragt med pandetørklæde og hårtop. Knud går ud af kupéen, og hun kigger sig omkring. Der vises en tekst, hvor der står noget i retning af, at "hun ikke er belagt med kultur". Ivigtut - for hende er det - får øje på nødbremsen og trækker smilende i den. I den næste scene er toget standset, og en del af passagererne er stået af toget. Tilbage til kupéen, hvor Ivigtut morer sig med at tage en svingtur i nødbremsen. Konduktøren og Knud kommer ind. Konduktøren kommer med bebrejdelser, Knud giver ham nogle penge, og toget kører videre. Tekst: "Hvordan man kysser i Grønland". Knud og Ivigtut, som nu er alene i kupéen, gnider kærligt næser.

Faderen står og venter på perronen, da toget ankommer. Ivigtut kigger sig nysgerrigt omkring, mens faderen og Knud omfavner hinanden. Da faderen vil hilse på hende og rækker hånden ud, gør hun ikke det samme, men Knud siger, og den replik kan man læse som tekst: "Vær ikke i tvivl om Ivigtuts dannelse. I Grønland består en hilsen kun i et smil". Ivigtut smiler til faderen. De går hen til den ventende bil. Ivigtut bliver rædselsslagen: "Hvordan kan vognen køre uden hunde?". Hun kaster sig ned og prøver at kravle ind under bilen. Knud må løfte hende ind i bilen.

Hjemme modtages de af moderen, Knuds tidligere veninde og nogle lærde herrer. Ivigtut smiler venligt og lugter til den ræv, som veninden har om halsen. Lidt efter trækker hun en fjer ud af hendes hat og siger til hende: "Du har en fjer i hovedet". Damen bliver fortørnet og får sin fjer tilbage.

Ivigtut bliver nu vist op på sit værelse af Knud og oplever her tilsyneladende et spejl for første gang. Hun går helt hen og rører ved spejlet med begge håndflader og rører ved det med næsen. Hun laver grimasser og får sin høje hårtop til at vippe frem og tilbage, mens hun morer sig kongeligt. Knud viser hende lampen på bordet

ved siden af sengen. "Lyset er ligesom en stjerne, det lyser, men varmer ikke". Hun drejer rundt og rundt på lampeskærmen, og frem toner en tekst: "Lampefeber". Der står en stor buket blomster i en vase, hun snupper et par kronblade og smager på dem. Knud viser hende, at man kun skal lugte til blomsterne. Han viser hende også en snor, som hænger ned fra loftet og forklarer et eller andet.

I den næste scene sidder Ivigtut, Knud, forælderne og veninden ved et veldækket bord i haven. "Ess-kimo-Manieren" står der på teksten med et ordspil på tysk "essen" 'spise' og "Eskimo". Ivigtut langer til fadene og tager ivrigt med begge hænder mad, som hun stopper i munden, så det sprøjter ud igen. Veninden, som sidder ved siden af hende, sætter en serviet fast foran hendes perlekrave. Ivigtut griber en stor dåse sardiner. For at vi ikke skal være i tvivl, oplyser en tekst, at det er "Sardiner i olie". Hun propper dem i munden med fingrene direkte fra dåsen, flere ad gangen, mens veninden og faderen, som sidder på Ivigtuts anden side, prøver at tørre hendes hænder og ansigt med servietter. Hun rejser sig og rækker tværs over bordet til det fad, der står længst borte, og hvorpå der er stablet noget, der ligner runde kødboller. Hun stopper flere i munden både på sig selv og på de to, der sidder ved siden af hende: "Das ist kein Eskimo, das ist Fresskimo" 'Det er ingen eskimo, det er' - og så følger et ordspil på "fressen" 'æde' og "Eskimo" . Maden sprøjter ud af munden på hende. De andre rejser sig, mens Ivigtut bliver siddende og tømmer fadet med kødboller. Veninden går, chokeret og forarget med en bemærkning, som spiller på ligheden mellem "Willen" og "Wilde": "Du må for Guds skyld holde denne "vilde" fra livet".

Ivigtut er nu alene på sit værelse. Hun leger lidt med lampen, men derefter ser hun meget trist og bedrøvet ud. Sceneskift til forældrenes soveværelse; de går i seng. Tilbage til Ivigtuts værelse, hvor man ser hende lege med snoren - et tryk på en fastgjort kontakt får åbenbart en klokke til at ringe - for først ser man hushjælpen vågne, så vågner også forældrene og til sidst Knud. De mødes alle fire i stuen i nattøj, hvorefter de marcherer op til Ivigtut, som stadig morer sig med at trykke på knappen. Efter at have formanet hende til ikke at gøre det igen, går de. Knud bliver et øjeblik længere, men så går han også. Ivigtut er nu alene og ser igen meget trist ud. Hun er træt og gaber, tager så muffedisserne af og lægger dem på bordet ved siden af sengen. "Hvor skal jeg sove - her er slet ingen sovepose". Hun laver en sovepose af tæppet på sengen, kravler fuldt påklædt, minus muffedisserne, ind i den, lægger sig ned på et isbjørneskind på gulvet, gaber højt og sover.

Forældrene diskuterer vildt med Knud nede i stuen. Det ender med, at de går op ad trappen til Ivigtuts værelse, hvor de finder hende sovende på gulvet. Knud siger: "Lad hende blive i sin lille eskimoseng, hun kender ikke til andet". Og som afslutning på denne dags begivenheder følger teksten: "En god samvittighed er en blød hovedpude".

Næste morgen. Ivigtut smiler til forældrene, og de går alle ud til en bil. De ankommer til en pompøst udseende bygning, hvor de bliver modtaget af nogle lærd udseende herrer. Ivigtut giver ikke hånd, men smiler til dem. Knud holder foredrag. Ivigtut står på podiet ved siden af et bord med udstoppede fugle, dyrekranier o.a., mens Knud udpeger Grønland på kortet med sin pegepind. Han drejer Ivigtut rundt, så tilhørerne også kan se hende bagfra, idet han peger på perlekra-

ven. Ivigtut smiler, og folk klapper.

Efter foredraget kommer nogle herrer op på podiet. Ivigtut smiler og lugter gentagne gange til en ældre professor. Hun føler på hans hvide hår og skæg med stort velbehag og ender med at gnide næse med ham. "Han lugter så godt af isbjørn". Der er erotik i luften, og professoren er tydeligt charmeret af Ivigtut. Knud synes ikke, det er så morsomt, han tager Ivigtut afsides, og lidt efter gnider de to næser. Den gamle veninde dukker op og sender Ivigtut et jaloux blik. Det ser ud til, at Ivigtut begynder at forstå sammenhængen. Da de passerer et stort spejl, hvor Ivigtut kan se sig selv i hel figur, morer hun sig med at vrikke med hele kroppen i profil. De forlader bygningen, Ivigtut smiler stort, og de stiger ind i bilen.

Hjemme i stuen sidder Ivigtut og er ulykkelig: "Har du slæbt mig bort fra Grønland for at lade mig være alene?" Oppe på værelset trøster Knud hende, og de gnider næser. Hun forsøger forsigtigt at tage hans vest af, men han bremser hende og går.

Næste dag spadserer de to unge langs floden. Veninden opsøger moderen, som ikke ser så mørkt på sagen: "I vores familie forelsker man sig ikke i en kvinde med skindbukser". Hun giver hende forhåbninger om, at Knud vil fri til hende den følgende dag, når familien skal holde selskab. Hjemme siger Knud til Ivigtut: "Hør her, min snehare, hos os er det ikke skik, at damer går i bukser. Derfor er det bedre, at du bliver på dit værelse under selskabet".

Ivigtut spadserer alene ned til floden, hvor hun går ombord i en robåd og begynder at lægge fra land. Scenen trækkes ud sammenlignet med den fart, der ellers er over filmen, hvilket må skyldes, at det ser meget dekorativt ud, da hun prøver sig frem med årerne mellem de nedhængende grene. Da man endelig på længere afstand ser hende ro afsted ude på floden, er hun omgivet af hvide svaner.

En tekst toner frem: "Varehuset Jordan er den første station på Ivigtuts Grønlandsrejse". Hun befinder sig nu i byen med sporvogne og mange mennesker. Man får også et glimt af en soldat fra Første Verdenskrig. Ivigtut går hen til et udstillingsvindue med dametøj. Der er nogle, der kigger lidt på hende, men hun vækker ikke den helt store opsigt, hverken på gaden eller i det damemagasin, som hun går ind i. Her snupper hun et par småting og putter dem ned i kamikkerne. Hun kigger sig omkring for at se, om hun bliver iagttaget og tager så hurtigt forskellige større ting under armen, som hun forsøger at løbe ud af butikken med. Det lykkes ikke, hun bliver grebet og bragt op på direktørens kontor af to alvorligt udseende mænd. Direktøren beder dem gå.

Ivigtut smiler til ham og rører ved hans skæg og lugter til ham. Det lader ham ikke uberørt. Ivigtut er dog ikke betaget af ham for alvor, for når han ikke ser på hende, ser hun ikke så begejstret ud. Direktøren ringer Knud op og snakker med ham. Ivigtut gør store øjne, da han taler ind i telefonrøret. Knud beder ifølge teksten om at måtte tale med hende selv. Da direktøren rækker hende røret, og hun hører hans stemme, bliver hun vildt forfærdet og råber flere gange: "Den store ånd". Derpå kaster hun sig ned på skrivebordet og sparker med benene i luften.

Knud ankommer og bebrejder hende, at hun har taget tingene. Da de skal gå, vil hun have tøjet med. Knud vil først ikke høre tale om det, men direktøren lægger et ord ind for hende. Knud betaler, og Ivigtut smiler til dem begge. Idet hun går ud ad døren, vender hun sig om og sender direktøren et sidste blændende smil.



*Asta Nielsen og Freddy Wingårdh. Publicityfoto*

Knud og Ivigtut befinder sig nu i en robåd. Han ror, og hun ligger henover stævnen og plasker med hænderne i vandet. De går i land.

På Ivigtuts værelse: Knuds mor kommer op med en hund, som skal holde hende med selskab, mens det store middagsselskab finder sted nedenunder. Den gamle veninde er også med. Oppe på værelset åbner Ivigtut den store pakke og giver sig til at prøve det tøj, hun havde med fra butikken. Hun står foran spejlet og holder de forskellige ting op foran sig. "Kulturpåklædningsgåde": det er korsettet, som hun prøver at tage på på forskellige måder. "Åh, henrivende, sådan bliver Knud tilfreds", "Eskimode 1917-18": Ivigtut har taget korsettet med de mange bændler omvendt på uden på skindbukserne. Hun har beholdt frisuren med hårtoppen, men har dækket den med et stykke blondestof, der også dækker det øvrige hår.

Nede i stuen sidder Knud og den gamle veninde alene ved et bord og snakker sammen, mens hun venter på hans frieri, men "Skæbnen og Grønland har bestemt det på anden vis". Ivigtut træder stolt smilende ind i sin nye påklædning. Det vækker nogen opmærksomhed. Knud afbryder samtalen med sin gamle veninde, rejser sig og følger Ivigtut op på hendes værelse.

Knud taler med sin mor, og Ivigtut kommer hen til dem i sin grønlandske dragt. "Desværre kan jeg ikke tage Ivigtut med mig. Hun siger, hun har følt sig mærkeligt syg i nogle dage". Han tager afsted i taxa. Hun sidder fortvivlet på gulvet i sit værelse og rokker frem og tilbage, mens hun holder på et fotografi af Knud og gnider næse med det.

Den gamle veninde viser moderen en avis: "I overmorgen går damperen Nautilus tilbage til Grønland, vi sender Ivigtut med det skib til hendes hjemstavn, så er hun uskadelig". Hun går op til Ivigtut og smiler til hende, og Ivigtut smiler svagt tilbage. "Så det er bedst du rejser til Grønland, for Knud kommer ikke tilbage til dig". Ivigtut reagerer ved lynhurtigt at trække en hattenål ud af venindens hat og stikke sig i brystet. Derefter lægger hun sig over en stol og sparker vildt. Faderen ringer efter lægen.

Ivigtut ligger nu i sengen og knuger

fotografiet af Knud ind til sig. Lægen kommer og står med et nyfødt barn: "Prekært barnepjat." Forældrene står sammen med lægen med det nyfødte barn: "Hvordan er det muligt, det ser jo ud som et rigtigt barn!" "Ja, troede du, at de kom til verden med isbjørneskind på!"

Knud modtager et telegram på sit hotelværelse. Han ser på uret, samler straks sine papirer sammen og lægger dem i kufferten.

Ivigtut sidder på gulvet og vugger det lille barn i sine arme. Hun er nu iført hvid skorte, men har stadig skindbukser og kamikker på. Barnepigen tager barnet fra hende og lægger det op i vuggen. Ivigtut er atter alene med barnet: "Lad os bygge en hytte her," siger hun til barnet og slår en paraply op. Hun tager en tehætte, eller rettere en lidt større hætte til en kaffekande, som står på bordet, og bruger den som sovepose til barnet. Derpå lægger hun den lille på isbjørneskindet under paraplyen, sætter sig på gulvet og synger, mens hun rokker frem og tilbage.

Knud kommer hjem og møder først sine forældre og den gamle veninde nede i stuen. Faderen tager kæresten til side, mens moderen siger til Knud: "Grønland har fået en tilvækst, kære Knud". Knud styrter op på Ivigtuts værelse, de gnider næser, og hun viser ham barnet. Faderen til Knud: "Hvordan forklarer du denne grønlandske invasion?" Knud trækker et stort stykke papir frem, som formodentlig skal forestille vielsesattesten. Den gamle kæreste er ved at dåne. Hun tager meget forbeholdent afsked med forældrene. Hun "afbryder de diplomatiske Forbindelser med Familien Prätorius", som der står.

"Igen tilbage til Grønland." Forsoning mellem Knud og hans forældre: "Ja, kære forældre, for min grønlandske kærlighed må I uden videre kapitulere!" Ivigtut klæder "lille Ivigtut" varmt på. At det er en pige, bekræftes af, at hun får pandetørklæde på. Til sidst får hun et par store uldne vanter på benene. Ivigtut gnider næse med barnet. Hun går ned ad en havetrappe, idet hun bærer det lille barn på ryggen i et blomstret sjal. Kameraet holder længe billedet af den smukke, smilende Ivigtut med barnet ved foden af trappen. Hun gnider næse med sin svigermor. "Ivigtuts sidste 'gnidning' med sin svigermor !!!". Efter at hun også har gnedet næse med sin svigerfar, kører hun sammen med Knud og lille Ivigtut afsted i taxaen.

**Forudsætninger for at lave en Grønlandsfilm i Berlin i 1916.** Det kunne være interessant at vide, hvilke forudsætninger de mennesker, der fremstillede *Das Eskimo-Baby*, havde for at beskæftige sig med Grønland, men desværre har jeg ikke fundet mange oplysninger, der kan kaste lys over det. Der er dog næppe tvivl om, at der er en sammenhæng mellem det, at Asta Nielsen er dansker, og at filmens hovedperson er grønlænder. Det er vel heller ikke helt tilfældigt, at polarforskeren, der i filmen vender hjem fra Grønland, hedder Knud, men filmens Knud har i øvrigt ikke mange lighedspunkter med den farverige Knud Rasmussen. I filmen er Knud kun en bleg baggrundsfigur, som tjener til at fremhæve Ivigtuts vitalitet. Under alle omstændigheder må Asta Nielsen, direkte eller indirekte, have haft kontakt med folk, der havde været i Grønland, for at hun kunne låne eller købe en grønlandsk dragt. Det skal dog straks siges, at filmen ikke røber meget kendskab til Grønland og grønlændere.

Manuskriptforfatteren har muligvis været inspireret af de folkeudstilinger, som den tyske dyrehandler Karl Hagenbech arrangerede med folk fra fjerne lande, og

som i 1877-78 bestod af grønlændere. En anden tænkelig inspirationskilde er tættere på i tid. I begyndelsen af det 20. århundrede var der en grønlænder i Danmark, der vakte en vis opsigt, en Thulebo, Osarkrak (2), som kom til Danmark med Knud Rasmussen i 1904, og som rejste til Grønland igen i 1905. Ham verserede der kulturkontakthistorier om i København, og det er ikke utænkeligt, at Asta Nielsen har hørt nogle af dem og givet dem videre til manuskriptforfatteren til filmen om grønlænderen, der kommer ind fra kulden og tolker udvalgte dele af den fremmede europæiske kultur på sin egen måde.

En samtidig kilde, som bygger på et interview med Knud Rasmussen, fortæller, at en af de ting, der morede Osarkrak, var den elektriske klokke på værelset på Hotel Monopol, hvor han besøgte Knud Rasmussen. Osarkrak fandt ud af, at når man ringede én gang, kom tjeneren, og når man ringede to gange, kom stuepigen, så han blev ved med at ringe to gange. "Han er en stor Gavtyv" (Jules 1904). I *Das Eskimo-Baby* er scenen henlagt til Knuds forældres hjem, og da Ivigtut er en kvinde, udnyttes motivet ikke på samme måde. Historien om Osarkrak og stuepigen er i øvrigt fortalt mere detaljeret andetsteds (3).

Andre motiver i beretningen om Osarkrak, som genfindes, omend i en anden form, i *Das Eskimo-Baby*: "Da han så det elektriske Lys, gav han sig til at lede efter Tranbeholderne"; "De skulle se den Forundring, hvormed han første Gang betragtede Damestøvler, Kjoler og Hatte". Osarkrak kørte også med tog, og da han stak hovedet ud af kupévinduet og hans hue blæste af, råbte han til togføreren, at han skulle standse, og han blev meget fornærmet, da han fik at vide, at det ikke kunne lade sig gøre. Knud Rasmussen siger i interviewet: "Jeg kunde fortælle en Masse - alt sætter ham i Forundring, og det er slet ikke helt tossede Slutninger, han drager" (Jules 1904).

Mange år senere skrev Kaj Holberg om sit møde med "Manden fra den anden Verden": "Hvilket enestaaende Held at træffe en Mand, som paa Forhaand absolut intet kendte til den Civilisation, vi forlængst har stirret os trætte på". Her lyder historien om Osarkraks møde med det elektriske lys sådan: "Knud Rasmussen tændte det elektriske Lys, og Osakrak undredes saare. Længe morede han sig med at dreje paa Kontakten. Knud tændte saa en Lampe paa Skrivebordet. Osakrak holdt forsigtigt Haanden hen til den. Saa sagde han: "Det er et mærkeligt Lys. Det er som Stjernernes. Det lyser, men det varmer ikke" (Holberg 1921: 20-21). Det er den samme replik, der benyttes i filmen, men da Holbergs artikel først blev trykt i 1921, er det ikke let at afgøre, om replikken i filmen bygger på en mundtlig fortælling om Osarkrak, eller om Holberg, muligvis helt ubevidst, har lånt replikken fra filmen! Han slutter i øvrigt sine anekdoter om Osarkrak med ordene: "Med Vemod, men ogsaa med Glæde mindes jeg ofte vor forunderlige, halvvilde Gæst. Maatte man have faaet Indtryk af, at han stod mit Hjerte nær, og at jeg paa intet Punkt søger at gøre ham latterlig" (Holberg 1921: 23).

Det er småt med eksempler i skønlitteraturen på grønlændere i Danmark, der evt. kan have været inspirationskilde til *Das Eskimo-Baby*. I C.M. Norman Hansens roman *De glade Smils Boplads* fra 1909 fortælles det, at "Doktor Hatting var kommen til den lille Provinsby med sin grønlandsk fødte Hustru, hvis Ansigt var sydlandsk mørkt og hvis Gang og Holdning var anderledes end andres - den

sikre Fjeldgængers vuggende Gang over flad Mark - han husker den Gang han var halvvoksen Dreng, at hans Fader havde været med til hendes Begravelse, og der blev sagt, at hun ikke havde taalt Luften i Danmark" (Norman-Hansen 1909: 12).

Disse bemærkninger lægger op til en helt anden slags film, ikke et lystspil, men en tragedie. Hvis Asta Nielsen har læst dem, har hun i hvert fald ikke bidt mærke i beskrivelsen af, hvordan den grønlandske kvinde gik, som var vokset op med at gå i kamikker på klippegrund, for hun har ikke i rollen som Ivigtut ændret på sin lette, smidige måde at bevæge sig på. Der er heller ikke noget typisk grønlandsk ved hendes skikkelse eller hendes ansigtstræk. Asta Nielsen var udpræget slank og højere end de allerfleste af datidens grønlandske piger. Dragten passede hende ganske vist godt, men det skyldes formodentlig, at den var fremstillet til en dansk kvinde i Grønland. Asta Nielsen var mørk med sort hår, men hun havde ikke de runde kinder, som man engang forbandt med grønlandske piger. Et par skråstreger ved de yderste øjenkroge og øjenbryn, der kun er trukket halvt op, skal få hendes øjne til at se grønlandske ud, men det kan ikke skjule, at hun har en anden øjenfacon. Asta Nielsen var med rette kendt for sine store talende øjne.

Hvorfor hedder hun Ivigtut i filmen? Forklaringen er måske den simple, at det grønlandske navn på stedet med kryolitminen, som også kaldtes sådan på dansk, var et af de få grønlandske ord, som var kendt i Danmark. Og samtidig kunne Ivigtut (udtalt Ivittuut) godt lyde som et grønlandsk pigenavn i modsætning til f.eks. Uummannaq!

**Kulturmødet.** *Das Eskimo-Baby* er et eksempel på en ældgammel genre i menneskehedens historie: fortællingen om hvordan de fremmede, de andre, reagerer uhensigtsmæssigt på de ting, der er selvfølgelige i ens egen kultur. De andres uvidenhed bliver udstillet, og man morer sig, mere eller mindre venligt, på deres bekostning. Den slags historier kendes overalt i verden, også i Grønland (Kleivan 1974/75). Både danskere og grønlændere kan fortælle historier om grønlænderes uforstandige møder med europæiske kulturfænomener og tilsvarende historier om europæeres møde med Grønland. Der fortælles også historier af nyere dato med en humoristisk pointe om grønlænderes oplevelser i Danmark.

Fremstillingen af Ivigtuts møde med Europa giver filmen anledning til at lufte nogle stereotyper, som ikke alle er lige korrekte. Hvad karakteriserer Ivigtut som grønlænder? Først og fremmest dragten og frisuren. Kontrasten til datidens lange damekjoler er stor, så særligt skindbukserne er genstand for opmærksomhed. Ivigtuts hårtop er imidlertid ikke nær så stor og flot, som de hårtoppe unge grønlandske kvinder i almindelighed havde, for Asta Nielsens europæiske hår var ikke lige så fyldigt. Hvis det var en paryk, var den ikke helt vellykket. Så vidt man kan se på billedet, hvor hun ligger på maven på skrivebordet, er hårbåndet ikke viklet om hårtoppen på den rigtige måde, men enden er stukket ind under pandetørklædet.

Ivigtut smiler i stedet for at give hånd, og hun kysser ved at gnide næse med den, hun vil vise sine kærlige følelser overfor. At håndtrykket oprindelig ikke var i brug som hilsen i Grønland, er korrekt nok, men hvad med kysset? Jeg vil give ordet til A. Bertelsen, som i sin bog om sundhedsvilkårene i Grønland i et afsnit om renlighed og smittefare skriver, at "Kys i europæisk Forstand, d.v.s. en Berøring med

Læberne af en anden Person, særlig af dennes Læber, ikke er kendt mellem den oprindelige Befolkning. Som et tilsvarende Følelsesudtryk bruges det at snuse til hinanden; men dette grønlandske Kys anvendes ganske hovedsagelig af Mødre som Kærtegn over for deres Smaabørn og kommer kun i ringe Grad til Udfoldelse i erotiske Forhold. Den grønlandske Glose "kunigpâ" betyder lige saa vel "lugter til det" som "kysser ham"." Bertelsen konkluderer, at kys næppe har nogen større betydning ved smitteoverførsel i Grønland (1937: 139-140).

At Ivigtut tager initiativet til næsekysse- og snusescener med fremmede mænd, skal vise den grønlandske kvinde som et ugenert seksuelt væsen. Der skal nok have været nogle af tilskuerne, som havde vilde forestillinger om konebytning i Grønland. At Ivigtut finder isbjørnelugt meget tiltrækkende, da hun møder den hos en ældre herre med hvidt hår og skæg, antyder også, at hun står de vilde dyr nær. Knuds gamle veninde, som ikke er modtagelig for Ivigtuts charme, bruger direkte udtrykket "den vilde" om hende.

Ivigtut spiser sardiner i olie i mængdevis med alle tegn på nydelse, hvilket skal bekræfte den udbredte opfattelse af grønlænderes forkærlighed for tran. Da Ivigtut begiver sig afsted for at skaffe sig en passende europæisk dragt, vælger hun robåden som transportmiddel som en, der er vant til at færdes på havet. Man får indtryk af, hun plejer at sove i sovepose, selv den lille puttes ned i en tehætte, men det var nu ikke nogen grønlandsk skik; det var ekspeditionsdeltagere, der benyttede soveposer, og i øvrigt sov grønlændere heller ikke på gulvet i deres huse. Ivigtut lægger sig her meget passende til at sove på et isbjørneskind, som må være hjembragt fra Grønland af Knud.

At hun bruger et par store vanter som overtræksstrømper til babyen, viser ligesom brugen af tehætten opfindsomheden hos den omsorgsfulde nybagte mor fra det kolde nord. Begge dele skal virke morsomme og rørende på tilskuerne, og det gør de også. Det var nogle af de få gange, hvor der var lidt hørbar publikumsreaktion i salen, da filmen blev vist i København i oktober 1995. Når Ivigtut til sidst står med sit barn på ryggen, er det ikke på traditionel grønlandsk vis med barnet inde i en bærepels, en amaat. Hun bærer barnet på ryggen ved hjælp af et sjal, en skik, der anvendes mange steder i verden, bare ikke i Grønland. I øvrigt er det meget gennemført: barnets pandetørklæde og sjalet er af det samme blomstrede stof.

I mange indslag er der ingen antydninger af den grønlandske baggrund, men hovedpersonen kunne være enhver, der er fremmed over for de kulturelementer, hun stilles overfor. Det er først og fremmest den europæiske teknik, som undrer Ivigtut: nødbremsen, bilen, det elektriske lys, klokken og telefonen, men også andre kulturgenstande som spejlet, blomsterne i vasen, sengen, maden og dametøjet vækker hendes nysgerrighed. Til at begynde med reagerer hun uhensigtsmæssigt på de fremmede fænomener, men hun synes at være på vej til at vænne sig til nogle af dem. Biler reagerer hun f.eks. kun på første gang. Filmen ender dog med, hvad tilskuerne skal opfatte som en happy end: Ivigtut forlader Europa og rejser hjem til Grønland sammen med Knud og barnet.

I filmen forekommer en scene, som understreger, hvor fremmed omgivelserne finder Ivigtut. Knud holder foredrag for en større forsamling og bruger hende iført sin grønlandske dragt som demonstrationsgenstand. Lignende scener med repræsentanter fra mange forskellige fol-

keslag har fundet sted mange gange i tidens løb. Ud fra en nutidig betragtning er det langt fra uproblematisk at se en grønlandsk kvinde blive vist frem på linie med udstoppede fugle og dyrekranier på baggrund af et kort med Grønland på. I filmen generer det imidlertid på ingen måde Ivigtut, som jo også har en særlig relation til Knud. Hun nyder tydeligt det velvillige, interesserede publikums opmærksomhed.

I Cinematekets katalog står der som tidligere citeret, at opfattelsen af grønlændere selv for sin tid må betragtes som "mildest talt overfladisk". Det er rigtigt, men jeg kan heller ikke forestille mig, at man på nogen måde har tilstræbt at lave en realistisk fremstilling. Mon ikke både manuskriptforfatteren og Asta Nielsen f.eks. har været klar over, at der næppe fandtes en grønlænder, som ikke havde set et spejl, og at Ivigtut i hvert fald ikke kan have undgået det på den lange rejse til Knuds familie? Men det har været alt for fristende ikke at lade hende opleve et spejl for første gang, og tilmed vise hendes senere fortrolighed med spejlet. Meningen var simpelthen at vise hende i kulturkontaktsituationer, som man regnede med ville more publikum. Det er også lidt ulogisk, at Ivigtut reagerer så voldsomt ved synet af en bil, når hun lige er steget ud af et tog. I virkelighedens verden ville hun utvivlsomt også hurtigt være blevet udstyret med en kjole og andet europæisk tøj, men i filmen er det en pointe, at hun hele tiden optræder i sin grønlandske dragt med skindbukser.

*Das Eskimo-Baby* er ikke lavet som en dokumentarfilm, men som en ren underholdningsfilm. Den blev lanceret som et lystspil, men i nogle scener, som f.eks. måltidet i haven, Ivigtuts reaktion ved at høre Knuds stemme i telefonen, og hendes forsøg på at klæde sig europæisk, er den snarere en farce med overdrevne virkemidler.



*Das Eskimo-Baby*

**Asta Nielsen som stumfilmskuespiller.** Asta Nielsen (1881-1972), som spiller den altdominerende hovedrolle i *Das Eskimo-Baby*, startede sin filmkarriere i 1910 i Urban Gads *Afgrunden*, som hun med sin lidenskabelige dans rundt om den bundne Poul Reumert gjorde til en international succes. Med denne film, skriver hun i sin selvbiografi, *Den tiende muse*, indtrådte der et vendepunkt i filmens historie; det var det "første bevis for filmens berettigelse som kunst" (Nielsen 1966: 106). Også for Asta Nielsen personligt var det et vendepunkt. Hun fik tilbud om at komme til Berlin, hvor hun i de følgende år indspille-

de en lang række film. Asta Nielsen var Danmarks første og vel også eneste internationalt kendte filmstjerne.

I sine mange film har Asta Nielsen spillet et væld af kvinderoller af vidt forskellig karakter. Hun er i meget høj grad tilstede i de scener, hun optræder i. I *Das Eskimo-Baby* demonstrerer hun et stort register af følelser: glæde, sorg, forfærdelse, fortvivlelse, mod, nysgerrighed, stolthed, forelskelse, ensomhed, jalousi, lykke, kærlighed, begejstring osv. Men naturbarnet med de umiddelbare reaktioner kan også spille komedie. Da Ivigtut bliver grebet i at stjæle tøj, viser Asta Nielsen, at Ivigtuts interesse for direktøren er ren taktik. Charmeoffensiven giver da også resultat.

Mange detaljer i rollen skyldes utvivlsomt Asta Nielsen selv. Om sin arbejdsmetode skal hun have udtalt: "Jeg benytter Forfatterens Manuscript som en Kanevas til at brodere paa; jeg "digter" selv videre. Jeg vil have Lov til at spille mine Roller, som jeg selv ser dem - som de staar for min Sjæls Øje" (Langsted u.å.: 40).

Mange år senere måtte hun se i øjnene, at der var en vis tilbøjelighed til at se ned på stumfilmene, nu da man kun kendte talefilmene. Hun indrømmede, at det kunne også være berettiget, når det gjaldt filmenes emnevalg, "men de krav, der sattes til stumfilmens udøvere, der var berøvet det letteste og naturligste udtryksmiddel: talen, gør man sig i dag næppe begreb om" (Nielsen 1966: 203). Om forskellen mellem teater og film skrev hun: "på scenen former man munden efter ordene, på stumfilmen efter tanke og følelse". Asta Nielsen arbejdede på at undgå overflødig tale og gøre filmens stumme sprog så fuldkomment som muligt, men hun var imod at give helt afkald på at tale i stumfilmene. "Et menneske, der taler, har ofte langt stærkere mimisk udtryk, end når det tier stille, derfor var talen i begrænset udstrækning berettiget på stumfilmen". Hun ville også for enhver pris undgå, at pantominen vandt indpas på lærredet .

Efter Asta Nielsens mening var ikke bare for meget brug af tale, men også for mange tekster, eller som Asta Nielsen kalder dem titler, ødelæggende for filmens kunstneriske virkning. "De fleste film led under denne fejl; det var jo den nemmeste måde både for skuespillere og instruktører såvel som manuskriptforfattere at springe over forhindringerne på". Hun arbejdede hen imod "så få og prægnante titler som muligt. Denne opgave burde naturligvis først og fremmest være manuskriptforfatterens, og efter krigen så man også en del anstrengelser fra denne side for at løse problemet. (...) Titlerne (var) fra skuespillerens standpunkt forsvarlige, da de ikke betød hjælp for det visuelle, men udelukkende fungerede orienterende" (Nielsen 1966: 166-167). I *Das Eskimo-Baby*, som er en forholdsvis tidlig film, bruges teksterne dog også som kommentarer, der ikke er nødvendige for at forstå filmen, som når der står "Lampefeber", da Ivigtut har moret sig med at lade lampeskærmen dreje rundt. Billederne taler også for sig selv i forbindelse med ordspil som "Esskimo", "Fress-kimo", "Eski-Mode" og "Ivigtuts sidste gnidning med sin svigermoder", men de er et forsøg på at gøre filmen endnu sjovere.

Jeg kan ikke føje noget til vurderingen af Asta Nielsens præstationer som skuespiller, men vil nøjes med at citere filmhistorikeren Ebbe Neergaards karakteristik af Asta Nielsen: Hun "forenede på enestående måde den fineste naturlighed og udtryksfuldhed med evnen til stor dramatik og afsløring af voldsomme følelser" (Neergaard 1951: 1047).

**Er *Das Eskimo-Baby* i dag andet end en kuriositet?** Det er en selvfølge, at *Das Eskimo-Baby* har filmhistorisk interesse, når det er Asta Nielsen, der spiller hovedrollen, men også i Grønlandssammenhæng har den en vis historisk interesse. Det skyldes det billede, den engang gav mange mennesker af grønlændere. Filmens publikum har med ganske få undtagelser ikke haft mange forudsætninger for at vurdere, hvor realistisk fremstillingen var. Ved at se *Das Eskimo-Baby* har folk dels fået bekræftet nogle af deres forestillinger om grønlændere og dels fået "ny viden" uanset, at der var tale om en spillefilm. Vi ved, at billeder kan give os en virkelighedsopfattelse, som ikke altid har så meget med virkeligheden at gøre. Også i dag kan det være svært at gennemskue dette forhold. På stumfilmens tid, hvor kendskabet til omverdenen var betydeligt mindre, må det have været endnu sværere.

*Das Eskimo-Baby* er ikke, hvad man i vore dage ville kalde en politisk korrekt film. Manuskriptforfatter og skuespiller bruger en grønlænder til at vise, hvordan de forestiller sig, at en repræsentant for et "naturfolk" reagerer, når vedkommende kommer til Europa, og de gør det med kraftige overdrivelser ud fra forventninger om, hvad der vil more et europæisk publikum. Alligevel tror jeg ikke, der er mange, der vil blive særlig forarget over at se filmen i dag. Det er nemlig tvivlsomt, om man kan påstå, at filmen gør nar af grønlændere eller viser foragt for grønlændere, for sympatien er afgjort på Ivigtuts side. Hun er filmens positive skikkelse, en modsætning til den usympatiske og heller ikke særligt kønne gamle veninde, som med en skændig løgn prøver at hindre Knud og Ivigtut i at se hinanden igen.

Ivigtut er ikke et viljeløst offer, hun tager selv initiativer, som da hun skaffer sig en europæisk damegarderobe, så hun kan være med ved selskabet og tage kampen op med Knuds gamle veninde. Uanset at hendes debut i selskabslivet ikke bliver, hvad hun håber, for hun bliver ikke accepteret af selskabet, så får hun i hvert fald afbrudt samtalen mellem Knud og hans gamle veninde. Og efter barnets fødsel besejrer Ivigtut både svigermoderen og svigerfaderen, så de tager afsked med hende på hendes betingelser: ved at gnide næse med hende. Filmen slutter med, at Ivigtut har både latteren og sympatien på sin side.

Replikskiftet i forbindelse med barnets fødsel - "Hvordan er det muligt, det ser jo ud som et rigtigt barn?" - "Ja, troede du, at de kom til verden med isbjørneskind på?" - skal bidrage til morskaben: Hvor dum kan man være? Det nyfødte barn er selvfølgelig et ganske almindeligt barn, og Ivigtut er derfor også en ganske almindelig kvinde, bare med en anden kulturel baggrund. På den måde ligger der et vigtigt budskab i disse replikker. Det må også have været en fordel for grønlændernes image, at den eneste grønlænder i filmen er en sød, køn og kvik pige, som spilles af en af tidens mest populære skuespillere. Asta Nielsen spiller godt og ser yndig ud forklædt som grønlænder, så trods alt er *Das Eskimo-Baby* en slags Grønlandsfilm.

**Noter**

1. Ved henvendelse til Det danske Filmmuseums bibliotek i oktober 1995 fik jeg oplyst, at mappen med program og evt. udklip om filmen *Das Eskimo-Baby* ikke var til at finde.
2. Der foreligger mange variationer af stavemåden. Rolf Gilbergs bog *Mennesket Minik (1888 1918) En grønlænders liv mellem 2 verdener* (1994) indeholder en kort biografi af "Ossarqaq" (s. 268-270).
3. I Kai Holbergs version sagde Osarkrak efter at have fået forklaret systemet: "Knud, prøv at trykke to Gange!" Knud ringede.

Ind traadte en nydelig ung Pige, og Knud gav hende saa en Frakke og bad hende børste den. Osakrak saa maalløs paa ham. "Knud," kom det omsider, "nu har jeg kendt Dig i flere Aar, men det er første Gang, jeg ser Dig opføre Dig som en Idiot. - Maa jeg ringe?" Og Osakrak kimede grundigt to Gange. Atter viste den unge Dame sig. I samme Nu foer Osakrak med flagrende Lokker og løsreven Flip om Halsen paa hende. Selv en Valkyrie vilde vel have blegnet. Angst og skrigende foer Frøkenen rundt i Værelset og Osakrak efter. Stumtjener og Stole væltede. Endelig fik Knud fat i Osakrak, og Damen forsvandt. Osakrak var sveddryppende sunket ned paa Sofaen, og skuffet udbrød han: "Saa var det jo alligevel Løgn!" Hjemme hos ham erklærer man sig hurtigere og frejdigere end her" (Holberg 1921: 21).

Tom Kristensen fortalte historien i en lidt mere afdæmpet form. Her er den udvidet med en ekstra tilkaldemulighed: "Osaqak og Knud boede paa et københavnsk Hotel sammen, og Knud prøvede paa at forklare, hvor genialt et Hotel var indrettet. Tryk paa den Knap, og der kommer en Tjener, og Osaqak trykkede, og ganske rigtigt, der kom en Tjener. Tryk paa den Knap, og der kommer en Hotelkarl, og ganske rigtigt, der kom en Hotelkarl. Osaqak var lutter Forbløffelse. Men saa kom Miraklet, og Osaqak blev vild i Øjnene. Tryk paa den Knap, og der kommer en Pige, og Knud lod ham roligt kime løs, parat til at gribe ind, og det endte selvfølgelig med Omfavnelse og Skrig og Skraal og en ærbar Hotelpiges rædselsslagne Flugt hen ad Korridoren" (Kristensen 1946: 249-250).

## Litteratur


Bertelsen, A. (1937). "Grønlandsk medicinsk Statistik og Nosografi. Undersøgelser og Erfaringer fra 30 Aars Grønlandsk Lægevirksomhed." *Sundhedsvilkaarene i Grønland. Meddelelser om Grønland* 117(2).

Gilberg, Rolf (1994). *Mennesket Minik (1888-1918). En grønlænders liv mellem 2 verdener.* Espergærde: Ilbe.

Holberg, Kaj (1921). "Manden fra den anden Verden. Erindringer om Kap-York-Eskimoen Osakrak", Dansk Julealbum - Sønderjysk Julealbum IV Aargang. Julen 1921. Aarhus. s. 20 23.

Jules (1904). "Osarkrak. Hedningens Indtryk af Kjøbenhavn. Knud Rasmussen fortæller." Politiken 24. November 1904.

Kleivan, Inge (1974/75). "Examples of Greenlandic Humour with Regard to Culture Contacts and Inter-ethnic Relationship." Folk 16-17: 189-212.

Kristensen, Tom (1946). "Knud og Olsen fra Vognmagergade." *Bogen om Knud skrevet af hans Venner.* København: Westermann. s. 229-253. (1. udg. 1943)

Lamprecht, Gerhard (1969). *Deutsche Stummfilme 1915-1916.* Deutsche Kinemathek Berlin.

Langsted, Adolf (u.å.). *Asta Nielsen. Sceniske Kunstnere. Smaa Karakteristikker.* København: Nyt Nordisk Forlag.

Monty, Ib og Dan Nissen (1995). Filmmuseet 95/3. fiat 100 cinema. Asta Nielsen. København.

Neergaard, Ebbe (1951). "Asta Nielsen." Raunkjærs Konversations Leksikon VIII: 1047. København.

Nielsen, Asta (1966). *Den tiende muse.* København: Gyldendal. (1. udg. 1945/46)

Norman-Hansen, C.M. (1909). *De glade Smils Boplads.* København: John Martin's Forlag.


**Supplerende litteratur**


Engberg, Marguerite (1999). *Filmstjernen Asta Nielsen.* Århus: Klim.

Malmkjær, Poul (2000). *Asta. Mennesket, myten og filmstjernen.* København: P. Haase & søn.


Artiklen er tidligere i en lidt anden form trykt i Tidsskriftet Grønland, nr. 1, 1996, s. 5-22.



*Eskimo*

# Landet bag isen

## Grønland i 1920'ernes og 30'ernes kulturfilm

*Af Werner Sperschneider*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Milak - Grønlandsjægeren**
Produktionsland: Tyskland (orig. titel Milak, der Grönlandjäger)
Produktionsår: 1927
Format: 35 mm
Længde: 76 min. (5 akter)
Instruktion: Dr. Bernhard Villinger, dr. Georg Asagaroff
Manuskript: Armin Petersen, Dr. Bernhard Villinger
Produktion: E. Krieger, Universum Film (Ufa)
Fotografi: Sepp Allgeier, Albert Benitz, Richard Angst
Medvirkende: Ruth Weyher, Dr. Villinger, Milak, Waldemar Coste, Nils Fockgen, Sepp Allgeier, Lotte Lorring, Iris Arlan, Harry Bellinghausen, Sven Svendsen, Arne Eriksen, Dr. Lindström, Einar Larsen, Robby Robert, Helmar Hansen m. fl.
Premiere: 6. juni 1928 (Mozartsaal, Berlin)
Opbevaringssted: Bundesfilmarchiv, Berlin (overf. fra Staatl. Filmarchiv DDR)

*Milak - Grønlandsjægeren* er en reminiscens af Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*): et tysk ekspeditionsteam konkurrerer med et amerikansk hold om at nå først til Grønlands Nordkap i Pearyland. Begivenhederne udspiller sig på dramatisk vis. Efter flere ugers skibsrejse ankommer den tyske ekspedition til bopladsen Analak i Østgrønland, hvor eskimoen Milak hyres som hundekusk. Længere nordpå bliver ekspeditionen sat af ved en isbræ. Dér er det nemmest at begynde opstigningen til højfjeldet og indlandsisen. Den første rasteplads bliver etableret på selve gletcheren, men først skal en gevaldig snestorm overstås. Da gletcheren kælver, bliver et telt revet med, men ved et mirakel kommer ingen til skade. Ekspeditionen deles derefter op i to: Larsen og Eriksen går sammen med Milak over indlandsisen, mens Svendsen og Lindström drager nordover med kaptajn Harisen på opmåling af ukendt territorium. Uger går med at kæmpe sig frem fra spalte til spalte. Katastrofen nærmer sig. En nat æder hundene en uges proviant. Så styrter Eriksen med hundespandet ned i en iskløft. Hans fod kommer i klemme. Med nød og næppe lykkes det at få ham op igen, men han bliver en bremseklods for ekspeditionen. Provianten slipper op. Den første hund må ofres. Da hundene nægter at spise deres egne, beslutter Eriksen at ofre sig. Han går ud i den hvide ødemark og lægger sig i sneen. Men hans hund redder ham. Larsen og Milak finder ham næsten frosset ihjel.

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

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

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

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




*S.O.S. Eisberg*

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

**S.O.S. Isbjerg/Grønland kalder**
Produktionsland: Tyskland (orig. titel S.O.S. Eisberg)
Produktionsår: 1933 (optaget 1932)
Format: 35 mm
Længde: 103 min. (6 akter)
Instruktion: Dr. Arnold Fanck (amerikansk version ved Tay Garnett)
Manuskript: Arnold Fanck, Hans Hinrich, Edwin E. Knopf, Friedrich Wolf
Produktion: Deutsche Universal-Film AG
Fotografi: Hans Schneeberg, Richard Angst; luftfoto: Ernst Udet, Franz Schriek
Musik: Paul Dessau
Medvirkende: Leni Riefgenstahl, Ernst Udet, Gustav Diessl, Sepp Rist, Gibson Gowland, Max Holzboer, Walter Riml, Arthur Grosse
Premiere: 30. august 1933 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin)
Dansk premiere: 25. september 1933 (København)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Eskimo. Mona Mårtensson og Paul Richter*

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

I fortvivlelse over Jacks forestående afrejse forsøger Ekaluk at drukne sig, men reddes af Majark. Jack tror imidlertid, hun er død, og indser sine sande følelser - for hende og for Grønland: "Skulle jeg udlevere dette land og disse mennesker til min egen race?". Svaret bliver nej. Han smider guldet i havet, går op på et højt klippefremspring og er på nippet til at følge Ekaluk i døden, da hun dukker lyslevende op foran sin "hvide gud" og hindrer ham i at springe. De kaster sig i hinandens arme, og han erklærer besværgende: "Dit land er mit land - hvor du er, vil jeg også være", mens Majark kniber en tåre i det fjerne.

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

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



*Palos Brudefærd*

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

**Palos Brudefærd**
Produktionsland: Danmark, Tyskland
Produktionsår: 1934
Format: 35 mm
Længde: 79 min.
Instruktion: Friedrich Dalsheim
Instruktørassistent: Emmy Langberg
Manuskript: Knud Rasmussen
Produktion: Palladium
Fotografi: Walter Traut, Hans Scheib
Klip: Walter Stilly
Lyd: Poul Bang
Musik: Emil Reesen, Det Kongelige Kapel
Medvirkende: Østgrønlændere fra Ammassalik
Premiere: 6. marts 1934
Tv-premiere: ARD (NDR Hamburg) 24.2.1974 som Kajak
Copyright: Palladium

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

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

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

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

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

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

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

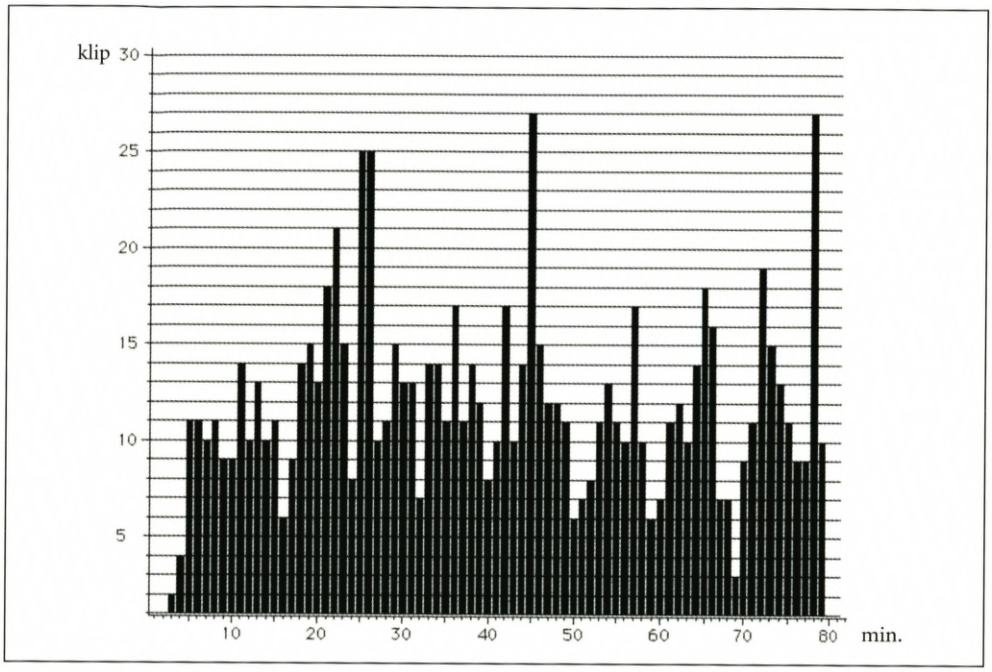
Problemet med *Palos Brudefærd* er ikke, at den fordrejer nogle af de sociale settings. Problemet er, at den historie, der fortælles, ikke kunne have udspillet sig i Østgrønland. For historien er *vores*, en kærlighedshistorie af vestligt tilsnit. Et tragisk drama, der er velegnet for en af vores teaterscener.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

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

Billedkompositionen minder f.eks. direkte om en teaterscene: skuespillerne forlader scenen i samme side, som de er kommet ind i billedet. Den højre side er kvindens, den venstre side er mandens (7). I billedkompositionen er der et fiktivt lys, der falder ind fra billedets venstre top, fra en imaginær sol. Dermed får de, der kommer ind i billedet, lys i ansigtet, mens dem på den anden side bliver mørke i ansigtet på grund af skyggen. Således opbygges en visuel kontrast mellem det gode og det onde (højre/venstre). Samo, den onde, placeres til venstre. Palo, den gode, ses mest i højre side af billedet, selv om der selvfølgelig kommer en del andre personer ind i scenen, mens enten den gode eller den onde allerede er til stede. Mønstret gør sig gældende i hele filmen.

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

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




*Figur 1: Palos Brudefærd klippefrekvens antal klip*

den danske humanisme. Filmens undertoner er på én gang patriotisk-humanistiske og kristelige, idet filmen - for første gang i historieskrivningen - taler om inuitterne, menneskene, efterkommerne af eskimoerne og deres forgængere skrællingerne, som vi husker dem fra de islandske sagaer. *Inuit* beskæftiger sig med den tids menneske/natur-diskurs: Inuitterne, menneskene, bliver fejret som helte på grund af deres "sejr" over naturen. Men denne sejr fejres af *os*, ikke af de andre, inuitterne. Det er *vores* "sejr", civilisationens og teknikkens sejr, ikke grønlændernes. De lever stadigvæk i en natur, som *vi* har benævnt som "u menneskelig".

*Inuit* er, næst efter *Palos Brudefærd,* den mest sete kulturfilm i Grønland. Den lægger op til nostalgiske følelser over for det "ægte", forsvundne Grønland. *Inuit* er dermed del af det store daniseringsprojekt ligesom alle de talrige skolefilm, der fulgte efter krigen og Grønlands fuldbyrdede *Anschluss* til det danske rige i 1953 (8). En stor del af disse film er intet mindre end "Eskimo Essays" (9), fortællinger om fortidens forsømmelser og nutidens fortrydelser, som henter deres verdensbillede i en pessimistisk kulturmodel. Film af denne type lader som om de taler ud fra 'The Native's Point of View', og glemmer, eller skjuler, "at man opgiver mennesket, opgiver at forbinde menneskeligheden med oprindeligheden og udelukkende satser på det sidste" (10).

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

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

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

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

**Noter**

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

**Litteratur**


Arke, Pia (1995). "Etnoæstetik", *ARK Kulturtidsskrift.*

Beyfuss, Edgar & Alex Kossowsky, red. (1924). *Das Kulturfilmbuch*, Berlin.

Brøgger, Chris (1979). *Tredivernes danske spillefilm.* København: Det danske Filmmuseum.

Dinnesen, Niels Jørgen & Edvin Kau (1983). *Filmen i Danmark.* Århus: Akademisk Forlag.

Fanck, Arnold (1976). "Arnold Fanck". *Filmhefte*, Sonderausgabe 2.

Fienup-Riordan, Ann (1990). *Eskimo Essays: Yup'ik lives and how we see them.* New Brunswick: Rutgers University Press.

Fienup-Riordan, Ann (1995). *Freeze frame: Alaska Eskimos in the movies.* Seattle & London: University of Washington Press.

Gant, Erik (1996). "Den excentriske eskimo". Tidsskriftet *Grønland*, 44 (5).

Gilberg, Rolf (1984). "Palos Brudefærd". Særnummer *Tidsskriftet Grønland* nr. 4-5 (maj juni).

Hall, Stuart, red. (1996). *Questions of Cultural Identity.* London: Sage.

Hall, Stuart, red. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices.* London: Sage.

Hattendorf, Manfred (1994). *Dokumentarfilm und Authenzität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.* Konstanz: Ölschläger (Close Up; bd. 4).

Kleivan, Inge (1981). "Da talefilmen 'Eskimo' blev optaget i Grønland for 50 år siden. *Tidsskriftet Grønland* nr. 2/1981.

Loizos, Peter (1992). "Admissible evidence? Film in anthropology" in: Crawford, Peter I. & David Turton, red. *Film as Ethnography.* Manchester: Manchester University Press, s. 50-65.

Nichols, Bill (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.*

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



*Qivitoq. Astrid Villaume foran grønlandske statister*

# Grønlandske overgange

## Fra *Qivitoq* til *Tukuma*

*Af Erik Gant*

Den danske grønlandsfilm *Qivitoq*, instrueret af Erik Balling, markerede Nordisk Films Kompagnis 50 års-jubilæum i 1956. Filmen indvarslede nye tider ved som den første danske spillefilm at være i farver, og den afspejlede også nye tider i Grønland, nemlig efterkrigstidens nyordninger, men, kan man måske sige, på en tøvende måde, idet man greb tilbage til det gammelkendte fjeldgænger-motiv, qivitoq'en.

I det følgende analyseres temaer i tilknytning til *Qivitoq*s festivitas: det jubilatoriske, det kulørte, samt dét, man kan kalde domesticering og som alt i alt kan anskues som *Qivitoq*s overordnede ærinde, nemlig en 'hjemførelse' af det genopdagne Grønland. Derefter går jeg over til at diskutere nogle af de samme temaers videre bearbejdelse i *Qivitoq*s sene efterfølger indenfor genren af danske grønlandsfilm, nemlig *Tukuma* fra 1984, i forhold til hvilken man kan tale om tilbage-

førsler i den anden retning, fra rigsfællesskabets hjerteland til dets arktiske udkantsområde, en afspejling af den politiske udvikling, indførelsen af grønlandsk hjemmestyre, men måske også af noget uhyggeligt og uhjemligt.

**Domesticering og repatriering.** Domesticering er kun det ene aspekt af *Qivitoq*s repræsentationsstrategi, symboliseret ved filmens arktiske drivhus motiv, dens transparente overdækning af sin egen kulørte og blomstrende allegori over overgangssamfundets tilbagestående udkanter. Domesticeringen finder sted i og med udsendelsen af de kongelige og folkelige skuespillere til Grønland, "den eneste eventyrlige del af det danske rige" (1), og "formentlig det nærmeste man kan komme paa denne jord til at hoppe helt væk fra kloden," som det udtryktes i de samtidige anmeldelser (2). Det andet aspekt kan man kalde repatriation, det forhold at Grønland, med dets skønne unger, kolossale is og det hele kom i kassen, og således kunne hjemføres, og det forhold altså at de folkekære skuespillere klarede deres grønlandske prøvelser, overlevede, og så nogenlunde nåede tilbage i tide.

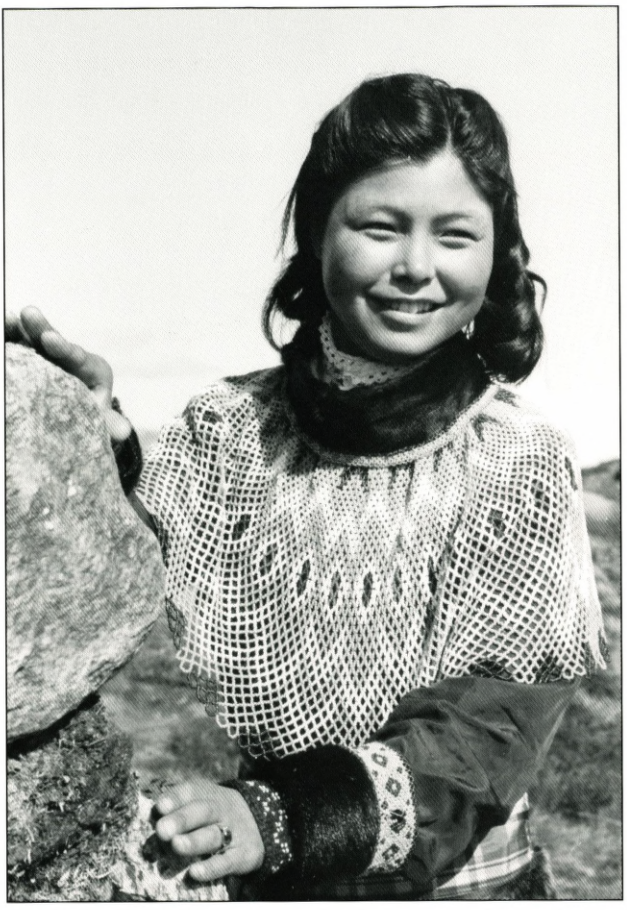
*Qivitoq* fik ved sin premiere i efteråret 1956 en blandet modtagelse af de danske anmeldere, der i almindelighed krediterede den for dens storslåede naturscenerier, men også betegnede den som en "tam folkekomedie." Udenlands synes den at have fået en mere positiv modtagelse, og den opnåede således på filmfestivalen i Cannes året efter at blive præmieret som bedste film i kategorien "documentaire romanesque" (3), ligesom den i USA blev indstillet til en Oscar i kategorien Best Foreign Language Film (4). Dette kan måske tages som udtryk for det udenlandske publikums mere umiddelbare, mere forudsætningsløse, værdsættelse af eksotismen i filmens vilde sammenføring af dansk og grønlandsk folkelighed samt af det dokumenterende og det komiske. I denne retning, i retning altså af en kultiveret afsøgning af det kulturelt afsides, peger også en samtidig avisnotits, der beretter om Nordisk Films succes med at afsætte *Qivitoq*, der således forventedes at få premiere omtrent samtidig i Moskva og New York sidst på året 1959: "I Amerika kommer den op paa et af de saakaldte Art Theatres i New York, der specialiserer sig i udenlandske film. Den vil blive forsynet med kommentarer, som indtales af en amerikansk speaker." (5)

Mens filmen således i udlandet påskønnedes for sine udenlandske kvaliteter, blev den af de danske filmanmeldere kritiseret for sin mangel på omtrent de samme kvaliteter, altså for sin køren tomgang i en fortærsket folkeligheds spor, fra hvilken kritik naturligvis filmens grønlandske indslag, den grønlandske naturskønhed og herunder de grønlandske skuespilleres præstationer, undtoges som formildende omstændigheder:

> det er de grønlandske fysiognomier, *Niels Platou* som fangeren Pavia, *Justus Larsen* som hans lillebror og en række gammelkoneansigter, man vil huske, naar man har glemt filmens historie - dem og fotografen *Poul Petersens* skønne Eastmancolor-optagelser af en dansemik i sommernatten, en kajak, der skærer sig gennem fjordens vand, et isbjergs stejlt skraanende linier, slynget op mod himlen af en genial skaberhaand. (6)

Sammen med filmholdet og de danske filmstjerner måtte tillige filmens vigtigste grønlandske skuespillere, nemlig netop Niels Platou og den 13-årige Justus Larsen samt Dorthe Reimer, der i filmen spiller Naaja, hjembringes til de afsluttende stu-

dieoptagelser af interiør-scener. De grønlandske skuespillere blev behørigt krediteret - altså under deres eget navn - på filmens tekster og i Nordisk Films PR-materiale (7), samtidig med at de i pressens feterende dækning af deres ophold i København en anelse spøgefuldt fremstilledes som Grønlands første filmstjerner, idet det til stadighed betydedes, at de i det københavnske storbymylder og i den danske filmverden var uden for nummer, revet ud af deres naturlige sammenhæng. I et interview med den "19-årige beskedne, kønne og ganske ufordærvede Dorthe Reimer" slås det således fast: "Intet af Filmkunstens Unatur har smittet af paa hende. Hun har moret sig godt, har nydt Arbejdet med Filmen, og er iøvrigt i et og alt den samme, som hun var før." Til spørgsmålet, om hun da ikke var spor bange for pludselig at være med i en film, svarer hun: "Nejda, hvorfor skulde jeg det ... vi matte blot være os selv paa Filmen, og det var da spændende at være med til." (8)



*Qivitoq. Dorthe Reimer*

De danske hovedrolleindehavere havde som antydet travlt med at nå hjem til teatret på Kongens Nytorv, men også til arbejdet i filmatelierne, først altså hos Nordisk Film, dernæst hos ASA, der havde købt rettighederne til at filmatisere Morten Korchs romaner, den danske folkekomedies flagskib, den ægte forløjede vare (9). *Qivitoq* havde premiere sent på året 1956, men inden året var omme, kunne parret Reichhardt og Villaume opleves i endnu en filmpremiere, nemlig nummer seks i rækken af Korch-filmatiseringer, *Flintesønnerne* (10). Rækken af Korch-film blev lavet af stort set samme produktionshold med instruktøren Alice O'Fredericks i spidsen, og det hørte med til filmenes koncept, at de havde premiere i december som en julegave til publikum, en mindelse om den skønne danske sommer og de gode gamle dage på landet. Hovedrollen besattes som regel af Poul Reichhardt, hvilket både afspejlede og underbyggede hans position som "dansk film betydeligste mandlige førstekraft gennem tiderne" (11), en position han forvaltede med en usvigelig udstråling af "ligefrem ærlighed og ubesværet sympatiskabende autoritet, tilsat en mandig charme, der er så umiddelbar, at han aldrig behøver spille på sin sex appeal" (12). Astrid Villaumes position er mindre monumental, men - som det fremgår af *Qivitoq* samt andre film, herunder fire



*Qivitoq. Poul Reichhardt og Astrid Villaume*

Morten Korch-film, hvori hun spillede overfor Reichhardt - der er samme usvigelige sikkerhed over hendes typecasting som "den naturligt følsomme 1950'er-kvinde med pinlig orden i moralbegreberne" og med en udstråling, der sammenfatter "varm moderfigur, romantisk heltinde og ufarlig erotisk drømmepige." (13)

Der var naturligvis andre tendenser end Korch-filmene og beslægtede folkekomedier, som *Qivitoq* og dens hovedkræfter, Reichhardt, Villaume og instruktøren Balling, må forbindes med. For eksempel havde året forinden, i 1955, Reichhardt og Villaume spillet hovedrollerne i filmen *På tro og love* med manuskript af Knud Poulsen og Erik Balling, "et let og elegant moderne lystspil, meget langt fra Morten Korchs landskab" (14), en type film altså som Nordisk Films Kompagni og dens førstemand Balling i det hele taget forbindes med i denne periode. Også i andre henseender gav *Qivitoq* løfter i retning bort fra det mest fortærskede. Således omtaler filmhistorikeren Ebbe Neergaard en lille gruppe af danske film, der havde vakt usædvanlig og berettiget opmærksomhed i udlandet, nemlig dels de af Robert Flaherty (15) inspirerede "film fra det høje nord" - hvortil han henregnede *Palos Brudefærd* samt George Schnéevoigts film fra Grønland og det nordlige Skandinavien - dels Carl Th. Dreyers film. Som bekræftelse herpå nævner Neergaard, at ved Venedig-festivalen i 1955, året for Erik Ballings og Leck Fischers research-

rejse til Grønland, vandt Dreyers filmatisering af Kaj Munks skuespil *Ordet* (16) Den gyldne Løve som bedste spillefilm, mens Bjarne Henning-Jensens *Hvor bjergene sejler* tog prisen som bedste dokumentarfilm (17). Som berørt ovenfor føjer *Qivitoq* sig til denne gruppe af scenarier, som en genial skaberhånd, naturens egen altså, har slynget op på biografiærredet, og således var det da også en gennemgående betragtning i de danske anmeldelser, at filmen, ligesom det gjaldt de grønlandske skuespillere, var uden for nummer og udmærkede sig herved. Denne vurdering er trukket med over i den danske filmhistories hovedlinjer, hvor *Qivitoq* og de øvrige danske grønlandsfilm behandles parantetisk som undtagelser, anomalier, jubilatoriske eksperimenter.

