

KRITIK

Redigeret af
Frederik Stjernfelt og
Lasse Horne Kjældgaard

178



“Det var aldrig sket i min tid”, udtaler en forhenværende dansk udenrigsminister i en annonce, som ofte bringes i dagbladene for et rejseselskab, der sælger charterture til Virgin Islands, de tidligere Dansk-Vestindiske Øer. Hvad var aldrig sket – at Danmark aldrig havde besat og koloniseret disse fjerntliggende carabiske øer? Nej, at den danske stat aldrig havde solgt dem, men derimod holdt på dem og på sin status som feriekoloniherre.

I denne form kan man møde den danske kolonihistorie i dag i den danske offentlighed, kogt ned til en national-jovial spøg i reklameøjemed. Den alvorligere historiske virkelighed bag de danske tropebesiddelser, som slaveefterkommere på øerne kan berette om, hører man sjældnere noget til.

På den baggrund er det ikke uden betydning, at den interesse for kolonialismens og afkolonise-

KRITIK 178

© 2005 by
Gyldendalske Boghandel,
Nordisk Forlag A.S., Copenhagen.
Fotografisk, mekanisk eller anden form
for gengivelse eller mangfoldiggørelse af
dette tidsskrift eller dele heraf er ikke
tilladt ifølge gældende dansk lov om
ophavsret.

ISBN 87-02-03931-1

ISSN 0454-5354

Udgivet med støtte af Kulturministeriets
bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.

Forsidebillede: Asta Nielsen i "Das Eskimo-
baby" (Walter Schmidhäusler, Tyskland/
Danmark, 1916).

Forlagsredaktion:
Sune de Souza Schmidt-Madsen
og Cathrine Kietz

Sats: Pamperin · Grafisk
Tryk: Narayana Press

Copyrighthavere til grafisk materiale,
som ikke har kunnet spores,
er velkomne til at henvende sig
til KRITIKs redaktion.

Redaktionens adresse:
Klareboderne 3,
1001 København K
Tlf. 33 75 56 23
Fax 33 75 56 57
E-mail: kritik@gyldendal.dk

Redaktionen påtager sig intet ansvar for indsendt materiale.

WWW.KRITIK.GYLDENDAL.DK

KRITIK, 38. årgang. Abonnement kan tegnes i alle boglader.

Pris i abonnement (6 numre) kr. 600,- pr. årgang.

Løssalgpris pr. nummer kr. 125,-.

Kan også købes på www.kritik.gyldendal.dk

- 1 *Frederik Tygstrup*
Den blå stol
En litterær rapport om demens i Amerika
- 9 *Søren Schou*
Litteraturhistoriens forvandlinger
Tiltrædelsesforelæsning
- 18 *Henrik Jørgensen*
See hvor skielver JEsu Lemmer
Narrative strukturer i Kingos lyrik
- 28 *Elisabeth Oxfeldt*
Den selvdestruerende mekanik
En æstetik-historisk placering af H.C. Andersens "Nattergalen"
- 38 *Klaus P. Mortensen*
... var man ei en lismand
En montage om viljen til kunst
- 45 *Susanne Regener*
Det etnografiske vokskabinet
Konserverede eskimoansigter i de visuelle medier
- 54 *Hans Hauge*
Vi havde et fort i Afrika
Forsøg med en nordisk postkolonialisme
- 66 *REPLIK*
Ingemai Larsen og Kirsten Thisted
Hvad er så postkolonialisme?
- 70 *KRITIK*
- 80 *INDEKS – KRITIK 127-178*

ISBN 87-02-03931-



9 788702 039313

Det etnografiske vokskabinet

Konserverede eskimoansigter i de visuelle medier

Skindanorakker, pelsomkransede hætter, fremmede ansigter der gnider næse – det finske mobilkommunikationsselskab *Nokia* bruger i deres reklamekampagne “Nokia Connecting People” en gængs kliché om eskimoer: De bærer skindtøj, har skæve øjne, og i stedet for at kysse på munden gnider de næse. Flade ansigter, harmonisk præsenteret i profil, fremmede, fra den evige is, i traditionel påklædning – mobilkommunikation skaber en nærhed, der leder tankerne hen på hudkontakt, og muliggør social nærhed henover kulturgrænser – således lader reklamens intenderede *message* sig beskrive.

De grønlandere som jeg ser på Christianshavns Torv i København, har meget lidt at gøre med dette stereotype billede. Hvad jeg ser, er af statur små og nedbøjede mennesker i dansk hverdagstøj (bukser, bluse, vindjakke), med ølflaskerne i en plasticpose og en åben flaske i hånden. Ansigterne er mørke, furede og virker gamle. I en alkoholrus mumler de hen for sig, er undertiden grove og højtråbende eller vakler henover torvet. Outsidere, som jeg har medlidenhed med. På en bemærkelsesværdig måde passer de arbejdsløse grønlandere her ind i et mediehistorisk billede: på Christianshavns torv blev der i 1938 placeret et mindesmærke for Grønland, Grønlandsmonumentet, skabt af Svend Rathsack (1885-1941). På en høj sokkel står en grønlander af metal, iklædt anorak og med sin kajak. Til højre og venstre er der scener af sten, der viser kvinder, i antydet traditionel påklædning, ved fiskefangst og rensning af sæler. Rundt om mindesmærket er der bænke, hvorpå de arbejdsløse og til tider tiggende grønlandere sidder.

Begge billeder – reklamens billede og mit personlige indtryk – er ikke kun i Danmark udtryk for udbredte klichéer om grønlandere. På den ene side har man stor respekt for et “oprindeligt folk”, som kan overleve i den skønne, men rå og farlige natur. På den anden side har man medlidenhed med dette folk, som gennem Danmarks indblanding og kolonisering er blevet

mærkede af alkoholisme, incest, kriminalitet og vold.¹ Og med hensyn til udseendet: hvor hårdnakket er ikke den forsimplede forestilling om, at grønlandere – mænd som kvinder – går i skindbukser og store anorakker med pelskant på hættene? Anorakken (den oprindelige betegnelse for den vandtætte kajakjakke) og det pelsindrammede ansigt vil spille en hovedrolle i det følgende.

Nokia-reklamen præsenterer et idealiseret amerikansk-europæisk perspektiv, der forsøger at fastholde eskimoerne i deres