Imidlertid var den anden gennemgående tendens i filmens modtagelse, at den fandtes i forstemmende grad at lægge sig i forlængelse af den folkekomediale bølge, der var blevet indledt med *De røde heste*. Harald Engberg vurderede således, at filmens grønlænderfremstillinger ikke svingende sig op over "spredte og spinkle tilløb til indtrængen i den grønlandske psyke, at der derfor var tale om alt for meget smuk farvefilm," og alt for lidt "levende film" og alt i alt om en "lumsk kedelig jubilæums-mik " (18). Til de spinkle og med folkekomedien umiddelbart forenelige tilløb kan vi henregne fremstillingen af de grønlandske hovedbiroller - Pavia og Naaja - hvis akavede ubehjælpsomhed ikke udtrykker meget andet end et råb om instruktion, mens der er mere styr på de perifere roller. Repræsentanten for nationens skønne unger, Justus Larsen/Nuka, løser med overskud af energi og humør sin opgave på samme tid at være og spille sig selv. Nukas figur fremstår som en livfuld kreolisering - 'mik'ificering' - af folkekomediens typologi og dens humor, som da han f.eks. i en scene i filmens begyndelse ses siddende på trappen til sin beundrede udstedsbestyrer. Han venter på at Jens skal komme frem, og fordriver imens tiden med at undersøge en riffel, han holder i favnen. Da Jens endelig træder ud på trappen, springer Nuka op og rækker våbnet frem mod ham, idet han fremsiger sin replik: "Niuertussaq, skide mik!"

Videre er der en god portion bizar og ubestemmelig uro over Zakarias-figuren, fremstillet af Edward Sivertsen, som der er det over dens modstykke i de ægte folkekomedier, landsbyoriginalen i Peter Malbergs eller Christian Arhoffs skikkelse, der fanget på den kulturelle mellemhånd taler samtlige danske dialekter på én gang (19), og uden en tone i livet fremfører de til filmene komponerede schlagere. Zakarias er den, som det afsløres, ikke helt uduelige, men luddovne ældre fanger, sandsynligvis ungkarl, der slår sig igennem i Sermilik på et repertoire af tricks og skavanker, der forhindrer ham i at arbejde og sikrer ham kredit i butikken. Affiniteterne mellem den grønlandske bygd og den korchske hjemstavnsgård er tydelig her i den lave ende af den sociale stige. I denne ende af begge lokaliteter finder man den på samme tid snu og djærve original - garanteret ikke-klassebevidst, som Ebbe Neergaard bemærker (20) - der taler et latterligt dansk, og i hvis figur i det hele taget den lave sociale status omsættes i komiskhed. Med den almindelige opskrivning af det populærkulturelle og dyrkelsen af det kulturelt marginale og det kitsch'ede må originalen selvfølgelig beskrives mere optimistisk, og figurens mangel på bevidsthed langtfra anskues som garanteret - tværtimod vil man i dag heri se en bevidst deltagelse i den løbende for-

handling af social status, der har ført til en sådan opskrivning. I tilfældet Zakarias starter opskrivningen på lærredet, hvor Edward Sivertsen er nævnt sammen med de øvrige medvirkende, og derudover krediteres i endnu en henseende: "Dansemik komponeret og indspillet af Edward Sivertsen". Der hentydes her til den "dansemik på silamut'en", der afholdes i forbindelse med fejringen af Nukas første sælfangst. Til denne lejlighed er bygdens stueorgel flyttet med ud under åben himmel, hvor Zakarias/Sivertsen lokker en kringlet hopsa-musik ud af det. Og i modsætning til hvad man kunne ængstes for, opretholdes skellet mellem incidental og underlagt musik, og filmen modstår således den folkekomediale trang til på dette sted at lade Reichhardt bryde ud i et indlagt sangnummer (21).

Uroen forbliver således lokaliseret til de perifere figurer, og ængstelsen for at Poul Reichhardt skal træde ud af spækket og give den den en spand kul gøres til skamme. Trods alt må ængstelsen dog betragtes som realt betinget, for så vidt han havde for vane at gøre det, for så vidt altså at *Qivitoq* ikke bare - som det ellers er den danske filmkritiks og historieskrivnings praksis - skal anskues som værende uden for nummer, men i høj grad også indenfor. Den urolige dobbelthed af udenfor og indenfor er på forskellige måder indbygget i den ide, Leck Fischer undfangede ud på de sene timer en sommernat i 1955, en ide baseret altså på Sønderbys blufærdige modernisme (22) og inspireret af udstedsbestyrer Hannibal Fenckers erindringsstrøm, men mest af alt en ide, der foretager en kortslutning mellem rigsfællesskabets diametralt modsat lokaliserede folkeligheder, en domesticerende applicering af landboidyllen, forestillingen om danskhedens egen pastorale hjemstavn, på en forestilling om en oprindelig menneskeligheds hjemegn, der herved bringes til at oscillere mellem det dybt velkendte og det noget nær ekstraterrestrialt fremmedartede.

Fordi det er oplagt at komplettere den domesticerende bevægelse, og fra dens udspring i det fremmede at føre filmens fabula hele vejen tilbage til dens hjemstavn, er det også oplagt at se filmen i sammenhæng med 1950'ernes folkekomedier, og følge den genre-overskridende proces, i hvilken den danske grønlandsfilm føres tilbage til sit ophav i den rene danmarksfilm. Herved bliver det imidlertid også klart, at den omtalte uro ikke - eller i hvert fald ikke kun - er en effekt af det fremmedartede eller af dettes flyden over i det velkendte, men nærmere bestemt en effekt af det oprindeliges berøring, uanset om det oprindelige konciperes primitivistisk eller pastoralistisk, i dets fremmedartet- eller hjemlighed, i dets kolossalitet eller idyl. Uroen udspringer i alle tilfælde af det oprindeliges berøring, af dets fremmedgørelse idet det rammes af nyordning, af udvikling, modernisering, og uroen berører overhovedet oprindelighedens værdisystem, hvilket vil sige, at dens status af guldalder sættes i spil. Tilbageførslen af den danske grønlandsfilm og dens indsættelse i den danske filmhistorie kan mao. bidrage til at klargøre forhold, der vedrører forhandlingen af den danske folkelighed i efterkrigstiden, og vedrører omsætningen af før- til efterkrigsscenarier i dens filmatiseringer.

Skønt Morten Korch-filmene foregår i en gådefuld tidsalder, som Ebbe Neergaard skriver, repræsenterer de dog en modernisering og aktualisering af deres litterære forlæg, således at hvor temaer som krig og fred, samt Grønland, dvs. kolonisation og dekolonisation, ikke berøres i Korchs

romaner, er sporene efter disse ting tydelige i filmene. *Flintesønnerne*, der som nævnt fulgte i *Qivitoq*s umiddelbare kølvand, eksemplificerer meget af det ovennævnte, ikke mindst fordi dens handling udspiller sig over et tidsrum på omkring 20 år, og således strækker sig, kan vi sige, fra det gådefulde til det aktuelle. I filmens indledning ser man Poul Reichhardt vandre ind i filmens univers, sådan som det sker i flere andre Korch-film, men i denne film får man det indtryk, at han kommer fra fortiden. Dette indtryk skyldes hans påklædning, en habit med vest, hvis snit er som i en egnsdragt, og i det hele taget forekommer sært antikveret. Reichhardts figur associerer til figurer som Pavia, Thummelumsen i Gustav Wieds roman *Livsens Ondskab*, såvel som til landsbyoriginalerne i denne og andre Morten Korch-film. Indtrykket er antageligt ikke tilsigtet, fordi Reichhardts figur ikke tilhører den latterlige variant af de lavere og besiddelsesløse lag, men derimod den arbejdsomme og dygtige stræber, der arbejder sig op til velstand og status, samtidig med at hans moralske integritet holder ham på dydens smalle sti. I denne film gifter han sig til en formue, en større bondegård, idet han gifter sig med den sindssyge datter på Flintegården, der i øvrigt dør i barselssengen efter at have født ham tvillingesønner. Beregnende som det kan forekomme, erfarer vi at Reichhardt handler som han gør i trods og bitterhed, og gifter sig med den, han kan få, fordi han ikke kan få den, han elsker, nemlig Astrid Villaume. I det hele taget udgør dette forløb den ene af to variationer over Korch-filmenes skematik, hvor et forudgående svigt og tab betinget af sociale skel antydes, idet de to, der således ikke kan få hinanden, aldrig ophører med at elske hinanden og være tiltrukket af hinanden, så kun deres moralitet og ansvarsfølelse forhindrer en alt for moderne ægteskabelig uorden. Den anden, sødere variant er selvfølgelig, at de to elskende ender med at få hinanden, efter at diverse misforståelser og genvordigheder er ryddet af vejen.

Første del af *Flintesønnerne* foregår altså i det sært antikverede miljø, i hvilket den sindssyge moder, spillet af Tove Maës, bringer de eponyme tvillinger til verden, og derefter har den godhed selv at forlade den, mens filmens sidste trediedel, der omhandler tvillingernes tidlige manddom (23), foregår i et stærkt moderniseret miljø, således som det kan skønnes af klædedragt, landbrugs- og køretøjer, ikke mindst den åbne jeep fra det militære overskudslager, Marshall-hjælpens og den fabelagtige genopbygnings ikon. Samme ikonografiske funktion indtager dette køretøj i efterfølgende Korch-film, såsom *Det skete på Møllegården* (24), i hvilken et dansk fiskeri-miljø, repræsenteret ved en hjemvendende Reichhardt, og landboidyllen, repræsenteret ved en presset men i sidste ende ubestikkelig figur fremstillet af Villaume, føres sammen via en smuglerintrige - idet smugler-banden anføres af Villaume-figurens onkel, der betegnende nok fragter sig selv og sine smuglervarer frem og tilbage mellem den landlige idyl og den korrumpede storby i en Volkswagen ladvognsmodel.

I *Der brænder en ild* (25) spiller Poul Reichhardt endnu engang den hjemvendende landets søn, Martin, der, efter otte års hårdt men vellønnet arbejde på de amerikanske baser i Grønland, vender hjem til sin fødeegn - mens Astrid Villaume spiller Martha, hans ungdomskærlighed, der i mellemtiden har giftet sig med Just og dermed er blevet frue på den højt belånte gård Lunehøj. Kærligheden mellem Martin og Martha er ved gensynet

på nippet til at blusse op, men Martha besinder sig - hun kan ikke svigte Just. Martin omsætter i stedet sin opsparede energi og kapital i en moderne maskinstation, hvorved han bringer egnens landbrug ind i den industrielle tidsalder. Imens er Just og Martha ved at blive drevet fra gård og hjem af træske naboer, der pønser på at indlemme Lunehøj i deres besiddelser. Også her kommer Martins kapital til hjælp, og storsindet og taktfuldt får han til sidst Just og Martha bragt ud af kniben.

På denne måde, med lidt amerikansk-grønlandsk hjælp, finder egnen hjem til sig selv. Udover en serie sort-hvide fotografier (26), glimrer i denne proces kun en enkelt reminiscens af Martins koloniale eventyr, nemlig en perlekrave fra de grønlandske kvinders dragt, som Martin har bragt med hjem som souvenir, og snart ser sit snit til at forære Martha. Ved samme lejlighed indser de, at de må lade deres følelser for hinanden ulme videre i det stille, inderlige og ubesmittede. Perlekraven symboliserer således frugten af hårdt arbejde i det fremmede og, ikke mindre, den sublimerede kærlighed og folkelige dyd, uden hvilken den ikke kan høstes. "Hvor er den smuk - og morsom!" udbryder hun, idet han hjælper hende den på. Man kan måske sige, at ligesom de gamle kultiske skikke med tiden reduceres til barneleg, er dette element fra den kreoliserede materielle kultur i den filmiske folkekomedie reduceret til en dekontekstualiseret, komplet funktionsløs effekt, en morsomhed altså. Det morsomme er ikke præcis det pudsige, der her udstilles af Malbergs og Arhoffs bukoliker-par, men selvfølgelig beslægtet med den pudsighed og elskelighed, man så i Flahertys *Nanook of the North* (1922, *Kuldens Søn - Nanook fra Norden*), en pudsighed der kan udvikle sig til en farce-agtig løssluppethed, men som dernæst igen afdæmpes ved sine ironiske referencer, hvorigennem det fremmedartedes urmenneskelige værdier omfattes nænsomt.

**Smuk og kedelig film.** Efter *Qivitoq* skulle der gå næsten tre årtier inden næste eksempel på en spillefilm, der kan henregnes til genren af danske grønlandsfilm, nemlig Palle Kjærulff-Schmidts *Tukuma* fra 1984 (27). Man kan få enderne til at mødes inden for dette tidsspand bl.a. ved, som jeg har forsøgt i det ovenstående, at genindskrive grønlandsfilmene i den danske filmhistorie, i hvilken de almindeligvis placeres ganske yderligt, uden for nummer som jeg kalder det. I denne filmhistorie beskrives 1950'erne som folkekomediens årti, og skønt produktionen af folkekomedier fortsattes ufortrødent gennem det efterfølgende årti, forbindes dette alligevel i højere grad med den ny bølge, la nouvelle vague, der fra Frankrig skyllede ind over også den lille danske industri og så at sige badede den i modernistisk filmkunst.

*Tukuma* fremstår som en efternøler i samarbejdet mellem instruktøren Palle Kjærulff-Schmidts og manuskriptforfatteren Klaus Rifbjerg, der tilbage i 60'erne havde markeret sig som de fremmeste repræsentanter for filmkunstens fransk inspirerede modernistiske gennembrud med film som *Weekend* og *Der var en gang en krig* (28). Kjærulff-Schmidt selv havde ikke instrueret spillefilm siden 1960'erne, idet han i de mellemliggende år havde beskæftiget sig med instuktøropgaver inden for teater og tv, bl.a. i samarbejde med Leif Panduro. Samarbejdet mellem Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt knyttes af Dan Nissen, for Rifbjergs vedkommende, til "litterær modernisme og nyrealistisk litteratur", og, for Kjærulff-Schmidts, til



*Tukuma. Thomas Eje og Naja Rosing Olsen*

Becketts absurde teater samt til Rifbjergs og Leif Panduros tv-teater. Nissen anfører videre herom: "I et helt anderledes omfang end tidligere var tidens nye toneangivende forfattere opmærksomme over for og ofte direkte involverede i filmen. Forholdet mellem de forskellige kunstarters udøvere blev tættere, og den nye bølge i filmen herhjemme har direkte forbindelse til den hjemlige modernismes hovednavne." (29)

Med *Tukuma* skvulpede altså stærkt forsinket en efterdønning af den ny bølge ind over de danske grønlandsfilm, og forlenede den lille genre med en moderniseret seriøsitet. Men ligesom udtrykket *forsinket modernisme* lyder uspændende, skulle det, ifølge pressens modtagelse af filmen, indebære at fornøjeligheden gik af sagen, at altså det smukke og morsomme grønlandske element i folkekomedien her, i sin sagliggørelse, blev til det smukke og kedelige. I filmens anmeldelse finder man mange eksempler på karakteriseringer i denne retning: "smuk, men ret uvedkommende, kønne billeder" og "farveløs instruktion, flot" men "forkrampet i plot og dialog," etc. Filmens underinstruerede præg, som jeg skal komme lidt nærmere ind på, blev generelt udlagt som en mangel, men blev momentvist også værdsat som udtryk for, at instruktøren nærmer sig sit emne på en "inderlig smuk og stilfærdig måde," en bevidst afståelse fra analyse og psykologisering, der giver rum for "naturfolket" til at udstråle dets "klippefaste ro og menneskelige harmoni" sammenfattet i deres "uudgrundelige "måske"", altså det

*immaqa*, der i denne produktion som i forgængeren *Qivitoq* udtales med betydende mine af de grønlandske agerende. Ligesom man om *Palos Brudefærd* havde anført, at Grønland som sådan var denne films egentlig drama, hed det nu om *Tukuma*, at den havde Grønland, landet med dets folk og i al dets naturlighed og uudgrundelighed, i hovedrollen. Og ligesom man i dette Grønland, som afbildet i *Qivitoq*, havde set en fremmedartethed grænsende til det eventyrlige og det ekstraterrestriale, læser man i avisernes anmeldelse af *Tukuma* om instruktørens opsøgning af et sted "næsten i Kosmos, lige under Nordpolen og det flammende Nordlys." (30)

Men skønt det overnaturlige og fantastiske så at sige hører til dette steds natur, er det først og fremmest et fundet sted. I en ganske tidlig foromtale af filmprojektet kan man således læse om, hvordan Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt i sommeren 1981 drog til Uummannaq og omegn for at finde filmens historie, helt i modstrid med den normale praksis, som det anføres, i følge hvilken instruktøren med et færdigt manuskript i hånden drager ud for at lede efter locations (31). I en foromtale fra dagene umiddelbart før filmens premiere omtales denne rejse fra årene før som en "ekspedition efter historier" (32). I en anden omtale understreges det, at historien på trods af sin fiktionalitet ikke kunne være blevet til eller udspille sig andre steder (33). Til det fundne, det opdagede, kan man også relatere det forhold, at Josef Tuusi Motzfeldt - en bekendt af Klaus Rifbjerg, digter og skoleinspektør i Uummannaq - er krediteret sammen med Rifbjerg og Kjærulff-Schmidt som medforfatter til filmens manuskript, der herved tilføjes et autenticitetsstempel, som alene to danske kunstneres fantasi ikke havde kunnet sandsynliggøre. Motzfeldt fungerede desuden som medinstruktør af de grønlandsksprogede optagelser. (34)

I en senere omtale i forbindelse med en visning af filmen på tv, ser skuespilleren Thomas Eje tilbage på optagelserne, og genfortæller historien, som allerede diskuteret i forbindelse med *Qivitoq*, om den vældige natur, der måske nok har den egentlige hovedrolle i filmen, men som ikke *spiller*, ikke forstiller sig eller efterligner. Også her er der enorm is, der modstår forsøgene på at manipulere med dens væsen, et væsen der består i at være som den er, og ikke lade sig fremstille på nogen anden måde.

> I en af scenerne skal et isbjerg på størrelse med Sheraton (oven vande) revne, og selv efter adskillige forsøg lykkedes det ikke at sprænge det udsete isbjerg.
> - Til sidst måtte vi placere 50 kilo dynamit på bjerget, men dynamitten fik kun bjerget til at lægge sig lidt ned. Det sagde et lille "sput" - hvorefter isbjerget rejste sig op igen. Heldigvis så det rigtigt ud på filmen.. (35)

Som anført var den generelle vurdering, at det smukke og enormt fremmedartede, den uransagelige og enorme natur samt den heri fundne historie endte med at kede, at der var lavet så lidt film på alt dette, at resultatet fremstod som en "pligtbetonet konstruktion" bestilt af et "eventuelt Grønlands Turistråd." Den respektfulde og nænsomme tilgang tog overhånd, fandt man, og efterlod indtrykket af en personfremstilling taget på med "valne fløjlshandsker" og resulterende i "flade glansbillede-grønlændere." Morten Piil, der brugte de to sidstnævnte udtryk i sin anmeldelse, efterlyste en grønlandsfilm, der blæste naturen en lang march, "en Grønlandshistorie, der for alvor greb ind i grønlændernes liv og tænkemåde, i sociale

konflikter og psykologiske spændinger" (36). Hvor generel en mekanisme, der hentydes til med udtrykket 'fløjlshandsker', fremgår imidlertid også af anmeldelserne, i hvilke kritikken i alle tilfælde synes modereret af det smukke og gode i filmens grønlandske emne. Når således filmens underinstruerede præg og Thomas Ejes underspil var påtalt, anførtes, nænsomt og pligtbetonet, et par rosende ord til de grønlandske skuespillere: "Mere ægte virker Rasmus Lyberth og Naja Rosing-Olsen, der begge udstråler den klippefaste ro og menneskelige harmoni, som filmen gerne vil vise, at et naturfolk som grønlænderne stadig er i besiddelse af." (37)

På den ene side knyttes der herved an fra en grønlandsk nul'te grads skuespilkunst, i hvilken så at sige det underspillede og det uforstilte jævnføres på upåklagelig vis, til det grønlandske væsen, i hvilket eksistens og mytologi, fortælle- og livskunst er uadskilleligt sammenvævede. På den anden side er det klarere her end i de tidligere grønlandsfilm, at grønlænderne spiller skuespil og altså fremstiller fiktive personer. Myten om selvfremstilling, sammenfaldet af væren og fremstilling, understøttes således, samtidig med at den undergraves, og det tydeligst i figuren Rasmus, fremstillet af Rasmus Lyberth. Lyberth var sammen med andre af filmens grønlandske skuespillere uddannet ved Tuukkaq teatret, lokaliseret i Fjaltring i Vestjylland, og var altså for så vidt professionel scenekunstner, men altså indenfor den mest specialiserede og etniske slags, traditionel grønlandsk skuespilkunst forankret i eskimoicitetens udtryk og forestillingsverden. Samtidig var han moderne rock-musiker, i hvilken egenskab han leverede sange til filmens lydspor. Disse sange står meget markant i det samlede udtryk, på en måde så man næppe kan tale om underlægningsmusik, men selvfølgelig heller ikke om indlagte sangnumre som i folkekomedien (38). Udtrykket flimrer et ubestemt sted mellem den virkelige Rasmus, man hører synge for fuld hals, og den fiktive Rasmus, biolog og livskraftig grønlænder, man samtidig ser jage gennem den enorme natur i speedbåd eller på hundeslæde. Rasmus er filmens mest vellykket moderniserede grønlænder, en grønlænder der har taget springet fra den øko-funktionalistiske inuk til biologen, der vha. teknisk avancerede redskaber optager vandprøver fra havets dyb, samtidig med at han som ægte grønlænder skyder efter alt, hvad der rører sig på dets overflade. Alt i alt er fiktiviteten i Rasmusfiguren mere distinktiv i henseende til det traditionelle end det moderne, som afsløret af Lyberth selv i et telefoninterview:

> Jeg har f.eks. aldrig kørt med hundeslæde, og i Nuuk, hvor jeg bor, er det forbudt at holde slædehunde. Jeg har heller aldrig været på sælfangst, og traditionen med at give et nyfødt barn navn efter en netop afdød person for at lade de bedste egenskaber hos den afdøde leve videre i den nyfødte, er en skik, jeg ikke er opvokset med. (39)

Som nævnt efterlyste kritikeren Morten Piil en realisme drejet i en social og psykologisk retning, en realisme, der kunne skyde sine rødder ned i dagens akkultiverede virkelighed, og så at sige runde sin personskildring heraf. Ifølge en anden kritiker, Henrik Jul Hansen, er filmens afgørende brist, "at Kjærulff Schmidt ikke har kunnet beslutte sig for om filmen skulle være problemorienteret naturalisme eller symbolsk, fantastisk skæbnedrama." I stedet for at skildre blandingskulturen fokuserer filmen, ifølge Jul Hansen, på "pittoreske forskelle" mellem kulturerne, på drømmen om "naturmenneskets ubesmittede livsværdier," og på grønlæn-

dere der er "bare så dødflinke alle sammen." Det virker falsk og upassende, skriver denne kritiker, at "vi i al vor kulturpessimisme nu skal komme rendende og bede dem give os det tilbage, som vi selv har taget fra dem." I følge Jul Hansen vakler altså filmen mellem forskellige fremstillingsstrategier, og ender derfor med at blive stående ved en traditionel etnoæstetiks kollabering af væren og fremstillen omkring det dødflinke. Kritikken af filmen synes på sin vis at have taget et skridt, som filmen selv tøver med at tage, det skridt, altså, der bringer diskursen udover fløjlshandske-syndromet, og nærmere den aktuelle virkelighed. Det er dog samtidig værd at bemærke, hvor uafgrænselig og produktiv den kulturpessimistiske selvkritik fremstår, når Jul Hansen skriver om "os" og "dem" og om fratagne livsværdier. Hensynet til grønlænderne forbliver et centralt topos i dirskursen.

Det er også værd at bemærke, at filmen, selvom den næsten ganske afstår fra at tilføje personskildringen psykologiske dybdeeffekter, indvarsler en drejning i retning af det socialrealistiske. Fra ingen side forbandtes filmen med sensationel eller forløsende førstehed, men bare med det nænsomme, forsinkede og nølende. Det grønlandske udtryk *tukuma* betegner en kvik eller fortravlet person, hvilket selvfølgelig gav anledning til en del ironiske sidebemærkninger til den dvælende kameraføring og handlingens sindige fremadskriden. Anmelderne påpegede, at Kjærulff-Schmidt ikke var nogen tukuma, men samtidig måtte termen omgås respektfuldt som metafor for kultursammenstødet mellem på den ene side de fortravlede danskere og på den anden side grønlænderne, der defineres og definerer sig selv i modstræberisk kontrast hertil (41). Og filmen henter sit tempo og sit temperament, kan man sige, gennem sin solidariseren sig med grønlænderne, og gennem kontrasteringen med den definitorisk så centrale danskhed, repræsenteret ved hovedpersonen Erik:

> "Tukuma" betyder på grønlandsk "Den, som har for travlt." Eriks bror kaldte de "Tukuma". Hvorfor? Svaret er enkelt nok, for i de fleste grønlænderes øjne er danskere Tukumaer. De styrter af sted efter noget, de egentlig ikke ved, hvad er. De har så forbandet travlt med at lede efter meningen, når enhver kan se, at meningen ligger lige for. Hvem kan tage fejl af en motorbåd eller en kajak eller en god riffel, af et stykke sælkød, en uendelig himmel, en dyb nat, en varm kvinde, venskab? Det kan kun folk med civilisations-sygen eller endnu mere konkret: Døden på ryggen. (42)

Selvom altså ifølge filmens tilbagelænede koncept førstehed ikke er noget at stræbe efter, var filmen i det mindste den første danske grønlandsfilm efter indførelsen af det grønlandske Hjemmestyre. Hvor politikken siden midten af århundredet havde været orienteret mod at integrere Grønland i det danske rige, at udvikle det til en - økonomisk, socialt og politisk - ligestillet landsdel, markerede indførelsen af Grønlands Hjemmestyre i 1979 en besindelse, kan man sige, på landsdelens irreducible anderledeshed, og en erkendelse af, at den måtte indtage en politisk særstilling inden for rigsfællesskabet. Bestræbelserne på at udvikle og producere sig frem til en såkaldt normalisering havde ganske vist ført vældige resultater med sig, men forholdet mellem grønlændere og danskere forblev unormalt, dvs. det koloniale skel mellem på den ene side en lille udefrakommende overklasse suppleret af en indfødt elite og på den anden side en stor underklasse af indfødte udviskedes ikke.

*Tukuma* afspejler dels den fortsatte øko-

nomiske og etniske ulighed, dels den ny politiske situation. Siden *Qivitoq* havde indholdet af det sociologiske stigma ændret sig, idet *grønlænder* dengang ville sige kuet, fattig og tilbagestående, mens *Tukuma*, som en anmelder skrev, "[..] er et velment forsøg på at gøre os syddanskere opmærksom på, at grønlændere er andet og mere end druk og kønssygdomme" (43). I filmen varetages drikkeriet af Otto, spillet af Rasmus Thygesen, en udviklingsramt, frustreret og aggressiv grønlænder. Ottos modstykke er Rasmus' *andet og mere*, den moderniserede og veltilpassede grønlænder, der hverken lider af danskernes fortravlede civilisations-syge eller af dens dysfunktionelle nedslag iblandt grønlænderne. Rasmus lever i harmoni både med naturen, således som grønlænderne ifølge inuit-mytologien har gjort det i tusinder af år, og nu også med den moderne teknik og viden, som han har uddannet sig til at mestre. Han er således opdateret til den aktuelle politiske situation, i hvilken grønlænderne, i og med Hjemmestyret, kan tage deres skæbne i egne hænder, forme deres samfund i overenstemmelse med deres kulturelle og etniske egenart, og styre sig selv, som det programmatisk kan formuleres.

Som nævnt blev der argumenteret for, at filmens egentlige hovedrolle indtoges af Grønland, men det er lige så klart, at historien om de moderne, akkultiverede grønlændere må dreje sig om den danske hovedperson Erik, der drager ud i det fremmede for at finde sig selv. Han er, kan man sige, en ny slags hovedperson i den danske grønlandsfilm, ikke udsendt embedsmand, men uautoriseret privatperson. Erik ankommer i filmens begyndelse med rutehelikopteren til Uummannaq i det nordlige Vestgrønland, hvor hans bror Bruno, der altså kaldtes Tukuma, for nylig er styrtet ned med sin *hangglider* og omkommet. Straks ved ankomsten må han efterlyse sin skrivemaskine, der er bortkommet under transporten. Han indlogeres i huset hos en bekendt til den døde bror, havbiologen Rasmus, hvem han følger på dennes undersøgelsesekskursioner og fangstture rundt i distriktet. Rasmus informerer ham herunder nærmere om omstændighederne omkring brorens død. Samtidig stifter han bekendtskab med Sørine, en enlig mor, der arbejder som laborant på det stedlige sygehus. I løbet af sommeren vokser et kærlighedsforhold frem mellem Erik og Sørine, et forhold de befæster under en fangsttur, som de overmodigt drager alene ud på, og under hvilken de strander i vildmarken, men reddes tilbage til Uummannaq pr. helikopter. Kort tid efter flytter Erik ind hos Sørine og hendes lille søn Miki med sin skrivemaskine, der i mellemtiden har materialiseret sig.

Det går efterhånden op for Erik, at Miki er Brunos søn. Måske - immaqa - har tillige Sørines søster Elisabeth haft et forhold til Bruno. I alle tilfælde udviser Elisabeth og hendes forlovede Otto begge en fjendtlig attitude overfor Erik. "Hun skulle have haft en anden," - "og nu er hun også gravid," som Sørine betror ham. Da Elisabeth og Otto bliver gift, fortager den fjendtlige indstilling sig efterhånden. Erik naturaliseres gradvist i den grønlandske lilleby, godt hjulpet af Rasmus, der oplærer ham i grundlæggende fangst- og fiskeriteknik, ligesom han med sin grønlandske livsvisdom og ro hjælper Erik til at forlige sig med og overkomme sorgen over tabet af broren. Rasmus vil til gengæld gerne have Erik til at skrive om retten til den grønlandske undergrund, "sætte skik på det på dansk," som han siger. Erik har imidlertid brug for indkomster og søger arbejde i

den lokale forvaltning, men her er der ingen brug for hans evner som skribent. Også Sørine har problemer på sit job, som hun ikke er helt kvalificeret til at bestride.

Midt på vinteren belaver Elisabeth sig på at drage til sine forældre i hjembygden Ikerasak for at føde, og Sørine beslutter sig for at følge med hende og Otto på hundeslæden dertil. Mens Sørine går til hånde under fødslen, overlades Miki i Ottos varetægt. Otto drikker sig fuld og forsømmer at passe på Miki, der overfaldes og bides ihjel af slædehunde, samtidig med at Elisabeth føder sit barn. Miki begraves, og Elisabeths søn overtager navnet Miki. Det bliver pånyt forår og sommer, og Erik får endelig bortdrevet sin døde brors spøgelse, som flere gange har vist sig for ham i Uummannaq, hvorefter filmen kan slutte med, at han og Sørine rejser fra byen med kurs mod Danmark.

**Autorisering.** Da Erik i filmens begyndelse ankommer til det grønlandske sted, er han som nævnt ikke på forhånd autoriseret, men tværtimod i enhver henseende på bar bund, professionelt, familiemæssigt og følelsesmæssigt. Det antydes, at han har lagt hele sit tidligere liv i Danmark bag sig med alt, hvad det har omfattet - kone, barn, karriere samt et selvmordsforsøg. Han er altså et menneske i stille men dyb krise, og denne krise er tilsyneladende udløst af tabet af hans bror Bruno. Han ankommer som en mand, der intet har og intet kan, for selv hans arbejdsredskab, skrivemaskinen, er som nævnt midlertidigt berøvet ham. I modsætning hertil er Rasmus en mand i perfekt balance med sine omgivelser, en mand der har alt, hvad han behøver, og kan alt, hvad han har brug for at kunne. Han er, som det anførtes i en anmeldelse, et glansbillede på den moderniserede, multikulturelle og flersprogede hjemmestyre-grønlænder. Da Rasmus så at sige tager Erik til sig, må forholdet mellem dem blive som et forældre-barn forhold, et lærer-elev forhold eller, som man også kan sige, som forholdet mellem antropologen og den indfødte yndlingsinformant (44), hvorigennem antropologen oplæres i de indfødtes kultur og gradvist autoriseres som dens etnograf.

Ifølge historiens logik må Erik lære sig de grønlandske færdigheder, der kan autorisere ham til at repræsentere Grønland. Skrivemaskinen, der glimrer ved sit fravær, og først bringes til veje, da Erik har levet sig noget ind i de grønlandske forhold, bliver således en allegori over en autorisationsproces. Ved at starte helt fra bunden bliver Erik - undervejs, med filmens tilbagelænede hast - i stand til at bidrage til arbejdet med at få styr på det grønlandske hjem, at "sætte skik på det på dansk." Da han opnår en gryende indsigt i sammenhængen mellem liv og død (45), bliver han i stand til at fungere fornuftigt, og hans tilstedeværelse bliver af værdi for de lokale. Filmen igennem ser man indstillinger fra kirkegårde, og man lades således ikke i tvivl om, at filmen handler om vores forhold til døden, eller rettere sagt, om kontrasten mellem hhv. danskernes og grønlændernes forhold til liv og død. Rasmus er ikke bare dødflink, som en anmelder fandt, men også dødklog, og ud af anorakærmet ryster han sentenser som: "At bære døden på ryggen er dræbende" (46). Og: "Døden skal man leve med, ikke løbe efter."

Ordet 'hjemmestyre' udtales ikke i filmen, men impliceres, som når Rasmus taler om retten til undergrunden, der sammen med udenrigspolitiske anliggender er holdt ude fra loven om Grønlands Hjemmestyre. De unge, politisk engagere-

de grønlændere, hvortil Rasmus hører, er optaget af at knytte sig til inuit i Canada og Alaska i Inuit Circumpolar Conference, ICC (47). Selvom filmen altså generelt har et præg af underinstruerethed, forekommer den vel instruktiv i de scener, hvor den grønlandske ungdoms politiskhed skal demonstreres, men i det mindste er det i overenstemmelse med filmens autorisationsperspektiv, dens tematisering af selvautorisationsprocessen, at filmen fremstiller sine grønlændere på denne måde, i færd med at fremstille sig selv som inuit. Det kan også anskues som en konsekvens af filmens satsning på dette tema, at Rasmus er den eneste af filmens grønlændere, der har styr på sig selv, og har hjemme i den sammensatte virkelighed af fangersamfund og højteknologi. Otto derimod, den anden fremtrædende grønlandske bifigur, udviser alle tegn på utilpassethed, mental forrykkethed, jalousi og hysterisk ageren. I en scene omtrent midtvejs i filmen drikker han sig fuld, overfuser Erik og råber til ham på en blanding af dansk og grønlandsk, at han skal rejse hjem, at der har været fremmede nok.

Filmen fortsætter for så vidt 1970'ernes ideologikritiske diskurs og fremstiller Grønland som et endnu ikke dekoloniseret samfund, hvor det så at sige endnu er danskerne, der har bukserne på. Den faderlige kolonibestyrer er udskiftet med en uspecificeret handels- eller administrationschef, der skeptisk iagttager grønlændernes famlende forsøg på at tage over, og står parat til at organisere undsætninger med helikopter, når folk farer vild i naturen, eller et barn skambides af hunde. Et endnu mere komplekst billede af de vanskeligt foranderlige magtforhold giver scenerne fra sygehuset, hvor Sørine arbejder, og danskerne krampagtigt forsøger at kaste deres byrde over på grønlænderne. Sørine betydes, at hun er nødt til at rejse til Danmark for at videreuddanne sig. "Jeg vil ikke rejse til Danmark!", siger hun, hvilket får hendes chef, den danske distriktslæge til utålmodigt at udbryde: "Vi kan ikke nøjes med amatører!" Og: "Hvis du vil blive her, så må du rejse først." Dette indtræffer to trediedele inde i filmen, umiddelbart inden dens dramatiske højdepunkt, Elisabeths fødsel og Mikis død. Først med Mikis død, sammenfaldende med at Erik får arbejdet sig gennem sorgen over Brunos død, bliver Sørine klar til at forlade sin hjemstavn for i det fremmede at kvalificere sig til hjemmestyrende grønlænder. På denne måde knyttes det komplekse mellem liv og død-tema til det supplementerende forhold mellem hjemliggørelse og fremmedgørelse.

At grønlænderne har et tæt og naturligt forhold til døden, at danskerne i modsætning hertil bærer døden på ryggen, ender med at fremstå som ikke videre sandsynlige postulater. Erik er, som man forstår, tynget af sorg over at have mistet sin bror, men får efterhånden arbejdet sig gennem sorgen, og finder tilbage til livet og kærligheden. Men at der skulle være en unaturlig civilisations- eller dødssyge på spil i ham, fremgår ikke med nogen tydelighed. Man aner nok, at samværet med Rasmus gør ham godt, Rasmus, hvis grønlandske væsen rækker fra den moderne bekvemmelighed hele vejen tilbage til en tid, da en barsk natur lærte folk at leve med døden. Men grønlænderne og deres samfund er i filmen langtfra entydigt fremstillet i dette billede af harmonisk hvilen i sig selv og sindig opposition til moderne overfladiskhed, stress og jag. Tværtimod omfatter fremstillingen en grusom vision om et samfund, der opretholder en skrøbelig ligevægt ved at ofre sine mindste og svageste medlemmer.

Referencen til forgængeren *Qivitoq* er klar, men dengang omsattes danskernes *standing by* i en frelsende deltagelse, mens barnets ofring nu nærmere bare iagttages og filmes. Elendigheden kan nu ikke længere udelukkende forklares som en følge af udefra påførte forstyrrelser af samfundets ligevægt. Filmen knytter an til den almene grønlandsdebat, til diskursen over kompliciteten af udvikling og fejludvikling, af oprindelig balance og påført psykosocial uligevægt, idet den afspejler det ny vilkår, nemlig at ansvaret for problemernes løsning er i færd med at tilbageføres til folk selv. Den ubekymrede amatørismes dage er snart ovre, og grønlænderhjemmet er blevet et - i hvert fald noget af tiden - uhyggeligt sted, hjemsøgt af danskernes spøgelser, et uordentligt sted hvor man kan risikere at måtte rejse, hvis man vil blive, dø hvis man vil leve. Filmen underbetoner denne tematik, og nøjes så at sige med at demonstrere den på paradoksal vis, gennem sin nænsomme berøring, som man kan sige, i sin tilsyneladende amatøriske underinstruerethed, der intet forærer tilskueren vedrørende sammenhængen mellem liv og fremmedgjorthed, død og hjemlighed. Den uhyggeliggjorte hjemligheds tema er nært forbundet med Sørines figur, i Naja Rosing Olsens skikkelse, der imidlertid forbliver sympatisk smilende, noget nær uberørt af sin og sønnens tragiske skæbne og af instruktørhånd, filmen igennem.

Så *Tukuma* rykker ikke for alvor, og som andre danske grønlandsfilm er den præget af, at man starter fra bunden hver gang, forudsætningsløs og uden for nummer, et vilkår som altså her i nogen grad er forskudt over i den kuldsejlede danskers tilfælde. Men de danske grønlandsfilm har hver især også et prestigiøst præg over sig, et præg af national - dansk-grønlandsk - satsning, og som sådan er de gode at tænke med og arbejde videre med.

**Noter**

1. Politken 7.11.1956.
2. Information 7.11.1956.
3. Jf. Berlingske Tidende 18.5.1957.
4. Jf. Berlingske Tidende 9.5.1957. *La Strada* (Federico Fellini, Italien 1954) tog årets pris i denne kategori.
5. B.T. 2.11.1959.
6. Dagens Nyheder 7.1112956.
7. Men også en tidligere praksis at identificere skuespillerne ved rollelisternes navne syntes at have været i brug. På en biografplakat blev således - nedenunder de danske skuespillere og med lidt mindre typer - trykt navnene "Pavia - Naja - Nuka - Zakarias". Plakaten er reproduceret i Claus Hesselbjerg, Asbjørn Skytte og Stig Brøgger (red.), *Dansk film*, Sophienholm/Lyngby Taarbæk Kommune, København, 1981.
8. Næstved Tidende 8.9.1956. Af samme artikel fremgår det, at Dorthe Reimer, inden hun blev involveret i filmprojektet, havde været alvorlig syg - af tuberkulose antager jeg - og havde tilbragt 23 måneder som patient på Krabbesholm Sanatorium ved Skive.
9. Den første i rækken af mange Morten Korch-film var *De røde heste*, instr. Alice O'Fredericks og Jon Iversen, Danmark, 1950, der bragede gennem filmlærredet ved at sælge 2,3 millinoner billeter, jf. Ebbe Neergaard, *Historien om Dansk Film* (Gyldendal, København, 1960), p. 137. Med den 13. film i rækken tog man hul på en ny tur rundt i cyklusen, idet denne var en remake af *De røde heste*, instr. Annelise Meineche, Danmark, 1968.
10. *Flintesønnerne*, instr. Alice O'Fredericks, Danmark, 1956.
11. Morten Piil, *Danske filmskuespillere* (Gyldendal, København, 2001), p. 407.
12. Ibid.
13. Ibid., p. 515.
14. *På tro og love* (instr. Torben Anton Svendsen, Nordisk Films Kompagni, Danmark, 1955) som karakteriseret af Bo Tao Michaëlis i en tv-omtale i Politiken 29.3.2003. Ganske vist slipper vi heller ikke her for at se og høre Reichhardt bryde ud i en indlagt potentiel landeplage, "Lille Du", af filmens komponist Kai Normann Andersen.

15. Der hentydes hermed selvfølgelig til *Nanook of the North*, instr. Robert Flaherty, USA, 1922.
16. *Ordet*, instr. Carl Th. Dreyer, Danmark, 1955.
17. Jf. Ebbe Neergaard, *Historien om Dansk Film* (Gyldendal, København, 1960), p 155.
18. Politiken 7.11.2956.
19. Jf. Ebbe Neergaard, op.cit., p. 138.
20. Jf. ibid.
21. Naturligvis kunne der på dette sted have forekommet incidentalt motiveret sang, ligesom musikalske motiver eller elementer fra filmens diegetiske univers kan inddrages i filmens underlægningsmusik, uden at skellet mellem de narratologiske niveauer nedbrydes. I filmens begyndelse og de første takter af Svend Erik Tarps filmmusik fremført af Statsradiofoniens Symfoniorkester hører man således indmonteret et grønlandsk aja-sangmotiv, ligesom det er tilfældet i Emil Reesens musik til *Palos Brudefærd*. Michael Hausers kritik af denne praksis gik netop på, at den eskimoiske musiks autenticitet kompromitteredes ved ikke at være klart adskilt fra den kommercielle filmmusik. Her i *Qivitoq* er skellet klarere, alene ved at den indmonterede aja-sang ikke er autentisk men i stil med den civiliserede grønlandske korsang, som forbindes med grønlænderkoret Mik.
22. Også hos Sønderby forhandles den lokale originals figur, nemlig i skikkelse af en gammel grønlænder på skæve kamikker, der opsøger Eva på hendes ensomme fjeldvandringer, førstnævnte velvillig indtil det hundske, idet han søger at sætte sig i sprogløs rapport, mens Eva frastødes af hans ubehjælpsomme tilnærmelser: "Da hun gik forbi ham, saa hun hans Ansigt, som han sad der med sig selv og alle de Ting, der slet ikke havde interesseret hende. Hans Øjne lyste stadig velvilligt. Naar han ikke smilte, var det blot Høflighed, fordi han havde forstaaet, at man helst vilde være ham foruden. Han var ikke bitter." Knud Sønderby, *De kolde Flammer* (Jespersen og Pio, København, 1940), p 64.
23. Den ene af flintesønnerne er en sekvens eller to ude af filmens univers, idet han aftjener sin værnepligt ombord på et skib fra den danske marine, på hvilket han sejler til Grønland.
24. *Det skete på Møllegården*, instr. Alice O'Fredericks, Danmark, 1960.
25. *Der brænder en ild* (instr. Alice O'Fredericks, Danmark, 1962), efter Morten Korchs roman af samme navn (København, 1920). Der findes endnu en udgivelse med titlen *Der brænder en Ild* (redigeret anonymt af Bente Hammerich og Aksel Heltoft, Folk og Frihed, 1944), en antologi med anonyme bidrag af danske forfattere, bl.a. Knud Sønderby, udgivet illegalt under den tyske besættelse.
26. I filmens indledning, endnu inden Martin er vendt hjem og har gjort sin entré i det landlige univers, ser man de to landsbyoriginaler, spillet af Peter Malberg og Chr. Arhoff, sidde på kroen, der bestyres af Martins søster, og studere nogle fotos, Martin har sendt hjem fra Grønland. På disse sort-hvide fotos, der kunne være hentet fra Nordisk Films publicity omkring *Qivitoq*, ser man bl.a. Reichhardt posere, mens han konverserer fire unge grønlænderinder iklædt den velkendte national-/egnsdragt bestående bl.a. af lange kamikker og perlekrave.
27. *Tukuma*, instr. Palle Kjærulff-Schmidt, Danmark, 1984.
28. *Weekend*, instr. Palle Kjærulff-Schmidt, Danmark, 1962; *Der Vvr en gang en krig*, instr. Palle Kjærulff-Schmidt, Danmark, 1966.
29. Dan Nissen, "Filmens moderne gennembrud" i Peter Schepelern (red.), *100 Års Dansk Film* (Rosinante, København, 2001), p. 206.
30. De citerede udtryk er gengivet fra anmeldelser i Ekstra Bladet, Information, Berlingske Tidende, Land og Folk, JyllandsPosten, alle 24.2.1984, Fyns Stiftstidende, Aarhus Stiftstidende, 25.2.1984, samt Fyns Amts Avis 17.3.1984.
31. JyllandPosten 5.7.1981.
32. Politiken 19.2.1984.
33. Berlingske Tidende 17.2.1984.
34. Jf. filmens trykte program (Tusarliivik/Crone Film, Grenå, 1984), p. 10. Josef Motzfeldt er i dag, som leder af venstrefløjspartiet Inuit Ataqatigiit, pt. den måske mest indflydelsesrige hjemmestyrepolitiker.
35. Ekstra Bladet 23.6.1989. Filmen forventedes, som det havde været tilfældet med dens forgængere, at kunne gøre sig og vinde priser i udlandet, hvor den i højere grad end herhjemme ville kunne værdsættes som et fremmedartet skue. Det danske filminstitut indstillede *Tukuma* til konkur-

rencen om at blive nomineret til årets Oscar i kategorien Best Foreign Language Film, men den opnåede ikke at blive en af de fem nominees.

36. Information 24.2.1984.
37. Fyns Amts Avis 17.3.1984. Selvom jeg mener, anmelderne modererede deres kritik i retning ad det nænsomme, fandt en del læsere alligevel deres behandling af filmen for hårdhændet, som det fremgår af et antal læserbreve i dagspressen i dagene efter premieren. Den atmosfære af pligtbetonet nænsomhed overfor grønlandsstof, i hvilken filmen modtoges, blev herved indskærpet.
38. Filmens minimalistiske og sparsomme underlægningsmusik, krediteret Fuzzy, lever op til idealet om ubemærkethed, reduceret som den er til vindharpe-agtige lydeffekter, der glider ind i det øvrige lydarbejde.
39. JyllandsPosten 17.2.1984.
40. Aktuelt 24.2.1984.
41. "værdier som hjælpsomhed, gavmildhed, nærhed, gæstfrihed, åbenhed, festlighed, glæde og tolerance er snævert knyttet til forestillingen om det typisk grønlandske. Den typiske danskhed repræsenteres til gengæld ved karaktertræk som stræbsomhed, tilknappethed, individualisme, materialisme, konkurrencementalitet, nærighed, fordomsfuldhed, snobbethed, nedladenhed etc. Som dansker i Grønland kan den nationale selvfølelse ligge på et lille sted." *Magt eller Afmagt? Køn, følelser og vold i Grønland* (Akademisk Forlag, Århus, 1994), pp. 109-10.
42. Klaus Rifbjerg, "Den som har for travlt", tekst til filmens trykte program, (Tusarliivik/Crone Film, Grenå, 1984), p. 3.
43. Herning Folkeblad 27.2.1984.
44. "Ethnographies often present themselves as fictions of learning, the acquisition of knowledge, and finally of authority to understand and represent another culture. The researcher begins in a child's relationship to adult culture, and ends by speaking with the wisdom of experience." James Clifford, "On ethnographic allegory" i James Clifford og George Marcus, *Writing Culture* (University of California Press, Berkeley, 1986), p. 108, n. 8.
45. "Hvis du kommer op i et distrikt som Umanak og lytter til, hvad der foregår der, så er det indlysende at døden væver sig ind i hverdagen på en overordentlig tydelig måde, siger Kjærulff Schmidt.
    På Kirkegården er de fleste døde små børn eller unge fangere. Dødsfaldene er ofte voldsomme og dramatiske, og mens vi var der, oplevede vi et par af den art. Men grønlænderne giver den dødes navn videre til et nyfødt barn, og det opleves opløftende for dem. Det var indlysende for os, at liv og død måtte være nøgleordene i historien." Politiken 19.2.1984.
46. "At bære døden på ryggen er dræbende," er Rasmus' oversættelse af: "Toqumik nammattumut inuuneq suunngeqaaq," et ordsprog, han forsøger at lære Erik at udtale.
47. Inuit Circumpolar Conference var kort forinden blevet formelt etableret, nemlig på et møde i Nuuk i sommeren 1980, jf. Aqqaluk Lynge, *Inuit*, (Attuakkiorfik, Viborg, 1993), p. 20.



*Da myndighederne sagde stop*

# Med grønlandske øjne

## Omkring *Da myndighederne sagde stop*

*Af Anngа Lynge*

'Med grønlandske øjne' er arbejdstitlen på *Nâlagkersuissut ok'arput tagssagôk'!* (1972, Da myndighederne sagde stop), den første film, der udtrykker grønlændernes syn på deres eget politiske og sociale standpunkt.

Filmen handler om nedlæggelsen af kulminebyen Qullissat i Disko-området og om de frustrationer, befolkningen har før og efter, de er blevet forflyttet til andre byer på vestkysten. Filmen blev udsendt i en periode, hvor der i nogle årtier havde været store omvæltninger i det politiske og sociale liv i Grønland. På denne baggrund er filmen ofte blevet karakteriseret som en propagandistisk udmelding rettet mod den officielle danske Grønlandspolitik. Samtidig er det blevet afvist, at filmen kan bruges som et historisk dokument, da den ikke opfylder kravene til et troværdigt historisk dokument (1).

Men når jeg ser den med grønlandske

øjne, ser jeg, at filmen i lige så høj grad er en provokation mod den daværende grønlandske elite. Den grønlandske elite var primært medlemmerne i Landsrådet, og Landsrådet var det organ, der førte forhandlingerne med den danske stat vedr. Grønlandspolitikken. I denne artikel vil jeg forsøge at belyse, at filmen ikke kun var rettet mod den danske officielle Grønlandspolitik, men havde til hensigt at at eksponere situationen i Qullissat, så den blev bemærket i den grønlandske befolkning. Derfor kritiserer filmen den ældre grønlandske elite, der ud fra de unges synspunkt tilsyneladende går i en forkert retning og ikke deltog aktiv nok i den danske stats officielle Grønlandspolitik.

I perioden, hvor filmen kom frem, havde størsteparten af den grønlandske kunstproduktion nationalistiske temaer. Der kan f.eks. nævnes rockgruppen SUME (= hvor), der fik sit store gennembrud i 1973 med pladen *Sumut* (= hvorhen), og hvis tekster i høj grad handler om ønsket om egentlig grønlandsk identitet, kultur og nationalitet. I øvrigt har Aqqaluk Lynge som tillæg til pladen skrevet et digt "Ode til Danaiderne (om danskernes humane inperialisme)" (2), som er en kritik af den danske politik overfor Grønland. Set ud fra Anthony D. Smiths teorier (3) om nationalisme, hvor der eksisterer en ideologisk bevægelse, der søger efter autonomi, enhed og identitet i en nation, kan denne periode betragtes som en sådan bevægelse. Som en del af bevægelsen får kunsten en særlig rolle, nemlig at reagere imod de eksisterende syn på nationen. Med kunsten bliver synet på nationen rekonstrueret. Denne form for kunst er typisk karakteriseret ved at indeholde en høj grad subjektivitet.

Smith opsummerer endvidere nationalidentitetens grundlæggende træk således:

1. Fælles territorium eller hjemland
2. Fælles myter og historiske minder
3. Fælles massekultur
4. Fælles lovfæstede rettigheder og pligter gældende for samtlige medlemmer
5. Fælles økonomi med bevægelighed inden for territoriet for samtlige medlemmer.

Han skelner imellem to typer af etniske fællesskaber, laterale og vertikale. I forhold til Grønland og nærværende artikel, er det det vertikale fællesskab, der har relevans. Det vertikale fællesskabs nationalistiske bevægelse indebærer dels at kaste et bevidst tilbageblik på traditionen, dels at revolutionere både moralsk og politisk. Det vertikale fællesskab er ofte det, der er truet af kolonister. Den har en distinkt historisk kultur, og der er ikke nogen klassedeling. Der er to måder, hvorpå det vertikale fællesskab opbygger en nation, dels ved at kaste et blik på naturen og dens poetiske rum, hvor alt i naturen, steder o.lign. bliver eksponeret og bliver til symboler for nationen, dels ved at kaste et tilbageblik på historien og "de gyldne år", hvor man fokuserer på myter, heltefortællinger etc. og dyrker dem som det autentiske og ægte i forhold til fællesskabet. Alt dette findes med det formål at reagere imod kolonimagten og imod landets "fædre" (=elite).

**Om filmen og instruktørerne.**

*Nâlagkersuissut ok'arput tagssagôk'!* (*Da myndighederne sagde stop*) er instrueret af nuværende landstingsmedlem Aqqaluk Lynge (5) og den danske kunstner Per Kirkeby. Den blev optaget i sommeren 1972 og er produceret hos Flip Film Produktion med Kortfilmrådet og Danmarks Radio som producenter. Filmen, der varer 92 minutter og har grønlandsk tale, har grønlænderen Laasi

Mathiessen som gennemgående hovedperson. Filmen følger hans historie i forbindelse med nedlæggelsen af byen og de sociale konsekvenser, det får for ham og andre, som flytter til andre byer i Grønland. Laasi er enlig far og repræsenterer den ældre generation, der ikke har samme muligheder for at få et ordentligt job som de unge fraflyttere. Laasis og andres fortællinger om grunden til nedlæggelsen er meget sporadiske og angriber primært myndighedernes nedlukning af Qullissat. Laasi fortæller, at han og familien har flyttet meget rundt i Grønland, før de bosatte sig i Qullissat. Han er enlig efter sin kones død og har seks børn. Indtil "myndighederne sagde stop", har han tjent gode penge i kulminen.

Han fortæller videre, at Landsrådsmedlemmer fra hele Grønland forgæves har forsøgt at hjælpe, da nyheden om nedlæggelsen kom. Han kommer ikke nærmere ind på Landsrådets rolle i nedlæggelsen. Flere gange i filmen siger han, at det hele skyldes myndighedernes beslutninger, og i slutningen af filmen fornemmes hans tiltagende vrede, da han begynder at omtale dem som forbandede myndigheder. Han slutter sin tale: "Og så går man rundt og fortæller os, at vi er ligeberettigede medborgere i Danmark. I mange år er løgnene løbet løbsk, især i de senere år har der ikke været meget håb. Der kommer jo mange fidusmagere fra Danmark, der bare tager røven på grønlændere. Vi føler ikke, at vi er ligestillede, men mere og mere stik-i-rend-drenge. Det går nemlig sådan, at alle danskere vil herop for at koste rundt med os og tjene penge." I filmens slutning ses en gruppe fraflyttere, der samlet diskuterer deres nye tilværelse i Paamiut, og der sluttes med sætningen: "Danskerne spærrer jo for grønlændernes udvikling".

Filmen blev til i en tid, hvor man forinden havde haft den store moderniseringspolitik i Grønland, som er resultat af to betænkninger, G-50 og G-60. Ligeledes var det en tid, hvor de unge grønlandske uddannelsessøgende i Danmark i 60'erne og 70'erne gjorde oprør både mod de danske og grønlandske politiske standpunkter. De dannede Unge Grønlænderes Råd, og Aqqaluk Lynge var en af medstifterne.

**Grønland under G-50 og G-60.** I 1953 blev Grønland indlemmet i Danmark i forbindelse med den nye grundlov, og Grønlands status som en koloni af Danmark ophørte. Da der ikke var folkeafstemning om indlemmelsen, var det landsrådene for Nord- og Sydgrønland, der blev spurgt og accepterede indlemmelsen. I samråd med det grønlandske landsråd begyndte den danske stat at planlægge en ny politik vedr. Grønlands udvikling, hvilket resulterede i de nævnte betænkninger, G-50 og G-60.

Målet med betænkningerne var, at grønlændere skulle udvikles socialt og kulturelt og ligestilles økonomisk med resten af den danske befolkning. G-50 og G-60 var administrative udtryk for et behov for en strukturel ændring i samfundet, som var et ønske fra begge sider. Med G-50 planlagde Grønlandskommissionen forskellige strukturelle omlægninger med det primære mål at åbne landet for private kapitalinvesteringer, for derved at sikre landets økonomi. Betænkningen forelå i 1948. På det økonomiske plan skulle vægten lægges på en udvikling, som var anderledes end den tidligere danske politik, der skulle opretholde balancen i Grønlandsregnskabet.

To opgaver i henhold til denne betænkning var vigtige. 1: At den danske stat

skulle skabe rammer for en industriel udvikling af landet, med udbygning af infrastruktur og forbedring af skole- og sundhedsvæsen, så den grønlandske befolkning i fremtiden gradvis kunne overtage opgaverne. 2: At Grønland på det politiske plan skulle være en ligeberettiget del af det danske kongerige (6). Den grønlandske befolkning bakkede ligestillingstanken op. Derved var nyordningen præget af integrationspolitik. Nyordningens udviklingsprogrammer havde positive effekter: dødsantallet pga. tuberkulose faldt kraftigt, infrastrukturen blev forbedret, boligforholdene blev bedre etc., men satsningen på den private investering fejlede. Den danske stats investering med mange millioner kroner blev ikke modsvaret af det tiltænkte private erhvervsliv.

Derfor udarbejdede Kongelige Grønlandske Handel (7) en industrilov med det mål at erstatte den udeblevne private investering med en satsning på opførelse af fiskefabrikker i åbentvandsbyerne. Loven krævede, at de uafhængige fiskere og fangere skulle centraliseres i disse byer, hvis satsningen skulle lykkes. Det medførte bla., at flere tvangsflytninger fra bygderne til byerne blev iværksat.

Loven blev fulgt op af den anden betænkning, G-60, som skulle gennemgå de politiske, økonomiske og administrative forhold og satse på forbedringen af den førte politik (8). Betænkningens primære mål var, at den skulle tilpasses den nye insdustrilov og afspejle den nye udvikling efter nyordningen. Trods de store satsninger og resultater var de to betænkninger ikke den helt store positive oplevelse for den grønlandske elite. Der kom mange danske embedsmænd, lærere, håndværkere til landet, og det betød, at den grønlandske elite blev skubbet ned ad rangstigen. Det blev afspejlet i problematikken vedr. fødestedskriteriet. Grønlænderne havde set denne nyordning som et håb for at blive en integreret del af Danmark, dvs. leve på samme niveau som resten af befolkningen i det danske kongerige, indtil fødestedskriteriet i 1964 kom som en (sne)storm. Fødestedskriteriet betød, at alle født udenfor Grønland, hvilket primært var danskere, fik den løn som de ville have i deres hjemstavn (større end den grønlandske), plus et tillæg for at være udsendt, med de afsavn det medførte (9).

Petersen skriver vedr. de tillæg som de udsendte fik:

> Der har for de "udsendte" i Grønland været forskellige former for retfærdiggørelse af ens plads i samfundet. I 1950'erne var det almindeligt at fokusere det på ego ved at relatere deres særlige status til deres afsavn. Det var ret almindeligt i 1950'erne at begrunde de særlige goder med, at "man jo ikke kunne komme i Det Kongelige Teater". (...) Det Kongelige Teater blev således symbol på det, man blev afskåret fra. (10).

Fra den grønlandske befolknings side blev det forhold frastødende, da de ikke blev ligestillet med den danske befolkning i Grønland. Derfra begyndte gradvis de nye diskussioner, der havde etniske undertoner.

**Den stigende etniske bevidsthed.** Efter disse store forandringer i samfundet begyndte udtryk som fremmedgørelse, identitetskrise, og kulturimperialisme at blive brugt, og en voksende utilfredshed bredte sig. Unge Grønlænderes Råd, der var dannet af de grønlandske uddannelsessøgende i København, gik aktivt ind i politiske debatter. Rådets nemmere kontakt til de andre etniske minoriteter i udlandet skabte en ny dimension i relationen mellem Danmark og Grønland. Disse unge grønlændere ikke alene kritiserede

den danske grønlandspolitik, de fokuserede også på manglende modspil fra landsrådet og den grønlandske politiske elite (11). Det betød, at kritikken havde to sider: den var dels rettet mod den danske stat, dels mod de grønlandske politikere. Ligeledes afholdtes der i 1970 en konference i Sisimiut med overskriften "Kalâtdlit-nunâta sujunigssâ" (=Grønlands fremtid). Ved konferencen deltog bl.a. de unge fremtidige politikere, og daværende landsrådsmedlemmer. Der blev drøftet sprogproblematik, lønproblemer, herunder fødestedskriteriet, befolkningskoncentrationen, alkoholproblemer etc. Det handlede om den fremtidige styring af Grønland (12).

Grønlands Landsråd udgav en pjece om konferencen, som det nuværende folketingsmedlem Lars Emil Johansen skrev forordet til, og han skriver bl.a.:

> På mine unge landsmænds vegne vil jeg i den forbindelse tillade mig at henvende mig til den ældre generation og sige: Giv os endelig lejlighed til at have et ansvar, så I på den måde kan vise, at I nærer tillid til os, selvom vi er unge. Dette siger jeg, fordi jeg er overbevist om, at man ikke kan oplære nogen som helst til at kunne bære et ansvar, medmindre man giver dem lejlighed til at prøve, hvordan det er at være ansvarlig over for noget og nogen. Vi kan måske skuffe jer til at begynde med, men al ting skal jo have sin begyndelse, så prøv at tage os med, vi skal nok vænne os til det. (13)

I en anden sammenhæng skrev Aqqaluk Lynge i sin artikel "Europa er død - den Fjerde Verden leve!" sin mening om Landsrådet i forhold til de unge aktive politikere:

> Vores viden kommer af de internationale kontakter, som vi gennem flere år har plejet, men som Landsrådet har været bange for, fordi de sandsynligvis er bange for at vide mere og bruge denne viden til at finde en nuanceret holdning til vores basale problemer. Hvis Landsrådets sammensætning ikke ændres, og hvis Landsrådet ikke ændrer sin opfattelse af den nu skabte organisation, som vi naturligvis har stor interesse i, så vil der muligvis ske det, at vi politisk må organisere os udenom Landsrådet for at sikre grønlændernes rettigheder, og at denne organisation da må stå uden for det parlamentariske system, sådan som Indianerne og Inuit i Nordamerika er organiseret. Grønlands politiske system er sygt, sålænge den bygger på det europæiske mønster, og Landsrådet vil aldrig nogensinde kunne fungere som det grønlandske folks talerør, sålænge man går ud fra, at det er europæerne, der har retten på deres side. (14)

**Filmens informationer vedr. nedlæggelsen af K'utdligssat.** Et af de metodologiske problemer er, at der i filmen mangler vigtige informationer vedr. nedlæggelsen i forhold til de officielle informationer, som befolkningen har fået. Filmen starter med at fortælle, at manglende havneanlæg er grunden til at K'utdligssat er urentabel, og at meddelelsen om nedlæggelsen kom i 1968. De manglende informationer (15) kan listes således:

At der før 1968 kom meddelelse om en mulig nedlæggelse, hvor Knud Hertling besøgte byen for at fortælle om situationen.

At Qullissat lukkes af økonomiske grunde og ikke kun p.g.a. havneanlæg.

At man internt i byen har debatteret nedlæggelsesplaner i den lokale avis "K'utdleq".

At der omkring 1969 etableredes fraflytningsservice på flere planer.

At der har været samarbejde mellem den lokale befolkning og myndighederne. Det bliver ligeledes udtrykt, at problemet ligger i den dårlige politiske udførelse af nedlæggelsen. Begrundelsen for forflytningen af indbyggerne er præsenteret meget overfladisk og stemmer ikke overens med den skrevne officielle begrundel-

se. De omgivelser, som filmen kunne have inddraget, og som Bentzon o.a. refererer til, er følgende punkter:

Den danske regerings officielle begrundelse og derved accept fra de grønlandske politikere; samarbejdet imellem den danske regering og de hrønlandske politikere; oplysning om, at der ikke eksisterer støttegrupper til trods for, at den danske stat længe har forsøgt at opretholde minedriften.

Præsentationen af den danske stats generelle politik om den grønlandske befolkning er mangelfuld. Samtidig med at filmen undlader at give disse vigtige informationer, findes der, set udfra principper om subjektivitet og objektivitet, flere problemstillinger. Der kan f.eks. sættes spørgsmålstegn ved aktørernes integritet. Som Bentzon m.fl. skriver, så er det muligt, at filmens personer har været påvirket af instruktørerne. For mig virker det som om, hovedpersonen har været mere eller mindre påvirket, men til gengæld fornemmer man, at han i virkeligheden havde brug for at udtrykke sin vrede, når han ikke præcist ved, hvor han og familien skal ende. Det var vel også derfor, at han blev valgt som hovedperson, fordi hans udsagn står for instruktørernes politiske mål. Filmen er heller ikke en informationsfilm i egentlig forstand, men en propagandafilm, der har til hensigt at provokere det politiske system i Grønland og i Danmark. Derfor er der bevidst undladt flere forskellige informationer, der vedrører nedlæggelsen, ligesom der er forskel på den grønlandske og den danske version. Disse forskellige versioner har til hensigt at kommunikere med vidt forskellige målgrupper, henholdsvis den grønlandske og den danske befolkning. Den grønlandske version er forskellig fra den danske primært ved musikbrugen og ved en manglende samt forkert tekstning af det sagte.

Således er filmenms introkommentar ikke tekstet. Her fortælles på grønlandsk, at man i flere år har talt om at bryde kul for færre penge, og at man efter flere undersøgelser har dømt Qullissat urentabel på trods af at Qullissat er fyldt med kul. Den manglende tekstning betyder, at kun grønlændere forstår, at Qullissat nedlægges, selvom den stadigvæk økonomisk kan køre rundt, og derved, at man uagtsomt nedlægger stedet. Der er ligeledes en forkert tekstning til den danske version. I den danske tekst står der, at indbyggerne i Qullissat er tvunget til at flytte, hvorimod der i den grønlandske tale siges, at indbyggerne må flytte for at bevare deres familier.

Den grønlandske version viser, at filmen spiller på den sentimentale stemning, hvor der bl.a. fokuseres på familiesammenholdet. Der kan nævnes flere sekvenser, hvor denne effekt benyttes. Eksempelvis er der børn, der leger ude, og man kan se, hvor meget sammenhold de har (hjælper hinanden, snakker sammen om de alvorlige ting osv., hvor de skiftevis fortæller hinanden, hvornår de og deres familie skal flytte til en anden by).

**Musikken i filmen og i perioden.** Et af de elementer, der formentlig har størst effekt på det sentimentale plan, er musikken. Musikken er hovedsagelig leveret af den lokale musiker Jens Hendriksen, der "opfandt" en særlig grønlandsk musikstil, som nu betegnes Vaigat-musik. Musikken, hvis særlige nostalgiske og sentimentale toner formentlig havde størst effekt hos det grønlandske publikum, var med til at eksponere filmens indhold og mange andre tvangsflytninger i Grønland. Jens Hendriksen var inspireret af amerikansk

'Hawaii-musik', som blev spillet i 50'erne og 60'erne på de amerikanske radiosendere i det artiske. Eksempelvis kunne man lytte til Elvis Presleys "Blue Hawaii", som han sang under ledsagelse af hawaii-guitarister.

Filmen starter med et nummer, der handler om "vores land" (her forstået som Qullissat), og kun noget af teksten er oversat til dansk. Når man lytter til nummeret, hører man, at teksten er en hyldest til landet og dets skønhed, og derfor svært at forlade, da der i landskabet findes noget, der er det skønneste man kan eje.

Under en sekvens, hvor man ser en del af befolkningen på stranden og er ved at Qullissat, hører man et kor (formentlig det lokale kor) synge Augo Lynges "Nunaga-aa nunarsuup avannaani", som på engelsk lyder (16) :

1. My Homeland in the high North my beloved birthplace, this night I will remember you like I always do.
2. When the light fades at night I gaze towards the North,
for when the world is shrouded in silence I want to turn to you.
3. I often sigh and say: Yes, that is where I live. And ask myself within: When will I return, I wonder?
4. It is as if a bond has tied me to you – to you the Creator has bound me – at birth.
5. In you I find my beloved my siblings and my friends. My mother, father, my family, my beloved and my fellows.
6. Then I kneel to the floor turning towards you, my beloved, and gratefully I wish for you my beloved birthplace.
7. I wish for you the rays of the sin will illumine your vast land and its rays and heat may cleanse all your obstacles.
8. For who will ever forget you, my beloved birthplace? Not even for a single night can I fail to sleep not having you in mind.

Sangen, der typisk bliver sunget af grønlændere i Danmark, har Augo Lynge skrevet under sit ophold i Danmark. Han havde skrevet den, fordi han savnede Grønland. Måske er valget af sangen ironisk ment, måske passer den perfekt til situationen. Sangskriveren hører til den ældre generation af Landsrådet, og at han var den, der udtrykte ønske om et tættere forhold mellem Danmark og Grønland, da han i sin tid var Landsrådsmedlem. Der findes jo så mange nationalromantiske sange i *Erinarsuutit* (den grønlandske sangbog), som man ellers kunne have valgt.

Sange af Jens Hendriksen blev i 1973 indspillet i forbindelse med nedlæggelsen af Qullissat. Vaigat-musik blev herefter meget populær både i Grønland og i Danmark. De fleste tekster er glorificeringer af landet. I samme periode udkom andre former for musik, der også var med til at eksponere K'utdligssat situationen. Politisk bevidsthed, løsrivelsestrang, og bitterhed var nøgleordene for 70'erne. Der kom en ny generation af grønlandske musikere med en kulturel og politisk dagsorden. I front var rockbandet Sume, der i 1973 fik pladen *Sumut* udgivet af det socialistiske forlag Demos. Pladen var en sensation i perioden (og Sume er stadigvæk en af de store grupper i Grønland), da de tog udgangspunkt i livssituationen i Grønland. Selve deres navn og titel beskriver forholdene - hvor befinder den grønlandske befolkning sig, og hvor er de på vej hen? Deres rolle i det grønlandske kulturelle frembrud har været vigtig, specielt når man ser på deres tekster og musikstil. Førhen var populærmusik i Grønland efterligninger og havde udenlandske inspirationer, og teksterne var mest nationalromantiske. Med Sume kom der tekster, der tog fat i specifikke samfundsmæssige spørgsmål, og til dem hører sangen om Qullissat (17). Men et af Sumes numre fra 1976, "Qaallorimmi illinersiorata"/"Nye

spor i sneen" (18), er nok det, der mest klart udtrykker de unge politikeres opfattelse af tingene: "Når den nye store by synker ned i nat/ synker også min sjæl til bunds./ Lad den stige til overfladen!/ Drukner jeg på bunden, er der intet./ Lad os stige til overfladen,/ der er mere luft:/ Aningaaq er virkelig/ blåt - alt er herligt./ De hunde vi ejede dengang vil vi spænde for./ Lad os køre uden at følge de gamle spor." Dele af digtet henviser til fortiden: Aningaaq bruges i myterne, der betyder månen, samt de hunde vi ejede engang vil vi spænde for, dvs. teksten kaster blik tilbage på de gyldne år, og genoptager disse elementer, der udmærker den grønlandske kultur, som har været væk, vel at mærke "uden at følge de gamle spor" (dvs. de gamle politikere, der går ind for "Dansk-Grønland").

Sume var ligeledes anderledes i musikalsk henseende, de var nyskabende i forhold til så meget anden populærmusik i Grønland, og det var egentlig deres succes, der gjorde, at man fandt ud af, hvor stor behovet var for at skabe et pladeselskab i Grønland. Karsten Sommer skriver om Ulos første udgivelse i Grønland i 1976:

> The Sume LP was an overwhelming success. In a very short time it was sold nearly 10,000 times to Greenland's 50,000 inhabitants - something of a world record., I suppose! Following Sume's model, lots of young people started writing poems in their native language and putting them to music. The demand for local music was suddenly enormous in Greenland, so that three Greenlanders and a couple of Danes, myself included, founded the first Greenlandic record company ULO in 1976. (19)

**Afsluttende bemærkninger.** I tiden efter moderniseringen fik grønlænderne opbygget en bevidsthed, som blev mere nuanceret og noget mere realbetonet, eftersom forholdene efter 1953 ikke kom til at svare til deres ønsker om ligestilling. Hen imod Hjemmestyrets indførelse i 1979 gik grønlandske ønsker ud på, at grønlænderne skulle være medbestemmende ved afgørelser, der vedrørte Grønland, for at samfundets udvikling kunne tilpasses og tilnærmes grønlandske forudsætninger, tankegang og tradition. Især for de yngre politikere blev målet et mere politisk uafhængigt Grønland. Disse unge politikere fokuserede på at styrke egen identitet ved at øge selvstændighed og ansvar. Til deres reaktion mod den danske stat og den ældre generation af grønlandske politikere var deres middel at eksponere de negative konsekvenser af moderniseringsprocessen.

Reaktionen blev ligeledes afspejlet i periodens kunstproduktion, hvor man kastede blik dels på naturen og dets poetiske rum, og dels på de gyldne år, og dem benyttede man til at revolutionere imod både kolonimagten og eliten. Imens der i filmen vises billeder af den flotte natur, kan man høre sang af Jens Hendriksen, der kort udtrykker Smiths påstand:

> Lykkelige stunder har den givet mig. Nu er det forbi. Det er som et spyd i mit hjerte at det ikke skal komme igen. Nu er den væk men det vil leve i hjertet. Tungt vil det føles - som det lever i hjertet. Længslens tårer vil løbe - hjælpe vil det ikke.

De lykkelige stunder, som Qullissat har givet Jens Hendriksen og resten af befolkningen, er forbi. Det er præcis den situation, der bliver til et symbol på livsforholdet for den store del af befolkningen i Grønland. At man efter de mislykkede politiske planer bliver tvangsforflyttet. Og i denne situation er Qullissat blevet symbolet på alle de tvangsflytninger, som har fundet sted i Grønland i moderniserings-

perioden, præcis ligesom Det Kongelige Teater blev et symbol på det, som danske udsendte blev afskåret fra.

## Noter

1. Jeg vil henvise til en detaljeret analyse af Nålagkersuissut ok'arput tagssagôk'! i Bentzon et al., 1979.
2. Ode til Danaiderne er ligeledes udgivet i digtsamlingen *Til hæder og ære/Tupigusullutik angalapput*, Brøndum, 1982. Digtene handler om forholdet mellem grønlændere og danskere, og der er en meget bitter tone i digtene.
3. Anthony D. Smith har igennem adskillige år beskæftiget sig med nationalitet og etnicitet og har bl.a. udgivet "Myths and memories of the nation", 1999.
4. Anthony D. Smith, 1991: 40.
5. Aqqaluk Lynge er medstifter af partiet Inuit Ataqatigiit i 1976, formand 1980-1992, samt Aasivik, et kulturelt sommerstævne, hvor man drøfter politik. I perioden 1970-76 var han medlem af bestyrelsen for Unge Grønlænderes Råd (formand 1974-1976). Landstingsmedlem 1983-1995 & 2002-, og Landstyremedlem for Boliger, Sociale Anliggender, teknik og Miljø 1984-1988. Fra 1980 medlem af bestyrelsen for Inuit Circumpolar Conference, vicepræsident 1983-92 og 1995-97, præsident 1997-2002. Inuit Circumpolar Conference er Inuitternes organisation, der bl.a. har til formål at styrke båndet imellem Inuitter i de forskellige regioner (Canada, Alaska, Rusland og Grønland), og at deltage aktivt i den politiske, økonomiske og sociale udvikling i hjemlandene.
6. Skydsbjerg, 1999: 16
7. KGH var et direktorat under Ministeriet for Grønland og havde mange funktioner, bl.a. forsyningspligt for alle nødvendige varer på alle beboede pladser, passager- og varetransport og postvæsen.
8. Skydsbjerg, 1999: 21.
9. ibid.
10. Petersen, 1992: 186.
11. Skydsbjerg, 1999: 23.
12. Johansen, 1971.
13. ibid, Forord.
14. Aqqaluk Lynge, 1975: 293.
15. Haagen, 1975 og 1977.
16. Augo Lynge, oversættelsen er taget fra: www.greatestplaces.org/medias/greenland/songs/nunaga.htm
17. "K'utdligssat" findes i dansk oversættelse i "Grønland - Imperialisme med dansk ansigt", *Litteratur & Samfund* 19-21, 1997.
18. Oversættelsen findes i Langgård, 1990: 30.
19. Sommer, citeret fra www.ulomusic.dk/2001/english/POLAR.htm.

## Litteratur


Bentzon, Birgitte, Karsten Fledelius, Ditte Bentzon Goldschmidt, Susan Neess: "The Film "Nålagkersuissut ok'arput tagssagôk'! (The Authorities Said: Stop!") as a Historical Source to the fate of the Greenlandic Town Qutdligssat and its Inhabitants", *History and the Audio Visual Media* (Studies in History, Film and Society 1), red. Karsten Fledelius et al., Eventus, 1979: 255-270.

Haagen, Birte (1977). *K'utdligssat. En Kulmine i Grønland. Om nedlæggelsen af kulbruddet og byen.* BH-Forlag, eget tryk.

Haagen, Birte (1975). *Fraflytningssituationen for befolkningen i K'utdligssat.*

Høegh, Malik (1997). "K'utdligssat/K'utdligssat," *Grønland - Imperialisme med dansk ansigt.* Litteratur & Samfund 19-21.

Johansen, Lars Emil (1971). *Holsteinborg 1970.* Grønlands Landsråd.

Langgård, Per (1990). "Grønlandsk litteratur i 70-erne og 80-erne." *Nordica - tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetik.* Bind 7. Odense Universitetsforlag.

Lynge, Aqqaluk (1975). "Europa er død - den Fjerde Verden leve!" *Tidsskriftet Grønland*, nr. 9. Det Grønlandske Selskab.

Lynge, Aqqaluk (1982). *Til hæder og ære/Tupigusullutik angalapput.* Brøndum.

Petersen, Robert (1992). "Kolonialisme set fra en tidligere koloniseret." *Grønlands Kultur- og Samfundsforskning 92.* Ilisimatusarfik / Atuakkiorfik, Nuuk.

Skydsbjerg, Henrik (1999). *Grønland - 20 år med hjemmestyre.* Nuuk: Atuagkat.

Smith, Anthony D. (1991). *National Identity.* Penguin.

**Film / plader**

Lynge, Aqqaluk, Per Kirkeby (1972). *Da myndighederne sagde stop*.

Sume (1973). *Sumut*. Demos 13.

**Artikler fra internettet**

Sommer, Karsten: Polar Pop. www.ulomusic.dk/2001/english/POLAR.htm

Lynge, Augo: Nunaga-aa. www.greatestplaces.org/medias/greenland/songs/nunaga.htm

Greatest Places Online. Science Museum of Minnesota, 1999.



# *Lysets hjerte* - en rejse til fortiden

## eller uddrivelsen af historien

*Af Jette Rygaard & Birgit Kleist Pedersen*

*Lysets hjerte* havde et brag af en premiere i Nuuks nye kulturhus Katuaq i 1997. Filmen blev udråbt til den første grønlandske spillefilm, og drejebogen er da også skrevet af en grønlænder, Hans Anthon Lynge i samarbejde med en dansker, instruktøren Jacob Grønlykke. Lynge havde efter sigende det sidste ord, og han var også konsulent på filmen, der var indspillet i Grønland hovedsagelig med grønlandske skuespillere, som taler grønlandsk i filmen.

Der var meget avisomtale, der var kommet danske journalister til byen, og alt i alt var det en mega begivenhed, der faldt sammen med det nye kulturhus' første år. Der var ikke et øje tørt i biografen og det var ærligt talt en oplevelse at se filmen med al denne virak.

**Berettermodellen.** De fleste filmfortællinger er formet som en narrativ struktur, der har ét plot i lighed med Aristoteles' teori, som senere er udbygget i litteraturkritikken med Freytags 'pyramide' og i medieforskningen med den såkaldte

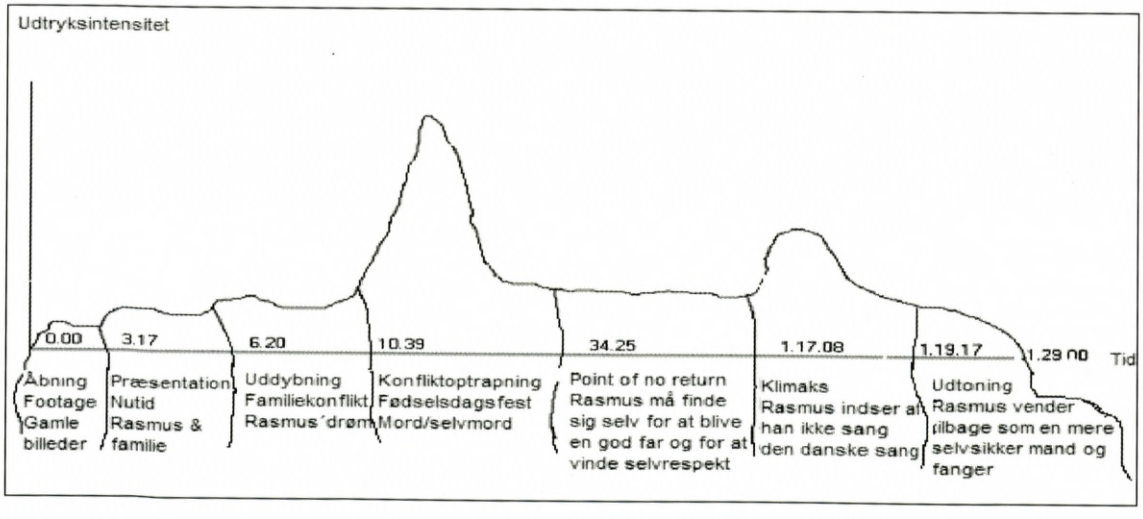
berettermodel (1) (jf. Olsson, 1982; Thisted, 1992: 201; Fibiger & Lütken, 1996: 438). Den indflydelsesrige berettermodel strukturerer handlingskæden i en række af faste stadier. Stadierne er organiseret som en perlerække, i hvilken "hver begivenhed er den enkelte perle; fortællingen er kæden, og plottet er den orden og metode ved hjælp af hvilken kæden er spundet" (Childers & Hentzi, 1995: 231) (2). Følger vi opbygningen af denne struktur i berettermodellen - perlekædens enkelte dele - ville plotstrukturen i *Lysets hjerte* se således ud: Åbning - præsentation - uddybning - point of no return (den aristoteliske *peripeteia*) - konfliktoptrapning - klimaks og udtoning.

*Lysets hjerte* krænker imidlertid principperne for en sådan plotstruktur og må derfor ses som enten en fortælling, som består af to plots, eller en fortælling med et brudt plot. Ser vi på den som en to-plots-fortælling, kan vi beskrive handlingen i to berettermodeller: En for *den almindelige verden,* hvor Niisi begår mord og selvmord og hvor Rasmus ikke kan klare sig, og en for *den specielle verden,* hvor Rasmus prøver at finde sig selv. På den måde kan man klassificere *Lysets hjerte* som en blanding af den klassiske narrative tradition og den mundtlige tradition, som det ofte er set før i den grønlandske litteratur, jf. f.eks. Kirsten Thisteds analyse af Ole Brandts novelle *Qooqa* fra 1971 (Thisted, 1992:195 ff.).

Vælger vi at acceptere filmen dekonstruktivistisk som en enkelt-plot fortælling men med en brudt plotstruktur, så må vi tillade en ombytning af 'point of no return' og 'konfliktoptrapning', således som vi ser det i det følgende i figur 1.

**Den store fortælling.** Opdeler vi imidlertid filmen efter den 'store fortælling' og den 'lille fortællings' princip, som kobler henholdsvis den historiske baggrund for individets problem og det helt individuelle problem til filmens temaer, vil det for *Lysets hjerte* betyde, at den 'store fortælling' beretter om de historiske kendsgerninger omkring Danmarks kolonisering af Grønland som baggrund for Rasmus' pro-

*Figur 1*



blem. Den 'lille fortælling', hvor Rasmus er på jagt efter en styrket selvidentitet har vi imidlertid her for afvekslingens skyld analyseret i forhold til Voytillas såkaldte 'helterejsemodel' (Voytilla, 1999).

I den 'store fortælling' må det derfor klart være Rasmus' selvindsigt, der står som klimaks, hvorfor filmens narrative struktur fremstår i den orden, som ses i figur 1.

Den vertikale akse i modellen er udtryk for intensitetsudtrykket og må nødvendigvis være subjektiv. Hvordan kan man afgøre, hvor 'spændende' en handling er? I tråd med receptionsteorier eller 'reader response'-teorier om afkodning accepterer man denne subjektivitet. I vores tilfælde har det betydet, at vi på den ene side har positioneret os selv som kontekst-afhængige individer, mens vi på den anden side har forsøgt at undgå de faldgruber, der ville placere os i den ultra-subjektive gruppe af tilhørere/tilskuere - de privat responderende - ved at søge accept hos vores 'sociale gruppe.' Vores sociale gruppe i dette tilfælde har været fem grupper af unge mennesker mellem 16 og 19 år, som vi har observeret nøje i forbindelse med et filmprojekt (Pedersen & Rygaard, 2002) ved hjælp af plotsegmentering for at se deres reaktioner på bl.a. *Lysets hjerte*.

Derfor ser man i vores berettermodel, at 'klimaks' (den scene, hvor Rasmus indser, at han ikke sang den danske sang på sin fars forlangende) er afmærket på et lavere niveau i forhold til 'konfliktoptrapning' (skænderiet ved fødselsdagsfesten og det efterfølgende mord på Nuka og Karina), på baggrund af reaktioner under filmforevisningen og svar i løbet af interviews. Denne fokusering på den dramatiske og voldsomme skudepisode som den mest spændende demonstrerer, hvad der også var klart under forevisningen af en anden af de involverede film, John McTiernans *Die Hard: With a Vengeance.* (1995, *Die Hard - Mega Hard*), nemlig at voldsomme begivenheder på film tiltrækker unge menneskers opmærksomhed mere end psykologiske begivenheder som for eksempel Rasmus' afgørende selvindsigt. En anden - og ikke modstridende - grund til, at de unge respondenter, ligesom studenterne på Ilisimatusarfik, Grønlands Universitet i Nuuk, ikke synes at identificere sig med Rasmus' mytiske initiationsrejse er, at den er placeret i en slags præhistorisk kulturel kontekst, som ikke virker nutidigt vedkommende.

Den horisontale akse på den anden side er udelukkende styret af tiden, hvor handlingskæden og plottet organiserer fortællingens handling efter fortællingens regler. At analysere filmen efter denne akse er primært at beslutte sig for hvilke handlingselementer der er de betydende i forhold til berettermodellens muligheder, og i hvilken rækkefølge de forekommer, samt at aflæse tidsintervallerne på videoens timer.

Inden vi herfra går videre med at undersøge de forskellige stadier i berettermodellen, skal vi tage et overblik over Grønlands kolonihistorie, som er en central baggrund for en del af filmen.

**Ekskurs om Grønlands kolonihistorie.**
1721-27: Første stadium, 'pionerårene' i Grønlands kolonisering bestod i, at dele af Vestkysten i 1721 ved den dansk-norske konges hjælp blev underlagt handelsrestriktioner af et privat handelsfirma fra Bergen, Bergen Kompagniet, uden at firmaet dog fik helt så udvidede rettigheder, som de havde brug for, og som de havde ønsket (jf. Marquardt, 2003: 2-3). Grønlænderne, som både Bergen Kompagniet og Hans Egede havde frygtet, og

som de derfor, forgæves, havde ønsket en garnison af soldater til at beskytte sig imod, viste sig imidlertid både venlige og imødekommende overfor de nyankomne. Bergen Kompagniet, der imidlertid ikke kunne klare sig økonomisk hverken til understøttelse af Egedes Mission eller overfor blandt andre hollandske handlende, gik bankerot i 1727. For at forhindre afkoloniseringen forsøgte Egede sig med planer om at anlægge adskillige - helst ti - ny kolonier, der skulle have handelsrettigheder med grønlænderne i en radius af 10 kilometer fra bebyggelse. Derudover følte han stadig, at en garnison soldater var påkrævet og til bl.a. at betale for det foreslog han, at grønlænderne skulle påføres tvangsforanstaltninger og skatter på mellem en halv og hel tønde spæk pr. familie samt, at de skulle betragtes som 'slaver'. Slaver, som var konverteret til kristendommen, skulle dog behandles mildere (Marquardt, 2003: 4).

1727-1734: I den følgende fase, 'tvivlsårene' (Marquardt, 2003: 4), er det kong Frederik IV, der står for koloniseringen. De tvivlsomme resultater havde hidtil faktisk mest bestået i at kristne nogle grønlændere, som ikke havde været så fjendtligt indstillede, som Egede havde frygtet. Måden at overvinde krisen på lød på ekspansion af koloniseringen, så monarkiet ikke skulle synes "svagt og politisk impotent" (Marquardt, 2003: 4). Løsningen var at sende mere materiel, flere soldater og at befolke kolonierne med eksporterede straffefanger og ugifte mødre, som kunne blive gift ved lodtrækning. En tidligere major i den kongelige hær, C. E. Paars, blev udnævnt til guvernør af Grønland og drog på en ekspedition ind på indlandsisen for at lede efter skove, græsjord, kul, mineraler, heste, kvæg eller andre nyttige dyr. Ligesom man forestillede sig at søge efter brugbare havne på Østkysten (Marquardt, 2003: 5).

Som man i bagklogskabens lys kan sige sig selv, kom der intet ud af Paars' ekspedition, ja, den forliste endda med flere døde civile og soldater kun få mil fra udgangspunktet. Paars så dog stadig nye udveje og foreslog bl.a., at adelsmænd, der var faldet i kongens unåde, kunne deporteres med hele deres husholdning til Grønland, så der kunne etableres en stabil befolkning i fjordene omkring det centrale Grønland. Kong Frederik IV tabte imidlertid i 1730 tålmodigheden og beordrede Paars og hele garnisonen tilbage til Danmark. Kun Hans Egede og nogle få andre europæere skulle blive tilbage (Marquardt, 2003: 5). I årene 1731 33 havde den tilbageblevne lille koloni med Hans Egede og hans følge, som nu var flyttet fra Håbets Ø til Godthåb (nu Nuuk), levet et stille og sølle liv.

1734-74: Den tredje fase må ses som 'ekspansionsårene'. Frederik IV døde i 1730 og efterfulgtes af Christian VI, der igen 1733 overdrog koloniseringsrettighederne til en dansk handelsmand, Jacob Severin. Severin fik et kongeligt privilegium, som tillod ham at stifte nye kolonier og fik yderligere kongelig lovning på at få dækket de udgifter, der var forbundet med missionen. Severin, som oprindelig kun skulle have været i Grønland i seks år, fortsatte sit arbejde de følgende 16 år til 1749. Efter Severin tog Det almindelige Handelskompagni over og fortsatte sine operationer i Grønland indtil 1774. Disse år var præget af ekspansion. Både Severin og Det almindelige Handelskompagni fik et fuldt og eksklusivt monopol til handel med de lokale grønlændere omkring kolonien (Marquardt, 2003: 6), kronen hjalp desuden med at sende et par armerede skibe til at patruljere i Davis Strædet, og

sidst og vigtigst blev der mellem 1734 og 1774 etableret 14 ny kolonier, heriblandt i 1741 Ilulissat (som *Lysets hjerte* foregår i).

Det meste af Vestgrønland var således blevet forvandlet til et lukket territorium af Danmark-Norge. Kolonidrømmen, som den så ud i begyndelsen, om at finde grund til jordbrug og udstrakt minedrift, var imidlertid blevet indskrænket til at bytte importerede varer fra Europa med spæk, sælskind og hvalbarder. Men at opretholde denne handel krævede, at de indfødte grønlænderes hårdførhed og fangstteknikker ikke blev forvandlet til europæisk slaphed og for udstrakt smag for de europæiske madvarer og vaner. Da Det almindelige Handelskompagni, uden direkte grund i dets Grønlands-operationer, trådte i likvidation, overgik handel og herredømme endnu engang til kronen, som fra da af var den regerende i Grønland.

1774-1900: De følgende år ses som en 'konsolidering' af magten i Grønland (Marquardt, 2003: 9). Efter de omfattende udbytningsdrømme, som man havde haft i starten, satsede man nu især på hvalfangst. En imponerende flåde af hvalfangerbåde blev udstyret af den nystartede Kongelige Grønlandske Handel (KGH), som nu havde det handelsmæssige monopol. For at få orden på tidligere års kaotiske tilstande udstedte KGH i 1782 en berømt Instruks (Instruks af 19. april 1782) for sit personales omgang med grønlænderne samt for det administrative og kulturelle arbejde. Hovedformålet var, som en dansk historiker (Gad, 1984) siger, at 'beskytte' grønlænderne. Og der blev da også indstiftet en form for socialt forsorgsarbejde som bistandshjælp under hårde tider, verdens første erstatningsfond, som skulle hjælpe enker og andre uden forsørgere, og som tillige kunne yde beskæftigelseshjælp og som endelig skulle betale for den første bosatte læge i Grønland. To lærerseminarier blev etableret, og begavede unge grønlændere blev sendt til Danmark på uddannelse.

Men der var flere andre påbud i Instruksen som man med nutidens øjne har svært ved at se på som andet end racisme, kolonial nedvurdering af 'den anden' og ren og skær undertrykkelse på trods af de smukke ord om beskyttelse. Således blev der sat skrappe regler op imod 'blandede ægteskaber,' der dog lader en *Madame Butterfly*-flugt (3) åben:

> Egteskab med virkelige Grønlænderinder tillades ikke; men naar Giftermaal med Fruentimmer af blandet Egteskab, efter derom given Ansøgning til inspecteuren, indvilges, haver Betienten inden Brylluppet, at indskyde saadan Sum i Enke-Kassen for sin Kiereste, at hun efter hans Død, i det mindste kan nyde 40 Rdlr. aarlig Pension. Og binder dette Giftermaal ham ikke til Landet. (Instrux af 19. April, 1782: §2, anden post: p. 367)

Både legitime og illegitime børn skulle så vidt muligt opdrages som 'kompetente grønlændere' og drengebørn som fangere (da man som før omtalt havde brug for grønlændernes fangstevner). De ansatte i KGH skulle se til, at ingen fanger solgte produkter, som han og hans husholdning havde brug for til vinteren, og til at ingen dygtig fanger blev ansat i andre job og derved fraveg fangererhvervet. Med hensyn til at købe i den KGH-ejede butik var der forskelsbehandling og etniske restriktioner. Alkohol måtte ikke sælges til grønlænderne, men også andre varer var inddelt i tre grupper: Dem der kunne sælges til alle, dem der kunne sælges til europæere, og de varer der kun kunne bestilles gennem KGH, de såkaldte kommissionsvarer til de særligt privilegerede (Gad, 1984: 264-65). Grønlænderne måtte ikke

'spoleres', så derfor måtte de ikke blive vænnet til luksusvarer som tobak, kaffe, hvidt brød, figner og altså alkohol (Marquardt, 2003: 10):

> Indbyggerne maae under høieste Straf ikke gives fulde med Øl og stærk Drik. De maae heller ikke forvænnes ved Kaffe, Thee og andre Europæiske Sager, da saadant allene skader Sundheden, forderver deres Levemaade og giver dem Lyst til at hænge i Europæernes Huse. (Instrux af 19. April, 1782: §3, første post: p. 366)

'Afmatning'. Under Napoleons-krigene 1807-14 blev Danmark-Norge tvunget i kamp og var derfor nødt til at lade Vestgrønland i stikken uden forsyninger og nye udviklingsplaner. Tilsyneladende kunne grønlænderne imidlertid klare sig igennem fra år til år, skønt man manglede både krudt og kugler, ved igen at vende tilbage til de traditionelle fangstmetoder samt ved hjælp fra englænderne. 1813-14 udbrød krigen mellem Sverige og Danmark-Norge, som endte med at Danmark afstod Norge til Sverige, men beholdt Grønland (Gad, 1984: 566). Men efterkrigstiden i et økonomisk udmattet Danmark var ikke beredt på de store udskrivninger.

De følgende år og helt ind i det næste århundrede begyndte imidlertid de store opdagelsesrejsendes tid, hvor udforskningen af hele Grønland begyndte. Man ledte bl.a. efter mineralforekomster, men generelt var både betingelserne, viden, metoderne og midlerne utilstrækkelige. Først efter 1859 kunne man begynde at udvinde kryolit bl.a. i Ivittut. Den danske stat besad koncessionen og tjente derfor den store andel af profitten, men ideelt set blev pengene ført tilbage til Grønland til opbygningen. Også i forhold til minearbejdet blev grønlænderne 'beskyttet' via Instruksen, som stipulerede, at grønlænderne skulle holdes til fangst og derfor ikke måtte beskæftige sig med minedrift. (Gad, 1984: 566)

Angsten for at grønlænderne skulle give sig af med anden beskæftigelse end det 'farefulde fangererhverv' var i det hele taget en tilbagevendende bekymring, således også hos inspektør H. J. Rink, der i en skrivelse til indenrigsministeriet omtaler fangererhvervet som et vanskeligt erhverv i forfald:

> Konsten at bruge Kajakker maa Grønlænderen lære fra Barnsbeen af; ellers opnaar han vanskelig den fornødne Færdighed i at reise sig igien, naar han under Sælhundefangsten eller i paakommende Storm kommer til at kæntre, og Fangsten er da altid forbunden med Livsfare for ham. (...) Men vi finder nu (...) at Sælhundefangsten tilligemed den oprindelige Haardførhed, ere geraadede i Forfald, og der er umiskjendelig en Tilbøielighed tilstede at forlade hiin farefulde Beskjeftigelse, til at gaa over fra Fanger til Fisker, og fra Fisker til Dagleier eller Dagdriver, til at søge Hjelp og Fortjeneste gjennem Europæerne og for øvrigt leve paa Fangernes Bekostning. (...) Forældrene forsømme deres Børns Uddannelse i det nationale Erhverv (H. J. Rink, 1856: 226-227).

Bekymringen for fangererhvervets fremtid var imidlertid et latent ønske om at fastholde befolkningen på et bestemt udviklingstrin (Thorleifsen, 1999: 221) i forening med ønsket om fortsat at sikre en bruttofortjeneste på f.eks. tran på over 500 % (Thorleifsen, 1999: 220).

'Friere vinde for 'barnlige sjæle". Da man i Danmark introducerede et demokratisk system i 1848, bredte der sig efterfølgende en diskussion i det nye liberale parlament om det lave kulturelle stade, der stadig herskede i Grønland, og indenrigsministeren udpegede en ny Grønlandskommission, der i 1851 påpegede det vigtige i at forvandle grønlænderne til civiliserede mennesker, både i moralsk og materiel

henseende (Marquardt, 2003: 12). Man talte også ideologisk om at lempe på restriktionerne omkring fri handel, men mente dog ikke, at grønlænderne med deres 'barnlige natur' var modne til at modstå udenlandske (ikke danske) "ruthless and gainseeking profiteers" (Marquardt, 2003: 11). Et kortvarigt fri-handelseksperiment i Maniitsoq (Sukkertoppen) endte dog, som man på forhånd havde frygtet.

På trods af de gennem tiderne vekslende kolonibestræbelser sås dog i det lange løb ekspansion og forbedrede tider med hensyn til materielle leveomkostninger, der fik folketallet til at stige. Omkring 1789 var der, skønnes det, 5.122 grønlændere i Vestgrønland (Gad, 1984: 566). Omkring 1860 var der efterhånden 13 kolonier i Vestgrønland og 50 tilknyttede yderposter befolket af 8.-9.000 grønlændere samt ca. 150 europæere (Marquardt, 2003: 10). Omkring 1905 var folketallet steget til over 10.200 (Gad, 1984: 566).

En af de betydningsfulde skikkelser i Grønlands kolonihistorie historie er H. J. Rink, som tidligere have været sekretær for 1851-kommissionen og som nu var inspektør for Sydgrønland. I midten af 1850'erne mente Rink (4), at der var brug for reformer, eftersom civilisationsprocessen i Grønland allerede var gået for vidt. Grønlænderne var ikke alene blevet blødsødne gennem europæiske luksusvarer, de havde også mistet deres evner som fangere på den traditionelle måde, de var begyndt at leve som uvirksomme tiggere "who took advantage of the fact that Greenlandic tradition demanded that wealthy shared with the needy" (Marquardt, 2003: 13). Ligeledes sygnede landets økonomiske vilkår hastigt hen, fordi grønlænderne "like spoiled kids, (...) used every penny they could earn on useless and destructive European dainties and luxuries" (Marquardt, 2003: 13). Ikke mindst synes Rink, at grønlænderne havde mistet deres selvrespekt, og at den kun kunne blive opbygget igen, hvis de "were able to discuss and administer their own social affairs" (Gad, 1984: 569). Han tog derfor initiativ til at starte den første grønlandske avis Atuagagdliutit i 1861, og senere begyndte han at indsamle og trykke *Eskimoiske Eventyr og Sagn* (1866 71).

Rinks frygt for tilstanden i Grønland blev taget op i det danske ministerium, og indenrigsminister Orla Lehmann mindede sine kolleger i ministeriet om, at der skulle gøres noget, fordi grønlænderne var udsat for en velkendt trussel, hvilket også hans kollega D. G. Monrad tilsluttede sig:

> Historien har vist, at vilde natioenr har vanbskeligehder ved at overlve kontakten med civilsation. De uddør. De opfører sig som en plante som visner bort, fordi den ikke kan overleve en luftforandring. Måske allle vores initiativer ikke vil føre til andet end udskydelsen af udryddelsen af denne talentfulde primitive nation (af grønlændere). (Marquardt, 2003: 13).

Rink, Lehmann og Monrads frygt for at grønlænderne skulle uddø som race, er en bekymring, man ofte hører fra kolonisatorernes side. Men hvor er frygten placeret, hvis man skal se bag om den tilsyneladende næstekærlige bekymring? Udrydder man det oprindelige folk, udrydder man kolonisationen: "Colonization is, above all, economic and political exploitation. If the colonized is eliminated, the colony becomes a country like any other, and who then will be exploited. Along with the colonized, colonization would disappear, and so would the colonizer" (Memmi, 1964: 149). Rinks argumenter blev imidlertid hørt, og i resten af det 19. århundrede og ind i begyndelsen af det 20. århun-

drede søgte Danmark at beskytte sine kolonier i Grønland mod mere civilisationsfremskridt efter vestlig målestok. At være en 'kvalificeret fanger' og en 'civiliseret person' ansås for at være uoverstigelige modsætninger (Marquardt, 2003: 15).

1900-1950. 'Udforskning og mere selvstændiggørelse'. Årene fra begyndelsen af 1900 og de følgende 50 år var igen præget af de store opdagelsesrejser og eventyreres trang til at udforske ikke alene helt nye områder af Grønland som Thuleområdet og Østkysten, men også landets befolkning og skikke. Vi så således bl.a. Den litterære grønlandsekspedition 1903-04, Danmarksekspeditionen i Nordøstgrønland 1907, Alabamaekspeditionen 1909-12, Knud Rasmussens 2. Thule-ekspedition 1915 og hans 5. Thule-ekspedition i 1921, som førte ham til Canada og til atter at få knyttet en forbindelse med tidligere adskilte eskimostammer der. Men også på andre fronter kom der nye tider og udvidede kontakter med den ydre verden i Grønland. De første to sygeplejersker kom til Grønland 1906, den sidste hedenske østgrønlænder blev døbt i 1922 og i 1924 landede de to første amerikanske marinefly. Alternative indtjeningsmuligheder viser sig gradvist dels som oprettelse af en fåreavlsstation i Julianehåbsfjorden (nu Qaqortoq) i 1915 , dels som fiskeri langs Vestkysten. Man begynder at tale om fiskeriets som landets hovederhverv i 1923 (Petersen & Staffeldt, 1978: 103).

Af større betydning for det dansk-grønlandske forhold er det politiske systemskifte i dansk politik i 1901, hvor der blev rettet en voldsom kritik mod den Kongelige Grønlandske Handel (KGH) for embedsmandsvælde, udbytning og underkuelse af den grønlandske befolkning, der havde resulteret i at de levede efter helt uacceptable levestandarder (Thorleifsen, 1999: 229). Nogle rigsdagsmedlemmer mente, at problemet stammede fra det faktum, at administration og handel var knyttet sammen. Der blev talt om at ændre på grønlandspolitikken - dels i retning af større selvstyre, dels mod en adskillelse af administration og handel.

Resultatet blev en lov om 'Styrelse af Kolonierne i Grønland af 1908' (Thorleifsen, 1999: 229), der dels gav mere selvstyre via indførelsen af to landsråd for henholdsvis Nord- og Sydgrønland samt ved kommuneråd for hver kommune, der skulle vælge medlemmer blandt den grønlandske befolkning hvert fjerde år, og dels adskilte områderne for handel og administration. Ved den krævede revision af loven senest 10 år efter trådte en ny styrelseslov i kraft 1925, hvor målet bl.a. var at åbne Grønland for forbindelser med omverdenen. Denne udvikling krævede imidlertid en mere fremskreden udvikling. I de største byer startede man efterskoler, danskundervisningen blev forbedret, og der blev oprettet et nyt mellemorgan, Sysselrådet, for hvert kolonidistrikt. Sysselrådet skulle fungere som en lokal tilsynsførende myndighed for kommunerådet. Med den nye styrelseslov, som fungerede helt frem til grundlovsændringen af 1953, fulgte således anordninger om forbedring af folkets tarv lige fra kommuneråd og til retspleje, love om alderdomsunderstøttelse til love om jagt og fiskeri samt til lønningsforhold ved KGH (Thorleifsen, 1999: 232).

Danmarks suverænitet over Grønland trues imidlertid fra norsk side. I 1924 nægter Norge at anerkende Danmarks suverænitet over de ubeboede egne af Grønland, hvilket fører til en praktisk overenskomst, der giver Norge særlige fangstrettigheder i Østgrønland. I 1929-31 trænger nordmændende gradvist læn-

gere og længere ind på de danske rettigheder og okkuperer slutteligt to områder i Østgrønland. Danmark indanker sagen for den internationale domstol i Haag i 1931 og retssagen ender med at Haagdomstolen i 1933 stadfæster Danmarks overhøjhed over Grønland med overvældende flertal.

1950-79: 'Utilsigtet åbning mod vest & integration'. At Grønland kunne klare sig selv i en fri relation til andre, sås imidlertid under Anden Verdenskrig, da Danmark blev besat af Tyskland, sådan som man også havde set det under Napoleonskrigene og den Svensk-Dansk-Norske krig. Grønland kunne ikke få forsyninger fra Danmark, så man klarede sig igennem ved USA's hjælp, ligesom grønlænderne selv bidrog til at opretholde forsvaret i det strategisk beliggende Nordgrønland ved hjælp af slædepatruljer. Erfaringerne fra krigen og fra kontakten med USA og Canada bragte forandringer i den grønlandske mentalitet (Gad, 1984: 574), så grønlænderne følte, at de ikke kunne vende tilbage til den danske administrationspolitik med en førkrigstids status. De følgende år var præget af megen kritik af de 225 år gamle monopollove, og Grønland var parat til fornyede diskussioner af deres relation til Danmark og nu på et helt andet grundlag.

Optakten til Nyordningen ses fra den danske statsministers Hans Hedtofts side som et forsøg på en endnu stærkere binding mellem Grønland og Danmark, ikke mindst økonomisk:

> På baggrund af den udvikling, der er sket i Grønland, tror jeg, at Danmarks grønlandspolitik i hvert fald erhvervsmæssigt må føres ud fra helt nye synspunkter i stedet for det reservatsynspunkt, man hidtil har anlagt. Jeg har personlig den opfattelse, at det ikke er nogen statsopgave alene, men at det danske erhvervsliv på en eller anden måde skal gøres opmærksomt på, at der ligger en national opgave i stort format, hvis Danmark skal bevare Grønland. Dansk arbejde og dansk kapital må drages ind i arbejdet på Grønland f.eks. i form af et dansk grønlandsk kompagni. Men staten skal stå bagved og garantere, at det ikke bliver et udbytningsfelttog mod Grønland, der startes, og grønlænderne må vindes for en indsats efter disse linier. Hvis vi opbygger en erhvervspolitik mellem Danmark og Grønland med det formål at spænde alt, hvad Grønland ejer af råstoffer, ind i danske erhvervsliv, bygger vi et fundament for et varigt forhold mellem Danmark og Grønland, der vil være stærkere end sentimentale talemåder om fælles nationale følelser. (5)

Mange andre områder anså grønlænderne imidlertid som lige så vigtige, og med grønlænderne ved forhandlingsbordet og med to udpegede medlemmer i den danske regering (Gad, 1984: 575) var der nu pludselig åbnet for en helt ny diskussion af den dansk-grønlandske relation, som imidlertid alligevel ikke helt fulgte internationale strømninger i disse år om afkolonisering ude i verden:

> Efter afslutningen af 2. Verdenskrig i 1945 skete der noget mærkeligt, noget paradoksalt i Grønland. Mens de allerfleste af de hidtidige kolonier under andre europæiske lande ønskede - og mange gange kæmpede for - at blive selvstændige, ønskede alle grønlandske politikere, godt støttet af dygtige danske embedsmænd, at Grønland blev nærmere knyttet til Danmark 'som en Del af Riget'. Man ønskede ligestilling med danskerne!' (Hertling, 1999: 259).

På baggrund af den danske socialdemokratiske statsminister Hans Hedtofts Grønlandsrejse i 1948, hvor han holdt en for ligestillingstilhængerne meget betydningsfuld tale i Landsrådet, der begravede kolonitidens forhadte økonomiske principper (se nedenfor under betænkningen af 1946) enedes de grønlandske provinsråd og den danske regering i 1949 om en

ny kommission, som blev afleveret som Grønlandskommissionens betænkning 3 i 1950. Igennem otte love eller områder satte denne betænkning rammerne for integrationspolitikken, som fulgte med den Danske Grundlov af 1953. Lovene handlede om administrationen, den offentlige finansforvaltning, kirken, skolevæsnet, sundhedsvæsnet, Den Kongelig Grønlandske Handel, forretningslivet og en beskæftigelsesmæssig lånefond. I 1951 fulgte en niende lov om den juridiske administration, som blev vedtaget dels efter en grønlandsk tradition og dels efter moderne principper om resocialisering (Gad, 1984: 574).

Den modernisering, som i de følgende år med enorme investeringer, som 1950-70 steg med 400 procent, skulle gøre Grønland til et moderne velfungerende land på alle områder, var begyndt. Nu var der ikke mere tale om at 'beskytte' grønlænderne mod den vestlige civilisation, tværtimod sigtede man nu i princippet på, at Grønland skulle blive som en del af Danmark, eller som Rasmus' far, Niisi Lynge siger til sin søn: "Vi skal blive som dem! Vi skal blive danskere!"

At der var en bagside på den medalje også er Mikael Berthelsen repræsentanten for i *Lysets hjerte*. Vi skal jo ikke glemme, at hele den europæiske kolonihistorie drejede sig om at skaffe penge til 'moderlandet,' bl.a. via den billige arbejdskraft (Hertling, 1999: 260) - således også den grønlandske kolonihistorie. I betænkningen af 12. juni 1946 forud for Grønlandskommissionens betænkning 3 i 1950 var det tydeligt for enhver, hvor uforberedte de danske myndigheder var på grønlændernes krav om ligestilling, og hvor meget de frygtede for fordyrende ændringer i forholdet Danmark Grønland:

> Ved Gennemførelsen af de stillede Forslag vil der blive Tale om en meget betydelig Udgift på det grønlandske Regnskab (...) ... kan det ventes at Grønland i de nærmeste Aar vil komme til at give et betydeligt Underskud. (...) Paa den anden Side er Udvalget på det rene med, at den grønlandske Befolknings Levestandard i det lange Løb er bestemt af Landets geografiske og erhvervsmæssige Muligheder, og at det maa tilstræbes, at Grønland saa vidt muligt kan bære sig selv økonomisk. (Hertling, 1999: 260)

Tidligere minister for Grønland Knud Hertling kalder indholdet af ovenstående citat for "kolonimagternes erhvervspolitiske princip i sin usminkede virkelighed" (Hertling, 1999: 260) og tvivler på, at en sådan indstilling nogensinde vil føre til en ligestilling mellem grønlænderne og danskerne. Mikael Berthelsen blev i *Lysets hjerte* som fortaler for en langsom udvikling sat fra forhandlingerne af den tilrejsende danske delegation. Hans angst for at grønlænderne bare skulle blive fremmedgjorte tilskuere til den nye udvikling er den historie gjort til virkelig som Rasmus Lynge slås med i sit identitetsskizma i *Lysets hjerte:* 'Men rigtig dansk kunne jeg aldrig blive ... det skulle danskerne nok minde mig om! (...) ... hvad er jeg så?'

Selv om filmens nutid (omkring 1994) foregår et godt stykke på den rigtige side af Hjemmestyrets indførelse 1979, så er det tilsyneladende ikke lykkedes Rasmus at fortrænge eftervirkningerne af den koloniale undertrykkelse, som blev forstærket ved faderens ydmygende krav om at opføre sig som dansker her og nu. Men selv om der ikke mere er nogen "udefra som skal herse og bestemme", som Finn Lynge (Lynge, 2002: 72) formulerer det, så eksisterer der stadig i folket - som her hos Rasmus - "en historisk fantomsmerte":

> en gammel følelse af smerte ved erindringen

om at der engang fandtes en danskerindgang fortil og en grønlænderdør bagtil, en smerte ved erindringen om at almindelige mennesker ikke kunne skaffe sig de samme varer som danskerne og om at blive nedvurderet, affærdiget, skubbet ned (...).

Går vi til lægen med at der må være noget galt, for vi har jo ondt i sjælen, der må sidde en kniv mellem rygbladene, så bliver diagnosen et ja, der har været noget, men at som det er nu, er der ingen kniv at se, kun ar. Og samme læge vil tilføje at det som er tilbage, er en indre skade som man kan vokse sig ud.' (Lynge, 2002: 72)

I *Lysets hjerte* følger vi Rasmus' kamp for at vokse sig fri af sin indre skade, sin fantomsmerte, forårsaget af over 250 års kolonihistorie.

**Berettermodellens stadier vedrørende den 'store fortælling'.** 1) Allerede filmens 'åbning' berører den store fortællings grundtema og etablerer en overenskomst med publikum om, hvad der er *Lysets hjerte* egentlige plot. De gamle arkivfotografier i begyndelsen af filmen afslører, hvad der fra fremstår som den underliggende grund til Rasmus' identitetskrise: Den danske kolonihistorie i Grønland.

Montagen af dokumentariske og fiktive fotografier viser scener fra det, der i historien blev kaldt 'Nyordningen' lige efter Anden Verdenskrig som udmundede i Grønlandskommissionens betænkning 3, 1950, og som stræbte efter at knytte Grønland og Danmark meget tættere sammen end før, økonomisk, socialt og kulturelt. De dokumentariske og fiktive sammenstillinger mellem grinende 'ægte' grønlændere og stift påklædte og alvorlige danske koloniherrer taler deres eget tydelige sprog, men skulle fantasien alligevel glippe, er der sat gamle, skrattende filmklip ind med påskriften: "Det grønlandske Folk står ved en Skillevej", "Landets Nyordning besegles" og "Et nyt Kapitel i Grønlands Historie kan begynde".

Forud for dette sidste krampagtige forsøg på at 'redde' Grønland og grønlænderne var gået flere hundrede års 'on and off' indsats og tilstedeværelse alt efter skiftende konger, handelskompagnier og inspektørers evner, økonomiske formåen og interesse, begyndende med at norske kolo-



nister bosatte sig i Vestgrønland i 1261. Efter Norges og Danmarks forening i det 14. århundrede overgik det norske krav på Grønland til det nye dobbeltmonarki, som imidlertid ikke viste synderlig interesse. Først med den norske præst Hans Egedes begyndende agitation i 1718 (6) for dansk-norsk kolonisering af Grønland begyndte den historie, som vi har skildret ovenfor og som endte med et Grønlandsk Hjemmestyre den 1. maj 1979, men som samtidig præger folk med stadige emotionelle og psykiske mén pga. postkolonialt stress eller fantomsmerter i individets historie som Finn Lynge (Lynge 2002) formulerer det.

Hvad Egede først og fremmest ideologisk var styret af, var missionsarbejde, men eftersom han jo var klar over, at en sådan kolonisering kostede penge, handlede hans åbne brev til "all lovers of Jesus Christ in all Estates" (Marquardt, 2003: 2) også en del om de kostbare metaller, man kunne finde i Grønland, om de mange hvaler, sæler og hvalrosser, der kunne jages med profit og om de 'vilde' som man kunne drive handel med (Marquardt, 2003: 2). Tanken var som i kolonihistorie andre steder "to submit its inhabitants to dependency and rule over them directly or indirectly" (A. Tocqueville, ref. Haddour, 2000: 5), men selvfølgelig under dække af at frelse sjæle som også så mange andre steder (Memmi, 1965: 72).

I filmens optakt ser vi et par modstridende politiske holdninger i Grønland eksemplificeret. Niisi Lynge stod for at fremskynde processen, mens Mikael Berthelsen mente, at processen skulle have tid, så der ikke var for store menneskelige omkostninger. Vi ser på billederne, hvordan Niisi Lynge får overrakt en riffel af den danske delegation iklædt mørkt tøj, mens Berthelsen med en gennemtrængende symbolik er vist foran et hyggeligt grønlandsk hus og en blomstrende have. Berthelsen, der i filmen vises som eksponent for den ikke så reformivrige politik og dermed ikke så danskvenlig, var den, der skulle have ført forhandlinger med den danske delegation. Men dels var han for en langsom udvikling, og dels talte han ikke godt dansk, så den fremskridts og danskvenlige Lynge overtog forhandlingerne og fik derpå sat sit navn oven på Berthelsens på riflen, som oprindelig var tiltænkt ham. På den måde bliver Berthelsen også eksponent og offer for det, som nogle ser som den generelle tendens i kolonihistorie, "that one of the most severe calamities suffered by the colonized was that they were ostracized and removed from history" (Memmi, 1974: 91).

2) I præsentationen introduceres hovedpersonerne, deres relationer og omgivelser. For at starte med omgivelserne klipper filmen fra det stumme dokumentar-materiale til et larmende nutidigt værsthusmiljø, og man ser en mand, Rasmus, slingre fuld hen ad en vej med boligblokke. Vi er i Ilulissat, og at netop denne lokalitet er valgt, kan skyldes, at nogle af de smukkeste scenerier findes her og derfor vil gøre sig filmisk. En anden og mere kolonial tematisk grund kan være, at Ilulissat huser en stor del af den befolkning, der blev tvangsflyttet, da man administrativt nedlagde minebyen Qullissat. De sider af byen, der vises, fokuserer ikke på det filmisk smukke, men tematiserer derimod kolonimagtens tilsidesættelse af det menneskelige på bekostning af det økonomiske. Filmens 'hjemme' bliver således for Rasmus skildret som et "kolonialiseret, fremmedgjort" sted, der i "eksistentiel, kulturel og historisk forstand lige såvel lader sig beskrive som ude" (Pedersen &

Sørensen, 1999: 234).

Konflikten mellem de agerende bliver også tydeliggjort, specielt Rasmus' tilbøjelighed til selvbedrag og fortrængning, til at dagdrømme, drikke og blive aggressiv og voldsom. Hans problem antydes allerede, da han kommer halvfuld hjem til sin kone Marie, der ligger og venter på ham i sengen. Han 'spiller' den store jæger, der er blevet frarøvet sin jakke og sin store fangst af en farlig hvalros, og mise-en-scène'n skifter kortvarigt og meget diskret til en gammeldags baggrund med olielampe og moskusoksetæpper i stedet for elektrisk lys og Larsen-dyner for at matche hans psykologiske stade. Det, der imidlertid tydeligst afslører, at Rasmus' selvbedrag og psykiske problemer (også) er en belastning for hans familie, er, at hans kone Marie bidrager i denne folie à deux om storfangeren for ikke at tirre ham.

3) Uddybningen udvider temaer og undertemaer, og hovedpersonens personlighedstræk bliver helt klare, konflikten bliver kritisk, og det bliver tydeligt, hvilke hovedpersoner tilskuerne skal identificere sig med. Den ældste bror Simon er den eneste i familien, der ser faderen som den fordrukne døgenigt, han er. Han er for længe siden holdt op med at tro på hans fangerhistorier og lytte efter hans råd. På dette tidspunkt er vi som publikum blevet klar over spændingen mellem de to brødre og deres attitude over for deres dagdrømmende far og hans formålsløse anstrengelser for at blive en aktiv storfanger, som kan undervise sine sønner. Den yngste søn Niisi, som er opkaldt efter den dansksindede fremskridtsmand, Rasmus' far, er splittet imellem sin loyalitet over for sin far og sin bror.

4) I 'konfliktoptrapningen' intensiveres kampen mellem de stridende parter. Under Simons fødselsdagsfest er Rasmus i et ildevarslende lune, hvor han først gør grin med, at han ikke har bidraget med fangstkød til festen, og roser Marie, fordi hun altid er den, der kan spare og ordne det hele. Derefter fortsætter han med tilsyneladende at rose Simon, som har "taget efter sin mor". Rosen er dog mere ondskabsfuld end ærlig, eftersom han gør grin med Simons stræben efter at komme til at studere på Fairbanks University i Alaska, og som for at spare sammen "går til Bingo hver søndag". Det er en vigtig replik fra Hans Anthon Lynges side, at Simon ikke stræber efter at studere ved Københavns Universitet, som han kan gøre aldeles omkostningsfrit, men at han også på trods af Rasmus' anklage for at være danskervenlig vælger et ophold hos 'stammefrænderne mod vest'.

Som Rasmus' egen far ydmygede ham foran den danske delegation, ydmyger Rasmus nu sin søn, som først lader det passere for ikke at gøre skandale. Rasmus er imidlertid stadig som en tikkende bombe af frustration og druk og projicerer nu sin egen tidlige ydmygelse over på Simons veninde, Karina, der har sat en dansk rocksang på med Kim Larsen og den sigende tekst: "Det er samfundets skyld, det er samfundets skyld." Idet Rasmus beskylder Karina og Simon for at skamme sig over at være grønlændere, kobler han til sin barndoms ydmygelse og hvæser "Lille Peter Edderkop" i hovedet på dem. Konflikten eskalerer, da Simon gengælder Rasmus' anklager med den værste ydmygelse af alle: At han ikke skammer sig over at være grønlænder, men over at have Rasmus som far. Efter at Simon har forladt selskabet med sine venner, bryder Niisi endeligt sammen over sin go-between-rolle. Fuld lister han farfaderens symbolladede riffel ned af krogen over Rasmus og Maries seng og går ud og

myrder først vennen Nuka, der driller ham med hans storfanger-far, og derefter skyder han ind i en gruppe dansende unge og dræber Karina. Med mordvåbnet skyder han sig selv off-screen ude i fjeldet.

5) Point of no return markerer det stadium, hvor der ingen mulighed er for at vende om. Vendingen stammer fra flyvning og markerer det punkt, hvor piloten *må* gennemføre en landing. Således *må* historien fortælles til ende, hovedpersonens handlen er uafvendelig. Dette punkt er ikke altid let at finde i en fortælling, men sædvanligvis er det det stadium, hvor historiens slutning er foregrebet på en helt afgørende måde i forhold til plottet. I *Lysets hjerte* besluttede vi os for, at point of no return var den scene, hvor Rasmus havde mistet begge sine sønner, den ene virkeligt og den anden symbolsk. Han beslutter sig endeligt for genvinde sin identitet og stolthed ved at 'redde sin sjæl' for at blive far igen for sin symbolsk tabte søn. Rasmus' ord til Marie er et forvarsel om det uheldsvangre enten-eller for hans rejse. Enten vender han tilbage som en selvsikker far, eller også bliver han ude i fjeldet alene som qivittoq: "Så syg som min sjæl er, kan jeg ikke være nogens far".

6) Klimaks er den afgørende kamp på liv og død imellem parterne i hovedkonflikten, i hvilken sædvanligvis én kommer ud som vinder. I *Lysets hjerte* vinder Rasmus en symbolsk kamp over sin far og dermed implicit over sig selv og effekten af den danske kolonisering, da han ved Mikael Berthelsens hjælp indser, at han ikke som barn bukkede under for overmagten, dvs. faderen og overordnet danskerne. Han sang ikke den danske børnesang, men forsvarede sine grønlandske rødder og sang: "Soralumma - raalummaralumma". Den skam, han følte dengang, og som han har levet med hele sit liv, var et selvbedrag. Det lykkedes ikke hans far at tvinge ham til at blive dansker. Men faderens forsøg på at kue Rasmus blev til den angst, som Berthelsen fortæller om i radioen i de danske pigers telt, at han så i den lille drengs øjne - den angst, der blev til bestandige identitetsproblemer og det mindreværdskompleks, han nu endelig kan afsige sig. Mikael Berthelsen, som stod for en langsom udvikling, høres sige i radioen - som et symbol på Rasmus' rejse og forvarsel om hans sikre hjemfærd: "Jeg frygtede for mit land. Vi var begyndt på en rejse fra hvilken der ikke var en vej tilbage. Men vi er ikke fortabte - måske er vi vandrere på vejen, som er faret vild - men vi er ikke fortabte."

Hændelsen med faderens krav til drengen og hans efterfølgende salut, "Du er håbløs" efterlader Rasmus med en usikker voksen identitet som en svag fader for sine sønner, en dagdrømmende ægtemand og en arbejdsløs alkoholiker med tilbagevendende anfald af raseri, skyderi og voldsomme udbrud af selvovervurdering eller selvhad.

Rasmus' næsten terapeutiske indsigt baner vejen for, at han kan blive hel igen: "Han tvang mig til at blive dansker. På min rejse hertil blev jeg mindet om, hvordan han tvang mig til at synge en idiotisk dansk sang foran den danske delegation ... bare for at vise hvilken lille artig dansk dreng jeg var - men en rigtig dansker kunne jeg aldrig blive .... Den vildfarelse skulle danskerne nok rive mig ud af .... Men hvis det ikke var tilladt for mig at være hverken grønlænder eller dansker ... hvem er man så ... hvem var jeg så?" Rasmus' beskrivelse af koloniherrernes behov for at opretholde en etnisk forskel svarer til, hvad kolonialismeteoretikere og praktikere som de fransk-algierske/tunesiske Frantz Fanon og Albert Memmi ser

som håbet om assimilation. Lighed er utænkeligt: "the colonialist never planned to transform the colony into the image of his homeland, nor to remake the colonized in his own image!" (Memmi, 1965: 69).

Rasmus' indsigt under dette klimaks indskriver sig i den store fortælling som det tematiske skisma mellem danskere og grønlændere, mellem koloniherrer og kolonialiserede, og ikke mindst i fortællingen om, hvad kolonialisering og kolonimagt gør ved folks sind. Berthelsen havde på det politiske og på det emotionelle plan de samme følelser som Rasmus: "Jeg så, hvad der skete med mit land i disse år .... Jeg så, hvordan vi blev tilskuere til denne nye udvikling ... hvordan vi blev gjort fremmede i vores eget land."

7) Udtoningen er det stadium, hvor tilskuerne oplever og identificerer sig med heltens triumf, glæde og stolthed. I udtoningen følger vi Rasmus tilbage til hans familie og til samfundet som en sejrende fanger. På tærsklen til ødemarken efterlader han Qivittoq, mens hans sørgelige sang høres i voice-over, da Rasmus kører hjem: "Du som vender tilbage ... bring min hilsen med til mine kære." Marie, som - overbevist om Rasmus' "stærke sjæl", som hun siger, da han drager ud - og som har ventet trofast trods hån fra alle i samfundet, møder ham i national festdragt og kører tilbage med ham på slæden og flænser sæl til at dele ud til de tililende folk. Rasmus lægger en sæl på Magdalenas trappe, den myrdede Karinas mor. Skuffet trasker han væk fra den lukkede dør, men Simon henter hende som tegn på sin egen tilgivelse af faderen. Marie og hendes familie forsoner sig gennem sælens blodfyldte lever med Karinas mor som et bodsymbol for det blod, som hendes søn har udgydt. Rasmus har undergået en fuldstændig forvandling og har nu formildet de sårede parter, Magdalena og Simon, på det interpersonelle plan. Spørgsmålet er imidlertid, hvad der sker for ham i fremtiden på det personlige plan. Vil han være i stand til at forsone sig med det liv, der kræves af en moderne grønlænder? Vil han slippe ud af sin identitetsløshed, fordi han nu er vendt tilbage i det rigtige oprindelige grønlandske udstyr med bjørneskindsbusker, skindanorak og kamikker, som han har arvet fra Berthelsen? Uheldigvis er en kort ordveksling mellem Rasmus og den ældre fanger Mannarsi klippet ud af filmen, men den eksisterer i drejebogen (Lynge & Grønlykke 1977). Mannarsi byder Rasmus velkommen hjem og opfordrer ham til at fortælle om sin rejse, som fangere altid gør. Rasmus, der imidlertid i drejebogen er bevidst om, at det at være fanger ikke er nok til at blive et fuldgyldigt medlem af et moderne samfund, svarer: "Men min rejse er lige begyndt"! (7)

Med denne udeladelse er filmens konklusion desværre noget uforløst. Ved at undlade denne scene har filmens diskurs sin styrke i det mytiske, fortidige øde og ikke i nutiden, hvor man kunne spørge sig selv, hvad der blev af Rasmus bagefter. Kom han til at fungere også i et moderne grønlandsk liv med arbejde og som en ansvarlig mand for Marie? Blev han en god fritidsjæger, og holdt Marie og Rasmus op med at lege 'den store jæger kommer hjem'? Kunne Rasmus støtte og hjælpe Simon til en uddannelse på Fairbanks University? Når filmen slutter med, at Rasmus blot kommer hjem som storfangeren og ikke lader ham udtale den selvrefleksive bemærkning til Mannarsi, kobler filmen det moderne nutidsliv fra. Følgelig bliver der ikke mange brugbare identifikationspunkter for ungdommen i

denne film! Men det var så heller ikke forventet fra Grønlykke og Lynges side, som fortæller, at de screenede filmen for publikum, og at de derefter regnede med at ramme den voksne befolkningsgruppe på over 30 år.

**Den postkoloniale myte.** *Lysets hjerte* er skrevet/instrueret af en grønlænder og en dansker, Hans Anthon Lynge og Jacob Grønlykke. Lynge har imidlertid haft det sidste og afgørende ord med hensyn til indholdet, fortællingen og det postkoloniale synspunkt, som filmen formidler. Lynge (f. 1945 i Qullissat) er ikke alene selv vokset op i et koloniseret Grønland, men oven i købet i byen Qullissat der kom til at stå som eksponent for den danske kolonimagts forsøg på udnyttelse. Byen opstod i 1924 i forbindelse med anlæggelse af en kulmine, men blev nedlagt i 1970-erne, da omkostninger ved bruddet ikke kunne konkurrere med importerede produkter (Christiansen, 2002: 92; se også artikel af Annga Lynge i dette nummer om dokumentarfilmen *Da myndighederne sagde stop*). Hans opvækst i Qullissat er formodentligt med til at farve hans beskrivelse både af den eksistentielle forarmelse, der vises i det Ilulissat, som Rasmus forlader, i den hvide ødemark, som befolkes drømmeagtigt og mytisk af mennesker og væsner, der har indkapslet sig fra en modernisme og nutid, som de tager afstand fra og endelig af det tilsyneladende ændrede Ilulissat, som Rasmus vender tilbage til, og som nu skildres med en anden etnisk linse, så det nu er et sted, hvor man deler fangst, smil og samhørighed med hinanden.

Filmens noget bombastiske påståede forvandlinger og tilbagevundne etniske symboler ville være for meget, hvis man ikke empatisk lod sig bevæge af, at diskursen i *Lysets hjerte* svarer til så mange andre skildringer af postkolonial stress, som skyldes, at de koloniserede er blevet berøvet deres kulturelle erindring. Der er film som Lee Tamahoris *Once Were Warriors* (New Zealand, 1994) og en roman som Louis Bertrands *Latin Algeria* (1938). I *Once Were Warriors* vender de identitetssplittede maorier 'hjem' til den mere oprindelige 'landkultur' og væk fra den kulturelt vestligt inficerede 'bykultur' for at hele splittelsen. Bertrands roman forsøger i lighed med *Lysets hjerte* via myten at genoplive en død fortid. Men det er måske netop det, der gør, at *Lysets Hjerte* mangler appel for en ung og moderne grønlandsk befolkning. Azzedine Haddours kritik af *Latin Algeria* kunne meget vel passe på *Lysets Hjerte* hvis man udskifter 'latinsk dominans' med 'førkolonial grønlandsk tidsalder': "Myten reflekterer et indsnøret* og mumificeret samfund på randen af 'selvmord', der ser bagud på en latisk dominans, uden at ville åbne sig mod fremtiden, mod de diakrone former for historie der truer dets eksistens" (Haddour, 2000: 27), hvis man udskifter 'latinsk dominans' med 'førkolonial grønlandsk tidsalder.'

Men det, der står tilbage, er det stadige bevis på, hvad kolonisering gør ved mennesker. Som Rasmus i filmen vises at være alvorligt skadet, således føler man også, at forfatteren, der har skrevet drejebogen, selv føler stærkt for sit emne, bl.a. når han lader Simon ønske sig så langt væk som til Alaska for at studere eller lader Rasmus fange en sæl på den helt oprindelige måde fra et åndehul. Måske kan man give det daværende grønlandske landsstyremedlem for kultur, Konrad Steenholdt, som har skrevet forordet til drejebogen, ret i, at filmen udtrykker noget væsentligt om grønlandsk kultur, som det er vanskeligt at

sætte ord på, men "som er i den enkelte" (Lynge & Grønlykke, 1997: 7).

Danskernes rolle er identisk i filmens to dele: De er magten, ordensmagten, dominerende, bedrevidende, potentielt 'de givende' eller dem, der giver afslag - en afspejling af den koloniale relation, som Rasmus har kæmpet med hele sit liv, og som han i filmens tidløse mytiske landskab overvinder netop ved hjælp af en svunden mytisk fortid. I filmens nutids- og bymiljø er danskerne mere fremtrædende, mens de i filmens mytiske fjeldlandskab kun ses i begyndelsen og derpå forsvinder helt fra filmens slutning.

Repræsentanterne for den politiske magt ser vi allerede i begyndelsens billedmateriale og gentaget i Rasmus' skræmmesyn i indvoldsæderskens hus, hvor den stift, mørkt og vestligt påklædte danske delegation overrækker den grønlandske politiker Niisi Lynge riflen som gave for hans samarbejdsvilje. Som repræsentant for ordensmagten i bylivssekvensen ses en dansker som den betjent, der, om end empatisk, overbringer den dårlige nyhed om Niisis mord og selvmord. På værtshuset ser vi den fulde Rasmus slingre hen til et bord med nogle mænd, der ligner danske håndværkere, og bede: "Gi' mig øl"! Håndværkertyperne, der selv er sølle, skændes og små-slås om at afvise eller efterkomme hans forlangende. Det ender dog med, at det er den fulde Rasmus, der bliver smidt på porten af en danskudseende tjener. I filmens ødemarks sekvens ser vi resterne af den danske tilstedeværelse i et 'frit', hjemmestyret Grønland lidt parodisk fremstillet som de to danske 'adventure'-turister', som er politisk korrekte i deres holdninger og udstyr lige til deres kamikker, der er fremstillet "i den lille systue i Kangaamiut". De er mere grønlandske i deres bedrevidenhed end Rasmus, der optræder i gummistøvler. Selv her i sit 'eget' landskab placerer han sig på dette tidlige tidspunkt af sin rejse kulturelt forkert, sådan som andre med samme postkoloniale baggrund beretter om: "The colonizer (...) will track down the telltale nuance in clothing or language (...). Indeed a man straddling two cultures is rarely well seated, and the colonized does not always find the right pose" (Memmi, 1964: 124). Når alt forud har vist, at en assimilation er umulig, er rejsen tilbage til det historieløse fortidssted den eneste mulighed for at vinde sin selvrespekt og sin værdighed tilbage.

Når vi som ovenfor har beskrevet Grønlands historie, er det den danske kolonihistorie af Grønland mere end det er Grønlands egen historie. På den måde er der en egen sand logik i, at Lynge beskriver *sin* grønlandske historie - om end i en mytisk fortid, der dog er hans egen - for at finde sin hovedpersons rødder. I den historie er heltene - hjælperne - og de kloge dem, der har stillet sig udenfor historien og samfundet, som det er skabt og bygget og lovgivet af danskerne. Berthelsen har valgt at blive boende langt fra det urbane moderne liv, og Qivittoq har forladt den ydmygelse, som han ikke kunne klare at leve med og det samfund, som omend skildret som helt igennem grønlandsk, ikke eksisterer mere. Men hvem er så Lynges historiske helte? Hvor er de? Den mangel synes at være et generelt kolonialt problem, som også andre har genkendt:

> Sålænge han tolererer kolonisering, er de eneste alternativer for den koloniserede assimilation eller forstening. Da assmilation nægtes ham (...) er der intet andet tilbage til ham end at leve isoleret fra sin tidsalder. (...) Hvem er hans folkehelte? Hans store folkelige ledere? Hans vismænd? Han er højst i stand til at nævne nogle få navne, i fuldstændig uorden,

> og færre og færre efterhånden som man går ned gennem generationerne. De koloniserede synes fordømt til at miste sin hukommelse. (Memmi, 1964: 102)

På trods af filmens tunge symbolbrug og påståede 'happy ending' kan man alligevel sige, at filmen udtrykker noget væsentligt om grønlandsk kultur, som det er vanskeligt at sætte ord på, men "som er i den enkelte" (Lynge & Grønlykke, 1997: 7).

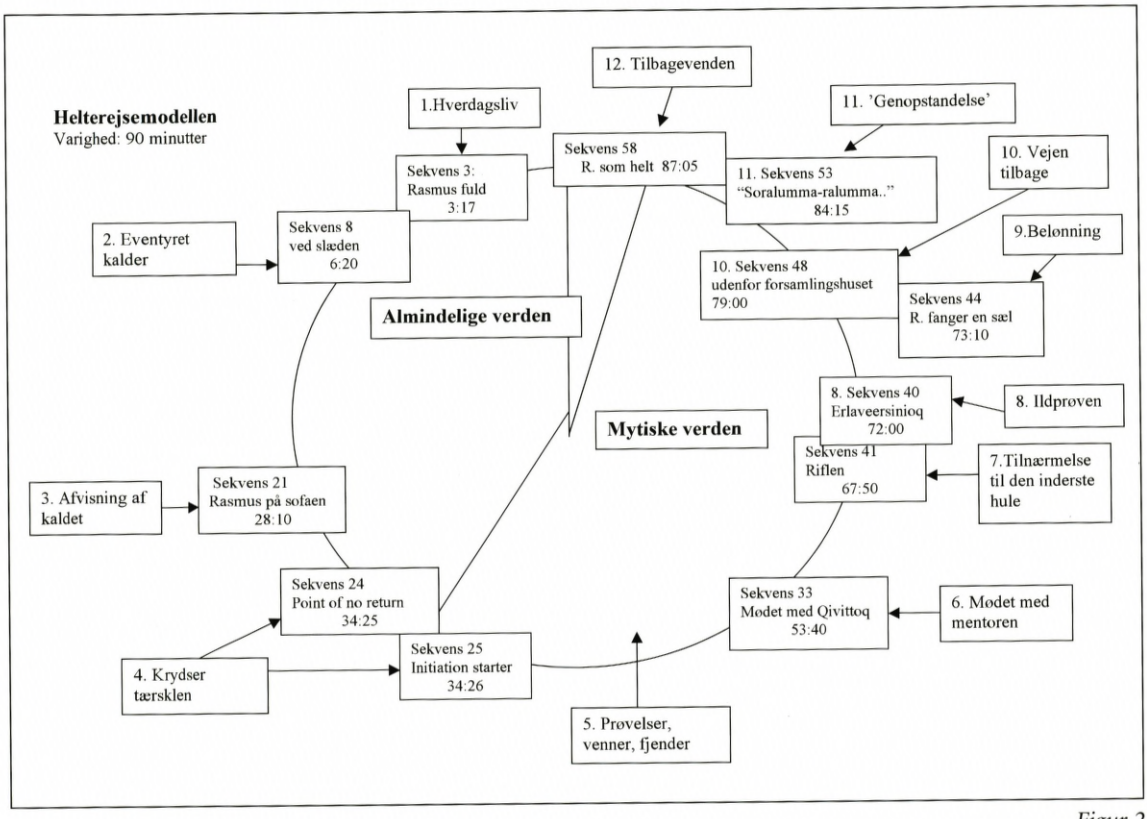
**Den Lille Historie: initieringsrejsen.**
Blandt flere 'mindre' temaer (8) i *Lysets hjerte* vil der i det følgende blive fokuseret på hovedpersonen Rasmus' søgen efter identitet.

I sin afhandling *Shamanism and Initiation Among the Inuit*, påpeger Daniel Merkur (1985) i sit kapitel om polare initiationer, at den potentielle åndemaner sædvanligvis må finde sig en åndelig vejleder som for eksempel en erfaren åndemaner. Optræningen til åndemaner foregår i dybeste hemmelighed, ellers vil åndemaner-lærlingen aldrig tilegne sig de kræfter, der er nødvendige for dette hverv. En af versionerne, der beskriver hvordan man opnår shamanistiske kræfter, går ud på, at lærlingen bevæger sig ud i ødemarken, udsøger sig en klippehule og går direkte ind i dennes dyb. Når først han befinder sig i klippehulen, vil denne lukke sig bag ham. Når den åbner sig igen, skal han forlade den straks for at undgå at blive spærret inde for evigt. Han vil overleve *med mindre* den stærkeste af hjælpeånderne, Toornaarsuk, er til stede under prøvelsen. Når denne prøvelse er vel overstået, er han hermed at betragte som åndemaner, men han må også finde sig en hjælper. Til det formål skal han bevæge sig ud til kanten af indlandsisen, hvor Toornaarsuk opholder sig i en hule. Denne mægtigste hjælpeånd blandt alle hjælpeånder vil spørge den kommende åndemaner om, hvilken hjælpeånd han ønsker sig. Toornaarsuk vil opfylde hans ønske og instruere ham i, hvordan denne hjælpeånd kan bruges. Hjælpeånden kan være et dyr, en person, en sten eller hvad som helst andet. På trods af hulens mytiske dimension påpeger Merkur, at "a definite distinction [is] made between the potentially fatal vision quest in the cave and the later acquisition of helping spirits", (Merkur,1985: 134).

Fra denne komprimerede og meget generelle beskrivelse af åndemanerens initiering, kan vi drage en parallel til Rasmus' søgen efter sin sande identitet i *Lysets hjerte*. Den plagede Rasmus tager ud i ødemarken, kæmper med sine indre og ydre dæmoner, møder sin mentor, Qivittoq, nærmer sig og træder ind i en symbolsk hule, angstens hule, som i denne kontekst er beboet af en meget smuk og sexet indvoldsæderske, Erlaveersinioq (9). Her bliver Rasmus konfronteret med de visioner, han frygter mest, men han overlever denne ildprøve, hvor han undgår at få revet sine indvolde ud. Vejledt af sin mentor finder han et brev fra sin kone, Marie, som derigennem hjælper ham til endelig at fange en sæl i ellevte time. Rasmus må overleve andre ildprøver, før han til slut kan vende hjem beriget med en ny styrke.

Stuart Voytilla (10) påviser i sin *Myth and the Movies* (1999) den mytiske struktur i 50 velkendte film fra 40'erne til 90'erne inden for forskellige genrer. Med reference til den klassiske myteekspert Joseph Campbell fokuserer han på Helterejsen defineret som "en altfavnende metafor for den dybe indre transformationsrejse, som helte til hver en tid og hvert et sted synes at dele, en sti som leder dem gennem store sindsbevægelser; adskillelse,

fald, ildprøver og tilbagevenden" (frit oversat fra forordet). Voytilla beskriver Helterejsen som en tolv-trins eventyrrejse, en model, som vi har tilpasset analysen af Rasmus' initieringsrejse. Grafisk ser modellen for Rasmus' rejse ud som følger:




*Figur 2*

På *første trin* møder vi hovedpersonen eller 'helten' i filmens almindelige hverdagsagtige verden. En beruset mand uden jakke - på en øde vej.

*Andet trin* skildrer overordnet, at helten konfronteres med en udfordring til at tage på eventyr, som han må tage konsekvensen af. Det lykkes efter nogen møje at få sønnerne med til hundeslæden; Niisi, den mørklødede søn, og Simon, den lyslødede søn, i sin bingo-uniform. En af de respekterede fangere, Mannarsi, i sin moderne Great Greenland pels antyder over for Rasmus, at det nok ville være en bedre idé, hvis han tog af sted på en snescooter, da han straks kan se, at hundeslæden er ved at brase sammen, og at det ville være uansvarligt at tage på fangst med den. Rasmus har et problem eller rettere, han står over for en udfordring her - en kompetent fanger ville aldrig være sløset med sine redskaber og ville aldrig tolerere at blive ydmyget af en kollega foran sine sønner.

På det *tredje trin* udtrykker helten frygt og tøver eller afviser at tage imod udfor-

dringen. Gennem et vindue ser man Rasmus ligge på en sofa i stor sorg efter begravelsen af sønnen Niisi. Rasmus' kone, Marie, ryster sin mand mens hun grædende siger: "Hvad er du for en mand.. rejs dig så op. Rejs dig.. Vil du måske også miste din sidste søn!" På dette stadium kan Rasmus ikke bære at konfronteres med verden.

Rasmus tager endelig imod udfordringen på *fjerde trin* og krydser tærsklen fra den 'almindelige' verden til den mytiske. Forinden forsøger Rasmus at forsone sig med sønnen, Simon, men afvises. Som Rasmus siger til sin kone, Marie: "Jeg forstår godt, at han foragter mig (...) Jeg tror kun, at jeg kan blive forsonet med ham, hvis jeg rejser... Så syg min sjæl er nu, kan jeg ikke være nogens far!" Marie opmuntrer Rasmus: "Din sjæl er stærk ... meget stærkere end du tror. Jeg vil vente på dig, Rasmus... Du er min mand!". Rasmus er nu klar til at nærme sig de første trin af sin initieringsrejse.

På *femte trin*, som handler om at helten møder den mytiske verden, hvor både venner og fjender hersker, starter Rasmus sin initieringsrejse. Denne starter med, at Rasmus har problemer med at få kontrol over slæde og hunde. I ødemarken støder han omsider på et par politisk korrekte danske piger, der er veludstyrede til det arktiske klima, i modsætning til Rasmus, der er iført tynd anorak og gummistøvler. Rasmus lytter til pigernes transportable radio, hvorfra man hører Mikael Berthelsens stemme sige: "... Det er ikke vigtigt længere; den lille dreng... hans øjne var så fulde af angst..". Denne voice-over, som tilhører Rasmus' ubevidste/ukendte ven, fortsætter ind i næste scene, hvor Rasmus ses siddende apatisk og fortabt på sin slæde. Stemmen strejfer Rasmus' tanker, men trænger tilsyneladende ikke ind i hans bevidsthed. Han kryber sammen på slæden helt tildækket af sne i sit tynde tøj, da en helikopter kommer til syne i et grønt skær, den symbolske farve for håb. Da Rasmus forstår, at han er meldt savnet af sine erfarne fangerkolleger - og ikke af sin kone, beslutter han sig for ikke at vende tilbage med helikopteren. Hans argument er, at han ikke vil efterlade sine hunde i ødemarken, hvilket er det første tegn på en begyndende ansvarsbevidsthed. På dette stadium har Rasmus bestået den første af mange prøver med værdigheden i behold.

Rasmus møder sin mentor, Qivittoq, på det *sjette trin* af sin initieringsrejse. Mødet med mentoren skal tilvejebringe opmuntring, visdom eller magiske kræfter, der gør det muligt for helten at overkomme angst og tvivl. For at forstå, hvorfor Rasmus bliver så skræmt, da det går op for ham, at der er en qivittoq i nærheden, vil det kræve en definition af fænomenet. Ifølge Samuel Kleinschmidt (1871) er en qivittoq en, der:

> Gaaer Vildmandsgang; forlader menneskene og Samfundet af Sindskrænkelse ell. Skam ell. Anden hemmelig Grund (hvilket enkelte Gange virkelig er skeet og desuden af Mange antages at være skeet, naar En er omkommen paa Søen, og intet bliver fundet efter ham) (...) en (indbildt) Vildmand; En, som formeentlig ikke er død, men har forladt Menneskene i levende Live, og som efter Grønlændernes Overtro derefter er bleven til halvt legemligt, halvt aandeligt Væsen, som f.eks. kan fange Rensdyr etc. uden Våben (men dog gjerne søger hen til Husene eller de almindelige Menneskers Fangst for at tilvende sig Noget at spise ell. ogsaa lidt Tobak, naar Lejligheden kunde falde gunstig), samt kan vandre uden Vei over Bratninger og Fjorde og Alt, og heller ikke døer mere. (Kleinschmidt, 1871: 152).

Dvs. en qivittoq er en person der søger ensomheden i vildmarken efter at have

følt ydmygelsens smerte på sig og eller/ en indbildt vild, som har fået magiske kræfter - en person der er udødelig. Signe Rink (1900) pointerer yderligere, at det kan dreje sig om en person der har mistet kontrollen over sit sind (Rink, 1900: 125). Det forklarer dels, hvorfor Rasmus bliver så skræmt, dels hvorfor fodsporene pludselig forsvinder ud i det blå.

Vi er nu på det *syvende trin*, tilnærmelse til den inderste hule. Det går først senere op for Rasmus, at Qivittoq er hans mentor. Indtil nu er det Qivittoq, som har de magiske kræfter, som opmuntrer og er i besiddelse af indsigt. Det er Qivittoq, der finder Maries brev, opdager inskriptionen på riflen og finder Rasmus' bortløbne hunde for ham, mens Rasmus er sunket ned i et univers af dyb selvmedlidenhed og selvhad, mens han jamrer til sin afdøde far: "Er du så tilfreds nu, er du tilfreds? Du fik ret, ikke! Jeg duede ikke til spor, mislykket, som du sagde! Jeg kunne ikke engang være far for mine sønner.. Er du så tilfreds nu? Er du?". Rasmus er på nippet til at opgive sin rejse på dette stadie, men Qivittoq opmunter ham til at fortsætte.

På det *ottende trin* når Rasmus omsider ildprøven. Han nærmer sig og træder ind i indvoldsædersken, Erlaveersinioqs hytte, på trods af Qivittoqs kraftige advarsel om at gå derind: "Hvis du ler, vil indvoldsædersken fortære dig". I den mundtlige fortælletradition er *Erlaveersinioq* en person, der røver personers indvolde - hendes livret. Hun er en mytisk figur, som bor øst for Månemanden. I nogle versioner har hun en jernhale, i andre en flænsekniv. Hun er gammel og har et lattervækkende udseende. Sædvanligvis er hun iført en tørret ulk eller andet komisk som mavebælte. Hun danser og vrider sig, laver komiske grimasser, udstøder underlige lyde og taler volapyk, og mavebæltet bliver levende, når hun får øje på personer, der kommer forbi hendes bolig. Hendes hovedopgave er at få gæster (sædvanligvis en åndemaner) på deres vej til Månemanden til enten at trække på smilebåndet eller bryde ud i latter. Så snart det lykkes for hende at få den forbipasserende til at smile eller grine, hopper hun på denne og flår med sin jernhale eller flænsekniv indvoldene ud af personen, og hun kan da mæske sig i sin livret (se bl.a. Bak, 1977). Hos Rink (1866-71) er *Erlaveersinioq* beskrevet i en fortælling om en rejse til månen, hvor Månemanden advarer sin gæst således:

> Vogt dig for at lee, thi saasnart du blot smiler, vil hun tage Indvoldene ud af dig, men naar du er nær ved at lee, skal du gnide dig under Knæet med Neglen paa den lille Finger". Strax derefter kom hendes Fad, hvori hun lagde Indvoldene, hoppende ind af sig selv, og satte sig på Gulvet, og derefter kom hun selv dandsende og syngende: "ia, ha, ha, ha!" Naar hun vendte Ryggen, viste hun et stort Skræv, men naar hun vendte Siden til, trak Munden sig ganske skjæv, saa at hendes Ansigt blev aflangt paatværs, naar hun bukkede sig slikkede hun sin egen bagdeel, og naar hun bukkede sig til Siden, slog hun med Kinden paa Hoften, saa det kladskede; tilsidst begyndte han allerede indvendig at lee, da hørtes en Stemme fra Vinduet: "han smiler," og strax kom hun hen imod ham, men saa gned han sig med Neglen under Knæet, og da hun saa studsede, kastede maanemanden hende ud af Huusgangen. (Rink, [1866-1871]/1982: 87).

I sammenligning med denne traditionelle beskrivelse af indvoldsædersken er det bemærkelsesværdigt, at hun i *Lysets hjerte* er blevet forvandlet til en smuk og sexet trommedanser. Qivittoqs advarsel om at hun vil åbenbare det, som Rasmus frygter allermest, kan tolkes på to planer: Udsigten til at få sine indvolde flået ud er nok så skræmmende på det fysiske plan. På det psykologiske plan er det vores

inderste hemmeligheder, vores underbevidsthed som er mest skræmmende. I Rasmus' tilfælde er det tilsyneladende den traumatiske oplevelse i barndommen, hvor faderen får ham til at synge "Lille Peter Edderkop" - på dansk - foran de danske embedsmænd. I Rasmus' hukommelse siger faderen på dansk: "Du er håbløs! Forstår du slet ikke noget af det, jeg siger? Du bliver aldrig til noget, hvis du ikke hører efter, hvad jeg siger! Vi skal blive som dem! Vi skal blive danske!"

På en eller anden vis overlever Rasmus Den Inderste Hule, hvilket kun er muligt, hvis han ikke giver sig hen i hulens magt. Forklaringen på dette kan være, at dele af hans ubevidste har censureret erindringen om netop denne barndomsoplevelse. I betragtning af at denne erindring er falsk, er det nærliggende at antage, at synet af den smukke Erlaveersinioq også er falsk i hans forvirrede sind - særligt når vi husker fra tidligere, at han har tendens til at dagdrømme. Straks efter denne episode afslører Qivittoq den skjulte inskription på riflen, hvilket motiverer Rasmus til at søge efter den person, riflen retmæssigt tilhører, Mikael Berthelsen, som politisk stod for en gradvis udvikling af Grønland på landets egne betingelser. Med andre ord: Rasmus har udstået Ildprøven, den værste krise, hvor han er blevet konfronteret med det, han frygter mest, og med en smag af døden.

På *niende trin* får Rasmus sin 'belønning'. Nær sultegrænsen er Rasmus tæt på at ofre en af sine hunde, men vejledt af mentoren Qivittoq finder han et kryptisk brev fra sin kone i bunden af madposen i sin søgen efter en bid mad. Rasmus gætter gåden, og det lykkes ham herigennem at fange en sæl. At Rasmus skal vejledes til at tænke det mest oplagte for enhver, at sæler ånder ved åndehuller, og at det er der, man har chancen for at få bytte, gør skildringen af ham temmelig utroværdig i denne sammenhæng. Men han nyder nu sin belønning for at have været i stand til at konfrontere angsten og døden - Qivittoq opmuntrer Rasmus til at fortsætte sin rejse nordpå og lover at vise vej.

*Tiende trin* handler om, at helten forsøger at vende tilbage, men gendriver trangen og beslutter sig for at fuldende sin rejse. Rasmus konfronteres med det faktum, at der stadig er langt til Berthelsens hjem, og Rasmus kan ikke se nogen idé i at rejse videre. Han har fået nok og vil hjem. Qivittoq argumenterer, at så længe Rasmus ikke har noget som helst at bringe med sig hjem, har han stadig en del at lære. De træder ind i et forsamlingshus i en bygd, hvor det afsløres, hvorfor Qivittoq gik 'vildmandsgang' - på grund af offentlig ydmygelse. Rasmus forøger at trøste Qivittoq, da de pludselig forlader forsamlingshuset. Rasmus foreslår, at de går ind igen, hvilket Qivittoq afviser med ordene: "Forstår du slet ingenting? Man kan ikke gå tilbage... man kan ikke gøre om... enten må man forsone sig med, hvad der er sket i ens fortid.. eller også (...) eller også må man ende som mig, der lever fjernt fra alle menneskene.. en ensom qivittoq." Som Qivittoq, må også Rasmus lære at erkende, at man ikke kan leve i fortiden, han må se at komme videre med sit liv.

'Genopstandelse' handler det *ellevte trin* om. Rasmus mødes endelig med den døende Berthelsen, der fortæller ham historien bag riflen de politiske uenigheder mellem ham selv og Rasmus' far. Gradvist hjælper Berthelsen Rasmus med at huske, hvad der egentlig foregik i den episode, som han frygtede mest - det går op for ham, at han ikke sang den danske børnesang, men den grønlandske

"Soralumma-ralumma ujatsiutitai" (Min lille nieces små bitte seler) på trods af faderens opfordring. Med andre ord går det op for ham, at han aldrig fornægtede sin grønlandske identitet - på trods af faderens politik. Herefter dør Berthelsen. På dette stadium står Rasmus ansigt til ansigt med den mest intense ildprøve, der renser, genopretter og forvandler ham på tærsklen til hjemvendelsen.

Til slut handler det *tolvte trin* om heltens tilbagevenden med 'eliksiren'. Rasmus vender hjem med eliksiren, en slædefuld af friskfanget sæl, til glæde og nytte i Den Almindelige Verden. Hans forsoning med sig selv, sin søn og lokalsamfundet er fuldendt.

**Afsporing og generobring af identitetsfølelsen.** I filmens diskurs vises det fatale punkt dér, hvor Rasmus' personlige udvikling bliver afsporet. Det drejer sig om det tidspunkt, hvor Rasmus lod sig knægte af faderen i snæver forstand, manifesteret ved "Lille Peter Edderkop". Sangen er udtryk for en tilslutning til danskheden og kolonimagten i bredere forstand, som den latent virkende kraft bag faderens tvang. Faderens introjicerede foragt har siden været et grundelement i Rasmus' psyke, hvor faderens fatale bemærkning: "Du er håbløs" har ringet for hans ører livet igennem. Hans reaktion på den underliggende kolonimagt/tvang og manifeste fadermagt/tvang har været at udvikle sig til et skadet og skrøbeligt individ. Arbejdsløshed, druk, raserianfald, vekslende med grandiose forestillinger om succesfulde fangstture, der med et slag kunne forvandle ham fra drømmer til fanger, fra et utilstrækkeligt selvmedlidende faderpjok til et respekteret faderforbillede for sine sønner og til den, der sørgede for familiens fornødenheder, så han ikke måtte krybe til at prise Marie for hendes evne til at spare og dermed stable en fødselsdagsfest på benene.

Det *første* vendepunkt, hvor Rasmus kan begynde at udvikle sit skadede jeg og finde sig en identitet på egne betingelser, sker på det tidspunkt, hvor Rasmus opsøger og finder Berthelsen, der som en erfaren terapeut ansporer Rasmus til selv at huske tilbage og indse, at han ikke som lille lod sig knægte af hverken faderen eller kolonimagten - han sang virkelig den grønlandske børnesang - og ikke den danske. Rasmus' rejse bringer ham nye indsigter om ham selv og fortiden. Gennem forskellige hændelser og med 'hjælpere' ude i ødemarken får han stykket sin fortid, sin overlevelsesevne og sin identitet sammen, så han kan vende tilbage til familien som fanger, mand og fader - hvilket i filmens diskurs postuleres at være den ultimative lykke.

Det *andet* vendepunkt sker, da Rasmus når sultegrænsen og er nær ved at slagte sin hund og vejledt af Qivittoq finder Maries brev, der i voice-over minder ham om, at man kan fange sæler fra åndehuller i isen. Hunden reddes, og han kan oven i købet som en driftig fanger forære mad til sin hjælper.

Det *tredie* vendepunkt sker, da Rasmus støder på indvoldsæderskens hus og går ind på trods af Qivittoqs advarsel: "Hun vil åbenbare det, du har frygtet mest i dit liv!" Rasmus er imidlertid ikke parat til at se sandheden, men 'husker' bare at han bukkede under for overmagten, faderen og den danske delegation, for hvem han sang den famøse sang, som bliver et ledemotiv i filmen.

Den *fjerde* vending sker da Qivittoqs fortid åbenbares og Rasmus belæres om den risiko man udsætter sig selv for, hvis man ikke forsoner sig med fortiden: "Man

kan ikke gå tilbage!", siger Qivittoq og puffer alligevel samtidig Rasmus til en by 'langt mod nord', hvor Berthelsen bor, hvor han kan få mulighed for at lære noget af og om fortiden. Selvom man normalt ikke kan lære noget af andres erfaringer, lader Rasmus sig alligevel manipulere videre nordover til Berthelsen.

Det *femte* vendepunkt sker, da Berthelsen via en næsten terapeutisk indsats vejleder Rasmus til en erkendelse af, at han ikke dengang som barn lod sig knægte af overmagten: faderen og den danske delegation. I modsætning til faderen, der var en overløber, var Rasmus dengang som nu en 'rigtig' grønlænder. Niisi, der som den ældste søn var opkaldt efter bedstefaderen, måtte ofres for at bane vejen for Rasmus' identitetsfølelse og fremtid.

Da Rasmus forlader byen for at begynde på sin initieringsrejse, ved vi at denne er prædestineret til at lykkes. Som Marie-Louise von Franz påpeger: "Hvis helten ledsages af et hjælpende dyr, når individuationsrejsen begynder, vil rejsen altid lykkes" (von Franz, 1986: 8). I dette tilfælde er det ikke et dyr, der følger med Rasmus, men en hjælpende eneboer. Qivittoq har dyrelignende instinkter såvel som menneskelig erfaring, som han kan videregive til Rasmus såvel som den indsigt, at man ikke kan tage vejen tilbage til fortiden og rokere om på de begivenheder, man har fortrudt.

En anden mytisk forudsigelse er, at den kronologiske tidsplan, man hidtil har kunnet iagttage, nu slippes. På dette punkt starter det, som Mircea Eliade kalder 'illud tempus' (von Franz, 1986: 42), den tidløse evighed. Vi befinder os dog ikke helt i mytens og eventyrernes tid-/rumløshed, fordi vi på et eller andet plan godt er klar over, hvor vi er, nemlig på rejse fra Ilulissat til Qullissat og videre nordover til den bygd, hvor Berthelsen befinder sig, og retur til Ilulissat, men på et andet plan forsvinder tidsplanen fra os, og vi befinder os under hele rejsen i den tidsløshed, der kendetegner mytens og eventyrenes tid.

Shamanens initiationsvej, mystikerens indre rejse og heltens søgen er hos Jung og von Franz beskrivelsen af individuationen - rejsen mod og mødet med sjælens indre eller kerne, dvs. selvet (von Franz, 1986: 8) - deraf tidløshed og rumløshed. Ud fra et mytisk fortolkningsperspektiv ser det derfor ud til, at Rasmus' rejse falder heldigt ud.

**The end ....!.** Instruktøren af *Lysets hjerte* screenede filmen adskillige gange for forskellige test-publikummer, så han vidste på forhånd, hvilken målgruppe filmen ville tiltrække, dvs. "det modne publikum over 30 år, som har fået børn og kan identificere sig med smerten i filmen" (Lautrup, 1998). Vores interviews med de unge mellem 16 og 19 år bekræfter disse screenings, ligesom nogle af de studerende ved Ilisimatusarfik Grønlands Universitet udtrykte deres mishag over filmen under diskussioner ved den 12. Nordiske Filmfestival i Nuuk (11). En flyfrisk tysk filmopkøber udtrykte entusiastisk, at filmen viste det 'autentiske Grønland'. I modsætning til hende oplevede de unge grønlændere langtfra filmen som et udtryk for det 'autentiske' Grønland. Spørgsmålet er, hvad er det autentiske Grønland? Og hvad er filmens diskurs om det autentiske Grønland?

Primært deler filmen sig, som tidligere nævnt, i to dele. Overordnet skildrer den første del et elendighedssamfund. Selv på de punkter, hvor man kunne forvente et lille håb om en bedre fremtid for de unge af i dag - i stedet for den, der er karakteri-

seret ved arbejdsløshed, desillusion, identitetsforvirring, mord, selvmord og alkoholmisbrug - er udfaldet i filmens drive tilsyneladende en latterlig skildring: Den yngste søn, Simon, som har opgivet sin alkoholiske og dagdrømmende far, sparer op til sine studier ved at arbejde som 'bingo assistent'. Han og kæresten Karina er klædt ud i fjollede bingo-uniformer, bingo oplæseren messer bingo-numre som en anden præst. Oplæseren ses i frøperspektiv, og fra denne synsvinkel, koblet sammen med det grøn-gule lys, ser hans øjne ud som tågede kugler uden pupiller. De unge grønlændere identificerer sig ikke med dette univers, som kun fylder en lille del af den grønlandske kultur, et univers der ikke desto mindre, i filmens diskurs, bliver skildret som det sande billede af det moderne Grønland.

Den anden halvdel af filmen, som skulle være den fremadskuende del med udpegning af løsningsmuligheder for dilemmaet mellem en glorværdig fortid og en elendig nutid - som skyldes en alt for hurtig og drastisk modernisering, forbliver i sin dvælen ved fortiden.

Begge historier peger bagud. Bagud for at indhente erfaring og genoplive en gammel fangerkultur, i hvis univers man tager på fangst i politisk korrekt udstyr, dvs. pelsdragter som findes blandt Thule-fangerne - ikke at forglemme de indre billeder af Knud Rasmussen på ekspeditionsfærd i polartøj - såvel som hans efterfølgere i vore dage som f.eks. Uno Fleischer & co. En genoplivelse af en tabt kultur, i hvis univers man gavmildt deler sin fangst med naboerne. Et univers, hvor kvinderne, Marie og Karinas mor Magdalena, bliver forenede gennem blod, som de blev adskilt gennem blod. Som den bibelske Isak måtte Niisi betale straffen for sin fars/Abrahams synd således, at faderen kan blive i stand til at vende hjem og være far og forbillede for sin afvisende søn, Simon. Hunden, som Rasmus i sin fortvivlelse forsøgte at ofre, bliver imidlertid reddet, ikke af Gud men af Qivittoq, som bare prøvede ham. Men så var den jo heller ikke opkaldt efter den dansksindede grønlænder!

Filmen tager udgangspunkt i ideen om fortiden som utopia, hvor folk var stolte, havde styrke og livsvisdom. Men når postulatet peger bagud og ikke fremad, er det svært at se, at filmen er tro mod sit mytologiske indhold, og hovedpersonen er heller ingen mytologisk helt.

Ifølge Joseph Campbell er der kun én rigtig arketypisk mytisk helt, hvis liv og handlinger på et abstrakt plan er ens på tværs af verden, da hans handlinger har et helt bestemt formål, som er at være indstifter af et eller andet: "grundlæggeren af en ny tidsalder, grundlæggeren af en ny religion, grundlæggeren af en ny by, grundlæggeren af en ny levevis" (Campbell, 1991: 127-28). Det ser ud til, at vores helt i *Lysets hjerte* ikke lever op til denne definition, og det er ikke muligt at forudsige, hvordan Rasmus' liv vil falde ud efter hans hjemkomst. Som Campbell erklærer: "For at finde noget nyt må man forlade det gamle og søge efter det kimbegreb, som ejer evnen til at frembringe det nye" (ibid.)

Der, hvor filmens diskurs postulerer Rasmus' status som helt, er helterejsen, eller eventyrrejsen (jf. Campbell, 1991: 117-56), som han må tage ud på for at blive en integreret person; for at reparere på sin forsømte opvækst og for skabe orden igen. Den sunde socialisationsudvikling henimod en sund modenhed handler, ifølge Campbell, om, at man gennemlever barndommen, udvikler en seksuel modenhed, forvandler sin afhængig-



hed til en ansvarlighed i det voksne liv, gennemlever ægteskab, kroppens forfald, en gradvis svækkelse og døden (Campbell, 1991: 39). Der er imidlertid gået noget fuldstændig galt i Rasmus' personlige udvikling. Som postuleret i filmens diskurs stammer problemet fra forholdet til faderen og dennes politiske holdninger, som på det politiske plan går i retning af en optrappet udvikling henimod danske vilkår, og som på det personlige plan skildrer faderen Niisi Lynges uforsonlige holdning til sin søn, der mener, at denne er 'håbløs'. Denne faderens holdning forfølger Rasmus som et ekko, idet han udbryder ude i ødemarken: "Du havde ret, far, jeg var din håbløse søn".

Tilsyneladende er det aldrig lykkedes Rasmus inden han blev gift at overskride tærsklen fra afhængighed til ansvarlighed, som hører med til voksenlivet. Han opnåede aldrig den modenhed og ansvarlighed, før han startede sin egen familie og havde derfor heller intet at tilbyde sine sønner - vi husker hans ord til Marie, lige før han drog ud på sin rejse.

Man kan spørge, hvad der mon skete der efter hjemkomsten. Det ville have været opmuntrende, hvis der var lagt nogle spor i slutningen af filmen, som pegede i retning af et up-to-date Grønland som del af den globale verden. Ifølge drejebogen skulle filmen have peget fremad og have vist Rasmus som en refleksiv mand, der var 'på vej'. I stedet blev det en rigtig - men helt 'u-trolig' happy ending, som ender i en fortidsdrøm, selv om Grønlykke selv efterlods hævder at have valgt 'Iluliwood frem for Hollywood' (Grønlykke, 1997: 172). Postulatet vedrørende fremtiden peger bagud henimod en glorværdig fortid med en stolt fangerkultur, som ikke længere er dominerende i Grønland. Hvis nutiden ikke er til at bære og næsten uden håb, og løsningen skal findes i en svunden fortid, hvilket postuleres i midten af et tæt bebygget bymiljø, hvor efterlader det så den opvoksende generation?

## Noter

Artiklen er et revideret og oversat uddrag af et større paper, "Reception of film with national/international content from aboriginal informants from Greenland, Australia, Canada & Norway ", præsenteret under IPSSAS Seminaret, 1. juni, Nuuk i 2002 (arktisk ph.d.-seminar). Rygaard er ansvarlig for de første afsnit frem til Den lille Historie, som Kleist Pedersen er ansvarlig for, mens afsluttende bemærkninger er fælles.

1. Udviklet af den svenske medieforsker Ola Olsson in: Fibiger & Lütken, 1996). Se også Ola Olsson (1982).
2. "the constituent 'incidents' are the individual beads; the story is the string; and the plot is the order and the method by which the beads are strung."
3. *Madama Butterfly*: opera i 2 akter, libretto af Luigi Illica og Giuseppe Giacosa, baseret på skuespillet *'Madame Butterfly'* af David Belasco efter en roman af John Luther Long, musik af Giacomo Puccini (1858-1924). Den Japanske geisha, Cio-Cio-San, alias Madama Butterfly bliver gift på kontrakt med den amerikanske søløjtnant Pinkerton, som imidlertid i modsætning til hende kun regner med at ægteskabet skal vare indtil han en dag gifter sig med en 'ægte' amerikansk kone. Cio-Cio-San ender med at dræbe sig selv med sin faders daggert fordi hun ikke vil leve vanæret, da Pinkerton kommer tilbage til Japan med sin nye kone for at kræve deres fælles barn.
4. 2. december 1852
5. Hans Hedtofts præsentation ved et møde med den danske statsminister, 19. februar 1948 in: (Sørensen, 1983: 144)
6. Hans Egede sendte et åbent brev den 26. november 1718. (Ref. Marquardt, 2003: 2)
7. Lynge, Hans Anthon & Jacob Grønlykke (1997). *Qaamarngup uummataa. Lysets hjerte. Filmiliassamut najoqqutassiaq. Filmmanuskript.* Atuakkiorfik. Scene 88, p. 154.
8. Andre 'mindre fortællinger' i filmen er f.eks. kvindens rolle, generationskløft; selvmord; alkoholmisbrug; tradition versus modernisme; koloni versus kolonimagt etc.
9. For yderligere detaljer om den skrækkelige indvoldsæderske, *Erlaveersinioq*, se afsnittet 'Tilnærmelse til den inderste hule'.
10. Stuart Voytilla er amerikansk forfatter, scriptkonsulent, dramalærer og manuskriptforfatter i Hollywood.
11. 14.-18. April 1999 i Kulturhuset Katuaq.

## Litteratur


Bak, Ove (1977). *Kujavarsiks rejse til månen. Eventyr fra Grønland.* Hernov.

Bertrands, L. (1938). *Latin Algeria.* Reale Accademia D'Italia. Rome.

Campbell, Joseph (1991). *Mytens magt.* Politikens Forlag.

Childers, Joseph & Gary Hentzi, eds. (1995). *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism.*

Fibiger, Johannes & Gerd Lütken (1996). *Litteraturens Veje.* G.E.C. Gad.

Gad, Finn (1984): *Handbook of North American Indians* vol 5: Arctic, (red.) William C. Sturtevant. Smithsonian Institution. Washington.

Hertling, Knud: 'Udvikling – på danske forudsætninger' in: *Kalaallit Nunaat. Gyldendals bog om Grønland.* (red. Bent Gynther og Aqigssiaq Møller. Gyldendalske Boghandel. Århus.

Kleinschmidt, Samuel (1871). *Den Grønlandske Ordbog.* Louis Kleins Bogtrykkeri. *København.*

Lautrup, John (1998). "Drama om selvrespekt" in: *Århus Stiftstidende*, 26.01.98

Lynge, Hans Anthon & Jacob Grønlykke (1997). *Qaamarngup uummataa. Lysets hjerte. Filmiliassamut najoqqutassiaq. Filmmanuskript.* Atuakkiorfik.

Marquardt, Ole (2003). "Change and Continuity in Denmark's Greenland Policy 1728-1848 - with a special Emphasis on the Period 1848-1878". (Paper presented at the Conference *'The Oldenburg Monarchy about 1800'*, Kiel/plön, June 12th -13th 2003).

Memmi, A. (1974). *The Colonizers and the Colonized.* London, Souvenir Press.

Merkur, Daniel (1985). *Becoming Half Hidden: Shamanism and Initiation Among the Inuit.* Almquist & Wiksell. International Stockholm.

Olsson, Ola (1982). *Några anteckningar om dramaturgi: - Rapport från seminariet "Dramatikern i dialog med sin samtid".* 4.-11.6.1982 Reykjavik (arbejdspapir).

Pedersen, Kennet & Bo Wagner Sørensen (1999). "Grønlandsk sønneoffer - Eller: Riflen med den forfuskede inskription", in: *Tidsskriftet Antroplogi* nr. 39. København.

Rink, H. J. (1856). *Samling af Betænkninger og Forslag vedkommende Den Kongelige Grønlandske Handel, Udgiven på*

*Indenrigsministeriets Bekostning.* København.
Rink, H.J. (1982). *Eskimoiske Eventyr og Sagn,* vol. 1, 1866-1871/København.
Rink, Signe (1900). *Grønlænder Hansêraks Dagbog.* Jøbenhavn. H. Hagerup's Forlag
Sørensen, Axel Kjær (1983). *Danmark-Grønland i det 20. århundrede - en historisk oversigt.* Nyt Nordisk Forlag. Arnold Busck.
Thisted, Kirsten (1992). "Mundtlighed/skrift, en teoretisk indkredsning af det ‚grønlandske' i grønlandsk litteratur" in: *Grønlandsk Kultur- og Samfunds Forskning.* Ilisimatusarfik.
Thorleifsen, Daniel (1999): 'Det lukkede land' in: *Kalaallit Nunaat. Gyldendals bog om Grønland.* (red. Bent Gynther og Aqigssiaq Møller). Gyldendalske Boghandel. Århus.
von Franz, Marie Louise (1986). *Eventyrfortolkning. En introduktion.* Gyldendal.
Voytilla, Stuart (1999). *Myth and the Movies. Discovering the Mythic Structure of 50 unforgettable Films.* New York.



*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. '(Morissey 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 ekspeditionslitteraturens 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 indeksikalske 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 - *Morrisey 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 nedladende 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 udfra 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 Brudefærd* 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 forenklede 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 Brudefærd*, 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 tidsforskudte 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 nonfiktionsfilm som 'Views', hvilket indikerer tilstedeværelsen af en anden faktor end den narrative - nemlig en fremhævning af selve synsakten. Begrebet hænger i øvrigt nøje sammen med Gunnings opfattelse af den tidlige fiktionsfilm 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' befindes 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 ekspeditions medlemmer,

grønlænderen 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 gjöras 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' arbejdspapirer (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: Grønlandsfilmen.



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

***Den Store Grønlandsfilm* - naturfilm eller handlingsfilm?** En mand klædt i cottonco-at 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 passeres. Manden er anonym, han nævnes ikke på mellemtekster-ne, 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 hjemmevant 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 spillefilmpioneren 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 Thule-komiteen 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 gennemsyrer 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, oberstløtnant 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:

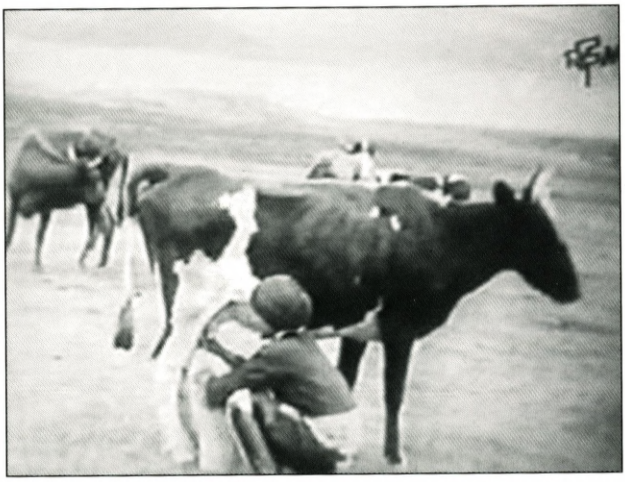
> (...) Men det har vist sig, at skal der være nogen Udsigt til at Filmen skal kunne bære de Omkostninger, der staar i Forbindelse med dens Optagelse, saa vil det være nødvendigt at optage en Handlingsfilm, d.v.s. en Film, hvor forskellige Begivenheder knytter sig til en bestemt Person, der gaar igennem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

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 Helhedsstøbning, 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-







*Øverst og midten: Vestgrønlandske situationer fra Den Store Grønlandsfilm.*

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

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 opdigter 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, forsaavidt 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 underlødig genre ifølge datidens elite. Udfra 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 påbegyndes 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, Arnarulunguaq, 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 filmens påståede 'sanddru 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). Filmen 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 begraves Iggianguaq og Navarana. Hvorfor filmholdet undlader at optage den efterfølgende ceremoni, hvor de døde begraves, 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)

Den opfattelse, vi kan se i brevet, går altså 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

> 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, Arnarulunguaq 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 filmfotografs 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)

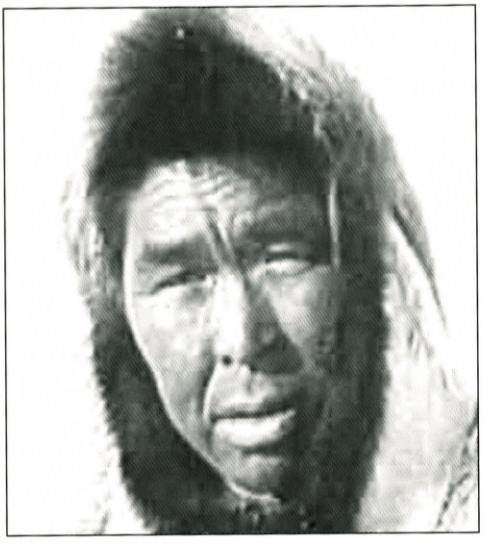
I sin oversigt over *Nationalmuseets etnografiske Samling 1931* redegjorde Thomas Thomsen for fotos på linje med modtagne genstande, hvilket afspejler en taksonomisk opfattelse af mediet. Det, jeg kalder taksonomisk repræsentation, dækker over denne foto-tradition indenfor naturvidenskaben, hvor fotografisk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

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

*nem Alaska.* Den lange vej til biografslærredet (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-filmen *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-premieren 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 selvfølgeligt vilde det være ønskeligt, om vi havde haft en ny Grønlandsfilm at sende ud i Verden netop nu. (39)

Da *Palos Brudefærd* 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 østgrønlænderne 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 rettighed 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, bygger 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/Autdårutâ*

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 ødeste 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 østgrønlændere. På dette punkt måtte Knud Rasmussen bøje sig for instruktøren - filmens hovedrolle blev tildelt en vestgrønlænder, 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. Filmæstetikkens 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, hvormed '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 taksidermisk 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 grønlænder. 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-










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, hvorom handlingen skabes" (Brev, juni 1921, KRH 530, kasse 19, nr. 18).

*Palos Brudefærd* 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 Brudefærd* - 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 virkeliggjort 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-filmen af nød, men samtidig fandt han også den tyske ekspertise inspirerende og fik indsigt i international filmproduktion, "men først gennem sin Tilknytning til Fanck-Filmen fra Umanakfjorden 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 sensationsfilm med deltagelse af både tyske og amerikanske skuespillere. Knud Rasmussen er behjælpelig i ca. 10 dage, hvor han arrangerer det store masseoptrin af kajakker 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 Brudefærd*), 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 Brudefærd* 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 paneskimoiske 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

**Noter**

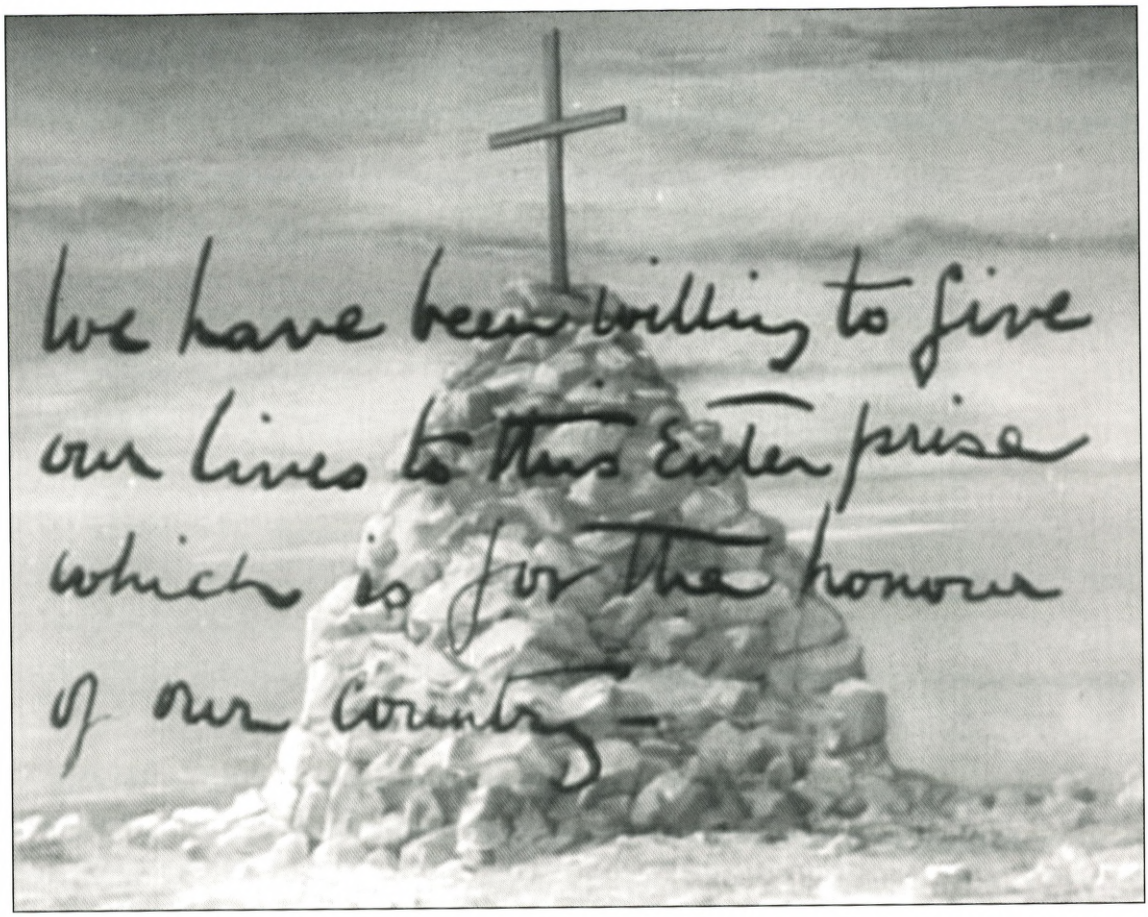
1. Alle referencer til Knud Rasmussens Arkiv i Hundested (KRAH) kan findes i J. H. Tiemroths registrant (Indsigt. Håndskriftafdelingens Arkivregistraturer. Nr. 8, Det kongelige Bibliotek 1996). Materialet i Hundested er for langt størstedelens vedkommende samlet af Knud Rasmussens svigersøn, Niels Rasmussen. 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. Rimmen, 1932), *S.O.S. Eisberg* (1933), *Palos Brudefærd* (1934)

3. Under overfladen på Paul Rothas skriverier 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 (*Lappland*, 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 arbejdspapirerne 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. Løsblad 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 Grønlandsfilm* 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. Frederiksens bog *Kongen af Thule*, Rhodos 1995.
23. Grønlændervisen skrevet under pseudonymet Gaetano Lama og fremført af Frederik

Jensen i "Sørens far har penge" på Nørrebros 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 'selv-fremstillingen' i modsætning til 'etno-fremstillingen'.
39. *Inuit, die Nachbarn des Nordpols*, optaget af nordmanden Christian Leden i Ummannaq området. A. J. Poulsens brev til presseattachéen i Berlin (22.11.1931), cit. fra Nørrested, Carl (1982). *Film om Grønland*. Upubliceret løsbladskatalog. 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.




*Scotts varde og hans sidste dagbogsoptegnelser. "We have been willing to give our lives to this enterprise which is for the honour of our country." Fra 90° South.*

# Det store søm

## Polfærd på film

*Af Casper Tybjerg*

I tv-filmen *Glory & Honor* (1998) bliver en nordpolsfarer ude på isen spurgt af sin inuit-følgesvend: "Why are we stopping? There is nothing here." Men nordpolsfareren svarer: "Yes, there is!" Har han nået det sagnomspundne rejsemål, klodens top?

Situationen illustrerer en grundlæggende vanskelighed, som alle film om nordpols- og sydpolsekspeditioner må kæmpe med: når øjeblikket kommer, hvor det store mål er nået, er der ingenting at se og ingenting at vise. Det er svært at forestille sig, at man kunne give en sugende, overvældende skildring af erobringen af polerne, som kunne måle sig med fremstillin-

gen af Amerikas opdagelse i Ridley Scotts Columbus-film *1492: The Conquest of Paradise* (1992). Her sejler Columbus' skibe afsted gennem tæt tåge; lodlinerne fortæller, at vandet ikke er dybt; der kan ikke være langt til land. Og pludselig fejer et vindstød tågen til side, som et vældigt forhæng, og en overvældende frodig, grøn, urskovsdækket kyst kommer til syne. Snart kan Columbus plante sine vajende bannere i en ny verdens jord.

Ved polerne er der intet andet end is i alle retninger, og der er ikke noget, der på nogen måde skiller klodens øverste og nederste punkter ud på de hvide flader, der omgiver dem. Ved Nordpolen dækker isen over et kilometerdybt ocean og driver afsted med en ikke ubetydelig fart, så her er intet fast punkt at plante flag. Antarktis er derimod fastland, men den vældige iskappe, der dækker kontinentet, bevæger sig også. Der ligger i dag en forskningsstation ved Sydpolen, og en markørpind angiver bunden af verden, men den må flyttes ind imellem for at kompensere for kappens bevægelser.

Ikke bare er det svært at vise polerne; deres uhåndgribelige karakter gør også, at de opdagelsesrejsende selv måtte være i tvivl om, hvorvidt de var nået frem. Kun gennem omhyggelige observationer af solhøjden, andre målinger, og efterfølgende matematiske udregninger lader positionen sig fastslå. Den dag i dag raser der hidsige diskussioner om, hvem der egentlig var den første, der nåede Nordpolen. Grønlænderne stod uforstående over for, hvad dette mål kunne være, som de rejsende sydfra så hedt og dødsforagtende efterstræbte. Måske ud fra en antagelse om, at det måtte være noget konkret og dyrebart, og fordi jern var umådelig værdifuldt i Arktis, kaldte de målet, polen, for "Det store Søm" (Spufford 1996: 189).

Forhindringerne på vejen til målet er heller ikke alle lige lette at vise. Admiral Richard E. Byrd, der nåede Sydpolen i flyvemaskine i 1929, beskriver i en talefilmprolog til ekspeditionsdokumentaren *With Byrd at the South Pole* (1930) det antarktiske kontinent som "hvidt og tavst og dødt". Blandt de prøvelser, som Antarktis udsatte ekspeditionen for, fremhæver han "mørket, ensomheden og navnlig den uundgåelige monotoni". Ingen af disse genvordigheder lader sig let dramatisere i filmisk form. Der er et basalt behov for, at publikum skal kunne se, hvad der foregår, og i polarnattens dyb er der ikke nogen storslåede islandskaber at se, så meget desto mere fordi man såvidt muligt holder sig inden døre. Ensomhed er også svært at anskueliggøre på film, hvor følelseslivet i høj grad kommer til udtryk i menneskers omgang med hinanden. Og ensformige anstrengelser, som er de samme dag efter dag, og som langsomt og gradvist tærer på kræfter, på livsmod, er det også meget vanskeligt at gøre spændende.

Derfor er det måske ikke helt overraskende, at der er så få spillefilm om polekspeditioner: der er tre, der er baseret på virkelige begivenheder, samt en håndfuld tv-film, men derudover er der faktisk kun to, der handler om helt fiktive ekspeditioner, og den ene af dem er så usædvanlig, at jeg vil behandle den for sig til sidst i denne artikel. Hvis man ikke kun tager de film med, som skildrer opdagelsesrejser, er der desuden et mindre antal psykologiske dramaer og egentlige horrorfilm, der udspiller sig i polregionerne. Værd at nævne i forbifarten er også koldkrigsthrilleren *Ice Station Zebra* (1968, *SOS Nordpolen*), instrueret af John Sturges og baseret på en roman af den for nogle år siden meget læste spændingsforfatter Alistair MacLean. Den er nemlig utvivlsomt inspireret af en

af de mere spektakulære nordpolsfarter: den amerikanske atomubåd U.S.S. Nautilus nåede 90° nord den 3. august 1958 ved at sejle under pakisen. Et halvt år senere, den 17. marts 1959, gennembrød dens søsterskib, U.S.S. Skate, pakisen nedefra på et tyndt sted mindre end 100 meter fra Nordpolen (Conefrey and Jordan 1998: 158).

I *Ice Station Zebra* skal en amerikansk atomubåd med Rock Hudson som kaptajn sejle til Nordpolen i jagten på en klassisk MacGuffin, en mikrofilm fra en nedstyrtet spionsatellit med optagelser af både sovjetiske og amerikanske missilsiloer. Den første del af filmen, der foregår ombord på ubåden, fungerer udmærket, men så snart fartøjet kommer op gennem isen lige før midterpausen (det er en helaftensstorfilm, oprindelig optaget i Cinerama), forstår man, hvorfor polekspeditionsfilmene er så fåtallige. Islandskaber frembyder nemlig betydelige praktiske problemer: skal man opsøge virkelige lokaliteter, udsætter man sig for kulde, strabadser, besvær, lange forsyningslinjer og stor risiko for budgetoverskridelser. I stedet kan man prøve at fylde et studie med kunstige isblokke, men det ser sjældent overbevisende ud, hvad *Ice Station Zebra* viser med pinagtig tydelighed.

Virkelighedens mange og dramatiske polekspeditioner har, så vidt jeg har kunnet konstatere, kun inspireret tre spillefilm: *Scott of the Antarctic* (1948, *Med Scott til Sydpolen*), *The Red Tent/Krasnaja palatka/Il tento rosso* (1971, *Det røde telt*) (1), og *Ingenjör Andrées luftfärd* (1982, *Den umulige drøm*). De repræsenterer tre ret forskelligartede løsninger på problemet med at dramatisere polfærden og forklare polfarernes motiver, som til en vis grad afspejles i tv filmene og de mere marginale værker.

**For Englands ære.** Forbløffende nok skildrer alle tre film mislykkede ekspeditioner. *Scott of the Antarctic* skildrer den berømteste: Robert Falcon Scott blev i 1912 slået med en måned af Amundsen i kapløbet om Sydpolen, og han og hans fire følgesvende omkom på tilbageturen. Efter sin død på isen blev Scott dyrket som en af Englands store helte, en rolle som ikke mindst blev næret af hans dagbogsoptegnelser, med deres beskrivelser af offervilje, pligttroskab og fattethed overfor katastrofen. Under Første Verdenskrig kom hans ord til at stå som en vigtig inspirationskilde, der kunne forklare, at de mange dødsofre havde mening og ikke været forgæves. Også under Anden Verdenskrig stod Scott som et mønster på heltemod, som man for eksempel kan se i Michael Powells superpatriotiske kortfilm *An Airman's Letter to his Mother* (1941). Her hører man på lydsporet et brev skrevet af en falden pilot, læst af Powell selv, hvor han forklarer, hvorfor han er fuldt ud rede til at ofre livet for Englands sag, altimens billedsiden viser hans værelser og ejendele: blandt dem er et fotografi af kaptajn Scott, og Scotts sydpolsdagbog fylder godt i billedet, mens røsten fra graven manende siger: "History resounds with illustrious names who have given all for the British Empire, where there is a measure of peace, justice and freedom for all".

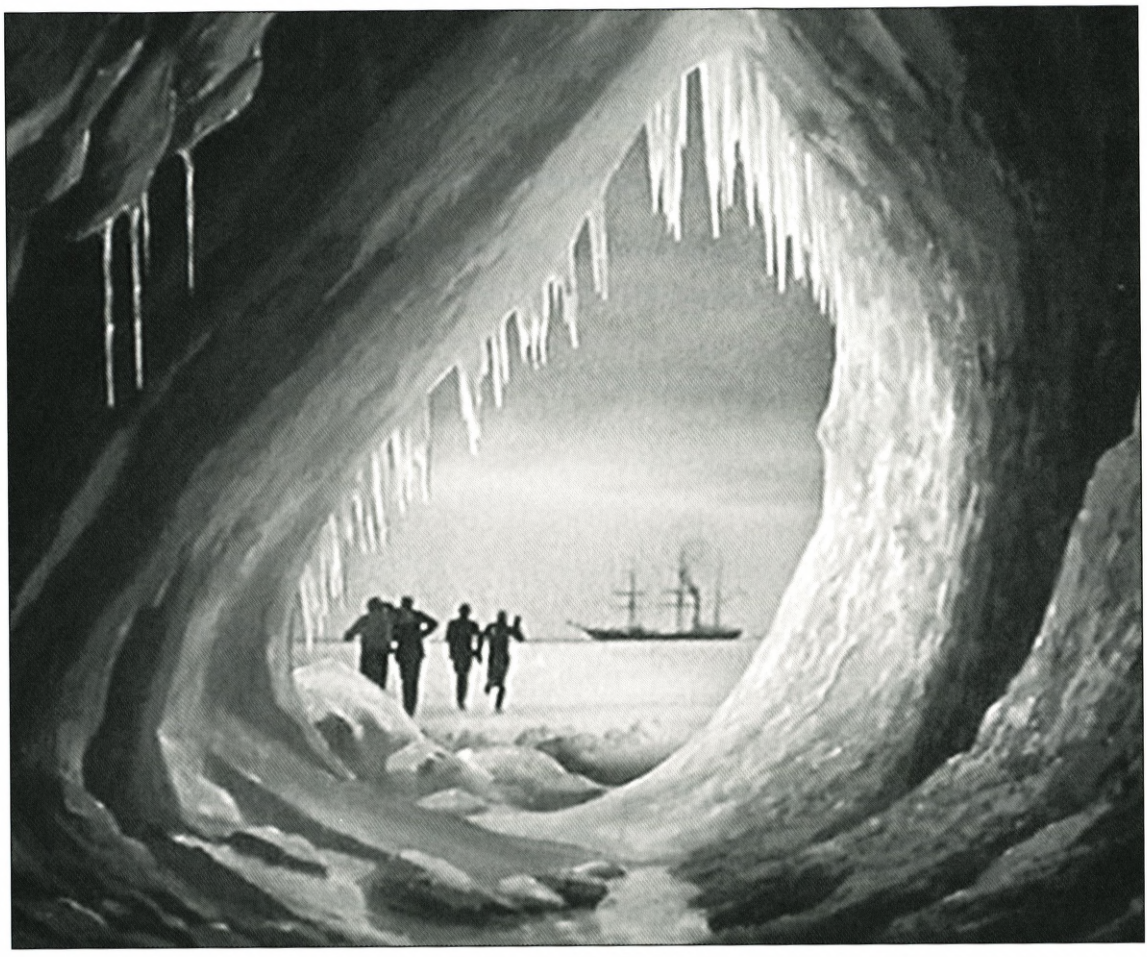
Som baggrund for *Scott of the Antarctics* fortekster ser man en statue af polfareren, det mindesmærke, som står opstillet på Waterloo Place i det centrale London, og som blev udført af Scotts enke: det er tydeligt nok den officielle version, som filmen præsenterer. Den benytter uddrag fra Scotts optegnelser som fortællerkommentar på lydsporet. Dog er den holdt i et helt anderledes behersket stilleje end Powells åbenlyst propagandistiske kortfilm. *Scott*

*of the Antarctic* blev instrueret af Charles Frend, der i 1930'erne havde været klipper for Hitchcock, og produceret af Michael Balcons Ealing Studios. Ealing var kendt som et tæt sammentømret produktionsselskab, med rundbordssamtaler som en vigtig arbejdsform, hvor mange beslutninger blev taget i fællesskab. De berømteste af Ealing-filmene er utvivlsomt komedierne, med klassiskere som *Whisky Galore* (1949, *Masser af whisky*) og *Passport to Pimlico* (1949, *Pas til Paradis*), der med ironi og skarpt antiautoritært vid skildrer britisk excentricitet. Filmene udspiller sig ofte i autentiske miljøer, og *Scott of the Antarctic* har mange af de kvaliteter, som er karakteristiske for Ealing-filmene. Der er ikke meget humor, men filmen er britisk til fingerspidserne. Scott bliver fremstillet af John Mills - uden helteglamour, men med stilfærdig autoritet.

Selv om filmen er en kostbar prestigeproduktion optaget i Technicolor, hvad der dengang stadig var usædvanligt i engelske film, er ønsket om en dokumentaristisk virkning tydeligt. Visualiseringen af ekspeditionen er i høj grad præget af Herbert Pontings billeder. Ponting, en kendt rejsefotograf, var blevet valgt af Scott blandt ca. 100 ansøgere, og han forevigede ekspeditionen i både faste billeder og film (Lynch 1989: 294). Pontings fotos er tydeligvis blevet studeret nøje af mændene bag Ealing-filmen. Faktisk reproducerer *Scott of the Antarctic* ved hjælp af special effects nogle af Pontings mest markante billeder direkte, blandt andet et berømt fotografi taget gennem indgangen til en glimtende ishule (kaldet "Aladdins hule" af Ponting), så man i det fjerne ser ekspeditionens skib indrammet af en lysende, rimdryppende is-oval.

Pontings filmoptagelser er en nærmere beskrivelse værd. Ekspeditionsskibet Terra Nova bragte inden hver af ekspeditionens to antarktiske overvintringer, i 1911 og 1912, filmmateriale tilbage til civilisationen. De første af Pontings optagelser blev udsendt i oktober 1911, som *With Captain Scott, R.N. to the South Pole*. Senere fulgte i august 1912 *With Captain Scott in the Antarctic* og i 1913, efter at ekspeditionen var kommet tilbage med nyheden om Scotts død, *The Undying Story of Captain Scott*. Ponting købte rettighederne til filmmaterialet og holdt foredrag, illustreret med både levende billeder og lysbilleder. På grundlag af disse foredrag lavede Ponting en ny film, *The Great White Silence*, der blev udsendt i 1923. Den var beregnet på almindelig biografdistribution og noget tynget af meget lange mellemtekster, der gengav en del af Pontings foredrag. Endelig udsendte Ponting i 1933 en tonefilmversion, *90° South*, hvortil han selv indtalte speakerkommentaren.

Ponting var en fremragende fotograf, og hans billeder af antarktiske landskaber er både smukke og storslåede. I billederne ses ofte bittesmå menneskeskikkelser ved siden af de vældige isbjerge, et element, der var så vigtigt for Ponting, at de andre ekspeditionsdeltagere kaldte det "to pont", når de skulle opfylde "vores brave fotografs hyppige forlangender om, at nogen skulle stille sig i hans billeder for at vise størrelsesforholdet" (Debenham 1952: 121; citeret i Pyne 1987: 179). I bogen *The Ice*, som er en bredtfavnende skildring af Antarktis, der både dækker glaciologi og kunst, skriver miljøhistorikeren Stephen Pyne en hel del om den æstetiske virkning af det antarktiske landskab. Han anerkender kvaliteten af Pontings fotografier, men han mener, at de omhyggeligt komponerede landskabsbilleder, der viser størrelsesforhold, dybde og perspektiv, i en vis forstand overser noget essentielt ved Antark-



*Herbert Pontings fotografi af "Aladdins hule" efterlavet i Scott of the Antarctic (1948)*

tis, nemlig disse tings grundlæggende fravær. Landskabet er fuldstændig domineret af isen, det er hvidt i hvidt uden markante træk, hvad der gør det nærmest umuligt at bedømme afstande og få overblik.

Ponting fulgte ikke med Scott på selve polrejsen, men blev tilbage på hovedbasen ved kysten. Det betyder, at historiens dramatiske højdepunkt ikke kan vises i levende billeder. Der er kun nogle optagelser af Scott og tre andre, som et par dage inden afrejsen demonstrerede for Pontings kamera, hvorledes det så ud, når de trak deres slæde hen over den snedækkede ødemark. Man ser de fire slå lejr og stille telt op, og man ser teltets indre (her er den ene side af teltet blevet trukket væk, så kameraet kunne være der og scenen blive belyst): primusapparatet bliver tændt og pemmicansuppen kogt. Derefter kravler de fire ned i deres pelssoveposer. I *90° South* skildres forløbet desuden ved hjælp af animerede landkort og store panoramiske billeder af islandskaber, som kameret langsomt panorerer hen over. Det er efter omstændighederne ganske effektfuldt, og til sidst i filmen ser man den stenvarde, hvorunder Scott, Bowers og Wilson blev

begravet. Indover toner billeder af Scotts sidste, bevægende dagbogsoptegnelser, som Ponting læser på lydsporet. Til allersidst vises den samme statue, som *Scott of the Antarctic* begynder med, og filmen toner ud i et antarktisk solnedgangsskær.

Efter Scotts død viede Ponting resten af sit liv til mindet om hans heltegerninger, med store personlige omkostninger. Her stilles ingen kritiske spørgsmål, og det patriotiske budskab er klart og entydigt. I *90° South* beskriver Ponting på lydsporet Scott og hans følgesvendes heltedød på følgende måde: "But they met the end with undaunted courage, happy in the knowledge that they died for the honour of their country." Under Første Verdenskrig blev Pontings film vist for 100.000 engelske soldater, og den blev anset for at være et vægtigt bidrag til styrkelsen af kampmoralen. En ledende feltpræst skrev til Ponting: "The splendid story of Captain Scott is just the thing to cheer and encourage us here" (citeret i Brownlow 1979: 433).

*Scott of the Antarctic* viser Ponting og hans kamera ved flere lejligheder, bl.a. ved landstigningen på Antarktis. Ved den store julefest, som holdes ved midvinter, den 22. juni, optræder Ponting, en venlig, lidt ældre mand, med et humoristisk digt om hvilken vej man skal vende sin sovepose. Endelig ser man Ponting i halvnærbillede filme ekspeditionens afrejse fra hovedbasen ved kysten, hvad der også markerer, at hans filmapparat ikke fulgte Scott længere end dertil.

Islandskaberne i *Scott of the Antarctic* er håndteret på en ganske virkningsfuld måde. Filmen blander locationoptagelser fra Norge og Schweiz med studieoptagelser, som er genkendelige som sådanne, men dog virker ganske troværdige. Det er mest nære dialogbilleder, der er taget i studiet, og de er så klippet sammen med locationoptagelser af mændende i landskabet. Sammenklipningen fungerer godt, og farverne er godt matchede. Locationoptagelserne giver filmen meget af sin styrke: supertotaler med insektsmå mennesker midt i store hvide panoramabilleder anskueliggør, hvilke enorme strabadser Scott og hans mænd har måttet gennemgå. For at styrke autenticitetspræget blev et kamerahold sendt til Graham Land i Antarktis, og nogle af de overvældende, menneskетomme islandskaber, som filmen viser, er optaget dér (James 1948).

Brugen af farvefilm er meget betydningsfuld. Den fanger variationer og nuanceforskelle i forskellige polarlandskaber, og kontrasten til de stærke blå himle, der ind imellem lader sig se, accentuerer landskabets vælde og golde hvidhed. Terrænets voldsomhed og dramatiske karakter understreges yderligere af Ralph Vaughan Williams' fremragende musik, som han senere omarbejdede til sin 7. symfoni. Det giver også Scott statur, når han ved indsejlingen til pakisen kan hilse det storslåede, men dødsensfarlige Antarktis velkommen med ordene: "Whatever lies ahead, I am now on my own ground."

Det er dog ikke sådan, at *Scott of the Antarctic* er en ukritisk heltedyrkende film; den gør opmærksom på flere af Scotts fejlgreb. Et af de mest afgørende var hans fravalg af slædehunde. Han havde hunde med, men stolede ikke på dem. I stedet forsøgte han sig med motortraktorer, som hurtigt brød sammen, og sibiriske ponier, som døde af kulde. Scott og hans folk var derfor henvist til selv at trække deres slæder en stor del af vejen til Sydpolen og hele vejen tilbage. Uden at skilte med det lader filmen skinne igen-

nem, at dette var en fatal fejldisposition. Vi hører igen og igen udtrykket "man-hauling" gentaget med eftertryk; og da Scott rejser til Norge for at teste sine traktorer i sneen, møder han den store norske polarforsker Fridtjof Nansen, der udtrykker skepsis. Scott siger: "I'm not forgetting the lessons of the past, but I want to take the new things as well. I shall take dogs, ponies, and motors." Nansen svarer: "Well, I would take dogs, dogs, and dogs." Og da Scott når Sydpolen og finder Amundsens telt, peger en af hans ledsagere ned: "Look!" Sneen er dækket af hundespor. Og så må det virke som en føjen spot til skade, at Scott med forceret munterhed siger, "Well, lads, only 900 miles to go!" da de fem begynder den tunge march tilbage fra Sydpolen, selv om det for publikum i 1948 godt kan have lydt som et rimeligt forsøg på at opildne de andre med et klassisk understatement.

I bogen *Film and British National Identity* skriver Jeffrey Richards en del om filmen i sit kapitel om "British Imperial Heroes". Han anerkender, at filmen ikke skjuler Scotts fejlgreb, men konstaterer alligevel: "Filmen er helt på hans [Scotts] side og betragter ham ukritisk som en klassisk engelsk helt" (Richards 1997: 54). Det er alligevel svært ikke at blive grebet af filmens skildring af ekspeditionsdeltagernes offervilje, kammeratskab og evnen til at bære modgang med fatning. Især billederne af Scott og hans følgesvende, der mod slutningen sidder frysende og forkomne i deres telt, deres ansigter kuldehærgede og sortnede, viser den næsten utrolige tapperhed og udholdenhed, som gør deres undergang tragisk og bevægende.

**Fra helt til dilletant.** Budskabet i tv-serien *The Last Place on Earth* (1985) er imidlertid, at den tragiske undergang sagtens kunne være undgået, og at den var Scotts egen skyld; hans helteglorie er derfor inderligt ufortjent. Serien er baseret på en bog af Roland Huntford, der udkom første gang i 1979 (2). Huntford var vintersports-reporter og skandinavienskorrespondent for *The Observer*; han skrev en stærkt kritisk bog om den svenske velfærdsstat i 1973 med titlen *The New Totalitarians*, oversat til dansk samme år som *Fagre nye Sverige*. Huntford leverer et knusende angreb på Scott, som han frakender enhver evne til at lede en polarekspedition. Scott beskrives som impulsiv, ansvarsløs, eksalteret, og helt ude af stand til at se egne fejl i øjnene og lære af dem. For Huntford var Scotts eneste fortrin hans talent som forfatter, som tillod ham at hylle sin inkompetence i en dragt af floromvundent heltemod. Det var Scotts litterære evner, ikke hans gerninger, som skabte hans heltestatus. Dyrkelsen af Scott gjorde selvopofrelsen til det højeste ideal og glorificerede lidelse, hvad der i Huntfords øjne fremstår som tåbeligt.

Tv-serien, skrevet af dramatikeren Trevor Griffiths og instrueret af Ferdinand Fairfax, følger Huntford i hans bedømmelse af Scott, men interessant nok er der, som Francis Spufford bemærker i sin bog om polarverdenens plads i den engelske kulturhistorie, stor forskel på den politiske holdning i bog og i tv-serie (Spufford 1996: 5). Den nykonservative Huntford ser Scott som et produkt af den forstenede, hierarkiske og ineffektive engelske flåde; over for den uduelige statstjenestemand Scott stiller han fribytteren Amundsen, hvis vikingeagtige koldblodighed og lederevner han beundrer. Den mere venstredrejede Griffiths angriber Scott som repræsentant for det stive engelske klassesamfund, hvor søofficerer og matroser ("the lower decks") lever i



*Amundsen hos inuitterne i The Last Place on Earth.*

adskilte verdener, mens Amundsen er blottet for fine fornemmelser og ikke gør det mindste standsskel.

*The Last Place on Earth* er lang og detaljeret. Dens ni afsnit varer i alt næsten 6 1/2 time. Klimatologen Susan Solomon, som har skrevet en bog om Scotts ekspedition, kalder den "en favorit på isen": både dens emne og dens længde gør den populær blandt folk på forskningsbaser i nutidens Antarktis, der bliver holdt inden døre af dårligt vejr og må fordrive tiden med video (solomon 2001: 287, 307).

Solomon argumenterer for, at Scott ikke var så tåbelig og ynkelig, som både bog og serie fremstiller ham; hun mener, at Scott var udsat for markant værre vejrforhold, end han havde grund til at vente. Et par andre nyere bøger har talt Scotts sag, men opfattelsen af ham som en "bungler" - én, hvis dumstædige uduelighed koster menneskeliv - er klart den mest udbredte, og *The Last Place on Earth* har gjort sit for at slå den fast.

For at sikre autenticitetspræget spilles alle nordmændene i historien af norske

skuespillere (bortset lige fra Fridtjof Nansen, som spilles af Max von Sydow). Sydpolsscenerierne er optaget on location i Canada og Grønland. Serien er fortræffeligt fotograferet af John Coquillion, ikke mindst i interiørerne i de tidlige afsnit, som har meget atmosfære; det er en ganske anden stil end den flade og karakterløse belysning, som præger mange historiske tv-serier. Bemærkelsesværdigt flot er også en indledende prolog, hvor en gruppe inuitter sidder i en iglo et sted i Arktis. En af dem har skåret en fedtstensfigur, som han rækker til Amundsen, der også sidder i igloen, og det diffuse, men stærke polarlys i igloen omgiver dem med et næsten overjordisk skær. Amundsen tager andægtigt imod gaven. Så ser man igloen udefra; mørket er faldet på, og lyset inde i igloen får dens snevægge til at stråle varmt i polarnatten.

Scenen, der ikke er tids- eller stedfæstet nærmere, henviser sandsynligvis til Amundsens overvintringer blandt netsilik-folket i King William's Land i det nordøstlige Canada i 1903-5, hvor han lærte sig at køre hundeslæde, bygge igloer, og bære anorak. Sverre Anker Ousdal, der også medvirker i *Ingenjör Andrées luftfärd*, giver Amundsen pondus og fasthed, men serien kommer aldrig rigtig tæt på ham. Serien indeholder et par scener, som synes beregnet på at give den tillukkede Amundsen lejlighed til at lukke lidt op. I starten af seriens første afsnit kommer underretningen om Nordpolens erobring. Amundsen besøger straks efter i København Frederick Cook, der påstod at have nået polen som den første. Ved seriens slutning besøger han ham igen, denne gang i et fængsel, hvor Cook sidder dømt for svindel. Cook og Amundsen deltog begge i den belgiske Antarktis-ekspedition i 1897-99, hvor deres skib Belgica blev fanget af isen og lå indefrosset hele den antarktiske vinter 1898, og Amundsen fastholdt altid sin beundring for Cooks mod og gode humør. Men serien forklarer ikke denne baggrund eller hvem Cook egentlig var. Den slanke Cook spilles af Brian Dennehy, der er stor og svær og udstyret med et skæg, der får ham til at ligne Karl Marx. Replikkerne mellem dem er ganske gode; i slutningen spørger Cook f.eks. Amundsen om Sydpolen:

> "How was it?"
> "Cold."

Dette lakoniske svar er båret af, at vi har overværet alle strabadserne, og at vi ved, at Amundsens drøm var en anden, nemlig Nordpolen, som den anden - måske - berøvede ham. Virkningen afhænger dog også af, at tilskueren kender Cook og er klar over, at han også var en stor polarrejsende, der ville vide alt dét, som Amundsen lader være usagt. Og det er serien ikke omhyggelig nok med at gøre klart.

Scott spilles af Martin Shaw, som har en vanskelig opgave, fordi serien frakender hans figur enhver kvalitet. Scott er småtskåren og selvmedlidende; han vogter så nidkært over sin autoritet som leder, at han blankt afviser gode idéer, bare fordi de kommer fra andre. Han er barnligt vranten over at skulle tage ansvar for kompliceret planlægning, som keder ham, og negligerer derfor denne vitale opgave. Han improviserer sig frem og lader de undergivne gøre alt det hårde arbejde. Scotts væsentligste motiv for at drage til Sydpolen synes at være et behov for at skjule den usikkerhed og angst for ikke at slå til, der plager ham. Her spiller hans behov for at leve op til sin heltedyrkende hustru også en rolle.

Huntford har meget lidt til overs for

hustruen, og fremstillingen af hende i serien er heller ikke flatterende. Hun er ellers ikke nogen uinteressant skikkelse: Miss Kathleen Bruce (spillet af Susan Wooldrige) var billedhugger, elev af Rodin og veninde med Isadora Duncan, en frigjort, selvbevidst kvinde, som vi i serien ser svømme nøgen i havet. Grundlæggende fremstår hun som en indbildsk amazone, hvis store ambition er at føde en helts søn, et mål hun forfølger med stor vedholdenhed. Serien viser hende i barselssengen, hvor hun rusker heftigt i sengegærdet, mens hun skriger: "Boy! Boy! Boy!" (Forfatteren Beryl Bainbridge, der har skrevet romanen *The Birthday Boys*, 1994, om Scott, synes meget bedre om hende og mener, at Scott må have været noget helt særligt, siden hun ville gifte sig med ham (McGourty 2003)).

Seriens uforsonlige angreb på Scott er ikke uden omkostninger: *The Last Place on Earth* taber både i troværdighed og spænding. Det er selvfølgelig først og fremmest et dramatisk problem, at Amundsens sejr er så uundgåelig som den er - det afsnit af serien, hvor Scott når Sydpolen og må se nederlaget i øjnene, hedder "Foregone Conclusion". Scott fremstilles som så inkompetent, at det nærmest er overraskende, at han kan finde op af sin sovepose; men det virker ikke plausibelt, at han skulle have været *så* tykpandet og usympatisk i virkeligheden. Det er jo immervæk en historisk kendsgerning, at han faktisk nåede polen og næsten hele vejen tilbage igen, og at han anførte en ekspedition, der efter alt at dømme var præget af tæt sammenhold og god stemning (i hvert fald sammenlignet med andre polarekspeditioner: se Preston 1997: 221-24). I sidste ende skuffer *The Last Place on Earth*, fordi den i så høj grad er et partsindlæg, at det er svært at blive klogere på polfarerne og de bevæggrunde, der drev dem.

**Stolthed og fordom.** Et par år inden *The Last Place on Earth* blev udsendt, blev også Amerikas største polhelt hængt ud i en tv-film; også den vakte betydelig kontrovers - eller rettere sagt, den pustede nyt liv i en gammel kontrovers, som ikke var døet helt ud. Opdagelsen af Nordpolen var nemlig fra første færd et voldsomt omdiskuteret spørgsmål.

Den 4. september 1909 nåede den amerikanske polarforsker Frederick Cook København med skib fra Grønland. Han påstod at have nået polen mere end et år før, den 21. april 1908, sammen med to unge fangere fra Thule, Itukusuk og Aapilaq. De tre måtte overvintre i en hule på en ubeboet ishavsø, og Cook havde en lang og farefuld rejse tilbage til civilisationen. København stod på den anden ende for at hylde Cook; der er bevaret filmbilleder af modtagelsesfestlighederne, beskrevet i Carl Nørresteds artikel andetsteds i dette nummer.

Tre dage senere indløb imidlertid et telegram fra en anden amerikansk polarforsker, Robert E. Peary, som også påstod at have nået polen. Og Peary hævdede ikke blot, at han havde stået på Nordpolen den 6. april 1909, sammen med sin rejseledsager Matthew Henson, der var sort, og fire inuitter, Ooqueah, Ootah, Egingwah, og Seeglo; Peary affærdigede også Cook som en svindler. Det vakte til at begynde med stor forbløffelse. Polarforskere ansås for at være mænd af ære, hvis ord om deres bedrifter blev taget for gode varer, og Peary havde ingen beviser for, at Cook var en løgner. Cooks påstande om, at han kunne bevise, at han havde været på polen, viste sig imidlertid at være uholdbare, og tilliden til ham svandt. Peary, som

støttedes af det indflydelsesrige National Geographic Society, stod langt stærkere, selv om hans beretning også indeholdt uklarheder.

Cook forsøgte at vende stemningen, bl.a. gennem indspilningen af en film, *The Truth about the North Pole* (1911), som han viste i forbindelse med sine foredrag. Han spiller sig selv i filmen, der viser, hvordan han når polen, mens den brutale Peary og hans hovedrige bagmænd på nederdrægtig vis søger at at stjæle æren (filmen er beskrevet i Bryce 1997: 527-28). Men Cooks bestræbelser var forgæves. Han blev efterhånden fuldstændig miskrediteret. I 1907 var han blevet hyldet for som den første at have besteget USA's højeste bjerg, Mount McKinley, men denne bedrift viste sig også at være fup. Senere fik han en lang fængselsstraf for svindel (sagen handlede om salg af grunde til olieboringer), men der var stadig enkelte, der vedblev at tro på ham, og The Frederick A. Cook Society (www.cookpolar.org), grundlagt i 1950 af Cooks datter, kæmper stadig for hans sag.

Pearys omdømme led imidlertid også skade af affæren, især fordi den blotlagde mindre tiltalende træk i hans karakter: hensynsløs selvhævden og ubændig tørst efter berømmelse. Som 31-årig skrev Peary i et brev til sin moder: "I *must* have fame!" (citeret i Bryce 1997: 22). I dagbogsoptegnelserne fra nordpolsekspeditionen i 1909 hengiver han sig til overvejelser om alle de hædersbevisninger, han skal have, hvordan reklameportrætfotos af ham selv skal se ud, om hans mausolæum skal være af granit eller marmor, og om det skal være prydet med bronzefigurer af eskimo, moskusokse, isbjørn, slædehund, hvalros eller med bronzetavler med inskriptioner (Herbert 1989: 239-40).

I 1941 bekendtgjorde Hollywood-filmselskabet Warner Brothers, der var specialister i *biopics*, biografiske film, at de forberedte en film, der skulle hedde *Peary of the North Pole*, men den blev aldrig til noget (Bryce 1997: 741). At Peary aldrig er blevet gjort til helt i en film, kan meget vel bero på hans utiltalende personlighed, hans hæmningsløse ærgerrighed, som det kan være vanskeligt at komme udenom. Derimod er han som sagt blevet gjort til skurk i en tv-film lavet med fuld støtte fra The Frederick A. Cook Society: *Cook and Peary: The Race to the Pole*, instrueret af Robert Day og udsendt af CBS den 13. december 1983. Cook spilles af den ulastelige romanbladshelt Richard Chamberlain, mens Rod Steiger fremstiller Peary som et nærtagende og egoistisk uhyre. Selv om filmen er struktureret som en flashback-fortælling, hvor Cook beretter sin historie til en journalist, er den helt åbenlyst et partsindlæg. Den er hverken velspillet eller velskrevet og udnytter slet ikke de dramatiske muligheder i de arktiske omgivelser (sikkert også af budgetmæssige årsager), men den vakte alligevel en vis opsigt.

Pearys ekspeditioner blev i sin tid ivrigt understøttet af det indflydelsesrige National Geographic Society. Nogen kritikere har endda ment, at selskabet i sin anerkendelse af og støtte til Peary har været mindre end fuldt objektive. Da tv filmen blev udsendt, reagerede selskabets præsident i marts 1984 med en ledende artikel i selskabets udbredte populærvidenskabelige månedsblad, *National Geographic Magazine*, hvor han angreb den som "en åbenlys fordrejning af de historiske kendsgerninger, der tilsmudser en ærlig helt og renser en mand hvis liv var præget af store svindelnumre" (citeret i Bryce 1997: 757).

Kontroversen blussede op igen, og en række bøger og artikler i de følgende år

tog sagen op. Det har ikke ført til nogen klar konklusion, men selv relativt velvilligt indstillede forfattere, der anerkender Cooks store talenter som polarrejsende og fascineres af hans sammensatte personlighed, er ikke meget tilbøjelige til at tro på hans historie. Flere skribenter har peget på utroværdige aspekter i Pearys beretning, bl.a. hans forbløffende lange dagsmarcher. Såvel nordpolsfareren Wally Herbert, der som den første fik adgang til Pearys papirer og skrev bogen *The Noose of Laurels* (1989), som Robert Bryce, forfatter til den monumentale *Cook & Peary: The Polar Controversy, Resolved* (1997), konkluderer, at Peary heller ikke nåede polen. Men selv om Bryce i sin titel påstår, at kontroversen er afsluttet, er der mange, der ikke mener, at Bryces konklusioner er holdbare. Der er i hvert fald ingen beviser for, at Peary *ikke* nåede polen, og han står derfor stadigvæk som Nordpolens opdager.

**Frihedens land.** Hvor Peary og Scott således har fået nogle alvorlige ridser i lakken, har nogle af deres nærmeste kolleger vundet i statur. Matthew Henson, der fulgte Peary til Nordpolen, er et eksempel. I sine erindringer giver Peary ikke Hensons bidrag meget plads, men det er helt usandsynligt, at Peary uden Hensons hjælp havde kunnet komme så langt, som han gjorde. Det var Henson, der knyttede sig tættest til inuitterne i Nordgrønland; i modsætning til Peary lærte han sig deres sprog. Men eftersom han var sort, blev han ikke regnet for noget i sin samtid og modtog ingen æresbevisninger, i modsætning til f.eks. Pearys hvide rejseledsager, kaptajn Bob Bartlett, som blev tildelt en hædersmedalje efter Nordpolens erobring i 1909, selv om han tænderskærende havde måttet finde sig at blive sendt tilbage ved det sidste depot (han mente, at Peary havde lovet ham at komme med hele vejen). Faktisk mente mange, at det skadede Pearys sag i kontroversen med Cook, at der ikke var nogen "hvide mænd", der kunne bevidne hans bedrift. Nogle antydede endda, at han med overlæg havde sendt Bartlett tilbage for uimodsagt at kunne påstå at have nået polen, selv om det i virkeligheden ikke var rigtigt. For disse Peary-kritikere var Hensons udsagn værdiløse.

Eftertiden har søgt at råde lidt bod på denne ringeagt. I 1988 blev Hensons kiste flyttet til nationalkirkegården i Arlington, Virginia, og stedt til hvile skråt til højre for Pearys under et mindesmærke, der hylder ham som "co-discoverer of the North Pole". Henson har også fået tildelt helterollen i en tv-film, *Glory & Honor* (1998), instrueret af Kevin Hooks og produceret af Turner Network Television. Delroy Lindo spiller Henson med værdighed og styrke, mens Henry Czerny er en relativt anonym Peary. Staturmæssigt byter denne rollebesætning om på de to: den virkelige Henson var en lille, væver mand, mens Peary var et fysisk pragteksemplar. Filmen simplificerer også en del; bl.a. er Dr. Cook og hele pol-kontroversen udeladt helt. De arktiske scenerier er tildels optaget i Nunavut territoriet i det nordlige Canada, omend der også anvendes en del stock footage.

*Glory & Honor* har dog en klar styrke: at Hensons motiver for at blive polfarer er klarere, mere letforståelige og mere sympatiske end de fleste andres. I en scene, hvor Henson deltager i et teselskab i Harlem, angriber en af de andre gæster Peary og hans ekspeditioner, som han ser som det rene spild. Henson svarer:

> "I beg your pardon, Sir, but I don't think you know what you're talking about. You were talking about Commander Peary's 'obsession'.

> Well, I've had my differences with this man, and this man is no saint, but to do something as hard as the North Pole, you have got to be obsessed. That's what you learn up there. You've got to believe that nothing can stop you, no man - no thing. You've got to believe in your own freedom - "
>
> "Freedom, Mr. Henson?"
>
> "Freedom. To be what you what you want to be - to do what you set out to do."

Det er denne frihed, som han finder nær 90° nord, da han standser sin slæde, og hans rejsefælle undrende spørger, hvorfor han bliver stående. Han har samme morgen efterladt Peary i lejren, fordi Peary havde givet ham besked om, at han ikke ville have ham med helt til polen; den ville Peary ikke dele med nogen. Men nu er Henson nået så langt, at han har bevist for både sig selv og Peary, at han kunne have nået Nordpolen som den første. I stedet venter han på Peary, så de to kan dele triumfen.

Hjemme i USA er Henson bare en neger, men i Arktis er han en kæmpe. Dér tæller hudfarven ikke, og hans karakterstyrke, hans mod og hans intelligens kommer til deres fulde ret. Denne side af historien fanger tv-filmen med held. Den gør også en del ud af den gensidige respekt, der opstår mellem Thule-folket og Henson, der lærer sig deres sprog og deres skikke. Han nedlægger selv en isbjørn og bliver dermed værdig til at iføre sig bukser af dens skind - stolt over at være de grønlandske fangeres ligemand.

En markant scene i *Glory & Honor* er helliget Pearys inuit-elskerinde: Pearys kone Jo ankommer overraskende til Nordgrønland med et forsyningsskib og finder elskerinden afklædt i Pearys kahyt. Den moralske fordømmelse af Peary, som der her lægges op til, kan virke en anelse hyklerisk, eftersom filmen helt forbigår at også Henson havde et forhold til en kvinde i Nordgrønland, som fødte ham et barn. Et ganske stort antal efterkommere af begge polarforskere lever i Grønland i dag, og i hvert fald tre af deres børnebørn, Talilanguaq Peary, Peter Peary og Avatak Henson, har deltaget i hundeslædeekspeditioner til Nordpolen og stået på det sted, som deres bedstefædre søgte så ihærdigt, Peter Peary endda to gange (Herbert 1989: 15). Familiernes historie er beskrevet i *North Pole Legacy: Black, White, and Eskimo*, en bog af historikeren S. Allen Counter, som har været en af de mest ihærdige i bestræbelserne på at sikre og styrke Hensons plads i polarhistorien. På den officielle Matthew Henson-webside (www.matthewhenson.com), kan man ikke bare købe Peary og Henson som legetøjsfigurer, men også se fotos af Hensons mange nulevende efterkommere på Grønland, hvor den mundtlige overlevering har fastholdt hans ry.

**Formidlingens foragtelighed.** I *Glory & Honor* overværer vi et af de foredrag, som Peary holder for at rejse penge til sin sidste ekspedition. Foredragets clou er synet af Henson, der kommer stormende ind ad døren i fuld pelsmundering og med et helt spand slædehunde halsende foran sig. Scenen skal blandt andet vise, at Hensons isbjørneskindsbukser, som for ham er et tegn på den selvrespekt, han har vundet i Arktis, ikke i Pearys øjne er andet end en nyttig rekvisit, som kan udnyttes i reklameøjemed.

Scenen mistænkeliggør hele den udadvendte side af polfarernes virksomhed. Ud fra denne betragtning findes bedriftens mening alene i gerningen, som må tale for sig selv; man kan ikke omsætte den til ord uden i et eller andet omfang at forråde den. Denne holdning kommer tydeligt til udtryk i *Cook and Peary: The Race to the*

*Pole*, hvor en scene viser et af Pearys foredrag fremstillet som en pinlig gang amatørgøgl, der understreger kontrasten mellem den plumpe og høkeragtige Peary og den gentlemanagtige Cook, der holder sig for god til den slags smagløsheder. Tilsvarende i *Scott of the Antarctic*, hvor man ser Scott holde et foredrag under en turné for at rejse penge til ekspeditionen; han er rædsomt dårlig til det, og tilskuerne siver demonstrativt. Scotts mangel på propagandistisk talent er i den heroiserende 1948-films optik en afspejling af hans moralske kvaliteter.

Ser man på *The Last Place on Earth*, er det (når nu formålet er at demonstrere, at Scotts helteglorie er skabt af uvederhæftig propaganda) faktisk overraskende, at man ser så lidt til Ponting og hans kamera - faktisk mindre end i *Scott of the Antarctic* - selvom Pontings film var et vigtigt bidrag til heltedyrkelsen af Scott. Lige inden Scott drager af, stiller han sig i smilende positur for filmkameraet, vifter med sin lille vimpel og prøver på latterlig vis at ligne den helt, som serien er så overbevist om, at han ikke er (hvis Ponting optog sådanne billeder, er de i hvert fald ikke inkluderet i *90° South*). Men derudover ser man kun enkelte glimt af en filmfotograf, hvis navn man aldrig får oplyst, og som oven i købet drejer alt for langsomt på filmapparatets håndsving (i modsætning til 1948-filmen, hvor Ponting drejer med en rimelig hastighed).

I bogen, der dannede forlæg for *The Last Place on Earth*, nævner forfatteren Roland Huntford stort set ikke Ponting, men han henviser indirekte til ham i en passage i en senere bog, som i lækkert tryk og stort format gengiver 158 lysbilleder (mange af dem håndkolorerede), taget på Amundsens forskellige ekspeditioner og brugt til at illustrere hans foredrag med:

> Amundsen var i de fleste ting en gennemført professionel, men den iøjnefaldende undtagelse var publicity. Han var en handlingens mand, med en næsten naiv tro på at hans gerninger nødvendigvis måtte tale for sig selv. Modsat nogle af sine samtidige - særlig Scott - havde Amundsen aldrig en professionel fotograf med på nogen af sine ekspeditioner. Han og hans følgesvende tog selv billeder efter behov. Kun i dette var de amatører (...) Hvad det nu end gav af ulemper for fremføringen, opfangede de i det mindste begivenhederne gennem deres egne øjne. Resultatet er en gribende blanding af umiddelbarhed, ukunstlethed og autenticitet. Og det svarer faktisk godt til Amundsens stil. (Huntford 1987: 8)

Amundsen var dog ikke mere amatør, end at han sørgede for, at der ud over still-billederne også blev optaget film, både på Sydpolsekspeditionen og på de følgende ekspeditioner: Maud-ekspeditionen, hvor Amundsen forsøgte at drive til polen med isen i et fastfrosset skib, resulterede i to biografffilm, *Med Roald Amundsens Nordpolsekspedition til første Vinterkvarter* (1923) og *Med "Maud" over Polhavet* (1926), den førstenævnte fotograferet af Reidar Lund, der to år tidligere havde optaget filmen *Under Polarkredsens Himmel* på en anden norsk polarekspedition, professor Holtedahls ekspedition til Novaja Semlja, og senere fik en lang karriere som professionel filmfotograf. Der blev også lavet en film om hver af Amundsens to flyveekspeditioner, *Roald Amundsen - Ellsworths Flyveekspedition 1925* (1925) og *Luftskibet "Norge"s Flugt over Polhavet* (1926).

Den unge journalist Carl Th. Dreyer overværede i 1913 et foredrag om Sydpolens opdagelse, som Amundsen holdt på Lunds universitet:

> [D]e gamle Professorer (...) ryster paa Hovedet af de levende Billeder. Det er første gang, Kinematografien har faaet Lov til at slippe indenfor det gamle Universitets Mure.

> Hvor vil det mon bære hen?
>
> Roald Amundsen er en tør Taler. Hans Foredrag er beretningsmæssigt. Man savner Esprit. Hvorfor fortæller han ikke nogle Anekdoter fra Ekspeditionens intime Liv! Man kan selvfølgelig ogsaa karakterisere ham som en lokal "tidning", der udtrykker sig saaledes: "Roald Amundsen foragter de oratoriske Kneb og lader Handlingen tale." Samme Sag, bedømt fra to Sider!
>
> Billederne giver Foredraget Liv. De ejer det Lune, Amundsen mangler. (...)
>
> Efter Lysbillederne levende Billeder, der illustrerer Livet om Bord paa "Fram", Slæderend og Dyrelivet paa Isbræerne. Ustyrlig komisk er et Billede med Amundsens Bedstemand Sundbäck, der tirrer en Kejserpingvin. (Dreyer 1913)

Lige som Dreyer kan man undre sig over synspunktet om, at det skulle være en rosværdig egenskab hos en polfarer, at han er dårlig til at formidle til andre, hvad han har oplevet.

Huntford synes endda at mene, at fordi Amundsens fotografier er uprofessionelt lavet, er de mere autentiske - en kuriøs antagelse for en forfatter, der ellers aldrig bliver træt af at fordømme den engelske forkærlighed for amatørisme og hylde nordmændenes professionelle indstilling. Antagelsens skrøbelighed viser sig meget tydeligt, hvis man betragter Pontings portrætstudier af Scott og hans mænd. Som Stephen Pyne skriver: "Ingen er kommet i nærheden af klarheden og oprigtigheden i hans portrætter og gruppebilleder fra ekspeditionen" (Pyne 1987: 179). Det er Pontings mesterskab som fotograf, der sætter ham i stand til at skabe billeder fulde af stemning og indsigt, hvad selv Huntford uforvarende medgiver: blandt hans illustrationer er Pontings studie af Scott ved sit skrivebord, som i billedteksten betegnende nok kaldes "afslørende", et adjektiv som det er svært at hæfte på noget billede fra Amundsen ekspeditionen (Huntford 2002: billedsektion).

Huntfords kritik bunder i hans grundlæggende praktiske og fornuftsbetonede indstilling til polrejseriet. I hans øjne er polernes erobring for så vidt et irrationelt projekt, en grille, som det gjaldt om at komme fri af med mindst muligt postyr: "Jordens poler var blevet en besættelse for den vestlige verdens mænd. Man kunne tale mod den, men ikke tale den væk. Siden besættelsen var der, måtte den uddrives, og jo før jo bedre" (Huntford 2002: 3). Denne ganske fornuftige holdning har imidlertid den ulempe, at den reducerer polerobringen til et rent praktisk problem og negligerer hele det netværk af nationalstolthed og heroisk ideologi, som polekspeditionerne var vævet ind i. Mange af især Scotts dispositioner var motiveret af sådanne idéer; man kan afvise dem som tåbelige, men i mange henseender udgjorde de ekspeditionernes *raison d'être*. Isørkenen var ikke kun et praktisk problem, den var også en skueplads for nationernes selvhævdelse.

**Pakisens fanger.** Huntford er langtfra at være den eneste, der har svært ved at se sådanne motiver som rimelige. Imperialismen er gået af mode, og det er i tidens løb blevet stadig vanskeligere at se det efterstræbelsesværdige i at rejse nationalflag på golde og afsidesliggende steder. Filmskaberne har derfor set sig om efter andre mål, som kunne motivere polfarerne i deres historie, og et nærliggende mål er overlevelse. Historien rummer en række eksempler på mislykkede ekspeditioner, hvor kampen for at slippe levende ud af frostverdenens greb fuldstændig kom til at overskygge alle andre mål.

Den italienske luftskipper Umberto Nobile styrtede i 1928 ned på isen med luftskibet Italia på vejen tilbage fra Nordpolen, og han bragte sit navn i vanry,



*Peter Finch som Nobile i Det røde telt*

da et eftersøgningsfly fandt det røde telt på drivisen med de overlevende, og Nobile selv tog den eneste plads på flyet, mens hans mænd blev efterladt på isen i flere uger mere. Nobiles ry havde derfor længe været blakket, da den russiske instruktør Mihail Kalatozov fortalte hans historie i den sovjetisk-italienske storproduktion *The Red Tent*. Sympatien for Nobile synes at have været særlig stor i Sovjetunionen. Efter den vanærende fiasko med Italia-luftfærden drog han til Sovjet og arbejdede som luftskibsdesigner for Stalin i nogle år, hvad der for eftertiden nok kan synes som et udtryk for svigtende dømmekraft. Det er dog ikke filmens fremstilling af ham; han fremstår som en sammensat person, men først og fremmest en klog og samvittighedsfuld ekspeditonsleder.

Filmen er udstyret med en ret mærkværdig rammefortælling, hvor Nobile i nutiden (han døde først i 1978) ligger vågen i sin lejlighed i Rom, plaget af samvittighedsnag. Skikkelser fra fortiden viser sig for ham, og disse spøgelser holder rettergang over ham. Denne ramme har den fordel, at den skaber et nyt spændingsmoment, som er uafhængigt af de historiske fakta, som i hvert fald nogle af tilskuerne vil kende til i forvejen: selv om man ved,

at Nobile blev reddet, kan man ikke vide, om genfærdene vil dømme ham. Det er også en praktisk måde at præsentere en række bipersoner på og samtidig gøre os nysgerrige efter at finde ud af, hvorfor de foragter Nobile.

Den berømteste af bipersonerne er Roald Amundsen, der først kommer ind i historien på et sent tidspunkt, men hvis navn og statur som den største af alle polarforskere præger dialogen fra starten. Amundsen købte i 1926 et italiensk luftskib til en Nordpolsekspedition, som han havde fået den amerikanske rigmand Lincoln Ellsworth til at finansiere. Luftskibet, der fik navnet Norge, var konstrueret af Nobile, der også fulgte med som skipper. Amundsen udviklede en voldsom foragt for Nobile, som han offentligt affærdigede som et forfængeligt og upålideligt medlem af "en subtropisk race" helt uegnet til at begå sig i polaregnene (Conefrey and Jordan 1998: 102). Amundsen sluttede sig ikke desto mindre til eftersøgningen af Nobile og hans havarerede luftskib. Hans fly forsvandt i tågen over Nordhavet og blev aldrig set igen. Nogle få vragdele, der lang tid senere skyllede i land på den norske vestkyst, var det eneste spor af Roald Amundsen. I filmen lægges der dog klart mest vægt på Amundsens storsind; den viser, at der eksisterer et modsætningsforhold mellem ham og Nobile, men berører næsten ikke Norge-ekspeditionen eller Amundsens hånlige udfald.

Amundsens heroiske rolle understreges af, at han spilles af Sean Connery. *The Red Tent* har en international rollebesætning med Peter Finch som Nobile, og Claudia Cardinale, Massimo Girotti og Hardy Krüger i vigtige biroller. Instruktøren Mikhail Kalatozov havde opnået international berømmelse, da han vandt guldpalme i Cannes i 1958 for *Ljetjat zhuravli* (1957, *Tranerne flyver forbi*), den berømteste af de russiske tøbrudsfilm, og han viste sin evne til at give en overbevisende skildring af menneskers kamp for at overleve i ødmarken med sin følgende film *Nijeotpravljennoje pismo* (1960, *Brevet som aldrig blev afsendt*), om fire geologer, der omkommer i den iskolde sibiriske tundra i forsøget på at bringe bud til sovjetmagten om det rige diamantfund, de har gjort. Begge film betog ikke mindst i kraft af deres hvirvlende kamerabevægelser og slående vidvinkelbilleder. Selv om Kalatozovs faste kameramand, Sergej Urusjevskij, ikke var med til at lave *The Red Tent*, hvor han var blevet erstattet af Leonid Kalashnikov, har den nogle af de samme kvaliteter.

I luftskibets gondol farer kameraet rundt i hælene på besætningsmedlemmerne i det snævre rum, klatrer op og ned af lejdere og snurrer omkring for at fange først den ene, så den anden i nærbillede. Optagelserne på pakisen virker også godt. Der er sjældent nogen himmel at se, kun is og tågedis, der giver en uhyggelig hvid-i-hvid atmosfære. Vidvinkelobjektivet får de overlevendes grålige ansigter til at stå knivskarpt, og fornemmelsen af bidende kulde er intens.

Den billedmæssigt måske mest overvældende scene viser Amundsens død. Det er som nævnt uvist, hvorledes han omkom, men her finder han under sin flyeftersøgning gasbeholderen fra Nobiles luftskib: da Italia ramte isen, blev gondolen med Nobile og de fleste af besætningsmedlemmerne revet løs, mens den store cigarformede gasbeholder fløj bort. Den er den, Amundsen finder i filmen. Der er ingen overlevende, og hans fly havarerer, da han prøver at lande. Dér står han så, ude på isen, omgivet af døde og af luftskibets



*Sean Connery og Claudia Cardinale i Det røde telt*

vældige ruin: lærredsbeklædningen er revet itu, og jernskelettet ligger blotlagt, så den ligner resterne af et kæmpemæssigt fortidsuhyre.

Historien om Nobile og Italias forlis har nogle berøringspunkter med Rusland, som Kalatozov udnytter til at lave flere grandiose sovjetscenerier. De svage signaler fra Nobiles radio bliver opfanget af en russisk radioamatør, som Kalatozov viser siddende på taget af et stort gammelrussisk bondehus af tømmer, midt i en landsby omgivet af birkeskov; hans antenne er fastgjort til en drage, som løbes i luften af en stor skare glade og ivrige børn, hvis anfører er iført en soldaterhue fra den røde hær, prydet med den røde stjerne. Radiomanden rejser til Leningrad for at komme med isbryderen Krassin, der stævner ud for at undsætte Nobile. Et enormt opbud af mennesker med vajende røde faner er samlet på Nevaens bredder, og radiomanden kommer for sent. Han iler ud på en stor klapbro, der netop er ved at åbne for at lade Krassin passere. Han hager sig fast til broklappen, men der er for højt til, at han kan springe, og skibet sejler uden ham. (Ifølge *Internet Movie Database,* www.imbd.com, findes der også en russisk version af filmen, som skulle

være 195 minutter lang, hvor den internationale version kun varer 121 minutter, og det er muligt, at den udviklede radiomandens historie mere).

Men selv om filmen har mange imponerende scener, bliver den aldrig til en velfungerende helhed. Genfærdsrettergangen er en spændende idé, men som den er realiseret, virker den konstrueret og en anelse søgt. Den løber også ud i ingenting til sidst: genfærdene fordømmer samstemmende Nobile, bortset fra Amundsens genfærd, som affærdiger deres dom, fordi de er blindede af hver sine selviske motiver. Langt mere problematisk er dog en totalt utroværdig romantisk sidehandling, der er bygget op omkring Claudia Cardinales figur, en opdigtet sygeplejerske, der er forelsket i en af ekspeditionsdeltagerne og efterstræbes af piloten, som finder Nobile. Det er også hende, der overtaler Amundsen til at deltage i eftersøgningen. Det bliver ikke bedre af Cardinales anakronistiske frisure, som er ultra-chic, passende for swinging London, men ikke for Svalbard i 1928.

Nobile-ekspeditionens skæbne har helt tydeligt dannet inspiration for den tyske film *S.O.S. Eisberg* (1933, *S.O.S. Isbjerg*), instrueret af Arnold Fanck og med Leni Riefenstahl i den kvindelige hovedrolle. Der er tale om en helt fiktiv ekspedition, der drager til Nordvestgrønland for at undsætte en rejsefælle, der forsvandt i isørkenen under en tidligere ekspedition, og som de havde afskrevet som død; men ligesom med Nobile handler dramaet om redningsaktionen; det afgørende SOS bliver opfanget af en radioamatør; fly spiller en afgørende rolle i undsætningsforsøgene, og flere af dem havarerer undervejs; og endelig forsøger den strandede polarforsker (han er alene i denne film) at undslippe til fods ved at hoppe fra isflage til isflage i et desperat forsøg på at nå i sikkerhed, hvad tre af Nobiles folk også prøvede på.

Filmen udmærker sig først og fremmest ved sin fuldstændig formidable fotografering. Fanck, der var kendt for sine bjergfilm, giver sammen med sine kameramænd det arktiske landskab en overvældende storhed og skønhed. Fanck har helt åbenbart også været ganske villig til at udsætte sine skuespillere for livsfare: der er en hel stribe scener, hvor personerne skal svømme gennem de isfyldte fjorde og redde sig op på isflager, og det er tydeligt, at disse scener er taget i det frostkolde grønlandske vand uden nogen special effects. Den desperate angst, som man ser i en skuespillers ansigt, da han forsøger at komme op af vandet, men ikke finder fæste med hænderne på isflagen og bliver ved med at glide ned igen, er næppe forstillet. Et par af skuespillerne stilles også ansigt til ansigt med isbjørne; man ser bjørn og skuespiller i samme indstilling, og skuespilleren skal så forsøge at jage bjørnen væk ved at kaste store klumper is efter den!

**Kampen for livet.** I endnu højere grad end Nobile-dramaet handler Ernest Shackletons historie om lederskab under katastrofale omstændigheder. Shackleton var næstkommanderende på Scotts første ekspedition til Antarktis i 1901-4 med skibet Discovery, og her var han også en af de to mænd, som ledsagede Scott på hans mislykkede forsøg på at nå Sydpolen. De to ragede uklar med hinanden, og Scott var bestemt ikke glad for at se Shackleton gøre et forsøg på at nå polen med Nimrod-ekspeditionen i 1909. Shackleton nåede langt længere mod syd end nogen før ham, men 160 kilometer fra polen besluttede han at vende om, fordi hans forråd ellers ikke

ville være tilstrækkelige til at komme hjem i live. Scott fulgte samme rute og behøvede derfor ikke at begive sig ud i ukendt tærren ud over det sidste stykke til polen.

Selv om Sydpolen var erobret, ønskede Shackleton alligevel at vende tilbage til Antarktis, og han undfangede derfor idéen om en ekspedition, der ikke bare skulle nå Sydpolen, men krydse hele kontinentet fra den ene kyst til den anden. Han rejste i september 1914, men hans skib, Endurance, frøs fast i pakisen og endte med at blive skruet ned. Efter eventyrlige anstrengelser lykkedes det Shackleton at redde sig selv og hele besætningen på Endurance. I mange år var Shackleton helt overskygget af Scott og nærmest glemt. Men efterhånden som det britiske imperium svandt bort, og dets værdier kom til at synes mere og mere forældede og forkastelige, kom Scott, som i mange henseender var en fuldendt inkarnation af disse værdier, til at virke som en mindre tiltrækkende skikkelse end den flamboyante Shackleton. Flere nyere dokumentarfilm har behandlet Shackleton, bl.a. IMAX-filmen *Shackleton's Antarctic Adventure* (2001), som rummer en del reenactment-sekvenser, dvs. scener, hvor man ser aktører i kostumer, der udfører forskellige aktiviteter (her sejler de rundt i robåde, slår lejr på isflager, etc.), men uden egentligt skuespil med mimik og replikker. Disse sekvenser er optaget i selve Antarktis, hvor ingen fiktionsfilmhold ellers har været (bortset fra de folk, der tog menneskетomme islandskabsbilleder til *Scott of the Antarctic*).

Shackletons bedrifter har også inspireret to tv-film, begge med titlen *Shackleton*. Den første, *Shackleton* (1983), blev instrueret af Martyn Friend for BBC. Den blev fotograferet af David Whitson, der tidligere havde arbejdet i polaregnene: han fotograferede også Roald Amundsen-afsnittet i tv-serien *Explorers*, som BBC producerede i 1975, og som i samtiden blev betragtet som revisionistisk, alene fordi den fokuserede på nordmanden i stedet for på Scott. Friends *Shackleton* var skrevet af Christopher Ralling og blev udsendt i fire én times afsnit. Den gjorde især en hel del ud af Endurance-ekspeditionens sidste dramatiske fase, hvor Shackleton måtte efterlade de fleste af sine mænd på den antarktiske klippeø Elefantøen og sammen med fire andre i en syv meter lang jolle, James Caird, sejlede 1200 kilometer hen over jordens mest stormpiskede farvande til South Georgia, en ø lidt større end Fyn, der ligger helt isoleret i Sydatlanten. Mirakuløst lykkedes det at nå South Georgia, men Shackleton måtte gå i land på den ubeboede side af øen og krydse dens aldrig kortlagte indre, dækket af fjelde og gletschere, for at nå hvalfangerstationen i Grytviken på den anden side. I Friends serie er denne del af historien delvist optaget on location på South Georgia.

Serien, som jeg ikke har haft mulighed for at se, dækker øjensynlig hele Shackletons karriere som polarforsker og hans rivalisering med Scott. I den anden *Shackleton* (2002) er rivaliseringen med Scott imidlertid kun antydet i startsekvensen, som er en krydsklipning mellem Kenneth Branagh som Shackleton, der holder et lysbilledeforedrag om Antarktis, og dramatiske helikopterbilleder af en ismark, hvor kameraet suser fremad, hen over fygende sne, og ender ved et ensomt telt, halvt tildækket; Shackleton får nyheden om Amundsens sejr og spørger til Scott, men hans skæbne er endnu uvis; vi ser kameraet cirkle rundt om teltet, og vi forstår, at det er Scotts sidste hvilested.

Denne ny tv-udgave blev produceret af Channel Four og udsendt i to spillefilml-

ange dele den 2. og 3. januar 2002. Den er skrevet og iscenesat af Charles Sturridge, bedst kendt som instruktør af *Brideshead Revistited*. Udførelsen er vellykket. Branagh er en glimrende Shackleton, og islandskaberne, optaget i den østgrønlandske pakis, virker overbevisende. Imponerende er dog især fremstillingen af Shackletons vandring tværs over South Georgia, optaget i fjeldene nær Ammassalik. Serien rummer også dramatiske billeder fra sejlturen i James Caird, hvor en hushøj (computergenereret) bølge tårner sig op over den lille båd. Lidt unødvendigt virker det dog, at billederne af den overisede James Caird, der er kastebold for elementerne i den stormende Sydatlant, bliver krydsklippet med scener fra Elefantøen, hvor et ekspeditionsmedlem får amputeret sine forfrosne tæer med en tang: hver af disse sekvenser er i sig selv voldsomtvirkende, og med krydsklipningen bliver det næsten for meget.

Et interessant aspekt ved *Shackleton* (2002) er den fremskudte placering, som Frank Hurley har fået i historien. Hurley var en ung australsk fotograf, der allerede havde deltaget i en ekspedition til Antarktis i 1910-13 anført af en anden australier, Douglas Mawson. Hurley optog en film, *Home of the Blizzard* (1913), og på grundlag af den og hans fortræffelige fotografier blev han hyret af Shackleton. Da ekspeditionen måtte forlade Endurance, insisterede Hurley på at tage sine billeder med sig, men Shackleton ville ikke lade ham tage mere end 125 af hans over 400 glaspladenegativer med sig. De levende billeder lykkedes det ham dog at redde, og med et lille stillbilledkamera fik han også taget et antal fotografier på den sidste del af ekspeditionen.

Tv-filmen viser gentagne gange Hurley med hans kamera og understreger hans frygtløshed og gåpåmod, bl.a. i en scene, hvor han dykker ned i det iskolde vand inde i skibet for at redde sine optagelser fra et oversvømmet lukaf. Hans insisteren på at redde billederne overbeviser også Shackleton om deres afgørende betydning. Han siger til Hurley: "Thank you for saving the pictures. You were right. Without them, we'd just be left with words. And they are not always enough."

Hurleys filmmateriale blev første gang præsenteret i 1917 som *In the Grip of the Polar Ice*. I 1919 blev en omklippet version under titlen *South* brugt til at ledsage Shackletons foredrag, og denne version er i 1990'erne blevet restaureret af British Film Institute og er i dag tilgængelig på dvd. Hurleys billeder er bemærkelsesværdige. Optagelserne af skibets forstavn, der hugger sig vej gennem isflagerne, er nærmest hypnotiserende, især med den oprindelige farvetoning, som giver vandet en dyb, jernblå farve, mens isen forbliver næsten hvid. Hurley filmede også de desperate forsøg på at befri skibet fra ismasserne, og her er der blandt andet en utrolig optagelse, hvor Endurance kommer sejlende for fuld damp lige mod kameraet, som Hurley har stået med på selve den isflade, som skibet prøver at bryde sig vej igennem. Mest slående er dog billederne af skibets endeligt; det lykkedes Hurley at fange det øjeblik, hvor isens voldsomme tryk får en af skibets master til at knække, og det er forbløffende, at Hurley har kunnet dreje roligt på apparatet, vel vidende, at han stod dér, ude på havisen, flere hundrede kilometer fra fast landjord og flere tusinde fra den nærmeste menneskelige beboelse, og at skibet, der skulle have bragt ham hjem, nu var knust. Det lykkes ikke for Sturridges tv-film at gengive dette hårrejsende øjeblik på nogen rigtig effektfuld måde, og

det er lidt synd.

Det var Shackletons bedrift at holde modet oppe hos sine folk efter dette katastrofale uheld og bringe dem alle sammen frelst hjem til England igen. Hans samtid var imidlertid ikke rigtig imponeret: i 1916 rasede verdenskrigen i al sin gruopvækkende heftighed, og daglig kastedes langt flere liv bort end dem, som Shackleton havde kæmpet så hårdt for at redde. I vore dage ser man derimod med beundring på Shackleton, så meget, at man er tilbøjelig til at glemme nogle af mandens mere problematiske karaktertræk. Hans omgang med pengesager var letsindig, og mange af de løfter om betaling, som han gav, var han ikke i stand til at honorere. Eksempelvis blev Hurley aldrig ordentligt betalt for sin film (Huntford 1996: 647-48). Shackleton var heller ikke den mest omhyggelige planlægger; ligesom Scott medbragte han nytteløse motortraktorer, der hurtigt brød sammen i polarkulden; og meget tyder på, at selv om Endurance havde undgået alle isproblemer, og den transantarktiske ekspedition var løbet af stablen efter planen, ville det stadigvæk være endt med en katastrofe.

British Film Institutes dvd-udgave af *South* indeholder som ekstramateriale filmoptagelser fra en anden del af den transantarktiske ekspedition, nemlig den gruppe, der med et andet skib blev sendt til Ross-havet på den modsatte side af det antarktiske kontinent. Deres opgave var at lægge depoter ud til Shackleton og hans hold, som ikke ville være i stand til at medføre forsyninger til at nå hele vejen hen over kontinentet: der skulle derfor være depoter af mad og petroleum på vejen fra Sydpolen til Ross-havet. Tre mand omkom i bestræbelserne på at lægge disse depoter ud til en ekspedition, som aldrig nåede at komme igang.

Når man ser *South* i dag, bliver man slået af, hvor udramatisk sidstedelen af filmen er. Den udgøres af ganske omfattende optagelser af antarktisk dyreliv: sæler, havfugle, pingviner. Det meste af materialet er optaget på South Georgia, hvortil Hurley måtte rejse tilbage efter først at have været i England med de enestående optagelser fra Endurance. For filmselskabet var der ingen tvivl: hvis ekspeditionsfilmen skulle have et kommercielt potentiale, skulle der være billeder af pingviner og andre usædvanlige dyr. Vurderingen var, at pingvin-scenerne var en meget vigtig bestanddel i Ponting-filmens succes. Men selv om mellemteksterne gør meget for at forbinde dyrene med Shackleton ekspeditionens strabadser ("Disse dyr lever i den fjord, hvor Shackleton gik i land"; "Folkene på Elefantøen levede i månedsvis af kødet fra sådanne sæler"), virker disse naturbilleder som et antiklimaks efter den dramatiske beretning om Shackletons overlevelseskamp.

Hurley vendte tilbage til Antarktis omkring 1930 sammen med Douglas Mawson og optog *Siege of the South* (1931), der indeholder voldsomme sæl- og hvalfangstsekvenser. Forinden havde han arbejdet som krigsfotograf på Vestfronten og i Mellemøsten, og taget nogle af Første Verdenskrigs bedst kendte fotografier. I 1920'erne filmede han bl.a. på Ny Guinea, og også under Anden Verdenskrig fulgte hans kamera de australske soldater. I sin bog om Endurance-ekspeditionen skrev han: "Life is one long call to conflict, anyway" (Hurley 1925: 290; citeret i Huntford 1996: 691).

**Mænd uden kvinder.** I de hidtil omtalte film og tv-produktioner spiller kønsdriften en ganske lille rolle. Det er kun meget få af de skildrede personer, der i nogen

særlig grad synes at være drevet mod isverdenen af seksuelt funderede motiver. I *The Last Place on Earth* er Scotts behov for at vise sig over for sin heltedyrkende hustru en medvirkende faktor i hans beslutning om at begive sig afsted på Sydpolsekspeditionen uden dog på nogen måde at være afgørende. Serien rummer også en velfungerende scene i Amundsen ekspeditionens vinterlejr i Antarktis, hvor kokken en dag kommer med en overraskelse: en lille optræksdukke i jentetøj, som gør kolbøtter hen ad bordet, altimens alle mændene stirrer tryllebundne på den. Amundsen ser dog lidt misbilligende ud. I *The Red Tent* er der som nævnt en sidehandling, der involverer Claudia Cardinale: den svenske pilot, der henter Nobile på isen (spillet af Hardy Krüger) er blevet lovet en nat med hende, hvis han kan redde en af Nobiles folk, som hun er forelsket i. Men han er omkommet ude på havisen i et forsøg på at nå tilbage til Svalbard og synes i det hele taget at være mere tiltrukket af Arktis end af Cardinale.

Jan Troells på flere måder bemærkelsesværdige *Ingenjör Andrées luftfärd* gør til gengæld ganske meget ud af dette aspekt. *Ingenjör Andrées luftfärd* er baseret på en dokumentarisk roman med samme titel af Per Olof Sundmann, udgivet i 1967. Max von Sydow spiller den svenske ballonkonstruktør Salomon August Andrée, der forsøgte at nå Nordpolen i 1897 ombord på luftballonen Örnen, men styrtede ned på isen; både Andrée og hans to ledsagere døde efter måneders kamp for at overleve. Deres skæbne var ukendt indtil 1930, hvor deres lig, deres dagbøger og deres fotografier blev fundet på en ubeboet klippeø nord for Svalbard. Andrées ballonfærd var et tilsyneladende velplanlagt, men i virkeligheden forbløffende hasarderet projekt. Filmens Andrée lukker øjnene for risikoen. Han er besat af at vise, at hans viljekraft kan besejre alt. Han tvinger derfor sig selv til at vise den kvinde, der elsker ham, fra sig, og i en eller anden forstand er hans ballonekspedition en flugt ind i døden, en demonstration af, at hans vilje er stærkere end kærligheden.

Også for de to andre ekspeditionsdeltagere, Nils Strindberg og Knut Fraenkel, spiller forholdet til kvinderne en vigtig rolle. Fraenkel er glad for fest og farver; han ser ballonturen som vejen til en berømmelse, der vil lade ham vælte sig i smukke kvinder. Den mere indestængte Strindberg står foran at skulle giftes, men lader sig alligevel lokke med på ekspeditionen. På isen tænker han tilbage på sin forlovede; men den idylliske sommerromantik, man ser i hans flashbacks, afslører også hans frygt for den stærke og livskraftige seksuelle udstråling, som omgiver hende: han står altid skilt fra hende og betragter hende gennem sit fotografiapparat.

Troell er stærkt fascineret af Strindbergs fotografier fra ekspeditionen. Igen og igen i løbet af filmen klipper Troell de ægte fotografier taget i 1897 ind i scenerne, så man kan se, at alt er genskabt med dokumentarisk akkuratesse, og det nøjagtige tidsbillede er en af filmens store kvaliteter. Et godt eksempel på Troells sans for historisk og visuelt raffinement finder man i en slående scene tidligt i filmen, hvor Knut Fraenkel bliver introduceret. Fraenkel kom til at erstatte Nils Gustav Ekholm, der skulle have fløjet til Nordpolen sammen med Andrée og Strindberg i 1896; men efter at Andrée måtte opgive at komme afsted på grund af ugunstige vindforhold, fik Ekholm alvorlige betænkeligheder over for projektet - med god grund. Andrée droppede ham fra eksepeditionen, til trods for hans videnskabelige



*Den umulige drøm*

kvalifikationer og erstattede ham med den muskuløse nordmand Fraenkel. En bekvem og økonomisk måde at lade en person præsentere sig gennem dialog er en jobsamtalescene, som f.eks. *Scott of the Antarctic* indeholder flere af. Troell har i stedet en scene, der foregår i hvad der nærmest må beskrives som et senvictoriansk fitness-center. I et højloftet lokale med store vinduer og mørke træpaneler på væggene træner et større antal herrer deres muskler ved hjælp af forskellige mekaniske anordninger. Andrée gynger op og ned på en ridemaskine. Fraenkel skotter hen til ham. I en serie klip ser man dem på forskellige apparater; der er ikke megen øjenkontakt, men indramningen binder dem sammen. Det virker nærmest som en forførelsesscene, hvor Fraenkels råstyrke og spændstighed overbeviser Andrée om, at han er den rette mand.

Troell forener en omhyggelig realisme med en symbolsk-subjektiv dimension. Alle tre ekspeditionsdeltagere ser i glimt for sig syner: nogle er måske flashbacks, andre anelser om fremtiden, andre igen drømme, som aldrig vil blive realiseret. Flere gange i filmens løb ser Andrée glimt af en gold, isdækket kyst, der ligger i det fjerne indhyllet i gustenblåt lys. Disse glimt har en skæbnesvanger stemning over sig, og da synet bliver til virkelighed, er det tydeligt, at det er på denne øde kyst, at alle tre vil dø. Det er klart fra allerførste færd, hvordan det vil gå med ekspeditionen: Troell starter sin film med gamle bil-

leder af ligene af Andrée ekspeditionens medlemmer, fotograferet i et retsmedicinsk undersøgelseslokale. De grinende kranier er intenst uhyggelige og lægger en knugende stemning over hele filmen, som kun bliver forstærket af Troells realistiske skildring af strabadserne, hvor vi hører en del om den diaré, som plager alle tre og ser en svulmende forfrysningsbyld blive punkteret og mørkt, tyktflydende pus svømme ud.

Ved filmens fremkomst skrev Peter Schepelern en længere artikel til *Kosmorama* 162, hvor han også gjorde opmærksom på, at Dreyer under sit ophold i Sverige under Anden Verdenskrig havde skrevet et manuskriptudkast til en Andrée-film. Den skulle have været optaget on location i Nordishavet i sommeren 1946, og den skulle helt og holdent have koncentreret sig om selve balloneksperitionen og overlevelseskampen på isen. Dreyer beskriver i fortalen til sin synopsis de tre ekspeditionsdeltagere som "enkle personligheder" og synes ikke at have forestillet sig noget, der minder om Troells borende skildring af sammenhængen mellem kønsforskrækkelse og pollængsel (Schepelern 185).

Polaregnene er i en mere traditionel forstand skueplads for manddomsprøver i de fleste af de fangstmandsdramaer, som der siden stumfilmtiden er lavet en del af. Nordmænd og newfoundlændere har tidligere drevet omfattende sælfangst i Arktis, og de fleste af disse film handler om sådanne fangsttogter, hvor helt og skurk må leve op ad hinanden og forliser eller bliver tvunget til at overvintre sammen, med hyttekuller som en altid truende fare. Strabadserne i polaregnene afslører deres sande karakter, skurken forfalder til morderisk vanvid, mens helten kan vise sig som en rigtig mand, ufortrøden og duelig, og på den måde vise sig værdig til pigen, der venter derhjemme; skurken er ofte også en rival til hendes gunst. Dette mønster ses i den svenske stumfilm *Den starkaste: En berättelse från Ishavet* (1929) og den canadiske *The Viking* (1931). Begge film havde to intruktører, hvor den ene tidligere havde lavet dokumentariske film fra de artiske fangstpladser og skulle stå for dramatiske locationoptagelser fra ishavet, og den anden i højere grad var ansvarlig for skuespilinstruktionen. I den svenske film var det fotografen Axel Lindblom, der havde den første rolle (han havde også skrevet manuskriptet), og den unge Alf Sjöberg fik sin debut som hans medinstruktør.

De noget stive personscener i *The Viking* blev instrueret af den erfarne håndværksinstruktør George Melford, der tidligere bl.a. havde sat Valentino filmen *The Sheik* (1921) i scene. Canadieren Varrick Frissell stod for de billedmæssigt betagende ishavsscener, hvor fangstmændene med livet som indsats springer rundt mellem de vældige isskruninger. Kaptajnen på skibet The Viking, som filmen udspiller sig på, spilles af Pearys gamle følgesvend Bob Bartlett, der fik en lang karriere i Arktis og endte som Canadas berømteste polarforsker. Efter afslutningen af optagelserne var filmselskabet Paramount, der skulle distribuere filmen, ikke tilfreds med resultatet, og Frissell måtte sejle nordpå igen for at lave nye optagelser. Undervejs eksploderede skibet (det havde et betydeligt dynamitlager ombord for om nødvendigt at kunne sprænge sig fri af pakisen), og Frissell, hans fotograf og 25 andre omkom.

Ekspeditionsfilmmageren Merian C. Cooper, der i dag nok huskes bedst for sin og Ernest Schoedsacks *King Kong* (1933) og som havde været Frissells lærermester,



*The Viking*

fik fat på en flyvemaskine og deltog i arbejdet med at redde de overlevende fra havisen. Filmselskabet kasserede filmens oprindelige titel *White Thunder* og udsendte den som *The Viking* for at udnytte nyhedsværdien omkring skibskatastrofen.

I 1939 kom yderligere to fangstmandsfilm, den danske *Nordhavets Mænd*, instrueret af Lau Lauritzen jr., og den svenske *Valfångere*, instrueret af den store norske filminstruktør Tancred Ibsen sammen med Anders Henrikson, der tog sig af atelierbillederne. Sidstnævnte film handler som titlen antyder om hvalfangst i Sydpolarhavet, men den er ellers skåret over meget samme læst som de øvrige. Genren blev med stort held genoplivet i 1995 af den norske instruktør Hans Petter Moland, der i den i bogstaveligste forstand kuldslåede film *Kjærlighetens kjøtere* med brutal præcision og flotte billedvirkninger skildrer magtspillet mellem tre mænd (to erfarne og en nybegynder), der i 1920'erne overvintrer i Arktis for at jage polarræve. Dramaet, baseret på Peter Tuteins roman *Larsen* (1929), udvikler sig voldsomt og ender i vold og død. Den seksuelle dimension er også fremtrædende her: filmens helt er rejst til Arktis, fordi det faldt

ham lettere end at tage imod sin kærestes kærlighed, og i ishavet kan han så, med Peter Schepelerns ord, "mentalt kredse om den fraværende seksualitet, som tungen om en øm tand" (Schepelern 1996).

**Døden i isnatten.** Udforskningen af polaregnene havde et paradoksalt aspekt: på den ene side er polfarerne i helt usædvanlig grad afskåret fra civilisationen; de færdes i et nøgent og mennesketomt landskab, og de kommer i voldsom og direkte konfrontation med naturens kræfter, en konfrontation som i visse tilfælde (især i fangstmandsfilmene) berøver menneskene alle civiliserede sæder og reducerer dem til en dyrisk hund-over-hund-adfærd; på den anden side skal man samtidig huske, at mange polfarere også forsøgte at gøre brug af den allernyeste teknologi. De motortraktorer, som Scott og Shackleton medbragte, er ét eksempel, og kinematografien er et andet: filmen nåede tidligt polaregnene. Den første, der optog film i Arktis, synes at være den amerikanske fotograf Anthony Fiala, der deltog i to fuldstændigt mislykkede Nordpolsekspeditioner finansieret af bagepulvermillionæren Anthony Ziegler, den første (1901-2) anført af Evelyn Baldwin, den anden (1903-5) af Fiala selv (Siebel 2003: 178). Også på Shackletons Nimrod-ekspedition blev der optaget levende billeder, efter alt at dømme de første i Antarktis (Huntford 1996: 320).

Andrées ballon og Nobiles luftskibe markerer også flyvningens betydning i polarforskningen. Andrées ballon var sin tids måske mest avancerede luftfartøj, og en række polarforskere var også flypionerer. Nordmanden Tryggve Gran, der deltog i Scotts ekspedition som skiinstruktør, blev 30. juli 1914 den første der krydsede Nordsøen i flyvemaskine (Huntford 1996: 378). Samme år havde Roald Amundsen fået det første civile flyvercertifikat i Norge (Huntford 2002: 553), og han havde et lille fly med på Maud-ekspeditionen. Amundsen-Ellsworth ekspeditionen var decideret et forsøg på at nå polen i flyvemaskine. Året efter forsøgte den amerikanske admiral Richard Byrd at nå polen i flyvemaskine fra Svalbard, hvorfra også Amundsen og Nobiles ekspedition med luftskibet Norge skulle udgå. Byrd kom først afsted, men der er senere blevet sået betydelig tvivl om, hvorvidt han faktisk nåede polen.

Byrd havde en kameramand med sig, og nogle af optagelserne fra ekspeditionen kan ses på websiden http://www.lib.ohio state.edu/arvweb/polar/flight/film.htm. Han var ikke fuldt tilfreds med resultatet, og på sin næste ekspedition, som gik til Sydpolen, sørgede han for en professionel filmdækning: Willard Van der Veer og Joseph Rucker, to af Paramounts fotografer, fulgte ekspeditionen, og den film, der kom ud af det, *With Byrd at the South Pole* (1930), blev et topprofessionelt produkt. I modsætning til de tidligere ekspeditionsfilm er den meget tydeligt lavet til at stå alene; den er ikke beregnet på at blive ledsaget af foredrag. Den er meget velklippet; fotograferne har sørget for at få tilstrækkeligt med filmmateriale fra forskellige vinkler til at muliggøre en glat og flydende klipning af de fleste scener. Til gengæld interesserer filmen sig overhovedet ikke for de begivenheder, som ikke er filmet. Kameraarbejdet er imponerende og rummer også udeoptagelser fra den lange antarktiske nat, hvor et par ekspeditionsmedlemmer går rundt i det forrevne islandskab med stærkt lysende fakler, en betagende billedvirkning, som sikkert er inspireret af Arnold Fancks bjergfilm, hvor den hyppigt bliver brugt.

Byrds pilot på Sydpolsflyvningen var den norskfødte Bernt Balchen. Balchen var også pilot for Merian C. Cooper under arbejdet med at undsætte de overlevende fra *The Viking*s forlis, og han blev senere en vigtig skikkelse i Grønlands historie: han deltog i kampene mod tyskerne under Anden Verdenskrig, grundlagde Søndre Strømfjord (Kangerlusuaq) og ledede i 1951 bygningen af Thulebasen. Han arbejdede også for det norske luftfartsselskab DNL, spillede en central rolle i dannelsen af SAS, og var pilot på den første prøveflyvning over polen fra Norge til Alaska.

Flyvemaskiner, motortraktorer, luftskibe, filmapparater: den højteknologiske side af polarekspeditionerne er tydelig, og det er dette aspekt, sammen med landskabets ekstreme karakter og den store offentlige interesse, som omgav ekspeditionerne, der har fået flere polarhistorikere til at sammenligne udforskningen af polaregnene med udforskningen af det ydre rum. I *The Ice* gør Stephen Pyne endda opmærksom på, at skildringerne af fremmede planeter i megen science-fiction-litteratur låner flittigt fra polarforskernes beskrivelser af Antarktis (Pyne 1987: 193).

Den franske trickfilmmester Georges Méliès, hvis *Voyage à la lune* (1902, *Rejsen til månen*) kan betragtes som et oprindelsespunkt for science fiction-filmen, indspillede som en af sine sidste og længste værker *A la conquête du Pôle* (1911), som med sin længde på 650 meter har en spilletid på ca. en halv time. Den skildrer en polfærd, som samtidig er en rumrejse: en international ekspedition af videnskabsmænd drager afsted i et fantastisk luftfartøj, konstrueret af franskmanden professor Maboul, ekspeditionens leder (spillet af Méliès selv). Mabouls fartøj kommer afsted trods vrede stemmeretskvinders ivrige forsøg på at forhindre det, og det uddistancerer konkurrerende balloner, luftskibe, ornitoptere, og andre maskiner. Rejsen går gennem verdensrummet, forbi mælkevejen og forskellige stjernebilleder, til de når Nordstjernen, der viser vejen til målet. De lander på isen og fortsætter til fods, til de står ansigt til ansigt med polens mysterium: en kolossal snekæmpe, halvt begravet i isen. Den kan dog ikke standse Maboul og hans ledsagere, der planter tricoloren på Nordpolen. De bliver reddet i flyvemaskine og hyldes ved hjemkomsten.

Vi kan faktisk gå længere tilbage endnu: faktisk tager science-fiction-genrens grundlæggende hovedværk, Mary Shelleys roman *Frankenstein* (1818), udgangspunkt i en polarekspedition. Den opdagelsesrejsende Walton er frosset inde med sit skib i Nordhavets is, da en rejsende dukker op i ødemarken. Det er Viktor Frankenstein, der jager sit monster, og han beretter hele sin historie for Walton; det er denne beretning, der udgør romanens hoveddel. I et centralt afsnit midt i romanen fortæller monsteret Frankenstein om de lidelser, han har måttet gennemgå, siden Frankenstein vakte ham til live og så straks forstødte ham i rædsel over hans hæslighed. Deres møde finder sted på en gletscher i Alperne, som kaldes Mer de glace, dvs. "ishavet". I flere analyser af romanen fremhæves isen derfor som en central metafor i værket: "Kold, hvid, ubevægelig, skrøbelig og hård: isen står i dette fiktionsværk for indestængte følelser, for mangel på ansvarlighed, for forældres ligegyldighed, for seksuel kulde, for mangel på generøsitet, for et ego så kolossalt, at det er tæt på det sublime" (Wolf 1989: 87).

Men samtidig er Walton-figuren en analogi til Frankenstein. På det tidspunkt, hvor Mary Shelley skrev sin bog, var arkti-

ske opdagelsesrejser det nyeste nye; den første af Royal Navys mange ekspeditioner til polaregnene blev sendt afsted i april 1818, året efter færdiggørelsen af bogen. Royal Navy skulle finde på noget at bruge sine mange skibe til efter Napoleonskrigenes afslutning, og John Barrow, en ledende embedsmand i det engelske admiralitet, gjorde polarekspeditioner til et centralt nyt virkefelt for den engelske flåde. Polarforskning var et område, hvor man let kunne forestille sig, at videnskaben stod på grænsen til revolutionerende opdagelser, et oplagt emne for science fiction, selv om begrebet lå langt ude i fremtiden. I Marilyn Butlers tekstudgave af romanens oprindelige udgave (anden-udgaven fra 1831 var ændret på en række punkter), citeres et skrift af Barrow fra 1818, som på slående vis tydeliggør forbindelsen mellem Waltons og Frankensteins bestræbelser. Med henvisning til Columbus' kompas skriver Barrow:

> Hvem kunne ane, at magnetens kraft ville føre til opdagelsen af en ny verden? og hvem kan sige, hvilke yderlige fordele menneskeheden kan opnå fra den magnetiske tiltrækning, som er så bemærkelsesværdig, og som vi forstår så lidt? eller formaste sig til at sætte grænser for de opdagelser, som elektricitet og galvanisme endnu kan bane vej for? Måske vil begge ekspeditioner [som stod for at rejse ud med Nordpolen som mål] mislykkes i det vigtigste mål for deres slidsomme forehavende; men de kan næppe mislykkes i at være middel for en udvidelse af omfanget af menneskelig viden... "Viden er magt"; og vi kan roligt betro de gavnlige virkninger af dens uimodståelige påvirkning til tidernes strøm. (Citeret i Butler 1994: xxxiv-xxxv)

Frankenstein søger livets hemmelighed, Walton Nordpolen, men begge tørster efter viden, og i deres bestræbelser tilsidesætter de begge al forsigtighed og alle almindelige menneskelige hensyn. Dermed giver de sig blindt katastrofen i vold.

På film er rammefortællingen i polhavet normalt blevet udeladt. Kenneth Branaghs svulstige *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), med ham selv som Frankenstein og Robert de Niro som monstret, gjorde (også i titlen) en del ud af, at den fulgte romanen langt nøjere end tidligere udgaver. Filmen indledes med en tekst, der gør ligheden mellem den opdagelsesrejsende og Frankenstein tydelig:

> Det nittende århundredes morgengry. En verden på kanten af revolutionære ændringer.
>
> Ved siden af politiske og sociale omvæltninger, videnskabelige fremskridt der grundlæggende ville ændre alle menneskers liv.
>
> Begæret efter viden havde aldrig været større.
>
> Blandt pionererne: Kaptajn Robert Walton, en opdagelsesrejsende, besat af at nå Nordpolen.
>
> Alt som målet nærmede sig, skulle hans rejse komme til at afdække en historie, der må slå enhver, der ville udforske det ukendte, med rædsel...

Her følger så den artiske rammehistorie. Aidan Quinn er imidlertid håbløs som Walton, og selv om en enkelt af de malede baggrunde er ganske flot, lider hele polardelen svært under, at den så tydeligt er optaget i en dekoration.

Branaghs udgave er dog ikke den første Frankenstein-film, der medtager den arktiske rammefortælling. David Wickes' *Frankenstein, by Mary Shelley* (1993, undertiden benævnt *Frankenstein: The Real Story*), produceret for Turner Television, har nogenlunde samme opbygning som Branaghs film og mange tilsvarende detaljer: f.eks. er Frankensteins og monstrets slæder udstyret med forrevne sejl, som ikke er nævnt i romanen, og monstret vokser frem i en fostervandsagtig væske. Man ser ofte, at større klassikerfilmatiseringer, som kræver lang tids for-



*Mary Shelley's Frankenstein (Branagh 1994)*

beredelse, bliver overhalet af en billigere version af den samme historie, ofte produceret for tv. Wickes' udgave er ikke uden kvaliteter, selv om den tydeligt er lavet på et mindre budget end Branaghs og slet ikke har samme visuelle schwung. Polarscenerne er her endnu mere kulisseagtige. Walton er anonymiseret som "Kaptajnen", og selv om den bistre og skæggede Roger Bizley har en udmærket fysiognomi, fungerer han her ikke længere som parallelfigur til Frankenstein, optændt af samme galsindede drøm. Det skyldes nok især, at denne udgave af historien lægger afgørende vægt på, at Frankestein (spillet af Patrick Bergin) og monstret (Randy Quaid) er to sider af den samme person: monstret er en kloning af Frankenstein, frembragt gennem en magneto-galvanisk proces, og de to er i en slags halv-telepatisk kontakt med hinanden. Men når ligheden mellem Walton og Frankenstein ikke kommer frem, forsvinder meget af rammefortællingens rationale, og det virker derfor ikke specielt velgennemtænkt, at den netop i denne udgave er taget med.

Sigtet med den irsk-svenske co-produktion *Victor Frankenstein* (am. titel *Terror of Frankenstein*, 1975) har helt åbenbart været at filmatisere romanen så trofast og tekstnært som muligt. Der er almindelig enighed om, at netop det er lykkedes for den svenskfødte instruktør Calvin Doyle; mere diskutabelt er spørgsmålet om, hvorvidt resultatet fungerer som film. Per

Oscarsson er monstret, mens Frankenstein spilles af Leon Vitali (den hævngerrige stedsøn Lord Bullingdon i *Barry Lyndon* og senere assistent på Kubricks tre sidste film). De giver sådan set begge interessante bud på rollerne, men generelt bærer helheden præg af de forholdsvis begrænsede ressourcer, der har været til rådighed. Den arktiske rammefortælling er også med: i et tæt mørke ligger et sejlskib i baggrunden svagt oplyst; en anden oplyst plet i forgrunden er dækket af sne, og her står personerne så. Waltons optræden er dog så kortvarig, at man heller ikke her får noget rigtigt indtryk af lighedspunkterne mellem ham og Frankenstein.

To markante science-fiction-film har senere benyttet polaregnene som skueplads. Begge er baseret på den samme klassiske novelle fra 1937, "Who Goes There?" af John W. Campbell. *The Thing* (eng. titel *The Thing from Another World*, 1951, *Manden fra Mars*) blev instrueret af Christian Nyby og Howard Hawks, *The Thing* (1982, *Det grusomme udefra*) af John Carpenter. Fælles for dem er, at de udspiller sig på en isoleret polarbase, hvor mandskabets liv trues af et morderisk rumvæsen, som er blevet gravet op af isen. I 1951 udgaven henlægges handlingen, i modsætning til novellen og 1982-udgaven, til Arktis, og den dropper et markant element fra forlægget, nemlig rumvæsenets evne til fuldstændig at kopiere andre væsener.

*The Thing* (1951) var en af de første film, hvor der optrådte et monster fra det ydre rum. Det er ankommet i en flyvende tallerken, og en af filmens mest effektfulde scener er den, hvor folkene fra polarbasen finder rumskibet begravet i isen og stiller sig op for at få en ide om dets form og størrelse, og så ser, at de præcis står i en cirkel. Det har sammen med slutningsreplikkens opfordring "Keep watching the skies!" sikret filmen en plads i science fiction-genrens historie. Men monsteret er ikke særlig frygtindgydende, og selv om polarbasen bliver brugt til at skabe en følelse af isolation, bliver den klaustrofobiske indelukkethed og truslen fra kulden og isen udenfor ikke ført igennem.

Det lykkes til gengæld i John Carpenters genindspilning. Han udnytter effektivt den isolerede polarbase og det paranoiaprægede grundkoncept (hvem er menneske og hvem er marsboer?) til at skabe en intens og vedholdende uhyggestemning, godt understøttet af Ennio Morricones score, med dets enkle orgelmotiv og pulsslagsagtige elbasrytme.

Filmen fik en meget hårdhændet modtagelse af kritikken ved sin fremkomst, først og fremmest på grund af de meget grelle special effects-virkninger, som bliver brugt i gengivelsen af rumvæsenets metamorfoser. Der er bl.a. en scene, hvor en bevidstløs mand, som en af de andre forsøger at genoplive, pludselig afslører sig som rumvæsen ved at åbne et stort tandstrittende gab midt i brystkassen og bide hænderne af lægen, der giver førstehjælp. Da nogle af de andre angriber kroppen, som ligger på et bord, strækker væsnet halsen så langt, at hovedet kan røre ved gulvet; så vokser der lange edderkoppeben ud af hovedet, så det kan løbe væk. Disse uomtvisteligt originale og forbløffende billedvirkninger var for stærk kost for mange, men filmen har efterhånden vundet klassikerstatus. I bogserien BFI Modern Classics, hvor hvert lille gennemillustrerede bind på ca. 100 sider er viet en bestemt (nyere) film, var et af de første bind Carpenters *The Thing*. Bogens forfatter, Anne Billson, beskriver filmens mange kvaliteter og bemærker bl.a., at de ganske mange personer i filmen bliver præsente-

ret med meget stor dygtighed. De er tegnet med enkle midler, men er ganske distinkte både med hensyn til udseende og personlighed, så man aldrig er i tvivl om, hvem der er hvem - kun om, hvem der stadig er mennesker.

I begge *Thing*-film er folkene, der tager kampen om med rumvæsnerne, pragmatiske mennesker, vante til håndfaste måder at løse problemer på (helten i 1951-udgaven er kaptajn i US Air Force, i 1982-udgaven civil helikopterpilot og vietnamveteran). De er der for at gøre et stykke arbejde, ikke fordi de føler sig draget af polaregnene. Selv om der er antydninger af Frankensteinsk overmod i videnskabsmændenes adfærd i 1951-udgaven, hvor deres nysgerrighed over for den nye livsform gør dem blinde for den trussel, som den udgør, er det først og fremmest, fordi der optræder monstre fra det ydre rum, at *Thing*-filmene er science fiction.

**Det usynlige.** Carl Th. Dreyer, som både var fascineret af flyvning og polfart, lavede et kort, men meget sigende interview med Roald Amundsen umiddelbart inden hans foredrag i Lund i oktober 1913. Dreyer spurgte til den Nordpolsfærd, som Amundsen på det tidspunkt planlagde, og Amundsen svarede:

> - Jeg glæder mig som et Barn til at komme ud igen. Har man først en Gang lært de snedækte Vidders store Ensomhed at kende, længes man bestandig tilbage imod dem. Det er som Bjergboeren, der aldrig Ret vil trives i Dalstrøget. Eller som Flyveren, der aldrig bliver træt af at være i Højderne og bestandig gaar did, til han en skønne Dag styrter ned. Saaledes ogsaa med mig. Vidderne drager. Selv om jeg har Held med mig til at plante det norske Flag paa Nordpolen ogsaa, tror jeg, at jeg vil foretage nye videnskabelige Farter til Isregionerne .....
>
> Det er, som om Roald Amundsen synes, at han har sagt for meget. Han lukker sig pludselig inde i sig selv. (Dreyer 1913)

Denne længsel har været svær for filmskaberne at fange. De billedvirkninger, som man finder i Pontings og Hurleys film, har en suggestiv kraft, der giver en fornemmelse af, hvor længslen kommer fra. Men fiktionsfilmenes polfarere synes i højere grad motiveret af patriotisme og selvhævdelsestrang end af sådanne mere diffuse længsler, som heller ikke ganske svarer til den frankensteinske tørst efter at fravriste naturen dens hemmeligheder.

I Pontings *90° South* ser man billedet af et kors, rejst til minde om en sømand, der omkom under Scotts første ekspedition til Antarktis. Det knejser på toppen af et højt forbjerg nær Scotts base, og Ponting beskriver på lydsporet den andagtsfølelse, som synet fyldte ham med. Ellers skorter det i de beskrevne film også på forsøg på at indfange polaregnenes tillokkelseskraft med religøse eller mystiske begreber. *Ingenjör Andrées luftfärd* er med Andrées anelsesglimt den eneste delvise undtagelse.

Shackleton beretter i sin bog om Endurance-ekspeditionen, at da han sammen med to andre krydsede South Georgia, havde han gentagne gange fornemmelsen af, at der var en fjerde skikkelse sammen med dem, en fornemmelse, som de to andre senere fortalte, at de også havde haft. Shackleton så heri et tegn: forsynet havde nærmest bogstaveligt stået ham bi på hans farefulde færd. Shackletons historie blev brugt af digteren T. S. Eliot i en passage i det store digt *The Waste Land* (1922, *Ødemarken*):

> Who is the third who always walks beside you?
> When I count, there are only you and I together
> But when I look ahead up the white road
> There is always another one walking beside

you
Gliding wrapped in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
- But who is that on the other side of you?
(lin. 360-366)

Der er ikke gjort noget forsøg på at gengive denne oplevelse i *Shackleton* (2002), men den har til gengæld fået plads i hollænderen Peter Delpeuts mærkelige film *The Forbidden Quest* (1993).

Delpeut arbejdede på Nederlands Filmmuseum, mens han lavede filmen. Den foregiver at være et interview med en gammel irsk sømand, filmet i 1931. Sømanden fortæller til kameraet om sine oplevelser på en Sydpolsekspedition med skibet Hollandia i 1906. Hollandia-ekspeditionen er fri fantasi, men sømandens beretning illustreres med klip fra autentiske polfilm, hentet fra Nederlands Filmmuseums righoldige samlinger. Hurleys *South*, Pontings *The Great White Silence*, *Med "Maud" over Polhavet* og Eduard Schnedler Sørensens *Den store Grønlandsfilm* har sammen med en række anonyme reportagefilm leveret filmmaterialet.

Historien, som sømanden fortæller, er overmåde bizar. Hollandia-ekspeditionen nedlægger først en isbjørn, og så møder de eskimoer - i Antarktis! De er kommet igennem et hul tværs gennem jorden, som forbinder polerne med hinanden. Forestillingen om et sådant hul havde sin fremmeste fortaler i amerikaneren John Cleve Symmes, som ikke bare mente, at Jordkloden havde store åbninger ved begge poler, men også, at kloden var hul indvendig og indeholdt flere kugleformede skaller inden i hinanden, beboet af menneskelignende væsener og oplyst af det lys, der faldt ind gennem åbningerne ved polerne. Ved Symmes' død i 1829 havde hans teori mistet de fleste af sine tilhængere, og "Symmes' hul" blev med polarhistorikeren Fergus Flemings ord "a byword for bogusness" (Fleming 2001: 2).

Symmes' ideer var dog en vigtig inspirationskilde for Edgar Allan Poe, da han skrev sin sære roman *The Narrative of A. Gordon Pym* (1838, *Arthur Pyms Hændelser*), hvor hovedpersonen finder et åbent hav bag den antarktiske is. Indhyllet i polarnattens mørke føres skibet af strømhvirvler frem til et sted, hvor en afgrund åbner sig, og en vældig, snehvid skikkelse viser sig. Her slutter romanen pludseligt, og vi får ingen forklaring på, hvorledes hovedpersonen og hans dagbogsoptegnelser er nået tilbage til civilisationen. På samme måde i *The Forbidden Quest*: sømandens beretning ender med et møde med en mystisk skikkelse, der på en måde forbinder den snehvide gestalt fra Poes roman med den mystiske rejsefælle, som Shackleton og Eliot beskriver; men heller ikke her får vi at vide, hvordan han kom tilbage. Og hvor fascinerende forskruet filmen end er, gør den os i sidste ende heller ikke meget klogere på polernes tiltrækningskraft.

Det er fristende at spekulere på, om man kunne være blevet klogere af nogle af de planlagte, men urealiserede filmprojekter om polarforskningens heroiske periode, som tiden fra 1890 til starten af 1920'erne undertiden kaldes. I de senere år har der gået rygter om flere større spillefilmprojekter, der aldrig blev til noget. Wolfgang Petersen har således haft planer om en Shackletonfilm med arbejdstitlen *Endurance* og med Russell Crowe og Mel Gibson som kandidater til titelrollen. Debbie Allen, der producerede Spielbergs *Amistad*, havde på et tidspunkt planer om at lave en Matthew Henson-film med Denzel Washington. Endelig har Bille August skrevet manuskript til en film om Scott og Amundsen i samarbejde med

Rafael Yglesias, som er medforfatter til Augusts *Les Miserables* og som også har skrevet Peter Weirs *Fearless*. August har i et interview fortalt om, hvor meget han blev fascineret af Arktis under optagelserne af *Smilla's Sense of Snow* (1997, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*)

> Jeg havde aldrig før som i disse uger haft følelsen af i det mindste at være en smule tættere på at forstå, hvad evigheden vil sige. Når man står i dette enormt dramatiske landskab, føler man sig som menneske helt bitte-lille. Den eneste mulighed for at overleve i dette fuldstændig øde landskab, er respekt for naturen, en dyb respekt for alt det, som stadig er natur. Dér forstår man sin rolle som menneske i universet. (August 1998)

Her er efter min mening en pol, som filmkunsten endnu har til gode at erobre.

## Noter

1. Filmen er en sovjetisk-italiensk coproduktion, men jeg vil i det følgende benytte den engelske titel, eftersom den engelsksprogede internationale version er den udgave af filmen, som har fået størst udbredelse.
2. Bogen er udsendt med flere forskellige titler, hvad der giver en del bibliografisk besvær. Den oprindelige engelske udgave hed *Scott and Amundsen*, og den reviderede udgave fra 1983 det samme, på omslaget dog *Scott and Amundsen: The Race to the South Pole*. En amerikansk udgave fra 1986 hed *The Last Place on Earth*; en ny revideret og forkortet amerikansk udgave fra 1999 med forord af Paul Theroux (engelsk udgave 2000) det samme. Det seneste engelske optryk fra 2002 hedder *Scott and Amundsen: Their Race to the South Pole* på omslaget, hvor der dog også står *The Last Place on Earth* forneden. På titelbladet hedder den dog *The Last Place on Earth: Scott and Amundsen's Race to the South Pole*, så det skulle for så vidt være gældende, men i kolofonen står der: "Reprinted under the original title *Scott and Amundsen* in 2002."

## Litteratur


August, Bille (1998). "Bille August im Gespräch." Interview af Rüdiger Suchsland. [online] (24 December 1998) [cited 19 September 2003]. http://www.artechock.de/film/text/interview/a/august_1998.htm

Billson, Anne (1997). *The Thing*. BFI Modern Classics. London: BFI.

Brownlow, Kevin (1979). *The War, the West, and the Wilderness*. New York: Alfred A. Knopf.

Bryce, Robert M. (1997). *Cook & Peary: The Polar Controversy, Resolved*. Mechanicsburg, Pa.: Stackpole Books.

Butler, Marilyn (1994). Indledning til *Frankenstein, or, The Modern Prometheus: The 1818 Text*, af Mary Shelley, ix-li. Oxford: Oxford University Press.

Conefrey, Mick, & Tim Jordan (1998). *Icemen: A History of the Arctic and Its Explorers*. London: Boxtree.

Counter, S. Allen (1991). *North Pole Legacy: Black, White, and Eskimo*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.

Debenham, Frank (1952). *In the Antarctic*. London: John Murray.

Dreyer, Carl Th. (1913). "Sydpolsfareren." *Ekstrabladet*, 3 October 1913.

Fleming, Fergus (2001). *Ninety Degrees North: The Quest for the North Pole*. London: Granta.

Herbert, Wally (1989). *The Noose of Laurels: The Discovery of the North Pole*. London: Hodder & Stoughton.

Huntford, Roland (2002). *The Last Place on Earth: Scott and Amundsen's Race to the South Pole [Scott and Amundsen]*. rev. & updated ed. London: Abacus.

- (1996). *Shackleton*. London: Abacus.

- ed. (1987). *The Amundsen Photographs*. London: Hodder & Stoughton.

Hurley, Frank (1925). *Argonauts of the South*. New York: G. P. Putnam's Sons.

James, David (1948). *Scott of the Antarctic: The Film and its Production*. London: Convoy.

Lynch, Dennis (1989). "The Worst Location in the World: Herbert Ponting in the Antarctic, 1910-1912." *Film History* 3, no. 4: 291-306.

McGourty, Christine (2003). "Fighting for their Hero." [online] (5 July 2003) [cited 17 September 2003]. http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/3042404.stm

Preston, Diana (1997). *A First Rate Tragedy:*

*Captain Scott's Antarctic Expeditions*. London: Constable.

Pyne, Stephen J. (1987). *The Ice: A Journey to Antarctica*. London: Arlington Books.

Richards, Jeffrey (1997). *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester University Press.

Schepelern, Peter (1982). "Ørneflugt." *Kosmorama* 162: 184-187.

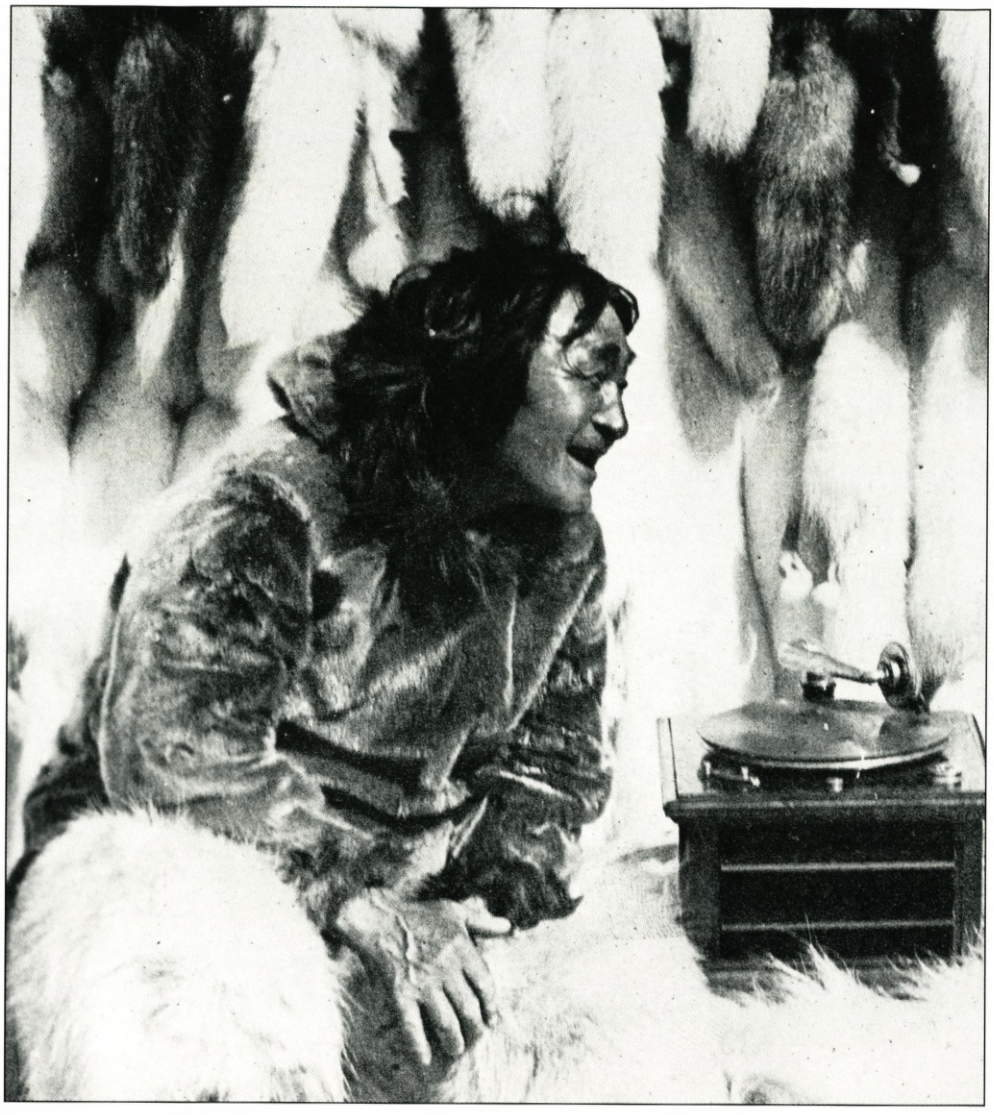
Schepelern, Peter (1996). Prisoverrækkelsestale, Asta Award, Grand Teatret København 18.9., upubliceret.

Siebel, Heddi Vaughn (2003). Review of *Shackleton's Antarctic Adventure* (2001), *South* (1919) DVD, a.o. *The Moving Image* 3 (2003): 174-78.

Solomon, Susan (2001). *The Coldest March: Scott's Fatal Antarctic Expedition*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Spufford, Francis (1996). *I May Be Some Time: Ice and the English Imagination*. London: Faber and Faber.

Wolf, Leonard (1989). *Horror: A Connoisseur's Guide to Literature and Film*. New York: Facts On File.



# 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 perronen, 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 Sørenssen 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 polarekspeditioner: 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 tilskuerne 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 inuitternes 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 formente inuitiske oprindelighed tillige høstet 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 for vægter 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 refleksive 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*

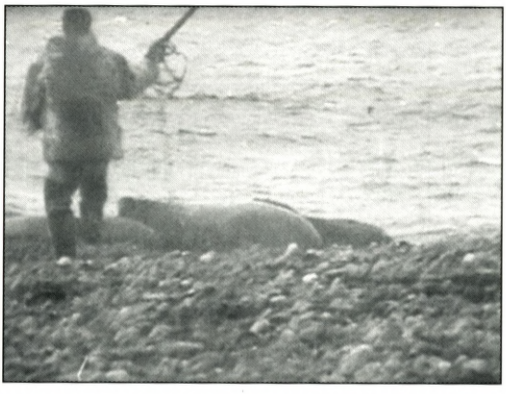
Vi ser Nanook gå på isflager og lede efter et sted at fiske. Han bruger en benstump som blink for at lokke fisken op til overfladen og spidder den derefter med harpunen. Vi ser også Nanook bide i fisken for at knække dens hals. En mellemtekst forklarer, at han gør det, fordi han er så glad. Nanook smiler 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 præsenteret. 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. Formodentlig 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 kajakker) og billedet *i* bevægelse (panoreringen). Men så går det galt med sammenhængen mellem de billeder, vi ser: Totalbillede af Nanook i kajak sejlende 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, sejlende 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 sejlende 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 hvalrosflokken 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 tonstunge og nu helt livløse hvalros op af vandet. En næsten lyrisk stemning og et sceneri, der er emblematisk 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 hundeslæde 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 håndelag 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 uklippede scene er mere realistisk end den samme scene i montageform: "Montagen ville kunne påvirke tidsfornemmelsen, Flaherty indskrænker sig til at *vise* 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 sælsekvensen, men der *er* også signifikant brug af klipning i scenen. Klipningen mellem Nanook og hans familie, som flår 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 slædehundenes 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 polarnat. 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 identifikationsteori 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 forståelse 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 kameraet. 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 forgangne 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 'Innuit' (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. Filmen 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*
*Slædehundenes 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 isbjørneskindsbukser - 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 *Moana*s solbeskinnede polynesiske 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 paradis.

I Danmark havde *Nanook of the North* premiere den 24. marts 1923 i Metropolbiografen. 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 flotter 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.

Sørenssen, Bjørn (2001). *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre.* Universitetsforlaget: Oslo.

Tybjerg, Casper (2001). "1920-29: Et lille lands vagabonder" in: *100 års dansk film*, Peter Schepelern (red.). Rosinante, København.



*101 Reykjavik*

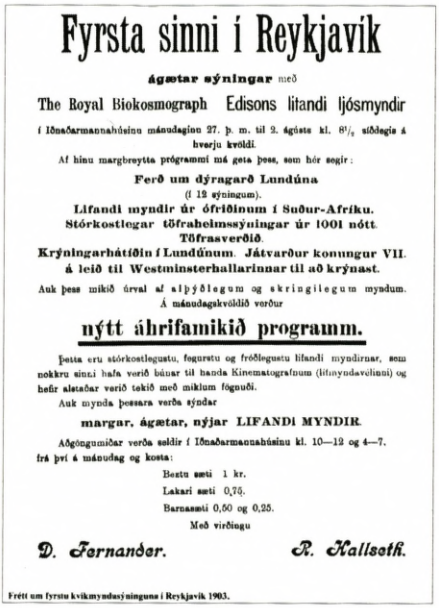
# Island og filmen gennem 100 år

## En rejse mellem land og by, fortid og samtid

*Af Birgir Thor Møller*

Løftede øjenbryn efterfulgt af en vis mistro, der til tider udmøntes i det enten reelle og forbavsede eller defensive og dumsmarte: "Har de sådan én?", eller: "Er den side ikke snart skrevet?". Det er omtrent, hvad jeg har vænnet mig til, når jeg adspurgt svarer, at jeg beskæftiger mig med Islands filmhistorie.

Der er ellers en del perler blandt de 75 islandske spillefilm, det er løbet op i her ved udgangen af 2003, og siden Ágúst Gudmundssons *Land og synir* (*Land og sønner*) havde premiere den 25. februar 1980 som den første efter oprettelsen af Islands Film Fond (IFF). Men selvom hverken Fridrik Thór Fridrikssons road-movies og magiske realisme eller Hrafn Gunnlaugssons ekspressive vikingefilm har rullet helt ubemærket forbi - ligesom Baltasar Kormákur fængede både et publikum og anmeldere med sin debut *101 Reykjavík* for et par år siden - er kendskabet til Island som filmnation ret beset minimalt. I selve filmbranchen og op gennem filmhistorien har der til gengæld altid været en jævn trafik mellem Danmark og



Fyrsta sinni í Reykjavík

ágætar sýningar með

The Royal Biokosmograph Edisons lifandi ljósmyndir

í Iðnaðarmannahúsinu mánudaginn 27. þ. m. til 2. ágúst kl. 8½ síðdegis á hverju kvöldi.

Af hinu margbreytta prógrammi má geta þess, sem hér segir:

Ferð um dýragarð Lundúna
(í 12 sýningum).

Lifandi myndir úr ófriðinum í Suður-Afríku.

Stórkostlegar töfraheimssýningar úr 1001 nótt.

Töfrasverðið.

Krýningarhátíðin í Lundúnum. Játvarður konungur VII. á leið til Westminsterhallarinnar til að krýnast.

Auk þess mikið úrval af alþýðlegum og skringilegum myndum.

Á mánudagskvöldið verður

nýtt áhrifamikið programm.

Þetta eru stórkostlegustu, fegurstu og fróðlegustu lifandi myndirnar, sem nokkru sinni hafa verið búnar til handa Kinematografinum (lifsmyndavélinni) og hefir alstaðar verið tekið með miklum fögnuði.

Auk mynda þessara verða sýndar

margar, ágætar, nýjar LIFANDI MYNDIR.

Aðgöngumiðar verða seldir í Iðnaðarmannahúsinu kl. 10—12 og 4—7. frá því á mánudag og kosta:

Bestu sæti 1 kr.
Lakari sæti 0,75.
Barnasæti 0,50 og 0,25.

Með virðingu

D. Fernander. R. Hallseth.

Frétt um fyrstu kvikmyndasýninguna í Reykjavík 1903.

*Reklamen for de første filmforevisninger i Reykjavik opridser bl.a. Hallseth og Fernanders tidstypiske program, hvor islændingene kunne se optagelser fra fjerne egne såsom Londons Zoologiske Have og det urolige Sydafrika samt tryllenumre fra 1001 nat og lignende.*

Island, hvad de kommende sider også bekræfter. Først og fremmest skulle følgende essay dog gerne udgøre en introduktion til landets i mange henseender bemærkelsesværdige filmhistorie; et panorama over den udvikling, de instruktører og værker samt rammer og tendenser, der kendetegner den islandske spillefilm. Men netop fordi filmen også - og måske mere end så meget andet - har bragt verden nærmere Island, og det langt før end en flybillet eller begrebet "globalisering" lagde an til at blive hvermands eje, drejer det sig også om dens populære status på øen, der ligger lige så meget imellem som adskilt fra Amerika og Europa.

Så før vi vender blikket på de sidste 20 år og vores samtid, er der en forhistorie, om pionererne, deres film og publikum, der i sidste ende også banede vejen for IFF og den regulære spillefilmproduktion - islændingenes spejl og vores vindue, hvori der udspiller sig alt i fra hverdagsdramaer, folkekomedier og børnefilm til historier om rodløse outsidere på landevejen og blodtørstige vikinger mellem klipperne.

**I byen og bió.** Kender man kun det moderne Island fra Fridrik Thór Fridriksons *Bíódagar* (1994, *Movie Days*) og *Djöflaeyjan* (1996, *Djævelens Ø*) eller eksempelvis Thorsteinn Jónssons *Atómstödin* (1984, *Atomstationen*), en filmatisering af Halldór Laxness' samtidspolemiske roman fra 1948 - og måske kun fra anmeldelserne af disse og lignende - er der ikke noget at sige til, hvis man anskuer moderniseringen blot som et kultursammenstød mellem den amerikanske populærkultur og den traditionelle islandske.

Moderniseringen i efterkrigstiden var i høj grad også en amerikanisering, hvilket understøttede den udbredte opfattelse af, at al modernisering på og af Island var et efterkrigsprojekt, der nærmest er lig med amerikanisering, hvilket er en overdrivelse. Moderniteten (forstået som industrialiseringen og især urbaniseringens sociale omvæltninger) kom dog noget senere til Island end til Skandinavien, der er nærmere Europa i mere end blot geografisk forstand. De nye tider, der fulgte i kølvandet på den industrielle revolution i Storbritannien i det 18. århundrede til det vestlige og nordlige Europa samt USA rundt midten af det 19. århundrede, ankom til Island ved begyndelsen af det 20. århundrede - eller omtrent samtidig med filmen. Grundstenen blev dog lagt allerede i 1874, hvor islændingene modtog deres danske konge, Christian IX, for at fejre Islands 1000-års jubilæum. Kongebesøget og festlighederne anses alment og






*Gamla Bíó (t.v.) holdt til i Fjalarkötturinn fra 1906, hvorefter det i 1927 flyttede ind i den prægtige biografbygning, der i dag huser Íslenska Óperan.*

af historikere som udgangspunktet for den politiske vilje, de initiativer og beslutninger, institutioner og handlinger, der skulle til for, at det mildest talt tilbagestående og lille samfund, der dengang blot talte omtrent 70.000 indbyggere, kunne træde ind i den industrialiserede verden.

Syv år efter at Vilhelm Pacht havde vist københavnerne film for første gang på Rådhuspladsen den 7. juni 1896, ankom et par nordmænd, Fernander og Hallseth, til det nordlige Island med nogle filmruller og en fremviser i deres bagage. Ifølge historikeren Eggert Thór Bernhardsson (1999: 803) forestod de den allerførste filmforevisning på Island i Akureyri den 27. juni 1903. Derefter turnerede de med forestillingen hen mod Reykjavik, hvor beboerne kunne se film fra den vide og nye verden fra den 27. juli til den 8. august. Således ankom filmen lige præcis året før det skelsættende 1904, hvor Íslandsbanki - industrialiseringens økonomiske fundament - blev grundlagt, og især det islandske hjemmestyre blev en realitet. For vi må ikke glemme, at industrialiseringen - og filmen - ankom midt i en i forvejen begivenhedsrig æra, præget af den nationale vækkelse og kamp, der i sidste ende udmøntede sig i, at Island løsrev sig fra Danmark og blev en selvstændig republik den 17. juni 1944. Men før man nåede så langt, skulle både økonomiske og politiske institutioner samt - og ikke mindst - de nye tiders forretninger, butiksvinduer og i særdeleshed et par biografer sætte deres tydelige præg på Reykjavik.

Modsat i København og lignende byer var filmen i Reykjavik derfor ikke blot endnu en af modernitetens nye og utallige adspredelser - *just another kid in town,* så at sige, men, groft sagt, den eneste og således en særdeles attraktiv fornøjelse. Den lille by var nemlig også underholdningsmæssigt fattig og (men næppe kun derfor) især præget af brændevin eller den "sorte død", som den har heddet i folkemunde siden myndighederne - som en pendant til nutidens advarsler på tobaksvarer - i den

bedste men forfejlede hensigt trykte dødningehoveder på flaskerne. De sporadiske teaterforestillinger eller noget hyppigere baller udgjorde med andre ord ikke nogen større konkurrent til filmen. På daværende tidspunkt havde Reykjavik kun ca. 5000 indbyggere, der næppe har anet, at det 20. århundrede ville bringe 180.000 tilflyttere til den kommende hovedstad og dens omegn, alt imens den islandske befolkning voksede støt gennem århundredet fra omtrent 80 til 280 tusinde.

Blot tre år efter de første forevisninger, hvis succes lokkede både driftige ind- og udlændinge til at forestå spredte fremvisninger, åbnede Reykjavik Biograftheater den 2. november 1906, hvilket markerede begyndelsen på de regulære og meget populære filmforestillinger, der den dag i dag lokker islændingene omtrent dobbelt så ofte i biografen som det øvrige nordiske folk - eller gennemsnitligt 5 gange om året og det dobbelte, hvis vi kun ser på hovedstadsområdet. Programmet, der blev vist den første aften, gemmer også en anden historisk perle, der vakte opsigt, en reportagefilm af Peter Elfelt fra 1906. Den skildrer islandske politikere til reception på Fredensborg, og som sådan er den under titlen *Thingmannaförin* den ældste registrerede strimmel af islændinge. Filmen blev - som den første - overrakt til det nyåbnede islandske filmarkiv Kvikmyndasafn Íslands i 1979.

Reykjavik Biograftheater holdt til i den tidligere teater- og forsamlingssal, kaldt Fjalarkötturinn, i Breidfjördshuset, som F. Warburgs udsendte, fotografen Alfred Lind havde gjort egnet til biografdrift, assisteret af en anden nyligt tilflyttet dansk portrætfotograf, Peter Petersen. Efter Linds hjemrejse i foråret 1907 overtog Petersen driften, og efter Warburgs død i 1913 købte han "Bíó", som det sært og svært klingende Biograftheater var blevet forkortet til af brugerne. Allerede i 1912 mødte biografen (med sine 258 pladser) sin første reelle konkurrent i form af det aldeles islandske Nýja Bíó, hvorefter publikum automatisk (og igen) omdøbte Petersens Bíó til Gamla Bíó. Så efter 8 år i en af Hotel Íslands sale flyttede Nýja Bíó ind i et særbygget hus med næsten 500 pladser i 1920, og i 1927 flyttede Gamla Bíó ind i en prægtig og nybygget biograf med næsten 600 pladser. Modsat Nýja Bíó eksisterer Gamla Bíó stadigvæk, om end der ikke vises film i den fornemme sal. Siden 1981 har Gamla Bíó - ganske passende - huset Íslenska Óperan.

Desværre er kun et fåtal af filmene bevaret, men Peter Petersen, der i 1906 assisterede Alfred Lind med at filme en brandøvelse i Reykjavik (registreret som *Slökkvilidsæving í Reykjavík*), begyndte et aktivt virke som filmmager efter Første Verdenskrig, hvilket resulterede i adskillige korte udsigts- eller sightsfilm samt hverdagsskildringer, såsom *Reykjavík og nágrenni* (dvs. Reykjavik og omegn) fra 1919, samt reportagefilm, eksempelvis af kongebesøgene i 1921 og 1926. Hvor filmfremkaldelse normalt foregik i København, hvilket inklusive skibsfragten tog flere måneder, fremkaldte Petersen selv i biografens kælder, så filmene var ikke blot attraktive, fordi de viste islændingene det genkendelige miljø, men endvidere fordi det således var højaktuelle strimler, han viste som forfilm i Gamla Bíó. Han drev biografen indtil 1939, hvorefter han flyttede tilbage til København for at drive Atlantic Bio fra 1941 og indtil han døde næsten firs år gammel i 1961. Han blev begravet i Island, hvor han ikke kun var kendt gennem sin profession, men endvidere for at fylde meget i bybilledet - både i bogstavelig og overført betydning - som



*Islands første spillefilm Milli fjalls og fjöru af Loftur Gudmundsson havde premiere 13. januar 1949. Gunnar Eyjólfsson spillede den unge og fattige Ingvar, der bliver falskt anklaget for fåretyveri og (på billedet) arresteret – om end han kæmper imod - alt imens hans kærlighedsliv er præget af besværligheder og forviklinger. Melodramaet afsluttes dog både retfærdigt og noget så lykkeligt.*

en varm, glad og festlig mand, der i folkemunde fik tilnavnet Biópetersen.

**De islandske pionerer:** Nýja Bíós kælder husede fra 1925 den driftige Loftur Gudmundsson (1892-1952), en af byens portrætfotografer, som kastede sig over det nye medie. I sine første to årtier som filmmager kendetegnes han især af sine forskellige fremstillinger af seværdigheder og dem der ønskede at være det - dvs. den nye industris forskellige og driftige selskaber, eksempelvis Ölgerd Egils Skallagrímssonar, der lod ham skildre deres moderne sodavandsproduktion i slutningen af 20'erne, alt imens hans *Ísland í lyfandi myndum* (dvs. Island i levende billeder) turnerede i det store udland i forskellige versioner, hvoraf den første er fra 1925.

Loftur Gudmundssons pionerarbejde førte også til Islands første fiktionsfilm og spillefilm. I 1923 lavede han en kort farce - vist som forfilm - under titlen *Ævintýri Jóns og Gvendar* (dvs. Jons og Gvendurs eventyr), et efter sigende amatøragtigt forsøg på at matche tidens populære Chaplin, men desværre eksisterer der blot en kort og medtaget del på små to minutter af denne landets første fiktionsfilm. Til gengæld kan vi stadigvæk se hans og

Islands første spillefilm fra 1949: *Milli fjalls og fjöru*, der både i farver og med (meget skrattet) lyd beretter om kærlighed og intriger mellem klasserne i en lille landsby eller som titlen placerer den (i min oversættelse:) "Mellem bjerg og bred". Loftur Gudmundsson lavede endvidere den noget tungere *Nidursetningurinn* (1951, dvs. Fattiglemmet) året før han døde knap tres år gammel.

Efterkrigstiden bød endvidere på Ásgeir Long, der især huskes for *Gilitrut* (1957), en sorthvid 16 mm familiefilm om den hæslige troldkvinde Gilitrut, der skræmmer og ryster de små liv på landet. Ellers lavede han bl.a. den korte farce *Tunglid, tunglid, taktu mig* (1959, dvs. Måne, måne, ta' mig), der egentlig er en trickfilm i stil med Georges Méliès' banebrydende værker fra filmhistoriens spæde begyndelse - dvs. små tres år efter hans *Le voyage dans la lune* (1902, *Rejsen til månen*). Disse matcher endvidere Óskar Gíslasons korte og amatøragtige men populære farcer, der ligeledes legede med mediets muligheder for at fordreje virkeligheden i den simple tryllemaskine kameraet også er, f.eks. i *Töfraflaskan* (1951, dvs. Trylleflasken) eller *Alheimsmeistarinn* (1952), hvor filmen hjælper titlens 'Universmester' med at slå alskens umulige rekorder.

Óskar Gíslason indtog Islands biografer blot få dage efter 17. juni 1944 med en højaktuel reportagefilm om festlighederne på Thingvallasletten i forbindelse med selvstændighedsdagen. Han huskes dog nok mest i Island for familiefilmen *Sídasti bærinn í dalnum* (1950, dvs. Den sidste gård i dalen) og ikke mindst farcen *Reykjavíkurævintýri bakkabrædra* (1951: dvs. Bakkebrødrenes Reykjavik eventyr), der bragte de tre enfoldige brødre - som molbohistoriernes islandske onkler - til modernitetens Reykjavik.

Filmen består af forskellige episoder bundet sammen af deres tur til og i Reykjavik, hvor de møder den nye verden, hvis attraktioner og apparater de ikke begriber sig på. Således bliver mødet med alt fra ensrettet trafik til en elevator, et køleskab, et butiksvindue med lingeri og spejlkabinet samt den fiktive verden i det nyåbnede National Teater (Thjódleikhúsid), en morsom samling sketches og samtidig en sightseeing gennem efterkrigstidens Reykjavik. Alt sammen skudt på sort-hvid 16 mm film, med generelt lange totalbilleder, uden klip i episoderne og med en meget skrabet og skrattet lyd. Filmen er skam morsom i sin naive facon og giver især et godt (film-)historisk tidsbillede, men dens attraktion var i bund og grund den samme som de førnævntes, at den var islandsk! Ellers og derfor var det i de ligeså attraktive udenlandske Islandsproduktioner, at islændingen søgte landets og kulturarvens refleksioner mere eller mindre genkendeligt afspejlet.

**Skandinaviens filmiske Island, 1918-67.**
De ovennævnte værker var ikke blot amatøragtige med nutidens øjne men blev også af anmeldere og andre kommentatorer vurderet som sådan. De ikke desto mindre populære film blev dog også set som et vidnesbyrd om, at en fuldendt og professionel islandsk film ikke kun var et fantasifoster, men en mulighed som kunne blive realiseret. For professionelle og internationale spillefilm lavet over islandske historier og i mange tilfælde på Island, var ingen nyhed.

Det blev en af den nu klassiske skandinaviske stumfilms fædre, Sveriges Victor Sjöström, som med *Berg-Ejvind och hans hustru* (1918, *Bjerg-Ejvind og hans hustru*), der baseret på islændingen Jóhann Sigurdssons danskprogede teaterstykke



*Islændingene flokkedes rundt om optagelserne af Borgslægtens Historie sommeren 1919 i Reykjavik. Óskar Gíslason, der skulle blive en af landets aktive filmpionerer, tog billedet 18 år gammel, selvom al fotografering var strengt forbudt. (Foto: Óskar Gíslason, venligst udlånt af datteren Sigrídur Óskarsdóttir).*

synliggjorde Island som en filmisk fiktion. Men ironisk nok kunne filmen pga. Verdenskrigen ikke optages i Island, men benyttede Lappland og Gotland som locations. Alligevel trak *Berg-Ejvind och hans hustru* fulde huse og blev begyndelsen til en række film med islandsk motiv. Mest omtalte fra den stumme æra er tre film produceret af Nordisk Film: Gunnar Sommerfeldts danske filmatisering af Gunnar Gunnarssons dansksprogede roman *Borgslægtens Historie* (1920). Filmen blev optaget på Island ligesom Gudmundur Kambans og Gunnar Robert Hansens co-instruerede filmatisering af Kambans tragedie *Hadda Padda* (1924), hvis eksteriører blev filmet af Johan Ankerstjerne på Island med Clara Pontoppidan i hovedrollen. Kambans *Det sovende Hus* (1926), et kammerspil optaget i Danmark, markerede sig i islandske øjne ved at være den første spillefilm, der bygger på et originalmanus, skrevet af en islandsk instruktør. Disse fire stumfilm blev alle vist, da man i 1981 fejrede, at det var 75 år siden første regulære filmforevisning i Island.

Udover de ovennævnte og fortrinsvis danske film bød jubilæumsprogrammet (Sveinsson, 1981) endvidere på A. E. Colebys filmatisering fra 1923 af Hall Caines roman *The Prodigal Son*, der centreret om alkoholismens ulykker og tragedier forgår både i England og Island, samt

den franske Jacques de Baroncellis *Pêcheur d'Islande* (1924), efter Pierre Lotis dengang berømte roman, selvom den ikke indeholder scener skudt på Island, men tager udgangspunkt i de franske fiskere, der i slutningen af 1800-tallet drog på den lange og usikre sejlads til de islandske fiskebanker, fjernt fra deres urolige og længselsfulde familier.

Islændingene kunne endvidere genkende sig selv og især landets altid fascinerende og varierende natur i forskellige Islandsfilm, oftest optaget under dertil tilrettelagte ekspeditioner, især af skandinaver. Svenskerne Thorild Wulff og Albert Engström portrætterede landet og folket allerede i 1911, men det formodes, at filmen er gået tabt. Engströms levende beskrivelser fra ekspeditionen, der udkom i 1927 som *Åt Heklafjäll* I og II (Albert Bonnier, Stockholm), kan dog stadigvæk findes og fornøje. Som de mest bemærkelsesværdige af de bevarede Islandsfilm nævner det islandske filmarkivs første kurator, filmmageren og arkivaren Erlendur Sveinsson, film der skyldes Leo Hansen (1929), Paul Burkets-ekspeditionen (1934-35) og A.M. Dam (1938-39) (Sveinsson, 1988: 90). Derefter lavede Loftur Gudmundsson endnu en i 1947, og i dag finder man et bredt udvalg af genrens videovarianter på hylderne i turistforretningerne og selvfølgelig i lufthavnens toldfrie ved den ligeså obligatoriske Brennivín og tørfisk. Og flyver man til Island, lander man i Leifs Eirikssons lufthavn ved den amerikanske base i Keflavik, der indtil den nye terminals indvielse i 1987 var de besøgendes første møde med landet.

Oplevede islændingene først filmen syv år senere end københavnerne, var det omvendt med den populære Coca Cola, som kom på det danske marked i 1949. Den indtog Island allerede i 1942, året efter at de amerikanske soldater overtog besættelsen fra deres britiske kollegaer, hvis skibe lagde an i Reykjaviks havn den 10. maj 1940. Det var dog ikke en "besættelse" i den gængse forstand, men nærmere en forholdsvis velmodtaget beskyttelse, der ikke desto mindre fik større betydning, end nogen kunne have forudsagt - såvel økonomisk som kulturelt. Soldaterne og colaen er der stadigvæk, men da der var flest af de førstnævnte udgjorde de omtrent 80.000 - og over halvdelen af beboerne i og rundt Reykjavik, der ved krigens begyndelse talte 44.000 af landets 122.000 islændinge.

Trods krigens skygger, der mundede ud i den kolde krig og en hed NATO debat, var efterkrigstiden også vækstens epoke, ligesom Island mildest talt var præget af en høj stemning i kølvandet på den nyvundne selvstændighed. Der var med andre ord en overordnet optimisme og en pionerånd i det lille samfund, der med filmhistoriske øjne sikkert har banet vejen for den førnævnte trio, Gudmundsson, Long og Gíslason, ligesom Island blev beriget med en hel del nye biografer. Den massive forøgelse af biografsale i 40'erne - ikke blot i Reykjavik men endvidere i provinsens byer - skal nok også ses i lyset af den endnu mere massive tilstedeværelse af amerikanske soldater, der ikke blot søgte adspredelse i landets naturlige skønhed, der som bekendt ikke kun tæller bjerge og får. De byggede endvidere barakbiografer vidt og bredt, som blev overtaget efter krigen af de lokale, såsom Tripólíbíó og Hafnarbíó i Reykjavik, hvor Stjörnubíó og Austurbæjarbíó - samt lignende bygninger i sågar Isafjördur og Akranes - anslår tidens store drømme og design.

I tidens ånd lykkedes det også det nyåbnede National Teaters direktør, Gud-

laugur Rósinkranz, at realisere sin og fleres drøm om at lade internationale kræfter filme islandsk stof, på islandsk grund, med en islandsk aktiv partner. Som filmselskabet Eddas første mand og drivkraft gik han ind i tre produktioner, der skulle vise sig at give et godt fingerpeg om, hvad den islandske film skulle drejes sig om århundredet ud.

Den svenske Arne Mattsson filmatiserede *Salka Valka* (1954), efter Halldór Laxness' roman, året før Laxness modtog nobelprisen. Filmen, som Sven Nykvist fotograferede eksteriørerne til på Island, var ligesom bogen en kritisk samtidsfortælling, der i socialrealismens rammer skildrer livet og dets betingelser i en lille fiskerby. Laxness havde under sit ophold i Amerika i slutningen af 20'erne skrevet filmmanuskriptet *A Woman in Pants*, men hans forsøg inden for filmens verden i Hollywood bar ikke rigtig frugt. Og efter sin hjemkomst fra Staterne, hvor han var blevet socialist, skrev han ikke blot om sit ambivalente forhold til den amerikanske film i det særdeles kritiske essay *Kvikmyndin ameríska*, som udkom i hans ikke oversatte essaysamling *Althýdubókin* (1929), men endvidere to romaner udfra det kasserede filmmanus, *Thú vínvidur hreini* (1931) og *Fuglinn í fjörunni* (1932), der til sammen udgør *Salka Valka*.

I 60'erne lykkedes det Rósinkranz at lokke en ellers tøvende Erik Balling til at samle sit hold af teknikere hos Nordisk Film for at filmatisere Indridi G. Thorsteinssons *79 af stödinni*, der stik modsat Ballings populære danske film var en fatalistisk og mørk socialrealistisk skildring af en bondesøns forsøg på at etablere sig økonomisk og romantisk i et depraveret Reykjavik. I Danmark blev den ifølge Balling (Balling: 180) ikke levnet nogen chancer i den korte tid den gik i Alexandra. På Island, hvor hele filmen var optaget, blev *79 af stödinni* (1962, *Pigen Gogo*) til gengæld en publikumsmagnet; den var baseret på et kendt forlæg, med islandske skuespillere og ikke mindst på islandsk. Derudover bød filmen på den melankolske charmør og hovedrolleindehaver Gunnar Eyjólfsson, der debuterede i *Milli fjalls*



*79 af stödinni/Pigen Gogo. Gunnar Eyjólfsson spillede den unge Ingólfur, der prøver lykken i Reykjavik med tragiske følger. Ikke mindst pga. pigen Gógó, som han forelsker sig i. Et er at hun er græsenke med en uhelbredeligt syg ægtemand på hospitalet i Danmark, noget andet og betydeligt værre er hendes forhold til en soldat fra den amerikanske base. Det moralske fordærv i Reykjavik, hvor Ingólfur ernærer sig som taxachauffør - hvilket indbefatter illegal spruthandel - bliver for meget for landmandssønnen, der vælger rødderne. Men det hele ender med et brat uheld under hans desperate kørsel på landevejen - hen mod hjemstavnen.*



*Den røde kappe/Rauda skikkjan*

*og fjöru* ni år tidligere og som nu endeligt har fået sin revanche overfor det danske publikum som den hårde patriark, der katalyserer og bevidner sit familieimperiums endelige opløsning i Baltasar Kormákurs *Hafid* (2002, *Havet*).

Eddas sidste projekt blev den prætentiøse og dyre "nordic pudding" *Den røde kappe* (1967), hvor Gabriel Axel både instruerede den russiske Oleg Vidov samt svenske, danske og (i biroller) islandske skuespillere, der alle talte deres eget sprog, hvorefter filmen blev synkroniseret til de respektive sprog og fik premiere som hhv. *Den røde kappe, Den röda kappan* og *Rauda skikkjan. Den røde kappe* fandt anerkendelse og et publikum i Cannes (og USA), mens skandinaverne vendte den ryggen, og Islands anmelderne stort set kun fandt hestene, de små islændere, rosværdige.

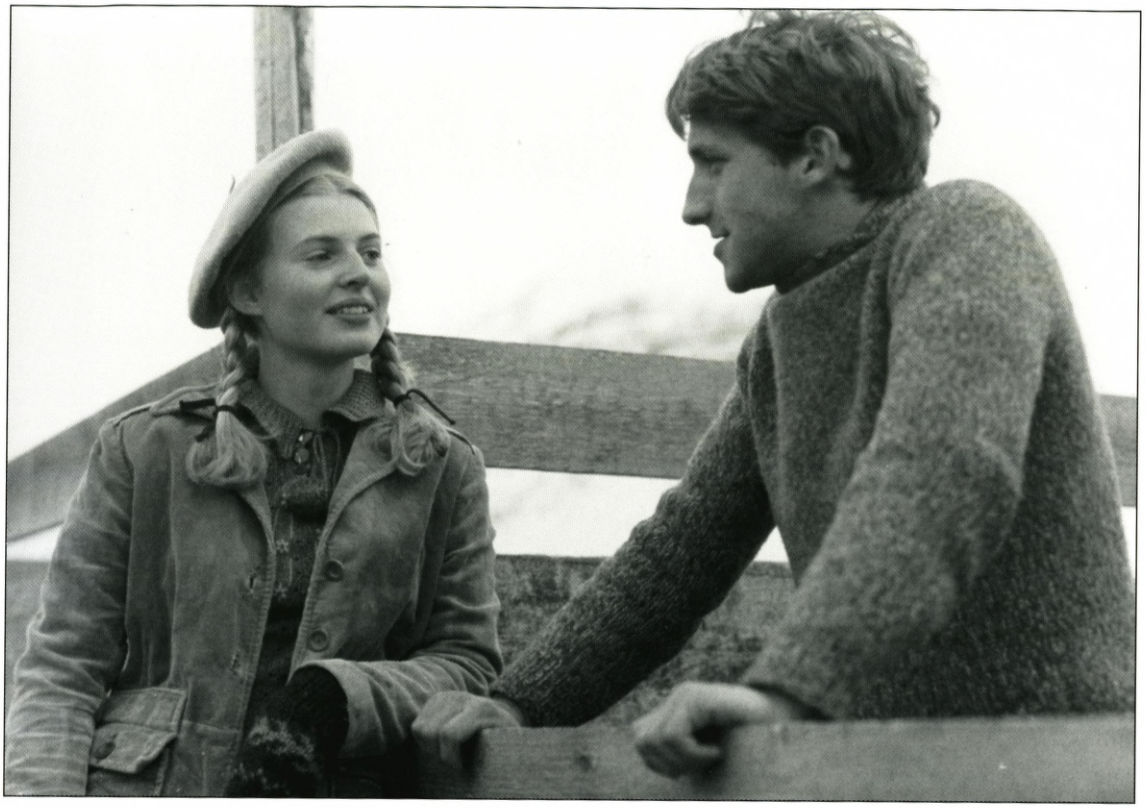
Filmen er egentlig ikke nogen vikingefilm, men nærmere en romantisk kærlighedshistorie fra det 11. århundrede, baseret på Saxos Hagbard og Signe sagn; på den ene side tilsat lidt ufrivilligt komisk splatterblod og et rullende hoved, på den anden og elitære side er der underlægningsmusikken med Per Nørgaards abrupte modernisme. Den seksuelle frigørelse satte endvidere sine tydelige spor på filmen med både den nøgne Gitte Hænning og ikke mindst saunaens legeglade, velfriserede og blonde for ikke at sige androgyne drenge, der skulle udgøre mandfolket, hvilket islændingene fandt

mere pjattet end pinligt. Så selvom Hollywoods vikinger, f.eks. Kirk Douglas i Richard Fleischers *The Vikings* (1958, *Vikingerne*) også forekom fremmede og lattervækkende i islandske øjne, var det nok mere *Den røde kappes* billeder af landets historie, der antændte drømmen om autentiske, dvs. rå og afromantiserede, vikingefilm, fortalt af sagaøens egne, der nok kendte deres fortid bedst! Det antændte i hvert fald urkræfterne i Hrafn Gunnlaugsson, der som blot 18-årig var heldig at få et sommerjob i *Den røde kappes* scenografiske afdeling under filmoptagelserne i Island. Atten år senere fik han sit internationale gennembrud med vikingefilmen *Hrafninn flýgur* (1984, *Når ravnen flyver*), der ikke blot placerede ham men hele Island på den internationale filmscene. Men først skulle der en islandsk fond og et islandsk publikum til.

**IFF og panoramaet.** Den islandske spillefilm eller mere konkret Islands Film Fond (IFF) var først og fremmest et resultat af, at der gennem 70'erne vendte en del unge filminstruktører hjem efter studier i Sverige, Tyskland og England, med et dirrende behov der tilsyneladende matchede befolkningens. De ville ikke nøjes med kortfilm og den tv-produktion, oprettelsen af Islands statsfjernsyn RUV i 1966 lagde grunden til. De ville lave spillefilm, og projektere Island op på lærredet i landets biografer, der var og er dominerede af Hollywood. Lysten og engagementet var helt sikkert drivkraften samt manglen på et reelt nationalt modspil til den populære amerikanske film og i hele taget et nationalt spejl, hvori landets på én gang traditionelle og spirende kultur kunne reflekteres.

En nationalt finansieret islandsk film var med andre ord også et resultat af tidens for ikke at sige århundredets patriotiske ånd. I den sammenhæng er der intet odiøst i, at drømmen om en islandsk film, der faktisk dukker op i en af de allerførste filmanmeldelser, ikke blot drejer sig om længslen efter det genkendelige, men at drømmen også handlede om at se sig selv på et internationalt lærred, for ligesom at "svare igen", finde sin egen stemme og billede i et større forum - se nationen markeret i den nye og fantastiske verden.

Og i takt med hver udenlandsk film, som Island dukkede op i, voksede behovet som et udslag af de udenlandske gengivelser af Island. Som et af de mere farverige eksempler foregik Henry Levins Jules Verne-filmatisering *Journey to the Center of the Earth* (1959, *Rejsen til Jordens indre*) med James Mason som den verdensfjerne professor og ekspeditionsleder Oliver Lindenbrook ikke blot i de fantastiske og i sin samtid lovpriste kulisser, der udgør jordens indre, men også på et lige så rekonstrueret eller rettere imaginært Island. I de islandske øjne var nok især kroen, hvor ekspeditionen - med bl.a. professor Goetaborg of Stockholm! - overnatter, ligeså usandsynlig og malplaceret som den også alt for europæiske drosche, de benytter. Værre var det med H. Bruce Hunberstones 1942-musical med den norske skøjtedanser Sonja Henie i centrum. Den hed ganske enkelt *Iceland*, om end landet og det Reykjavik, der skildres, efter sigende var ganske ukendeligt. Ifølge Eggert Thór Bernhardsson (1999: 864) omdøbte 20th Century Fox filmen til *Katina* efter henvendelse fra det officielle Island. Men filmen var allerede kendt ved sin originaltitel. I dag finder man den i fleste opslagsværker som *Iceland* - dog med den nævnte *Katina* som aka. Ikke desto mindre bør drømmen om autentisk islandsk film ikke blot ses som en reaktion



*Land og synir/Land og sønner. Den unge bondesøn Einar (Sigurdrur Sigurjónsson) prøver at lokke nabogårdens skønne datter med sine Reykjavik drømme. De forelsker sig, men i sidste ende følger hun ham ikke, da han oven på sin faders død gør alvor af drømmen, sælger gården og drager mod Reykjavik.*

på den dominerende, populære og glamourøse amerikanske film, men også som en reaktion på de europæere, fortrinsvis skandinaver, der skildrede Island på det store og - nok så vigtigt - dyre lærred.

Allerede to år før IFF kom på finansloven eller nærmere betegnet den 12. marts 1977 var der premiere på Reynir Oddssons *Mordsaga* (*Story of a Crime*), der både kan anskues som en forløber for den efterfølgende og regulære spillefilmproduktion; eller som det sidste kapitel og punktum for, hvad der kunne kaldes udlændingenes og pionerernes filmiske Island 1903-80 (1).

Hvor kun et fåtal af de 75 islandske spillefilm, der er lavet siden 1980, er uden for rækkevidde, har især forløberen *Mordsaga* vist sig svær at opstøve, men efter sigende var den en noget elitær skildring af en mordhistorie i et depraveret burgøjserhjem og finansieret af instruktøren. Reynir Oddsson havde især gjort sig bemærket gennem den todelte dokumentarfilm *Hernámsárin 1940-45* (dvs. Besættelsesårene 1940-45), der udgjorde hans beretning om besættelsen af Island under krigen, og havde biografpremiere hhv. 1967 og 1968, hvor delene trak et stort publikum. Efter *Mordsaga*, som ikke blev noget gennembrud for ham (eller Islands film), flyttede han til USA, hvor han efter sigende fandt tv-arbejde, så et eller andet sted falder hans pionerarbejde udenfor selve den islandske bølge, som oprettelsen af IFF afstedkom. Men det kan

sagtens ses som et meget nærliggende tegn på den drivkraft, der lurede under overfladen og hvis bølge trodsede enhver logik eller naturlov. For hvordan vi end vender og drejer det, er det svært at skjule, at selve ideen om en filmindustri i et så lille samfund forekommer på grænsen til det absurde vanvid!

I 1978 afholdes Reykjaviks første filmfestival. Blandt arrangørerne var de to senere nok så markante og prominente skikkelser, den 24-årige Fridrik Thór Fridriksson, der på daværende tidspunkt drev landets eneste filmklub, hvor han promoverede filmhistoriens klassikere og art-film, der udgjorde hele hans filmskoling, og den 30-årige Hrafn Gunnlaugsson, der efter endt uddannelse ved Dramatiska Instituten i Stockholm markerede sig gennem den unge tv-station med tv-film, såsom *Blódrautt sólarlag* (1977, dvs. Blodrød solnedgang), og den første islandske filmatisering af Halldór Laxness, kortfilmen *Lilja* (1978, efter novellen af samme navn), der fik biografpremiere på festivalen, hvor den sammen med andre islandske kortfilm blandede sig med det store udlands filmkunst.

Æresgæsten Wim Wenders blåstemplede koncentrationen af den lokale og fåtallige men øre- og iøjnefaldende talentmasse i sin afslutningstale, der på Island har givet ham betegnelsen *Islands films godfather*, og festivalen fik sat gang i den ønskede dominoeffekt: *Kvikmyndasjódur Íslands* eller IFF (der svarer til dens internationale betegnelse, Icelandic Film Fund) blev grundlagt, og det efterfølgende år kom den på finansloven.

**Den islandske bølge.** Den unge fond fik hvad man regnede med at én film ville koste, hvorefter summen skulle deles på tre. De små 350.000 kr. det blev til (omregnet til danske kr. anno 2000, ligesom efterfølgende beløb) blev en længe ventet opbakning til de ivrige filmskabere, om end mere moralsk end økonomisk. En af forudsætningerne for den islandske spillefilm blev derfor, at publikum betalte det dobbelte for at se en islandsk film i forhold til en udenlandsk. Ikke desto mindre blev både Ágúst Gudmundssons *Land og synir* og den næsten samtidige Hrafn Gunnlaugssons *Ódal fedranna* (1980, *Father's Estate*) sensationelle publikumsmagneter.

Omtrent 110.000 islændinge købte billet til Gudmundssons filmatisering af Indridi G. Thorsteinssons socialrealistiske skildring af generationskløften og opløsningen i 30'ernes landbrug, mens Gunnlaugsson behandlede det samme emne noget mere politisk og kontroversielt i sit samtidskritiske portræt af landmanden som stavnsbundet af sin egen kooperative bevægelse. Sammen med den ligeledes populære men noget amatøragtige familiefilm *Veidiferdin* (1980, *The Fishingtrip*), blev grundlaget lagt for en optimisme og et gåpåmod, der stadigvæk forekommer temmelig vanvittig. I løbet af firserne blev der produceret 27 film, hvoraf flere og flere gav underskud, om end de vanvittige publikumstal først aftog op under midten af firserne, hvor nyhedsattraktionen var udtømt. Men inden da taler vi om fem år, hvor filmene med ganske få undtagelser trak 30-40% af den totale befolkning i biografen, og således udgjorde *kvikmyndavorid* (filmforåret), som den islandske bølge, der sprudlede af optimisme, vitalitet og regulært gåpåmod, kaldes på Island. Den elektroniske registrering af billetsalget begyndte først i 1995, så tallene indtil da er dem, biografer og især producenter har oplyst (til bl.a. Peter Cowies *Icelandic Films 1980-2000*), og selvom disse næppe

er nøjagtige, så ændrer hverken en mindre eller større fejlmargen ved billedet af islændingene som et sultent publikum der stormede biograferne, hver gang der var en islandsk titel på plakaten.

Af 80'ernes 27 titler - hvoraf de 20 blev lavet under bølgen fra 1980 til og med 1985 - var der 3 vikingefilm, 2 thrillere, 1 børnefilm og 9 komedier, mens resten fordeler sig mellem eksistentielle, politiske og hverdagsagtige dramaer, ofte inspireret af samtidens og halvfjerdsernes europæiske, især skandinaviske, socialrealisme, der med nutidens øjne forekommer lidt for bekymret, moralistisk og belærende, især i sin således lidt patroniserende loyalitet med den jævne mand. Modsat *Land og synir* hvor Reykjavik er drømmen og målet for den unge, men aldrig vises i filmen, præsenteres byen generelt som den økonomisk og politisk gennemkorrumperede højborg, der skalter og valter med det hårdt arbejdende folk og ikke mindst deres land, selvstændighed og fremtid. F.eks. i *Ódal fedranna* eller de mere venstredrejede, såsom Thorsteinn Jónssons førnævnte Laxness-filmatisering *Atómstödin* og Thráinn Bertelssons *Skammdegi* (1985, *Deep Winter*).

**80'ernes instrukører.** Bølgen blev først og fremmest markeret af Ágúst Gudmundsson (f. 1947) og Hrafn Gunnlaugsson (f. 1948). Ágúst Gudmundsson lavede fire film 1980-84. Efter at have mistet gevinsten fra *Land og synir*, der blot kostede små 500.000 kr., i sit forholdsvis dyre men knap så vellykkede vikingeprojekt *Útlaginn* (1981, *Outlaw, The Saga of Gísli*), lavede Ágúst Gudmundsson Islands hidtil største blockbuster, musikkomedien *Med allt á hreinu* (1982, *On Top*), der efter sigende blev set af 50% af de dengang 240.000 islændinge. Det populære popor-

kester Studmenn, som filmen tog udgangspunkt i, prøvede at følge op på succesen uden at matche Gudmundssons veldrejede publikumsmagnet med *Hvítir Mávar* (1985, *Cool Jazz and Coconuts*), instrueret af multimedieorkesterets pianist Jakob Magnússon. Oven på samtidssatiren *Gullsandur* (1984, *Gyldent sand*) instruerede Ágúst Gudmundsson bl.a. den tyskproducerede tv-serie *Nonni und Manni* 1987, seks dele), der bygger på en af Jón Sveinssons utallige børnebøger, for så først igen at dukke op på det hvide lærred med den co-producerede filmatisering af den færøske William Heinesens novelle "Her skal danses", *Dansinn* (1998, *The Dance*), efterfulgt af *Mávahlátur* (2001, *The Seagull's Laughter*). Begge er klassiske periodefilm, hvoraf den første naturligvis foregår på Færøerne - men på islandsk - i begyndelsen af forrige århundredet, imens den anden, der baseret på Kristín Marja Baldurdóttirs roman, er en universel lille historie om kvindekamp og snilde før feminismen, er henlagt til efterkrigstidens Reykjavik

Efter *Ódal fedranna* skildrede Hrafn Gunnlaugsson en eksistentiel krise i *Okkar á milli - Í hita og thunga dagsins* (1982, *Inter Nos*), før han helligede sig vikingefilmene, hans passion siden barndommen, som *Hin helgu vé* (1993, Den hellige høj) skildrede, året før den senere aktuelle Fridrik Thór Fridriksson indrammede sine fortællingers rødder og inspiration i barndommens *Bíódagar*. Derudover prægede den tidligere dokumentarist Thorsteinn Jónsson (f. 1946) også miljøet med en opvækstfilm, den konsekvent asketiske filmatisering af Pétur Gunnarssons *Punktur punktur komma, strik* (1981, *Dot Dot Comma Dash*), der ligesom *Atómstödin* foregår i efterkrigstiden, hvor både de unge mennesker og den unge

nation står over for svære valg, alt imens frihed og selvstændighed svæver i luften.

Ellers var 80'erne præget af knap så profilerede instruktører, såsom Egill Edvardsson, der forsøgte en mere international *production value* uden synderligt held i samtidsthrilleren *Húsid* (1983, *Huset*), og den hyperaktive Thráinn Bertelsson (1944), der udover sit eneste drama *Skammdegi* og børnefilmen *Jón Oddur og Jón Bjarni* (1981, *The Twins*), lavede de populære folkekomedier om gavtyvene Thór og Danni, der forsøger at sno sig til succes i hhv. *Nýtt líf* (1983, *New Life*), *Dalalíf* (1984, *Pastoral Life*) og *Löggulíf* (1985, *A Policemans Life*). Filmene, der samlet kaldes Nyt Liv-serien, ligesom hans selskab hed Nýtt Líf, var i alle henseender billige, hvorimod hans *Magnús* (1989, *Magnus*) vidnede om en mere voksen og knap så plat variant af den skæve humor, som han blandede med eksistentielle spørgsmål i en fuldendt og veldrejet ramme. Med *Magnús* blev den populære humorist og mediemand Bertelsson endelig internationalt bemærket, især med to Felix-nomineringer for bedste manus og film, men efter den knap så vellykkede metakomedie *Einkalíf* (1995, *Private Life*) valgte han at trække sig fra filmbranchen for at lave noget "ærligt arbejde blandt dødelige", sådan som han noterer det i sit cv.

Det nyetablerede filmmiljø bestod med andre ord af en håndfuld instruktører, der groft sagt er født under og især lige efter krigen samt uddannet udenlands i slutningen af tresserne eller de tidlige 70'ere, under de (ofte anti-amerikanske) efterdønninger fra sommeren 1968. Hvis man undrer sig over fraværet af film, der tager udgangspunkt i det ellers før så kontroversielle forhold til magthavernes Danmark, så ligger i hvert fald en del af forklaringen her. Instruktørerne er ganske enkelt børn af et andet kultursammenstød, hvori den moderne, især amerikanske, populærkultur udfordrede den traditionelle islandske. Således er de vokset op, mens de nye strømninger væltede ind over det lille samfund, der på alle leder og kanter gennemgik den hastige udvikling og grundlæggende forandring, der oven i købet fik en ekstra økonomisk indsprøjtning gennem Marshallplanen og efterkrigstidens generelle vækst, imens den amerikanske militærbases tilstedeværelse gav populærkulturens massive indmarch i Island et gevaldigt skub.

Eksempelvis havde basen egen radio- og ikke mindst tv-station, hvis signal hovedstaden modtog 11 år før oprettelsen af det islandske RUV i 1966, og som først blev kodet fra begyndelsen af 70'erne. En i alle henseender dominerende amerikansk tilstedeværelse, der delte nationen i to: Dem der nød den amerikanske populærkultur og måske især den velstand, som basens tilstedeværelse også bidrog med, og så dem der for intet i verden ville sætte landets unge selvstændighed og suverænitet på spil, for ikke at tale om kulturen og især sproget. At de første talefilm var uden tekster vakte i sin tid harme og debat, men intet i forhold til basens utekstede og populære signal, der i sen 60'erne fik unge og evt. langhårede islændinge til at bruge tidens anti imperialistiske terminologi og kalde amerikaniseringen en kolonisering af underbevidstheden.

Men 80'erne bestod ikke kun af land og sønner, men blev i allerhøjeste grad også markeret af den unge nations ligeså ivrige døtre. Kunne man uden spekulation eller en påtaget og naiv idealisme konstatere, at en præsident er en præsident og en instruktør en instruktør, ville verden sikkert se anderledes ud, for det udgør stadigvæk

en sensationel milepæl, at Island i 1980 - som den første nation i verden - fik en folkevalgt kvindelig præsident, Vigdís Finnbogadóttir. Og selvom *Land og synir*, den nye filmfond og bølge, også gav internationalt ekko, er det intet i forhold til den verdensnyhed præsidentvalget var. I de tidlige 80'eres filmbølge var der også en del kvindelige instruktører, hvad man også bemærkede. Ikke mindst fordi det var et særsyn, sågar i de nordiske lande.

Af 80'ernes 15 instruktører var 5 kvinder. Udover Róska (Ragnhildur Gísladóttir, 1940-1996), der i samarbejde med partneren Manrico Pavelettoni lavede deres eneste spillefilm *Sóley* (1982), ligesom teaterinstruktøren og teaterdirektøren Thórhildur Thórleifsdóttir (f. 1945) kun instruerede den populære satire *Stella í orlofi* (1986, *The Icelandic Shock Station*) med manus af den senere så aktive instruktør Gudný Halldórsdóttir, bød de tidlige 80'ere på debuter af Kristín Pálsdóttir (f. 1948), *Skilabod til Söndru* (1983, *Message to Sandra*) og ikke mindst Kristín Jóhannesdóttir (f. 1948), hvis *Á hjara veraldar* (1983, *Rainbow's End*) udgør landets mest eksperimenterende og formalistiske forsøg, både i det hele taget men også indenfor det dominerende land og by tema. Hun fulgte debuten op med *Svo á jördu sem á himni* (1992, *As in Heaven*), et helstøbt kunstværk, der gennem en leg mellem epoker kædet sammen af en pige, der i 30'erne oplever og gennemlever en tragedie fra det 14. århundrede ved kysten, blev velfortjent bedre modtaget, både i Island og ikke mindst Frankrig, der lagde det økonomiske fundament for filmen, som både tematisk og formalistisk adskiller sig fra den øvrige islandske film.

**Ravnen flyver.** Var det Dreyer-inspirerede og elitære projekt *Á hjara veraldar*, svært at kapere for publikum, provokerede den dog ikke i samme grad som Hrafn Gunnlaugssons kontroversielle *Okkar á Milli - Í hita og thunga dagsins* eller *Inter Nos* havde gjort året før. Den ramte op til flere ømme punkter i et bornert Island, der ikke var vant til jazzede og punkede versioner af nationalsangen og børnesange eller - og værre endnu! - islandsk nøgenhed! I eksplicitte, tilbagevendende og påtrængende skud fra hovedpersonens point of view blev hans seksuelle tvangstanker og fantasier også tilskuerens. Endnu en gang, men langt fra sidste, antændte Gunnlaugsson de islandske sind. Solgte Ágúst Gudmundsson flere billetter end Hrafn Gunnlaugsson, skabte sidstnævnte de store overskrifter. Det var dog ikke den på Island ofte skandaleprægede og kontroversielle filmkarriere, der blev hans nøgle til et større publikum og større produktioner, men hans første og banebrydende vikingefilm, der sprængte realismens rammer, så det gav internationalt ekko.

*Hrafninn flýgur* virkede uigenkaldeligt rå og ekspressiv modsat først og fremmest *Den røde kappes* friserede blonde drenge men også i forhold til Ágúst Gudmundssons *Útlaginn*, en lidt anonym, asketisk og næsten bogstavelig filmatisering af sagaen. På trods af svensk kapital fra hans gennem årene faste partner, producenten Bo Jonsson, hans Viking Film AB og derigennem det svenske filmakademi, der således banede hans vej til dets pris Guldbaggen, var der stadigvæk tale om meget små produktionsmidler, der hos Hrafn faldt i hak med hans rå, ekspressive og kontante stil, der et eller andet sted gør sig bedre i hans "northerns", som vikingefilmene er blevet kaldt, end i samtidsfilmene.

Historien om Gestur, der i *Hrafninn flý-*



*Hrafninn flygur/Når ravnen flyver. Hrafn Gunnlaugssons store gennembrud blev også Islands internationalt mest bemærkede film i 80'erne.*

*gur* ankommer til Island for at hævne sine forældre og spiller de to ansvarlige familier ud mod hinanden, er blevet set som Gunnlaugssons islandske svar på Kurosawas *Yojimbo* (1961, *Livvagten*) og Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964, *En nævefuld dollars*), men også blot bemærket for sin ekspressive brutalitet. Således lever også hans efterfølgende film, *Í skugga hrafnsins* (1988, *I ravnens skygge*), *Hvíti víkingurinn* (1991, *Den hvide viking* - også en 4x 60 min. tv-serie) og middelalderdramaet *Myrkrahöfdinginn* (1999: *Flames of Paradise* aka *Witchcraft* - vist på svensk tv som 4 x 60 min. serie under titlen *Mörkets fyrste*), både i kunstens sfære og den mere populære. De ses på festivaler og i arthouses som en sand auteurs værker, alt imens de også har et publikum, der blot finder dem blandt excentriske kampsportsfilm og anden ofte kultdyrket exploitation. *Hrafninn flýgur* eksisterer derfor også i en amerikansk version med titlen *Revenge of the Barbarians*. Hvorvidt denne, som det er hævdet, er omklippet og hvorvidt der eksisterer et videocover, hvor instruktøren sågar er blevet omdøbt til Raven Gun, kan jeg dog ikke afgøre. Men i Sverige blev kommentaren "Thungur hnífur" (tung kniv) - en af filmens coole fraser, der minder én om, at sagaernes helte kunne udduellere Clint Eastwood i one-liners - både udbredt og dyrket i kølvandet på filmens svenske pris og succes, der endvidere har givet Gunnlaugsson forskellige opgaver for

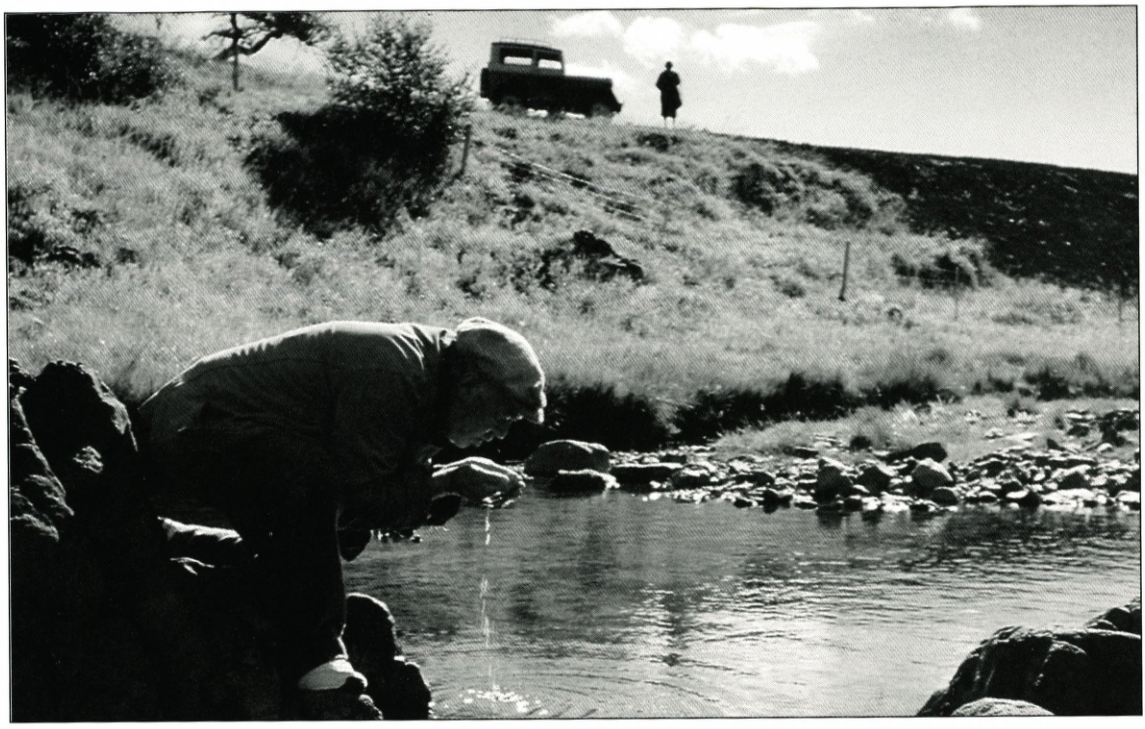
Sveriges Televisions (STV) dramaafdeling.

Hrafn Gunnlaugssons produktioner har gennem årene, og især efter at han fik Guldbaggen for *Hrafninn flýgur*, fået både større midler og videre rammer, men han er stadigvæk ekspressiv, i nogles øjne ekstremt, i andres blot autentisk. Selvom han med de større produktioner har mistet noget af det enkle og nok derfor effektive i *Hrafninn flýgur*, er det stadigvæk den brede og grove pensel, der udgør hans grundlæggende træk, ligesom det fortsat er den utæmmede og voldsomme urkraft, der driver Hrafn Gunnlaugsson. Trods Ari Kristinssons nænsomme fotografering og renæssanceinspirerede filtersætning er der samme kontanthed over hans seneste film, den i alle henseende storslåede *Myrkrahöfdinginn*, som paradoksalt nok er produceret af hans tidligere filmrival, Fridrik Thór Fridriksson og dennes Icelandic Film Corporation (IFC). En co produktion der endvidere hviler på Bo Johanssons Viking Film samt IFCs netværk af co-producenter i Nordeuropa, der i denne her sammenhæng tæller Peter Rommel Productions i Tyskland, Filmhuset i Norge, og ellers har været tæt forbundet med Lars von Triers og (her nok især) Peter Aalbæk Jensens Zentropa Entertainments.

Zentropas datterselskab Balboa producerede således Simon Stahos *Vildspor* (1998) i samarbejde med IFC på Island, hvor filmens broderpart er skudt, ligesom Hal Harley oven på en spinkel idé fra Fridrik i Cannes 1998 instruerede sin *No Such Thing (aka Monsters)* fra 2001 delvist på Island, hvor hans Possible Films indgik i et tæt samarbejde med IFC under American Zoetrope med Francis Ford Coppola som executive producer.

Som i tilfældet med *Myrkrahöfdinginn* benyttes netværket ikke blot til egne film og produktioner, men også af Islands øvrige. 90'erne blev det årti, hvor Fridrikssons IFC udover sit internationale virke var involveret i den ene eller anden grad i omtrent halvdelen af landets 31 spillefilm - samt nogle dokumentarfilm og kortfilm - og hvor 5 af de 7 spillefilm, der havde premiere i det hidtil mest produktive år 1995, var relateret til IFC. 90'erne viste sig i høj grad og i mange henseende som Fridrik Thór Fridrikssons årti, men om end filmmagerens grænser er flydende, er Fridriksson først og fremmest og mest bemærket som instruktør. Og det var med hans Oscar-nominering, at hans internationale virke for alvor tog fart og spredte sig som ringe i vandet til Islands anden filmbølge - den internationale.

**Naturens børn og Oscar.** Hvordan det end vendes og drejes, er det svært at beskrive den islandske film, dens industri og historie som andet end marginal på det filmiske verdenskort. Derfor var det et uventet særsyn - og en regulær sensation i Island - da *Börn náttúrunnar* blev oscar-nomineret. I en stilfærdig tone - og uden nogen dialog i filmens første kvarter - møder vi i *Börn náttúrunnar* den gamle og ensomme bonde Thórgeir, der bryder op, lukker og slukker efter årets høst, for at drage mod Reykjavik, hvor datteren og hendes familie bor i en af byens utallige blokke. Men der er på ingen måde plads til den gamle og hans livsrytme i den moderne families hektiske liv og han ender på et plejehjem; tilsidesat, parkeret, af vejen. Her møder han sin ungdoms flamme Stella, der gerne vil gense og opleve barndomsegnen en sidste gang. En forårsnat stikker de af. I en stjålen jeep og med politiet i hælene søger de friheden og rødderne; via naturen og dens magi, som da politiet på nogle få hundrede meters afstand forundret ser de undslupne pensionister og deres jeep



*Börn náttúrunnar/Naturens børn*

opløses - blive ét med naturen! - finder de ro ved hjemstavnen og forlader vores verden; Thórgeir begraver sin elskede, og tager de sidste skridt mod det endelige med hjælp fra Bruno Ganz, der gentager sine rolle som engel fra Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987, *Himlen over Berlin*).

Således er *Börn náttúrunnar* i grunden en lille og varm film på 80 minutter, med en meget sparsom dialog og blot ca. 300 kameraindstillinger (modsat f.eks. *Djöflaeyjans* 900 på 100 min., der udgør dens modpol i Fridrikssons produktion). Den kan ses som en roadmovie med gamle rebeller, en kærlighedshistorie, eller som en stille og poetisk filmet påmindelse om at livets mål og værdier ikke nødvendigvis ligger i eller opnås via den moderne hverdags hektiske liv. Et eller andet sted er historien om alderdom, kærlighed og rød-

dernes betydning ganske universel, hvad der sikkert tiltrak det internationale publikum. Den forførte i hvert fald det i alle henseende aldrende amerikanske filmakademi, der i slutningen af 80'erne ikke blot ærede Danmark og især Gabriel Axel og Bille August med Oscars i 1987 og 1988 til *Babettes Gæstebud* og *Pelle Erobreren* (begge 1987), men også derigennem bevidnede, at de storslåede skandinaviske landskaber, som Sjöström og Stiller bragte til det internationale lærred i stumfilmens gyldne æra, stadigvæk var Skandinaviens blikfang. Det forekommer i hvert fald sandsynligt, at det islandske og mytologiske landskab, som Fridrik Thór Fridriksson og hans fotograf Ari Kristinsson indfangede i nænsomme og enkle kompositioner - dvs. uden store armbevægelser og dyrt udstyr - havde sin andel i akademiets motivering for at nominere filmen i 1992.




*Rokk i Reykjavik. Björk som 16-årig forsanger i Tappi Tíkarrass og filmens blikfang på plakat og videocover*

Imens landets anden markante og særdeles aparte skikkelse, Sugarcubes frontfigur Björk (Gudmundsdóttir), havde begejstret et internationalt publikum og ligeledes presse, vakte det en ligeså stor forundring i Island, at den trods alt lille filmindustris outsider af alle skulle til Los Angeles, der ikke blot inviterede den islandske film til den internationale scene, men ligefrem Hollywoods stjernespækkede verdenskort. Der blev ganske ekstraordinært bevilligede ekstra penge fra statskassen til markedsføring af Börn náttúrunnar. Sigurjón Sighvatsson, der havde produceret Lárus Ymir Óskarssons Ryd (1990, Rust), men først og fremmest var og er et internationalt navn som bl.a. David Lynch producent i Propaganda Films, fik til opgave at skabe den opmærksomhed den i amerikanske øjne fuldstændigt fremmede film skulle bruge. Instruktøren Egill Edvardsson interviewede forskellige involverede og registrerede begivenhederne før, under og efter ceremonien i (tv-)dokumentarfilmen med den malende titel Sveitarpiltsins draumur (1992, dvs. Bondeknægtens drøm). Titlen, der både ridser stemningen og kontrasten mellem mikro-civilisationen og massekulturens populære mekka op, betegner også den lokale version af The Mamas and the Papas populære hit, California Dreaming fra 1966, der i den islandske version indleder og binder filmen sammen.

I begivenhedernes lykkelige rus slutter den roadmovie-inspirerede dokumentar af med, at bl.a. den amerikanske uafhængige producent Jim Stark opremser fordelene ved, at Fridriksson ikke vandt og således blev bundet af Hollywood. Havde hans film kaldt børnene hjem til naturen, skulle Hollywoods populære industri ikke kalde filmen hjem. Manuskriptet om pensionister på flugt, som først fandt opbakning i IFF efter to år med to afslag, blev grundlaget for Fridrik Thór Fridrikssons videre virke og position. *Börn náttúrunnar* nåede efterfølgende fjernere egne, og banede flere veje end nogen islandsk film før den. Men akademiet har næppe vidst, at de med nomineringen af Fridrikssons lowbudget roadmovie opgraderede den islandske filmindustris absolut grimmeste ælling til nordisk svane.

**Rokket ved Reykajvik.** Da den islandske bølge indtraf og stod på sit højeste, stod

den lidt yngre og autodidakte filmmager Fridrik Thór Fridriksson (f. 1954) på sidelinien, hvor han havde knyttet tætte bånd til den lokale avantgarde, eller mere præcist fluxusbevæglsen, der langt om længe var nået til Island. Pga. Reykjaviks størrelse tiltrak den lille bevægelse, der blandede mange medier og talenter, sig opmærksomhed ved happenings og lignende arrangementer i hovedstaden, der ellers var og er lige som Europas øvrige hovedstader præget af en elite, et etableret kulturmiljø af kunstnere og forfattere, teater- og nu filmfolk. Således lagde Fridriksson ud med en bogstavelig filmatisering af *Brennu Njáls Saga* (*Njals Saga*, 1980), hvori publikum, der ikke rigtig var klar over, hvad der ventede dem i Háskólabíó (landets største biograf med 976 pladser) så en hånd bladre gennem nationalklenodiet, der ved værkets klimaks går i brand! En kulturel chokterapi på tyve minutter, som ikke alle tilgav ham lige let. Den fulgte han op på med bl.a. den kontroversielle dokumentarfilm *Rokk i Reykjavík* 1982, hvor en blot 16-årig og allerede aparte Björk optræder blandt punkrock- og new waveorkestre, der bevæger sig i byens skumle kroge og taler åbent om før så tabuprægede emner som rusmidler. En film der indrammede ungdommens Reykjavik og som blev set af 20.000 hovedsageligt unge, der for første gang så sig portrætteret og markeret på det store lærred, små ti år før end denne generation selv satte sig i instruktørstolen.

Fridriksson har ligesom 90'ernes "unge og vilde" instruktører en tæt kontakt til rockmiljøet, hvis musik altid har blandet sig med underlægningsmusikken i hans spillefilm. Det sidste islandske skud på den internationale musikscene er kvartetten Sigur Rós, der bl.a. har leveret musikken til Ólafur Sveinssons dokumentarfilm *Hlemmur* (2002) om Reykjaviks busterminal, der også spillede en central rolle for punkerne i *Rokk í Reykjavík*. Sigur Rós satte deres signifikante præg på Fridrikssons *Englar alheimsins* (2000, *Universets engle*), hvor de arbejdede sammen med hans faste komponist Hilmar Örn Hilmarsson. Har man lyttet til Hilmarsson i 90'ernes film, er det svært ikke at tro, at Sigur Rós her mødte sin primære inspirationskilde eller ligefrem mentor. Efter at Hilmarsson fik den europæiske Felix for musikken i *Börn náttúrunnar*, der i flydende forløb blander islandske kirke- og folketraditioner med den senromantik, der både udgør Hilmarssons og den mere klassiske filmmusiks hjørnesten, har han arbejdet vidt og bredt, men hovedsageligt i Skandinavien og altid med Island som base. I dansk film har en hel del hørt hans toner i eksempelvis Henning Carlsens *Pan* (1995) eller Susanne Biers *Sekten* (1997), noget færre i Simon Stahos *Vildspor* og Aage Rais' *På fremmed mark* (2000) og enkelte i Peter Thorsboes *Krystalbarnet* (1996).

Af andre islandske filmarbejdere, der har gjort sig bemærket, skal også Tómas Gíslason (f. 1961) nævnes. Han er født i Danmark, hvor han er mest bemærket for sit arbejde som klipper for Lars von Trier og for sin dokumentarfilm *Den Højeste Straf* (2001), men han er stadigvæk islandsk statsborger (som søn af Gísli Jakobsson) og har tæt kontakt til Island og landets filmmiljø. Han klippede således Fridrikssons spillefilmdebut *Skytturnar*, og det var ham, der bragte filmens klippeassistent Valdís Óskarsdóttir med tilbage til København, hvor hun ligesom en del af branchens øvrige filmteknikere blev uddannet ved filmskolen. Udover Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang* (1999) og *Skagerrak* (2003) har hun bl.a.

stået for Thomas Vinterbergs tre spillefilm. Hun debuterede på Ásdís Thoroddsens *Ingaló* i 1992, hvorefter hun har vekslet mellem danske og islandske eller blot bemærkelsesværdige film. Hun blev for nylig manuskriptrådgiver i den nye Kvikmyndastöd Islands (The Icelandic Film Centre), som IFF blev omorganiseret til i april i år, og har senest klippet *Hafid*.

**Professionalisme - internationalisering.** Modsat de tidlige 80'ere var der ved 90'ernes begyndelse en betydeligt bredere vifte af ambitiøse fagfolk, såsom Valdís Óskarsdóttir og Hilmar Örn Hilmarsson, der kom i kølvandet på den første og tiltrækkende bølge, der endvidere både efterlod teknikere og skuespillere med filmerfaring i miljøet.

Det ses selvfølgelig først og fremmest, fordi filmene ganske enkelt blev teknisk bedre, mere afrundede og overvejede, både som kunst- og håndværk. Af samme årsager ser de værste eksempler fra 90'erne til gengæld endnu værre ud. Hvor Gudný Halldórsdóttir (f. 1954) f.eks. debuterede med *Kristnihald undir jökli* (1989, *Under gletcheren*), en filmatisering af faderen Halldór Laxness' 1968 roman (på dansk: *Kristenliv ved jøkelen*), og siden instruerede den vellykkede skandinaviske periodefilm *Ungfrúin góda og húsid* (1999, *Husets ære*), en loyal fortolkning af den lidt atypiske Laxness-novelle ("Den gode frøken og huset") med Ghita Nørby, er hendes venstrehåndsarbejde i *Karlakórinn Hekla* (1992, *Herrekoret Hekla*) og især *Stella í frambodi* (2002, *Stella runs for Office*) på ingen måde typisk for tidens eller hendes professionelle håndelag. Således antyder *Stuttur Frakki* (1993, *Behind Schedule*) heller ingen af de evner, Gísli Snær Erlingsson lagde for dagen i de internationalt anerkendte børnefilm *Benjamín dúa* (1995, *Benjamin Due*) og især *Íkingút* (2000, *Ikingut*). Debutfilmen var en folkekomedie, lidt af en efternøler fra 80'erne, hvor det var tilstrækkeligt med naivt gåpåmod. Dengang kunne ujævne sekvenser med overdreven dvælen ved et mere eller mindre interessant motiv og f.eks. tidens generelle sjuskede lyddesign opvejes af det nærvær, der skabes eller indfanges i den asketiske form. I de bedste eksempler udmønter det sig i en forsigtig og grundlæggende smuk poetisk realisme som i *Land og synir*, der pudsigt nok har tålt tidens tand betydeligt bedre end så mange af samtidens øvrige, og som udgjorde et værdigt startskud.

Omvendt lykkedes det sjældent i 80'erne at få de begrænsede pengemidler og erfaringer til at ligne større internationale produktioner, hvad både Egill Edvardssons thriller *Húsid* og Thorsteinn Jónssons *Atómstödin* bevidnede og især sidstnævnte erfarede dyrt. *Atómstödin* nåede vidt omkring, først og fremmest til Cannes, og var omgivet af en regulær optimisme men også ganske store forventninger om international succes. Hvor svært det end må have været for instruktøren og de andre investorer at acceptere, at islandsk film ikke umiddelbart fandt et kommercielt baseret publikum udenlands, når det nu gik så godt der hjemme, kan man kun gisne om. *Atómstödin* solgte 70.000 billetter i Island, men de i islandske øjne massive investeringer, den havde krævet, skulle hentes i udlandet, hvor den internationale opmærksomhed og omtale, den trods alt fik, ikke var nok for banken, der smækkede låget i. De næste ti år brugte instruktøren Thorsteinn Jónsson bl.a. på at komme af med den gæld, boet efterlod ham. Hvor Edvardsson realiserede sin drøm om en international storfilm med den stort anlagte co-produktion, kostu-

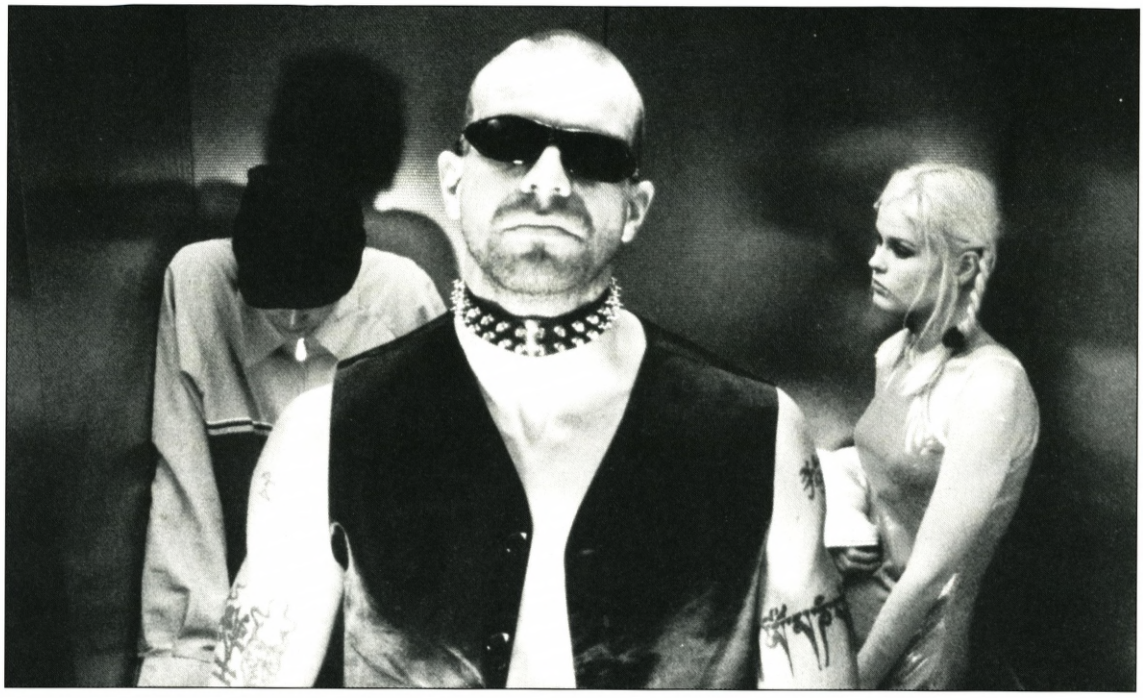
medramaet *Agnes* (1995), om den sidste kvinde der blev henrettet i Island 1830, indrammede Jónsson lidt mere ydmygt det hektiske familieliv i den vellykkede børnefilm *Skýjahöllin* (1994, *The Sky Palads*), der ligesom de ovennævnte og Ari Kristinssons anden børnefilm *Stikkfrí* (1997, Count me Out) - vist på DR som *Ælle bælle ni ti ... du slap fri* - fik kommerciel europæisk distribution og markerede Island som en del af den stolte skandinaviske børnefilmtradition.

90'erne blev i det hele taget årtiet, hvor en bredere vifte af landets film fandt et internationalt publikum end før, selvom de især huskes for Fridriksson. Hvor den islandske 80'er-film internationalt set bestod af vikinger og levede i ravnens skygge, så at sige, kastede den glamourøse Oscar lys over 90'ernes og naturens børn. Efter de tunge slut-80'ere med meget få islandske premierer lysnede det med andre ord op, og 1992 blev i mange henseende et skelsættende år. For udover den så ofte omtalte nominering - der har haft større betydning og konsekvens end så mange af akademiets statuetter - bød 1992 på hele seks islandske premierer, hvoraf tre var bemærkelsesværdige debuter.

**90'ernes instruktører.** I 1992 gav først og fremmest Ásdís Thoroddsens *Ingaló* landets realisme et nyt og mere lige på ansigt, der i hendes anden *Draumadísir* (1996, *Dreamhunters*) fik erstattet de lidt nedstemte gråtoner med en velintegreret humor, der kombineret med den humanistiske livsanskuelse og trofaste sympati med hovedpersonerne, leder tankerne hen på Fridrikssons produktion. Men hvor hans generelt stilfærdige enere ligger tættere op ad Kaurismäkis, falder Ásdís Thoroddsens snakkesaglige og initiativrige hovedpersoner bedre i hak med det øvrige Skandinavien og ikke mindst Ken Loach og Mike Leighs England, mens et fællestræk for dem alle er, at de har afskrevet det moralske og belærende fra især 70'erne men også 80'ernes socialrealisme, uden at den sociale indignation mangler.

De to andre 1992-debutanter var Júlíus Kemp og Óskar Jónsson, der med deres rablende og sorte Reykjavik-film, hhv. *Veggfódur* (*Wallpaper*) og *Sódóma Reykjavík* (*Remote Control*), tog forskud på en bølge film af unge stil- og genrebevidste instruktører, der præget af en postmoderne fandenivoldskhed skildrede Reykjavik gennem byens underverdener og skumle kroge med skæve eksistenser og outsidere. Udover Júlíus Kemp (f. 1967) og Óskar Jónasson (f. 1963), instruerede Jóhann Sigmarsson (f. 1969) *Ein stór fjölskylda* (1995, *One Family*) og *Óskabörn Thjódarinnar* (2000, *Plan B - Report*), Ragnar Bragason (f. 1971) *Fíaskó* (2000, *Fiasko*) og den lidt ældre Hilmar Oddsson (f. 1957) *Sporlaust* (1998, *No Trace*).

Jón Tryggvasons *Nei, er ekkert svar* (1995, *No is No Answer*) hører egentlig også til denne gruppe, men falder samtidig udenfor. Ligesom Hilmar Oddsson var debuteret i 80'erne med *Eins og skepnan deyr* (1986, *The Beast*) og tilhører 80'er-instruktørernes yngre gruppe - såsom Halldórsdóttir, Thoroddsen og Fridriksson - debuterede Tryggvason (f. 1958) allerede i 1988 med *Foxtrot*, en thriller i roadmoviens rammer og ikke mindst et klimaksjagende tempo. *Nei, er ekkert svar* fulgte *Foxtrots* tempo og trak tilskueren gennem en sorthvid og generelt håndholdt pasticheagtig Tarantino-underverden i Reykjavik, som både ører og øjne havde svært ved at tyde. Om noget bekræftede den, at *Foxtrot* - der stik modsat *Nei, er ekkert svar* både havde publikumstække og en teknisk professionel



*Blossi 810551*

ramme - i grunden var drømmen om at lave amerikansk film på islandsk.

Ligesom Tryggvason brugte også Júlíus Kemp roadmoviens form i sin anden film, *Blossi 810551* (1997), der sendte to rodløse teenagere gennem det islandske landskab, hvor de uden mål, men med stjålet kreditkort og ligeledes firehjulstrækker, racer rundt på flugt fra narkogangstere. Siden *Blossi 810551* har Kemp produceret Robert I. Douglas' populære lowbudget film *Islenski draumurinn* (2000, *Den islandske drøm*) og *Madur eins og ég* (2002, *A man like me*) via sit selskab The Icelandic Filmcompany, imens den også særdeles aktive performer og komiker Óskar Jónasson skiftede fokus fra Reykjaviks ungdom og underverden til byens overivrige og knap så smarte erhvervsdrivende i den skæve satire *Perlur og svín* (1997, *Perler og svin*), der ligesom *Islenski draumurinn* tager den islandske variation af den amerikanske drøm under kærlig behandling.

**Mellem land og by.** De unges portrætter af Reykjavik hentede først og fremmest deres publikum blandt de yngre islændinge, men Jónassons og Kemps debuter kom endvidere under en tiltagende debat om nationens selvopfattelse. Billedet af naturen og livet deri, som det spartanske og ærbare, uforstyrrede og uberørte, fik især drøje hug i historikeren Baldur Hermanssons meget kontroversielle tv-dokumentarserie *Thjód í hlekkjum hugarfarsins* (1993, dvs. En nation i hjernespindets lænker), der efter sigende skød hårdt på mange af de yndede myter om fortiden. Serien vakte selvfølgelig harme blandt bønder, men ildnede også op under ovennævnte debat (2). Det forekom




*Bíódagar/Movie Days*

med andre ord mange, at der var for megen natur, og generelt for romantiske skildringer af det gamle og fattige bondesamfund i nationens unge filmhistorie.

Koblingen af natur og nationalromantik var ikke ny. Den var der gennem hele århundredet og før da, selvom etableringen af en selvstændig nation og en moderne hovedstad (som modpol til bondesamfundet) selvfølgelig fyrede op under den. Det nye var bevidstheden eller rettere reaktionen, der kan skyldes, at man langt om længe ville acceptere, at livet ikke var det samme, at moderniteten var en realitet og ikke blot et populistisk kulturdræn.

I kampens hede overså man generelt, at naturen i sig selv hverken er bondeidealiserende eller nationalromantisk, men kun når den besynges eller tegnes som så. Det blev den i de tidlige film, hvor den endvidere kunne forekomme som et af visse films få helstøbte elementer, der således gerne stjal billedet. Men selvom tiderne havde ændret sig og nationen ligeledes, førte debatten bl.a. til, at islandske film stadig stilles til regnskab i de lokale anmeldelser for deres brug af landets natur.

Ikke desto mindre udgør selv samme natur et af de afgørende kendetegn, som de internationale medier nødigt undgår i deres beskrivelser af landet, dets kultur og kunst. For det synes svært for ikke at sige umuligt for den internationale presse at indramme islandsk kunst, musik og film - hvor moderne den end måtte være - uden at der henvises til det traditionelle Island, dvs. naturen og folkloren. Björks unikke stemme kan jo ikke skyldes, at hun er vokset op i 70'ernes og 80'ernes gråtonede Reykjavik, hvor ungdommen søgte farverne og ekstremerne i samtidens internationale punkrock og lignende trends? Nej -

hun er et naturbarn om nogen!

Det er som om den globale modernitet og især postmoderniteten, hvor bølgerne er i konstant bevægelse, krydser hinanden og mødes i en tredje, paradoksalt nok forstærker behovet for genkendelige holdepunkter, man kan orientere sig fra og til. Derfor kommer specifikt det karakteristiske eller ganske enkelt aparte, som historiens og geografiens Island er, i søgelyset. Det fascinerer da også mere end et gråt Reykjavik, hvor farverigt nattelivet end er - og således forbindes alt, der er aparte og fra Island, til ét aparte Island. Så når eksempelvis Björks udefinerbare stemme trods alt forsøges defineret eller blot placeret - og parallellerne forekommer fraværende - bliver hun *det utæmmede naturfænomen, den islandske trold.*

Mens den islandske debat om naturen og det romantiske Islandsbillede stod på sit højeste, diskuterede man samtidig udenlandske reklamefilms adgang til selv samme natur, dens kendte fænomener og sights. Her blev den så til gengæld omtalt som et af *film*-nationens største aktiver. Denne opmærksomhed efterlod derfor et billede af et modsætningsforhold i filmmiljøet og nationen, hvori man på den ene og nye side ville finde den moderne islænding og det moderne Island repræsenteret sandfærdigt og autentisk. Men samtidig var man, på den anden side, ikke blot bevidst om men også ganske stolt af den internationale opmærksomhed, som den traditionelle repræsentation af landet gav.

I debatten kunne man ane noget af den polemiske og til tider yderst protektionistiske og prægnante nationale stolthed, der ikke er lige så markant i dag, og som filmene stort set forlod tematisk i slutningen af 80'erne. En ånd og polemik, der kan forstås som en reaktion på den evigt foranderlige, udfordrende og stadig mere nærgående verden, som den unge nation til stadighed tilkæmper sig en plads i. Derfor også en polemik, som i broderparten af århundredets litteratur og film efterlader et billede af Island som det hhv. uberørte, ærbare og autentiske over for det konstruerede, smarte og moderne.

Selvom byen i de unges Reykjavik-film forekommer mere korrumperet og kriminaliseret end nogensinde, skildrer 90'ernes film ikke den gamle kontrast, som et valg mellem to kulturer og liv ligesom i *Land og synir, Ódal fedranna, Atómstödin* og før det *79 af stödinni.* For det første er byen nu amoralsk på gadeplan - blot som den øvrige verden - og ikke kun i herskabets og magtens korridorer. For det andet konstateres forskellen som samtid og fortid, uden belærende polemik, og som en anskueliggørelse af de forandringer og den dualitet i nationen, der udgør den moderne islandske mentalitet, om man vil. I denne sammenhæng er det interessant, at *Börn náttúrunnar* hverken skildrer modernitetens Reykjavik som dekadent eller amerikaniseret. Her er moderniteten blot hverdagens og livets ramme, dens fragmentering og systematiske fremmedgørelse af individet; i filmen konkretiseret i det arkitektoniske, f.eks. i byens blokke og gader, eller institutionelt i plejehjemmet og politiet. *Bíódagar* udstiller til gengæld de nye signaler, den fagre nye verden repræsenteret ved især den amerikanske populærkultur i f.eks. byens biografer, tv og radio, men konstaterende, side om side med de islandske traditioner. Selvfølgelig konkurrerer de indbyrdes, og fremstilles således. Men mere i et forsøg på at indramme den moderne islændings bagland i efterkrigstidens kultursammenstød, og det gennem den blot 8-årige hovedperson, hvis fordomsfrie og let fasci-

nerede øjne er lige så fremmede for traditionerne som for de nye indtryk i byen. Således kan de voksnes reaktioner på tidens tumult more os ligeså meget, som de kan undre ham, ligesom hans åbne men også lidt skeptiske øjne også indrammer vores undren og fascination, når det særlige i det traditionelle liv på landet skal indfanges.

Når dét er sagt, må man heller ikke glemme, at *Bíódagar* først og fremmest er Fridrikssons (og hans generations) tilbageblik på barndommens Island, og som sådan også et nostalgisk erindringsbillede af røddernes grund, der både huser byen og naturen, det moderne og traditionerne. Selvfølgelig er filmen med sine tydelige kulturkontraster og islandske filmparalleller nationalt betinget, ligesom Thorsteinn Jónssons *Punktur punktur komma strik* eller Hrafn Gunnlaugssons samtidige *Hin helgu Vé*, der i højere grad fokuserede på de frie drifters rødder end på traditionerne i landmandslivet. Men *Bíódagars* varme og selvironiske humor peger i højere grad på internationale paralleller såsom Woody Allens *Radio Days* (1987) og Giuseppe Tornatores *Nuovo Cinema Paradiso* (1989, *Mine aftner i Paradis*), der forekommer mere oplagte end de lignende skandinaviske semibiografiske fortællinger om "sommeren, hvor livet blev et andet" som den samtidige norske *Ti Kniver i Hjertet* (Marius Holst 1994), den lidt ældre *Mitt liv som hund* (Lasse Hallström 1985, *Mit liv som hund*) eller Nils Malmros' skildringer af opvæksten i Århus.

**Outsidernes outsider.** Var Fridriksson outsideren i 80'ernes islandske film, var det de islandske outsidere, der bragte ham ud i den vide verden. Således sendte hans debut *Skytturnar* (1987, *White Whales*) to hvalfangere på en fatalistisk rejse til Reykjavik, hvor de aldrig finder sig til rette. Med de hvide hvaler, der ikke falder i eller kan med andre artsfæller, fik Island en pendant til Jim Jarmusch, Wim Wenders og Kaurismäki, der gennem deres oftest ensomme outsidere bearbejder modernitetens fremmedgørelse i et aparte New York, Berlin eller Helsinki, hvor Aki Kaurismäki inspireret af *Skytturnar* lavede *Ariel* (1988).

Når man ser tilbage på de seksten år, der er gået siden Fridrikssons hvide hvaler strandede i Reykjavik, har outsideren så sandelig fundet en rummelig plads på det islandske lærred, der synes befolket af enere i kamp med omgivelserne og sig selv. Er der danskere der synes, at der er for megen middelklasse med ægteskabelige problemer i de sidste års danske film, er outsider-tendensen betydeligt mere dominerende i de sidste års islandske film. Foregår samtidsfilmene ikke blot i landets og modernitetens randområder, såsom i Lárus Ymir Óskarssons drama *Ryd*, der udspiller sig i et lukket univers af et nedslidt autoværksted langs den gamle og øde landevej, så tager de udgangspunkt i det moderne Islands outsidere, der lever i udkanten, hvorfra de beskuer det hektiske samfund, forsøger at finde fodfæste eller gøre op med det.

I selve Reykjavik optræder randområderne ikke kun som kriminelle eller subkulturelle miljøer, men især i de bygninger, der synes at trodse udviklingen. For selvom byen reelt er ligeså ung - arkitektonisk set - som urbaniseringen, eksisterer der ikke desto mindre stadigvæk nogle få og små men iøjnefaldende bondegårde midt i den stadig voksende hovedstad i det 20. århundredes sidste årti. En af disse udgjør hjemmet for den aldrende og livskloge far til den kræftramte og midaldrene titelperson i Thráinn Bertelssons før-

nævnte *Magnús* (1989). Hvor den egenrådige, stædige og således frie bonde, døbt Bjartur i Laxness mesterværk, den i særdeleshed samtidskritiske men også universelle *Sjálfstætt fólk* (1934, på dansk: *Frie Mænd*), flygtede længere og længere ind i naturen og dens barske liv væk fra den påtrængende og moderne civilisation, står Magnús' far stolt på sin gårdplads i Reykjavik, hvor han holder myndighedernes forskellige udsendte på afstand med et haglgevær i den ene hånd og 80'ernes tunge men højmoderne mobiltelefon i den anden. I grunden har han ikke noget imod udviklingens teknologi og goder, men byplanlæggere og andre godtfolk med store og moderne visioner skal ikke drømme om at røre hans domæne – hans Heimsendi (dvs. Verdens Ende), som gården hedder. Ifølge ham blot hans jord, hans del af landet; ifølge byens fuldmægtige en besværlig og beskidt hindring på udviklingens vej.

I 80'erne var de oprindeligt engelske og amerikanske militærbarakker til gengæld helt væk. De sidste af disse militærbygninger, hvis tarvelige kvalitet ikke var beregnet til at huse familier i et kvart århundrede, forsvandt først i begyndelsen af 70'erne - og barakbiografen Hafnarbíó i slutningen af 80'erne. Siden krigen og op gennem 60'erne husede Reykjaviks barakkvarterer tusindvis af de islændinge, der ellers ikke kunne finde bolig i hovedstaden under den voldsomme urbanisering. Det ofte barske liv i barakbyen skildres nøgternt i Eggert Thór Gudmundssons store og grundige historiske værk, den ikke oversatte men prisbelønnede *Undir Bárujárnsboga - Braggalíf í Reykjavík 1940-1970* (2000), hvis materiale han gjorde tilgængeligt for Ólafur Sveinssons dokumentarfilm *Braggabúar* (2001, dvs. Barakbeboerne). Filmen var den første i en planlagt trilogi om Reykjaviks og modernitetens bagside, hvoraf den førnævnte *Hlemmur*, der også fandt sit publikum i biografen, er den anden. Den store interesse for barakkerne og livet i dem skyldes delvis, at et af barakkvartererne, Camp Thule, blev rekonstrueret i Reykjaviks udkant, hvor mange henlagde deres søndagsture for at beskue (eller gense) den kulisse, der blev til Fridrik Thór Fridrikssons *Djöflaeyjan* i 1996, en slumfamilies baraksaga, der uden sentimentalitet men dog med blues-agtigt tilbageblik på de hårde tider er blevet sammenlignet med Ettore Scolas *Brutti, sporchi e cattivi* (1977, *Grimme, dumme og beskidte*) og Viscontis *Rocco e i suoi fratelli* (1960, *Rocco og hans brødre*) (jf. Åhlund 2000: 41). Filmen er barsk og til tider meget tragisk, men stadigvæk præget af Fridrikssons bittersøde humor kombineret med hans humanisme og evige sympati for sine hovedpersoner, der - som de outsidere de er - kæmper for deres plads i det nyrige samfund. Således tegner *Djöflaeyjan* et andet billede end *Bíódagar* af efterkrigstidens kultursammenstød, der ikke desto mindre udgør begge films centrale og dominerende udgangspunkt samt den moderne islændings rødder.

Udgør disse også Fridrikssons rødder, så søger han specifikt det oprindelige via outsiderne i sine roadmovies. Hvor hans sidste *Fálkar* (2002, *Falcons*) stilistisk ligger tættere op ad *Börn náttúrunnar*, har *Á köldum klaka* (1995 *Cold Fever*) dét tilfælles med naturbørnene, at den hiver os ud af det moderne og rationelle liv, som det tager sig ud i hhv. Reykjavik og Tokyo, for at stille det op over for fortidens traditioner og (over-)naturlige liv på landet. På den ene side landskabets åbne og (næsten) uberørte vidder, på den anden, dets mystik i og for de fortællinger, der stadig-

væk lever og udgør en del af bl.a. Fridrikssons fortællinger fra og om Island.

Grundlæggende er det en mytologi, der - lidt a la den amerikanske western og Dennis Hoppers banebrydende roadmovie *Easy Rider* (1969) - finder individets frihed i det hverken civiliserede eller korrupte landskab, der på Island - gennem folketro og folkesagn - endvidere er fuldt af ånder og andet mere eller mindre velmenende liv. For ligesom Fridrikssons barndomsvenner og (skiftevis) manusmedforfattere, to af den moderne islandske litteraturs hovedskikkelser, Einar Már Gudmundsson og Einar Kárason, betvivler Fridriksson ikke sine hovedpersoners beretninger og anekdoter i sin magiske realisme, der udspringer af hverdagens (anti-)helte. Ejheller hvad de oplever og ser (dog aldrig i imaginære rum, som i den sydamerikanske og oprindelige variant). Med andre ord bunder hans realisme i hverdagens poetiske eller lyriske møde med det magiske, hans film udgør en slags nutidens "utrolige" folkesagn. Et af disse omhandler den japanske forretningsmand Hirata, spillet af Masatoshi Nagase, der rejser gennem det irrationelle land for at finde det sted, hvor hans forældre forulykkede, så han gennem en buddhistisk ceremoni kan give deres sjæle fred. At det er hans egen sjælero, der venter ham, går selvfølgelig først op for ham ved rejsens ende.

**Co-produced Iceland.** *Á köldum klaka* var hverken skrevet i samarbejde med Einar Kárason eller Gudmundsson, men med co-producenten Jim Stark, der havde bragt Jim Jarmuschs *Mystery Train* og dens hovedrolleindehaver Masatoshi Nagase til Reykjaviks Film Festival 1989, hvor ideen til en islandsk *mystery*-rejse opstod. At filmen endvidere tog den islandske nationalfølelse og selvopfattelse og indrammede den i cinemascope, ansporede både til spekulation og polemik.

Så selvom *Á köldum klaka* er en både veldrejet komedie og roadmovie med mytologiske undertoner, var det mere dens internationale leg med nationalkarakteren end genren, der vakte islændingenes interesse. Der var med andre ord forskellige og udbredte reaktioner på, hvad det var for et Island samt en islænding, der blev portrætteret i *Á köldum klaka* eller i den sammenhæng *Cold Fevers* co-produced Iceland. Ikke så meget fordi den i den grad er en co produktion, lavet uden om IFF, eftersom den alt overvejende foregår på engelsk samt japansk, men mere fordi den alligevel - eller måske netop derfor - kan forekomme som et studium og en katalogisering af islandske særheder, klicheer og den selvopfattelse, som så mange besøgende ligesom Jim Stark synes at have mødt. Således er der meget Island i *Á köldum klaka*, hvor Hirata får det sværere og sværere med at besvare det tilbagevendende spørgsmål: "How do you like Iceland?".

Måske forekom det islandske for aparte, eller var filmen, dens produktion og Islandsbillede ikke blot spekulation i det islandske og i Fridrikssons måde at bearbejde det? Var filmen et reelt værk, lavet af én kunstner, en auteur - eller var den blot et salgsnummer? "The best Japanese/ Icelandic road movie you'll see all year", som det hed på plakaten. Spørgsmål, man ikke havde stillet de øvrige og mere klassiske co-produktioner som Hilmar Oddssons visuelt prægnante portræt af komponisten Jón Leifs (1899-1968) i *Tár úr steini* (1995, *Tears of Stone*) eller Edvardssons *Agnes*, om end dennes kostumer blev bemærket som for rene og således uautentiske. Sort humor og pasticher med tyk

selvironi havde ellers præget store dele af biografrepertoiret siden slutningen af 80'erne, hvor postmodernismen sneg sig ind blandt realister og alvorlige formalister og slog igennem hos et mindre hav af instruktører, der fangede det absurde i deres før så gråt skildrede omgivelser, såsom Mike Leigh i England, Pedro Almodóvar i Spanien, Jarmusch og David Lynch i USA og Kaurismäki og Fridriksson i hver sin ende af fornuftens og tungsindets Skandinavien. Ikke desto mindre ramte *Á köldum klaka*s leg med nationalkarakteren tilsyneladende et ømt punkt hos islændingen.

Hiratas funktion som den ufrivillige gæst i *Á köldum klaka* var blevet forsøgt uden held et par år inden i *Stuttur Frakki* og skulle blive stadig mere almindelig og accepteret i takt med internationaliseringen, f.eks. i Einar Heimirssons (1966 98) eneste spillefilm *Maria* (1997) hvor en østtysk flygtning ankommer til efterkrigstidens Island og prøver at finde et hjem som hhv. hushjælp i det fattige og isolerede bondesamfund og derefter som bartender i Reykjaviks mere lukrative natteliv. De udenlandske medvirkende fungerer som det udenlandske publikums "opdagere" eller blot vidner på magiens og galskabens scene. Senest i Baltasar Kormákurs *101 Reykjavik* og *Hafid*, om end den førstes udenlandske gæst ikke eksisterede som sådan i romanforlægget, Hallgrímur Helgasons skelsættende generation X roman *101 Reykjavik*, der også foreligger på dansk. Det er ofte i kulturernes møde - eller i deres sammenstød - at karaktertrækkene markeres. Om det så er i nutidens internationaliserede *101 Reykjavik* eller i efterkrigstidens sammenstød på *Djöflaeyjan*.

Ligesom man sjældent hører nogen nævne den ellers kendte *Brennu Njáls Saga*, tilgav publikum hurtigt portrættet i *Á köldum klaka*, der opnåede en bredere international distribution end nogen anden islandsk film før den. De sidste femten år har da også bevidnet, at international anerkendelse ofte hjælper på den hjemlige accept af kunstnere med aparte dagsordner, såsom Fridriksson og Björk. Men paradoksalt nok tilgav eller fortrængte publikum *Á köldum klaka*, da det kunne se sin fortid indsmurt i de halsbrækkende drukture, det absurde og til tider groteske scenarium, der bl.a. udgør *Djöflaeyjan*, og som fik islændingene til at storme biograferne igen.

**Mellem low og big budget.** Efter en 10-årig periode - ca. 1985-96 - hvor kun én komedie kan kaldes en regulær blockbuster, nemlig Gudný Halldórsdóttirs *Karlakórinn Hekla* (1992, *Herrekoret Hekla*) med næsten 100.000 tilskuere, og hvor branchen måtte vænne sig til, at 20.000 solgte billetter er en succes (oversat til det danske befolkningsgrundlag, der er tyve gange større, svarer det da også til 400.000) kom så 1996, hvor 86.000 islændinge så Fridrik Thór Fridrikssons barokke baraksaga fra efterkrigstiden i *Djöflaeyjan*, baseret på Einar Kárasons forlæg, der også har gjort det bedre end godt.

Måske spiller de anerkendte og internationalt udbredte litterære forlægs gennemslagskraft ind, men ikke desto mindre kan det synes endnu mere modsætningsfuldt, at der i år 2000, hvor befolkningstallet som sagt var oppe på 280.000, var 90.000 der så Fridrikssons filmatisering af sin barndomsven Einar Már Gudmundssons prisbelønnede *Englar alheimsins* (*Universets engle*), der i første person gengiver hans broders liv og déroute gennem en tiltagende skizofreni frem mod selvmordet.

Det var med andre ord ikke mainstream underholdning, selvom biografseancen er den samme, især den på Island institutionaliserede med abrupte pauser midt i filmen, hvor publikum forsyner sig med flere popcorn og lignende inden det drysser tilbage til filmen.

Med de forhøjede billetpriser til islandsk film i Island, hvor der ikke eksisterer noget reelt distributionsled, får producenten rundt regnet 50 dkr. pr. solgt billet, hvad der for de førnævnte største succeser, såsom *Land og synir*, er lig med 4 til 5 millioner i dagens kroner. Så alt imens vi godt ved, at man ikke kan producere en reel spillefilm uden de nationale og internationale fonde samt netværk - og at vort fondssystem derfor er altafgørende - er det islandske publikum en reel faktor, hvor utroligt det end lyder. Ikke mindst for de DV-film - dvs. lowbudgetfilm skudt på Digital Video men overført til 35 mm film før de vises i biografen - der er blevet en reel niche i filmindustrien. Selvom der eksisterer filmmagere på Island, der efter 80'ernes strabadser har det lidt ligesom Fridrik Thór Fridriksson med konceptet bag de ellers respekterede dogmefilm, og konstaterer: "Dogme er for forkælede skandinaver, der prøver at lave low budget film" (Åhlund 2000: 47), har begrebet legaliseret videomediet i det internationale rum, og således gjort det muligt for unge instruktører at afprøve deres talent uden det nødvendige internationale netværk en "rigtig" spillefilm forudsætter. Således blev Robert I. Douglas' førnævnte *Madur eins og ég* en uventet succes blandt de seks islandske premierer i 2002, hvoraf hele fire var skudt på DV. Årets DV-boom omfattede udover den nævnte: *Gemsar* (Mikael Torfason, *Made in Iceland* aka *The Cell*), *Reykjavík Guesthouse* (Björn Thors og Unnur Ösp Stefánsdóttir), og María Sigurdardóttirs populære børnefilm *Regína*. En del af DV-filmene er (selvfølgelig) lavet uden om fonden (samt branchens normale arbejdsmetoder og især normale overenskomster), såsom *Madur eins og ég*. Dens budget var bl.a. baseret på lønaftaler med lavere gager, der kun ville udløse den ellers retmæssige hyre, hvis 20.000 indløste billet. Derfor findes der nu også en islandsk producent, der fastholdt, at hans film var set af "knap" 20.000, indtil den enestående historie, som medierene fulgte tæt, udmundede i et forlig oven på et besøg i retten.

Men det er ikke kun for 80'er-produktionerne og nutidens lowbudget produktioner, at publikum spiller en afgørende rolle. Således har Hrafn Gunnlaugsson berettet, hvordan hans selskabs investering i *Hin helgu vé* var baseret på, at mindst 12.000 islændinge ville se den, så også i den sammenhæng var 6000 solgte billetter en skuffelse, om end det i perioden ikke var unormalt og selvom det i vores danske målestok ville svare til 120.000, eller 20.000 flere end de 100.000 billetter, film som *Monas verden* (Jonas Elmer 2001) eller *Fukssvansen* (Nils Arden Oplev 2001) solgte. *Hin helgu vés* scenarium var i grunden ikke så langt fra filmbølgens første to, *Land og synir* og netop Gunnlaugssons *Ódal Fedranna*, men den kostede omtrent 10 millioner i 1993, hvor branchen og økonomien var blevet international. Med andre ord begyndte budgetterne at svare til den skandinaviske standard i 90'erne, hvor en *Djöflaeyjan* kostede runde 20 millioner. Men samtidig blev det også almindeligt, at op mod 80% af filmenes omkostninger hvilede på udenlandske fonde og samarbejdspartnere. Det forklarer bl.a. den trods alt forholdsvis lave risiko Hrafn Gunnlaugsson løb med og mistede i *Hin helgu vé*. Men situationen

var ikke holdbar. Det så unægteligt ud som om man i højere grad var aktiv bruger end fuldgyldigt medlem af Nordisk Film og Tv Fond (af 1986), Eurimage (1989) eller EU's Media-program, som Island fik adgang til i 1992 (selvom Island ikke er medlem).

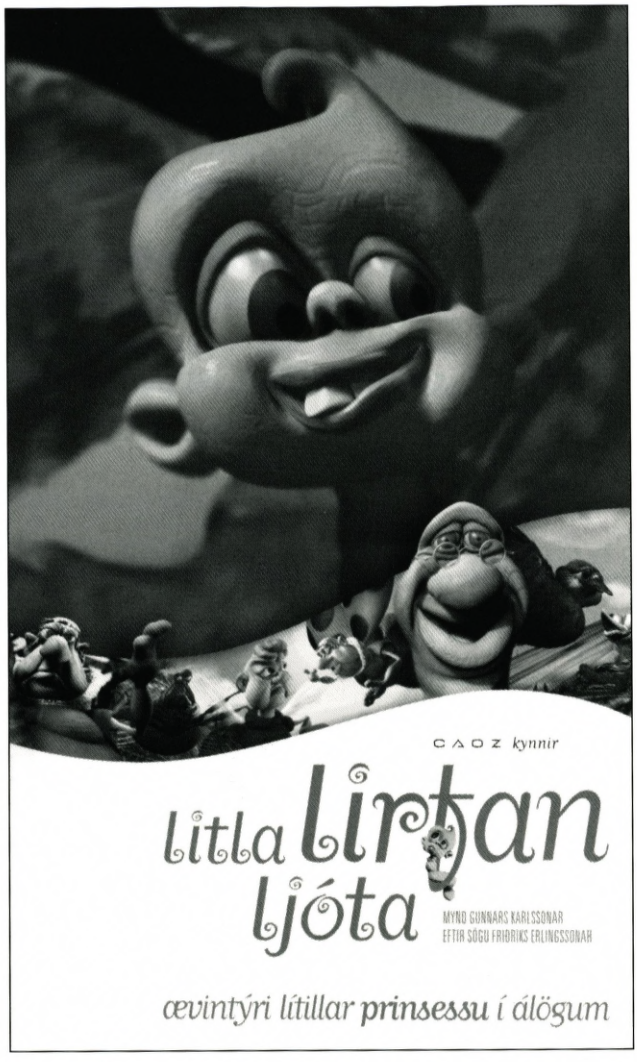
**Ind i det nye årtusinde.** Efter en uvildig rapport i 1998 (bestyret af firmaet Aflvaki) om den islandske filmindustris økonomi, der udover at påvise, at filmen fik betydeligt mindre end den øvrige kunstindustri, kunne påpege den reelle økonomiske indsprøjtning filmproduktionen giver til samfundets øvrige erhvervsdrivende samt statskassen, vendte den politiske vilje langt om længe og IFF fik firdoblet sine midler over fire år. I 2000 iværksatte industriministeriet derudover en 12% refusionsordning til samtlige udenlandske udgifter i forbindelse med filmproduktion i Island, hvilket ikke blot var en håndsrækning til de loyale samarbejdspartnere, men endvidere lokkede andre projekter til landet, dets filmindustri og øvrige serviceudbydere. James Bond-filmen *Die Another Day*, der indeholdt scener skudt på Island, nød bl.a. godt af denne indirekte støtte, der utvivlsomt også var medvirkende til, at Hal Hartleys førnævnte *No Such Thing* blev en realitet. Den nye fondspolitik gav endvidere IFF mulighed for at støtte Lars von Triers *Dancer in the Dark*, hvor man finder fonden på plakaten sammen med Fridrik Thór Fridriksson (som associate producer). Hans IFC deltog allerede i Triers *Breaking the Waves* som det eneste islandske islæt i 1996; blot to år efter at producenten Peter Aalbæk Jensen modtog sin nordiske Amanda som årets nordiske producent, og Fridriksson sin for årets bedste nordiske film, *Bíódagar*, den første af ti islandske produktioner, som Peter Aalbæk har deltaget i (3).

Den økonomiske styrkelse af fonden kom heldigvis også samtidig med, at miljøet ikke blot var blevet og blev beriget med en masse nye talenter, men endvidere i en tid, hvor det langt om længe syntes præget af den selvsikkerhed og optimisme, man ikke rigtig har set siden den første bølge, hvor fundamentet var noget mere skrøbeligt. Om det kun var derfor, kan jeg ikke sige, men i 1998 stiftedes det islandske film og tv-akademi, der de sidste fem år har uddelt Edda statuetter til de bedste film- og tv-produktioner - samt deres aktører foran og bagved kameraerne - i et stort anlagt og direkte transmitteret tv-show, der ligesom filmene og premiererne tiltrækker sig stor opmærksomhed. Og i takt med udviklingen blev 2002 året, hvor to statuetter gik til Islands første tegnefilm, der med andre ord ikke blot vandt det yngste publikums hjerter. Den 26 minutter lange *Litla Ljóta Lirfan* (Gunnar Karlsson 2002, *Lost Little Caterpillar*) er et sødt computeranimeret lille eventyr, der minder om den grimme ælling (og måske således også den islandske filmindustri?) i sin skildring af den lille larve, der i en af Reykjaviks baghaver kæmper for sin overlevelse i dyrehierarkiets hakkeorden, indtil den en dag vågner som den smukke sommerfugl, tilskueren naturligvis har ventet på - ligesom man i sin tid ventede *Land og synir*, i 90'erne *Djöflaeyjan* og i det nye årtusinde *Englar alheimsins* eller *Hafid*, der udover at betage publikum begge modtog Eddaen som årets film i hhv. 2000 og 2002.

Til sammenligning med de førnævnte islandske publikumsmagneter er det godt at huske, at de sidste års danske succeser *Min søsters børn i sneen* (Tomas Villum Jensen 2002) og *Elsker dig for evigt*

(Susanne Bier 2002), blev set af hver især en halv million. Men så bliver det nærmest skræmmende at tænke på, at de skulle op på 1,8 millioner for at matche *Englar alheimsins* hjemlige succes og 2,5 millioner for at ryste Ágúst Gudmundssons hit fra 1982, når vi tager befolkningsunderlaget i betragtning. Og glemmer vi det et øjeblik, er 90.000 solgte billetter stadigvæk utroligt; især når tilskueren betaler de små 100 dkr., billetten koster; og når vi vender os mod filmens emne og form. For selv om Island også er bøgernes land, har biograferne altid udgjort den populære adspredelse; publikum er så at sige socialiseret af Hollywood-filmens centrale og kanoniserede plot, der binder ved en fremdrift og forløsning. Derfor kan man vel også godt betegne specifikt *Englar alheimsins* succes som det elitæres møde med det populære, og således synes den islandske film at leve i kontraster - mellem yderlige poler og kulturer. Så selv om Fridriksson skildrer sine outsidere med meget lune og sympati, kan man eksempelvis ikke kalde *Djöflaeyjans* portræt et glansbillede af nationen i en letkøbt ramme. Ikke desto mindre slog den i 1996 Roland Emmerichs *Independence Day* som årets blockbuster i Island.

Et eller andet sted ville det så være nærliggende at tro, at det især var instruktøren, der trak publikum til filmene, men med *Á köldum klaka* og især bioåret 2002 in mente, må vi konstatere at navnet Fridrik Thór Fridriksson ikke gør det alene. Interessen omkring Fridrikssons stilfærdige *Fálkar* var mildest talt lav, mens publikum stormede biograferne for at se Baltasar Kormákurs nutidige gruppeportræt, der skildrer voldsom uro i endnu et af øens randområder ved *Hafid*.




*Litla Ljóta Lifran. I 2002 betog den lille og i grunden knap så grimme larve det islandske publikum i landets første tegnefilm.*

**Fra havet til byen.** En lille by, dens fiskeindustris og -kvotes ejer samt patriark kalder børnene hjem for at afklare familiens anliggender og fremtid. Trods et andet udgangspunkt leder Baltasar Kormákurs *Hafid* tankerne hen på Thomas Vinterbergs *Festen* (1998) og Per Flys *Arven* (2003), da familiens førstefødte - og filmens centrale skikkelse - vender tilbage sammen med sin franske kæreste fra Paris, hvor han er mere optaget af musikstudier end af økonomistudier. I løbet af en week-

end, hvor yderligere to søskende med familier kommer til, hives patriarkatets skeletter ud af skabet, hvorefter hjemmet og det ganske samfund står på den anden ende. I sin skildring af det tumultariske vanvid samt fællesskabets opløsning i dette randområde af Island og moderniteten, minder den således om *Djöflaeyjan*, om end de gamle antenner på barakkerne er udskiftet med paraboler, ligesom familien huses i en højmoderne og ensom villa på bjergets side, hævet op over den lille by af sporadiske bygninger, der bl.a. huser industrien og dens gæstearbejdere, den klassiske tankstation og grumme værtshus, samt en lingeriboutique og et udbringende pizzeria!

Den ellers universelle historie om generationskløfter, forskellige drømme og hemmeligheder har endvidere en markant lighed med *Djöflaeyjan* i den aktive kommentator til alt og alle, der personificeres i den sære, altid storrygende og bandende kælling af en livsklog bedstemor, der hævet op over livets normalitet og banale realiteter har overlevet alt og alle og bevidnet hele udviklingen. Man fristes til tro, at hun har afløst den uskyldige blondine, der som den naive men altid gode og ganske kønne landmandsdatter har repræsenteret Island som det rene og uberørte. For alt imens den svenske blondine indtog det amerikanske lærred som naturens naive og således seksuelt frie skandinav, blev den islandske blondine enten hjemme på tunet, som i *Land og synir*, hvor den unge antagonist virkelig forlod alt for drømmen i Reykjavik, eller også blev hun besudlet og befrugtet af magtens herskab som i den tidstypiske *Atómstödin*, eller i Júlíus Kemps leg med klicheen i *Veggfódur* (1992).

Et eller andet sted bevidner *Hafid* også - i forlængelse af *Salka Valka* (1954) og Ásdís Thoroddsens *Ingaló* (1992) - at industrialiseringen som sådan var fiskeriets. Men om end det var i havet, islændingene først fandt deres økonomiske bidrag til den moderne verden, var det i byen de samledes og oplevede den. Derfor er det hverken mærkeligt, at Reykjavik altid har repræsenteret eller ganske enkelt udgør de nye og moderne tider - både i litteraturen og filmene - imens fiskerbyerne, når de endelig skildres, fremstår som kolde lejre, havne eller blot stationer, der ligesom de førnævnte barakker ligger i grænselandet mellem for- og nutid, hjem- og udlængsel - altid på opløsningens rand, sæson efter sæson. For som på selve skibene, hvad Fridrikssons debut *Skytturnar* også bevidnede, er der kun hyren at hente. De små og store drømme, der sniger sig ind mellem det monotone arbejde og de ligeså fantasiløse adspredelser, må nødvendigvis udleves andre steder, hvis det ellers er muligt.

**101 Reykjavik.** Hvor fascinerende Islands hastige og sene urbanisering end måtte synes, både i sig selv og som et godt billede på de enorme omvæltninger Island har gennemgået, synes denne udvikling ikke at imponere eller røre de senere films unge hovedpersoner, der som rodløse teenagere, småkriminelle, bistandsklienter, dagdrømmere og dagdrivere - med smag for nattelivet, den hurtige og uforpligtende rus og lykke - afskyer de borgerlige dyder, det jævne liv og hverdagens strabadser samt rutiner.

Hlynur Björn er en af disse i Baltasar Kormákurs *101 Reykjavik*. Han er arbejdsløs, bruger sine eftermiddage på internettet eller tv-zapping, sine aftener og nætter i Reykjaviks livlige nightlife og sover morgenerne væk - vel at mærke: hjemme hos sin mor! Han har tilsyneladende ingen

intentioner om at ændre sit livsmønster, men pludselig tager livet en uventet drejning, da hans mor springer ud af skabet som lesbisk, og hendes kæreste, spillet af Almodóvar-stjernen Victoria Abril, viser sig at være lige så gravid som den arme pige, der gør alt for at fremstå som hans kæreste. Og han har sovet med dem begge. Umiddelbart er der således verdner til forskel på Hlynur Björn og gamle Thórgeir i *Börn náttúrunnar*. Men når alt kommer til alt, er de begge fortabte i Reykjaviks tumult, uden fodfæste, mål eller midler. Således er Hlynur Björn i sin moderne rodløshed ligeså fremmedgjort og på sidelinien til den moderne bys hverdag og reelle liv som den gamle bonde. Her hjælper det tilsyneladende ikke at være online med hele verden via nettet eller de utallige tv-kanaler. De hurtige bemærkninger, sarkasmen, tidens ironi og altomfattende postmoderne referenceramme krakelerer som en skrøbelig facade, når det nærliggende liv kommer for nært, kræver tilstedeværelse og indlevelse, eller ganske enkelt at blive udlevet. Men hvor Thórgeir fandt roadmoviens udvej til røddernes hele, forekommer nutidens rodløse Hlynur - nå-generationens velartikulerede repræsentant - at være fanget i det øjeblikkenes og forandringernes Reykjavik, han er barn af - ligesom instruktøren.

Baltasar Kormákur (f. 1966) debuterede som skuespiller i den første af byfilmene, Kemps *Veggfódur*, og sågar i en af hovedrollerne. Gennem 90'erne blev hans ansigt kendt via film som *Agnes* og ikke mindst *Djöflaeyjan*, hvor han spillede en af filmens og dens barakfamilies centrale skikkelser, den unge generations læderklædte repræsentant, kaldt Baddi, der druknede drømmen om Elvis og et liv i sus og dus i filmens hæsblæsende mængder Brennivín. Kormákur selv der imod, blev et navn i teaterverdenen, hvor hans lynkarriere bl.a. bragte ham til Odense Teater, hvor han instruerede sin version af musicalen *Hair* i 1998, der havde udgjort hans populære gennembrud i Island, inden den blev eksporteret. I Reykjavik grundlagde han efterfølgende, som den teaterentreprenør han også er, det private teater Loftkastalinn (Luftkastellet), hvis program veksler mellem det populære og det smallere, og som han stadigvæk ejer og leder. Sammen med det engelske popidol Damon Albarn, sangeren fra orkesteret Blur, ejer han endvidere virkelighedens populære in-cafe, Kaffi-barinn - i fiktionen blot K-barinn - et af Hlynur Björns centrale holdepunkter i *101 Reykjavik*. Instruktørdebuten blev både Kormákurs gennembrud og samtidig en internationalt anerkendt kulmination på 90'ernes byfilm. Dens underlægningsmusik var skrevet af netop Damon Albarn i samarbejde med den tidligere Sugarcube Einar Örn. Sammen med Victoria Abrils indsats som varmblodig tangolærerinde gav musikken debutfilmen et internationalt og populært islæt, der sikkert spillede ind i dens hurtige vej til de udenlandske biografer, hvor den så klarede sig godt. Musikeren og komponisten Einar Örn indtog allerede punkrockscenen som teenager i de tidlige 80'ere med orkesteret Purrkur Pillnikk, der igen blev kendt via *Rokk í Reykjavik*.

Og ligesom Fridrikssons generations- og subkulturportrættering i *Rokk i Reykjavík* (1982) indrammer de unge debutanter deres Island via Reykjaviks små og store verdener; som en kontrakultur til det historiske Island og som en del af de internationale tendenser, der præger enhver generation. Derfor bør deres internationaliserede Islandsbilleder eller rettere Reykjavik-portrætter ikke kun ses som et lærred, som de kan spejle sig selv i, men

endvidere som statements, der markerer deres tilstedeværelse på et endnu større et. Så rejser det klassiske og derfor krampagtige spørgsmål sig: Vil de også opsøge deres rødder, når alderen tillader det? Heldigvis kan vi umuligt vide det, selvom *Hafid* peger i den retning. Men det bliver interessant at se, hvordan en generation, der synes at have lagt ud med en meget videre og mere åben, men også mere fragmenteret referenceramme end nogen generation før, kommer til at udvikle sig. Kommer der et behov for et mere snævert udgangspunkt eller kan de finde et hjem på de globale bølger?

Har deres projekt også været at stadfæste, at nutidens moderne islænding - uanset hvor bevidst han er om sin nations historie og landskab - lever et moderne byliv, hvor naturen ligesom biografen kræver at man sætter sig i bilen, så er det vel delvis opnået, om end selve udviklingen bærer hovedparten af ansvaret. Reykjavik, der før *kun* var modernitetens og måske især populærkulturens flygtige holdeplads, er tilsyneladende blevet accepteret som lige så autentisk som det øvrige islandske landskab. Det puster liv i den islandske film, giver flere og mere varierede levende billeder, og nedbryder de polariserede og stereotype fremstillinger, der ofte lå i firsernes centrale land og by-konflikt, hvor relevant den end var og stadigvæk kan være; sådan som vi ser den skildret yderst forskelligt, og ikke mindst når byen markerer sig ved sit fravær, såsom i *Hafid*, hvor dens eksistenser blottes, og især i Dagur Káris *Nói Albínói* (2003, *Noi the Albino*), hvor Reykjavik og den fagre nye verden synes ligeså fjern og ønskværdig som i *Land og synir*, om end der nu er både paraboler, spilleautomater og porno.

En anderledes og i særdeleshed interessant film, skudt på DV året før det store DV-boom, er *Villiljós* (2001, *Dramarama*), der består af fem forskellige og talentfulde instruktørers kortfilm med en rammefortælling om en sen aften, hvor strømmen går i hovedstaden. Blandt instruktørerne finder vi netop Dagur Kári, instruktøruddannet ved Den danske Filmskole, og hvis *Nói Albínói* vandt prisen som bedste nordiske film ved Göteborg Film Festival i 2003.

Et andet talent fra *Villiljós* er forfatteren Huldar Breidfjörd, der stod for det overordnede manus. Derudover har han bl.a. skrevet et glimrende essay om roadmovien og det mærkelige Island samt den anmelderroste roman *Gódir Íslendingar*. Den låner netop roadmoviens form for at søge sin og islændingenes identitet i fodsporene efter århundredets skelsættende og afgørende forfattere, Halldór Laxness og Thórbergur Thórdarsson, der begge fandt så mange af deres moderne islandske skæbneberetninger på rejser rundt i landet ad den selv samme vej, som Fridrikssons personer har slidt fra ende til anden i deres søgen efter et udgangspunkt og hele. Og som for at slutte ringen har Fridriksson afsluttet optagelserne af Huldar Breidfjörds manus *Niceland*, der får premiere en gang i 2004.

**Ringen sluttes.** Den islandske films stadigvæk allestedsnærværende Fridriksson har endvidere påbegyndt sit og landets langt største filmprojekt, hans co producerede filmatisering af Einar Kárasons *Thórdur Kakali*, der lokalt og internationalt går under arbejdstitlerne *Óvinafagnadur* og *A Gathering of Foes*. Produktionen, der sidste juli modtog garanti på 75 islandske millioner (eller ca. 6 millioner danske) fra det nyoprettede filmcenter, har et samlet budget på små 120 millioner danske kroner eller 1,4 islandske milliarder. Lige pludse-

lig forekommer *Land og synir* flere lysår væk, om end det er den og de efterfølgende godt og vel 75 spillefilm, der har banet vejen.

Selve vejen - Hringurinn (dvs. Ringen) som hovedvejen, der går Island rundt langs kysten, hedder - synes at have været til stede i broderparten af islandsk film. Siden Ballings *79 af stödinni* har unge såvel som gamle ventet ved den, er stået på eller af bussen på vej til byen og dens liv i det 20. århundredes hastige udvikling eller på flugt fra selv samme. Svære valg er blevet truffet ved vejen i 80'ernes *Land og synir* eller *Ódal fedranna*, hvor den syntes at udgøre et valg - både som livets og nationens korsvej - imens 90'ernes børn blev sendt ad den for at besøge traditionerne bag om *Bíódagar* eller i *Hin helgu vé*, ligesom gamle og unge har fundet en eskapistisk flugt i dens roadmovies. Faktisk kan vejen synes overrendt af outsidere, individualister og anarkister, der ikke rigtigt kan med retlinjede regler og normer, og der kommer flere og flere til. Den sidste på lærredet, antihelten Nói Albínói, har til gengæld reelle problemer med at flygte fra den klaustrofobiske Ísafjördur ad den fristende landevej, hvor provinsens politi får ham, om end det har travlt med at holde styr på hhv. lokale husdyr og rodløse byboer på afveje i tidens *Fálkar* eller *Hafid*.

I hvilken retning Islands film vælger at gå, må tiden vise, men vejene er blevet betydeligt flere og bredere end for både 100 og blot 20 år siden, og der er tilsyneladende ivrige sjæle nok, der tør tage de første skridt på filmens altid usikre og risikofyldte vej, som 80'ernes pionerer såsom Ágúst Gudmundsson og ikke mindst de anarkistiske nøglepersoner Hrafn Gunnlaugsson og især Fridrik Thór Fridriksson har banet.

I 1985 viste Fridrik Thór Fridriksson sin Andy Warhol'ske *Hringurinn* (dvs. Ringen) i sin filmklub, der holdt til i Fjalarkötturinn, hvor Reykjaviks Biograftheater påbegyndte sine regulære visninger for over 97 år siden, men nu som så meget andet - godt og gammelt - er borte.

Med et kamera, der koblet til en bils speedometer tager et billede hver tolvte meter, bringer filmen tilskueren rundt langs hele Islands kyst via Ringen på blot 80 minutter. Muligvis hans svar på Jules Vernes *Jorden rundt på 80 dage* eller også blot en højmoderne leg med den moderne islændings perception af Island, sådan som det kan opleves under sommerens populære bilferier - "at køre ringen" som det kaldes. En af tilskuerne så dog anderledes på det: Efter forevisningen blev Fridriksson passet op af en ældre dame, der nærmede sig de halvfems. Ifølge Fridrikssons samling af anekdoter, erindringsbogen *Vor í Dal*, takkede hun ham inderligt for at have givet hende muligheden for at rejse til østlandet, hvor hun aldrig havde været.

En sød anekdote, men også et vidnesbyrd om at en film aldrig er mere aparte end de øjne, der ser den; at filmen stadigvæk udgør tilskuerens vindue til fjerne egne og verdener, om end det genkendelige eller blot velkendte sælger flest billetter, hvor man end er. Derfor også endnu et eksempel på i hvor høj grad islændingene kunne glædes ved at se deres land på det store lærred, hvad de så har haft rig lejlighed til, og hvad de i allerhøjeste grad har gjort.

*Hringurinn* bevidner dog først og fremmest, at den moderne og flyvske tur rundt om Island kun efterlader små glimt og fragmenter af det alsidige og storslåede landskab, Island stadigvæk også er. Ligeledes kan jeg ikke komme udenom, at

min panoramiske oversigt tilsidesætter en del - og ikke blot skidt men også kanel - for at bevare de store linjer, der i det her tilfælde har været centreret om spillefilmen og dens møde med publikum; såvel det brede islandske som det selektive internationale, der finder filmene i artbiografer og på de utallige festivaler, hvor Fridriksson dominerede som landets repræsentant i 90'erne, mens det nye århundredes vitale filmmiljø har budt på en bredere vifte, der gør det ualmindeligt godt.

Til slut skal dokumentarfilmen kort nævnes. Mange husker nok især den kontroversielle *Survival in the High North* (1989), der fik Greenpeace til at true europæiske tv-stationer, bl.a. TV2, med sagsanlæg i marts 1989, hvis tv dokumentaren blev vist. Truslen blev trukket tilbage, og Magnus Gudmundssons angreb på bevægelsens aktiviteter i Island, Grønland og Færøerne blev vist (og kan stadigvæk købes på video i islandske turistforretninger). Det var især hans skildring af Greenpeaces kampagnemetoder, som propaganda funderet i modtagernes emotionelle reaktioner på søde men blødende dyr, der ildnede op under græsrødderne og debatten. Men journalisten Magnus Gudmundsson har ikke rigtig gjort sig bemærket som filmmager, hverken før eller siden. I det sprudlende filmmiljø findes der til gengæld et mindre hav af mere og mindre erfarne og aktive dokumentarfilmmagere. Af dem er de mest bemærkede og profilerede de vulkanjagende Ósvaldur og sønnen Vilhjálmur Knudsen, der har skildret Islands utallige vulkanudbrud siden Ósvaldur filmede Heklas udbrud i 1947 (*Eldur í Heklu*), og hvoraf deres *Eldur í Heimaey* (1974, *Ild over Heimaey*) udgør et klassisk eksempel; Erlendur Sveinsson, senest aktuel med *Málarinn og sálmurinn hans um litinn* (2001, dvs. Maleren og hans salme om farven) om faderen, kunstmaleren Sveinn Björnsson (1925-1997), er en værdig repræsentant for den traditionsbevidste dokumentarisme, der sværger til celluloidfilmen som mediets ramme; mens Ólafur Sveinsson som den eneste nævnte af den nye generation dokumentarister har taget det digitale videomedie til sig for især at skildre Reykjaviks randområder og outsidere - de senere spillefilms primære inspirationskilde. Mens fjernsynet i de sidste par årtier har været dokumentarfilmens primære eksistensgrundlag, har den i de senere år også fundet et biografpublikum med Thórfinnur Gudnasons dokumentarfilm *Lalli Johns* (2001) som den internationalt mest udbredte, bl.a. vist på TV2 Zulu som *På røven i Reykjavik*.

Denne fremstilling har stort set sprunget hen over 70'ernes tv-dramatik, som trods alt bød på de første instruktørers allerførste arbejder, og hvor de fleste fortsat gør sig gældende. Nogle af disse (især serier) er blevet vist på DR og SVT, hvad det fondsbaserede nordiske film og tv-samarbejde jo forudsætter. Hvorvidt forfatteren Einar Kárason havde ret, da han engang i den så ofte hede islandske filmdebat påstod, at det netop var de islandske tv-serier og tv-film, der havde afholdt det danske publikum fra at ofre penge på biografbilletter til landets spillefilm, skal lades usagt.

Med denne rundrejse i den islandske film kan vi trods alt konkludere, at Björk langt fra er den eneste islandske *og* aparte bølge, der bryder mørket i vores globale biograf, hvoraf langt de fleste har en islandsk film til gode. Og mon ikke de fleste stadigvæk synes, at tanken om en islandsk film virker noget aparte? Måske lige præcis aparte nok til at købe en billet?



*Englar alheimsins/Universets engle. 90.000 islændinge så Fridrik Thór Fridrikssons film, der havde premiere 1. januar 2000. Hovedpersonen og filmens toneangivende fortæller, den skizofrene Páll (Ingvar Sigurdsson), tager her en gåtur over vandet, da myndighederne i endnu et tilfælde er efter ham.*

## Noter

**Navne-note:** I Island er det mest udbredt, at man tager sin fars navn som en art efternavn. Eksempelvis er Ágúst Gudmundsson blot søn af Gudmundur og derfor hverken relateret til Loftur Gudmundsson eller Björk (Gudmundsdóttir). I islandske arkiver og telefonbøger mm. går man derfor efter fornavne; man hedder Tómas, men er søn af Gísli.

1. Denne artikels fremstilling af islandsk film før 1980 bygger især på sekundære kilder (bl.a. essays og artikler af dokumentarfilmmageren og filmarkivets første kurator Erlendur Sveins-son, historikerne Eggert Thór Bernhardsson og Arnaldur Indridason i litteraturlisten) samt de tilgængelige film, hvorimod tegningen af tiden omkring og efter fondens dannelse først og fremmest bygger på værkerne selv og det islandske avisarkiv, der ikke blot præciserer premieredatoer, men endvidere gengiver den omfangsrige debat og omtale, filmene har fået og får i Island. Også de få internationale fremstillinger er indsamlet. Med undtagelse af Peter Cowies *Icelandic Films 1980-2000* (2000) er de desværre generelt faktuelt svage eller ligefrem fejlagtige. De ellers inspirerende betragtninger synes ganske uforskyldt smittede af upræcise premiereår, titler, instruktørnavne og fødselsår, hvad der endvidere især præger de brugerbaserede internetbaser, www.imdb.com og www.allmovie.com. De påfaldende mange fejl hænger sikkert sammen med det endnu spinklere internationalt tilgængelige grundmateriale, der hovedsageligt har rødder i de allerførste IFF-udgivelser (festivalbrochurer mm.), der daterede film efter, hvornår de havde fået bevilget støtte, ligesom andre er gået efter internationale premierer osv. - og hvis fejl har spredt sig gennem årene. Når det påpeges her, er det blot for at uddybe, hvorfor så mange af de følgende premiereår mm. ikke stemmer overens med de populære databaser eller f.eks. Astrid

Söderbergh Widdings kapitel om Island i *Nordic National Cinemas* (Routledge 1998).

2. Når jeg omtaler den islandske filmdebat er det hovedsagelig fra aviserne, hvor man i et land af denne størrelse udtrykker sig meget og om meget, som både læserbrevsskribent eller mere eller mindre kvalificeret kommentator. Således fylder den debat *Thjód i hlekkjum hugarfarsins* vakte mere end nogen spillefilm i det islandske filmarkivs udklipsarkiv. Filmmiljøets interne debat kommer også og især til udtryk i branchetidsskriftet "Land og Synir", udkommet siden nr. 1, jan./feb. 1996. Debatten var aftagende men eksisterede under mit studieophold i 1997, hvor filmarkivets daværende leder Bjarki Bödvar Pétursson henledte min opmærksomhed på den, ligesom han beskrev og deltog i den (især vedrørende internationale reklamefilms brug af Island som kulisse) i: "Land og Synir" nr. 6 nov./dec. 1996.
3. Udover *Bíódagar*, hvor Peter Aalbæk Jensen udgjorde co-producent ligesom på *Englar alheimsins* i 2000, som han købte rettighederne til af forfatteren Einar Már Gudmundsson, der også har skrevet filmens manus, var han producent (executive-producer) på Fridrikssons *Á köldum klaka* '95 og *Djöflaeyjan* '96. Aalbæk har endvidere udgjort co-producent sammen Fridrikssons IFC og tyske Peter Rommel på Júlíus Kemps *Blossi 81055*, Óskar Jónassons *Perlur og svín*, Ari Kristinssons *Stikkfrí* (alle fra 1997) og Gísli Snær Erlingssons *Íkingut* fra 2000. Derudover, men i samarbejde med Snorri Thórissons Pegasus Pictures, Egill Edvardssons *Agnes* 1995, og i samarbejde med Kormákurs 101 ltd. selv sammes *101 Reykjavík*. Den danske *Vildspor* blev i øvrigt produceret af Zentropas datterselskab Balboa 2 ApS i samarbejde med Icelandic Film Corporation med Fridriksson og Aalbæk Jensen som executive producers.

## Litteratur


**Om Island og Reykjavik**

Gíslason, Gylfi Th. (1994). *Ad vera Islendingur - vegsemd thess og vandi.* Reykjavik, Setberg.

Hjálmarsson, Jón R. (1999). *Islands Historie - fra bosættelsen til vore dage.* Reykjavik, Iceland Review.

Kjartansson, Helgi Skúli (2002): *Ísland á 20. öld.* Reykjavik, Sögufélag.

Líndal, Páll (1991). *Reykjavík - Sögustadir vid Sund.* Reykjavik, Bókaútgáfan Örn og Örlygur.

Magnússon, Sigurdur A. (1990). *The Icelanders.* Reykjavik, Forskot Publishing Company.

Nordal, Jóhannes& Valdimar Kristinsson (1996). *Iceland - The Republic.* Reykjavik, The Central Bank of Iceland.

Rosenblad, Esbjörn & Rakel Sigurdardóttir (1993). *Iceland, from Past to Present.* Rekjavik, Mál og Menning.

Statistic Iceland: *Satistical Yearbook of Iceland 1996.* Reykjavik, Landshagir 1996.

**Om Islands film (og enkelte instruktører)**

Baldvinsdóttir, Inga Lára, red. (2002). *Enginn getur lifad án Lofts - Loftur Gudmundsson konunglegur hirdljósmyndari og kvikmyndagerdarmadur í Reykjavík.* Reykjavik, Rit Thjódminjasafns Islands 2.

Balling, Erik (1998). *Som barn var jeg voldsomt hidsig.* København, Aschehoug.

Bernhardsson, Eggert Thór (1999): "Landnám lifandi mynda: af kvikmyndum á Íslandi til 1930". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.

Bernhardsson, Eggert Thór (1999). "Iceland: Saga af kvikmynd". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

Bjarnadótttir, Birna (1999). "Náttúra tilfinninga í íslenskum kvikmyndum". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

Breidfjörd, Huldar (1999). "Skrítna Ísland: Um íslenskar vegamyndir". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

Cowie, Peter (2000). *Icelandic Films 1980-2000.* Reykjavík, The Icelandic Film Fund.

Elísson, Gudni, red. (1999). *Heimur Kvikmyndanna.* Reykjavík, Forlagid and ART.IS.

(En antologi af hvad der er skrevet af længere artikler og universitetsopgaver om film på Island med en sektion (IV) om islandsk film: "Ísland og Kvikmyndin" (s. 802-992), hvor yderst forskellige forfattere bidrager med analyser af værker og epoker. De for mig at se mest interessante er anført for sig

i denne liste, endvidere med eventuel oprindelig dato og udgivelse.)
Fridrikson, Fridrik Thór (1994). "Sänk det nordiska vikingaskepet!". In *Chaplin* nr.1 februar/mars, Stockholm.
Fridriksson, Fridrik Thór og Árni Óskarsson (1994). *Vor í Dal.* Reykjavik, Mál og menning.
Heiddal, Hjálmtý (1995). "Skemtanir fyrir fólkid". In *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 25. marts.
Helgadóttir, Hafdís (1999). "Hlutverk landslags í kvikmyndum: Svo á jördu sem á himni, Hrafninn flýgur og Land og synir": In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.
Jónasson, Kristján B. (1999). "Íslenska hjardmyndin: Andstædur borgar og sveitar i 79 af stödinni og Land og synir". In Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS.
The Icelandic Film Makers Association (Félag Kvikmyndagerdarmanna, tidskrift fra nr. 1, jan/feb. 1996): *Land & Synir* Vesturgata 11-13, 220 Hafnafjördur, Iceland.
Indridason, Arnaldur (1995). "Kvikmyndir um íslenzkt efni". In *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 7. oktober. Ny version "Stofnun og saga kvikmyndafyrirtækisins Edda-film", in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Lárusson, Hördur Vilberg (1998). "Hernám hugans. Hugmyndir manna um áhrif Keflavíkusjónvarps á islenskt thjóderni". I *Ný Saga - Tímarit sögufélags 1998.* Reykjavik, Sögufélag.
Møller, Birgir Thor (1997). "Djöflaeyjan Rís". I *Dagur-Tíminn* Reykjavik, 11. marts.
Møller, Birgir Thor (2001). "Fridrik Thór Fridriksson". I *Kosmorama - Filmkunstnere i tiden* nr. 227/228, København, DFI.
Sen, Oddný (1995). "Sjónvarpsbyltingin á Íslandi - og áhrif hennar á íslenska kvikmyndagerd fram til 1979". In *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 28. oktober og 4. november, 1995, genoptrykt in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Sveinsson, Erlendur (1995). "Árin tólf fyrir daga Sjónvarps og Kvikmyndasjóds". I *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 7. september. Genoptrykt in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Sveinsson, Erlendur (1981). *Kvikmyndir á Islandi 75 ára.* Reykjavík, Gamla Bíó, Nýja Bíó og Kvikmyndasafn Íslands.
Sveinsson, Erlendur (1988). "Sjón og saga. Ísland í lifandi myndum". I *Ný Saga - Tímarit sögufélags 1988.* Reykjavik, Sögufélag.
Sveinsson, Erlendur (1995). "Tilkoma kynningar- og áródursmynda á fjórda áratugnum". I *Lesbók Morgunbladsins* Reykjavik, 18. december. Ny version "Landsýn - Heimsýn: Kynningarmáttur kvikmyndanna á fjórda áratugnum", in Gudni Elísson (red.) *Heimur kvikmyndanna*, Reykjavík, Forlagid and ART.IS, 1999.
Thórarinsson, Árni (1994). *Krummi - Hrafn Saga Gunnlaugssonar.* Reykjavik, Fródi hf.
Åhlund, Jannike (2000). *En Sagolik (Film) Historia - bilder från Island.* Göteborg, Filmkonst #65.
Åhlund, Jannike (1994). "Sagoligt kreativ". I *Chaplin* nr. 1, februar/mars.

**Websider:**

www.hagstofa.is - Statistics of Iceland
www.mbl.is - Morgunbladid
www.icecorp.is - Icelandic Film Corporation
www.icelandicfilmcentre.is - tidligere www.iff.is
www.kvikmyndasafn.is - The National Film Archive of Iceland.
www.producers.is - The Icelandic Film Makers Association.

## Islandske spillefilm 1980-2002

Islandsk originaltitel/Engelsk eksporttitel (evt. dansk titel; hvis den engelske titel står i parentesen betyder det, at filmen er vist i Danmark under denne titel) - instruktør
* markerer, at filmen i et eller andet omfang er internationalt co-produceret eller co-finansieret

1980
Land og synir/Land and Sons (Land og sønner) - Ágúst Gudmundsson
Veidiferdin/The Fishing Trip - Andrés Indridason
Ódal fedranna/Father's Estate - Hrafn Gunnlaugsson
1981
Punktur punktur komma strik/Dot Dot Comma Dash - Thorsteinn Jónsson
Útlaginn/Outlaw, The Saga of Gísli - Ágúst Gudmundsson
Jón Oddur og Jón Bjarni/The Twins - Thráinn Bertelsson

1982
Sóley/Soley - Róska and Manrico Pavelettoni
Okkar á milli - í hita og thunga dagsins/Inter Nos* - Hrafn Gunnlaugsson
Med allt á hreinu/On Top - Ágúst Gudmundsson

1983
Á hjara veraldar/Rainbow's End - Kristín Jóhannesdóttir
Húsid/The House (Huset) - Egill Edvardsson
Nýtt líf/New Life - Thráinn Bertelsson
Skilabod til Söndru/Message to Sandra - Kristín Pálsdóttir

1984
Hrafninn flýgur/When the Raven Flies* (Når ravnen flyver) - Hrafn Gunnlaugsson
Atómstödin/Atomic Station (Atomstationen) - Thorsteinn Jónsson
Dalalíf/Pastoral Life - Thráinn Bertelsson
Gullsandur/Golden Sands (Gyldent sand) - Ágúst Gudmundsson

1985
Hvítir Mávar/Cool Jazz and Coconuts - Jakob Magnússon
Skammdegi/Deep Winter - Thráinn Bertelsson
Löggulíf/A Policeman's Life - Thráinn Bertelsson

1986
Eins og skepnan deyr/The Beast - Hilmar Oddsson
Stella í orlofi/The Icelandic Shock Station - Thórhildur Thórleifsdóttir

1987
Skytturnar/White Whales* - Fridrik Thór Fridriksson

1988
Foxtrot/Foxtrot - Jón Tryggvason
Í skugga hrafnsins/In the Shadow of the Raven* (I ravnens skygge) - Hrafn Gunnlaugsson

1989
Kristnihald undir jökli/Under the Glacier* (Under gletcheren) - Gudný Halldórsdóttir
Magnús/Magnus (Magnus) - Thráinn Bertelsson

1990
Ævintýri Pappírs Pésa/The Adventures of Paper Peter* - Ari Kristinsson
Ryd/Rust* - Lárus Ymir Óskarsson

1991
Börn náttúrunnar/Children of Nature* (Naturens børn) - Fridrik Thór Fridriksson
Hvíti Víkingurinn/The White Viking* (Den hvide viking) - Hrafn Gunnlaugsson

1992
Ingaló/Ingalo* - Ásdís Thoroddsen
Ævintýri frá Nordurslódum/ Northern Tales* [tre kortfilm] - Maariu Olsen (GRL), Katrín Óttarsdóttir (FO), Kristín Pálsdóttir (IS))
Svo á jördu sem á himni/As in Heaven* - Kristín Jóhannesdóttir
Veggfódur/Wallpaper - Júlíus Kemp
Sódóma Reykjavík/Remote Controle - Óskar Jónasson
Karlakórinn Hekla/Men's Choir* (Herrekoret Hekla) - Gudný Halldórsdóttir

1993
Stuttur Frakki/Behind Schedule* - Gísli Snær Erlingsson
Hin helgu vé/The Sacred Mound* (Den hellige høj) - Hrafn Gunnlaugsson

1994
Bíódagar/Movie Days* (Movie Days) - Fridrik Thór Fridriksson
Skýjahöllin/The Sky Palace* - Thorsteinn Jónsson

1995
Á köldum klaka/Cold Fever* (Cold Fever) - Fridrik Thór Fridriksson
Ein stór fjölskylda/One Family - Jóhann Sigmarsson
Einkalíf/Private Life - Thráinn Bertelsson
Tár úr steini/Tears of Stone* - Hilmar Oddsson
Nei, er ekkert svar/No is No Answer* - Jón Tryggvason
Benjamín dúfa/Benjamin Dove* (Benjamin Due) - Gísli Snær Erlingsson
Agnes/Agnes* - Egill Edvardsson

1996
Draumadísir/Dreamhunters* - Ásdís Thoroddsen
Djöflaeyjan/Devil's Island* (Djævelens ø) - Fridrik Thór Fridriksson

1997
Blossi 810551/Blossi 810551* - Júlíus Kemp
María/Maria* - Einar Heimisson

Perlur og svín/Pearls & Swine* (Perler og svin) - Óskar Jónasson
Stikkfrí/Count me Out* (Ælle bælle ni ti ... du slap fri) - Ari Kristinsson

1998
Sporlaust/No Trace* - Hilmar Oddsson
Dansinn/The Dance* - Ágúst Gudmundsson

1999
Ungfrúin góda og húsid/Honour of the House* (Husets ære) - Gudný Halldórsdóttir
Myrkrahöfdinginn/Flames of Paradise* [aka Witchcraft] - Hrafn Gunnlaugsson

2000
Englar alheimsins/Angels of the Universe* (Universets engle) - Fridrik Thór Fridriksson
Fíaskó/Fiasco* (Fiasko) - Ragnar Bragason
101 Reykjavík/101 Reykjavik* (101 Reykjavik) - Baltasar Kormákur
Íslenski draumurinn/The Icelandic Dream (Den islandske drøm) - Róbert I. Douglas
Óskabörn Thjódarinnar/Plan B – Report - Jóhann Sigmarsson
Ikíngut/Íkingut* (Ikingut) - Gísli Snær Erlingsson

2001
Villiljós/Dramarama - Inga Lísa Middleton, Dagur Kári, Ragnar Bragason, Ásgrímur Sverrisson, Einar Thór Gunnlaugsson
Mávahlátur/The Seagull's Laughter* - Ágúst Gudmundsson

2002
Regína/Regina* - María Sigurdardóttir
Gemsar/Made in Iceland [aka Cell] - Mikael Torfason
Reykjavik Guesthouse – rent a bike/Reykjavik Guesthouse – rent a bike - Björn Thors & Unnur Ösp Stefánsdóttir
Madur eins og ég/A man like me - Róbert I. Douglas
Hafid/The Sea* (Havet) - Baltasar Kormákur
Fálkar/Falcons* (Falcons) - Fridrik Thór Fridriksson
Stella í frambodi/Stella Runs for Office - Gudný Halldórsdóttir

2003
Nói Albínói/Noi the Albino* (Noi the Albino) - Dagur Kári

# KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur


*Birgit Kleist Pedersen*
Filmens indtog i Grønland.
Grønlands film og medier

*Kirsten Thisted*
Danske Grønlandsfiktioner.
Om billedet af Grønland i dansk litteratur

*Carl Nørrested*
Blandt eskimoer, eventyrere og etnografer.
Filmdokumentarisme om Grønland

*Inge Kleivan*
Kultursammenstød som lystspil.
Asta Nielsen-filmen *Das Eskimo-Baby*

*Werner Sperschneider*
Landet bag isen.
Grønland i 1920'ernes og 30'ernes kulturfilm

*Erik Gant*
Grønlandske overgange.
Fra *Qivitoq* til *Tukuma*

*Annga Lynge*
Med grønlandske øjne.
Omkring *Da myndighederne sagde stop*

*Jette Rygaard & Birgit Kleist Pedersen*
*Lysets hjerte* - en rejse til fortiden.
Eller uddrivelsen af historien

*Anders Jørgensen*
Primitiv film?
Knud Rasmussens ekspeditionsfilm

*Casper Tybjerg*
Det store søm.
Polfærd på film

*Helle Kannik Haastrup*
Kuldens muntre søn.
En analyse af *Nanook of the North*

*Birgir Thor Møller*
Island og filmen gennem 100 år.
En rejse mellem land og by, fortid og samtid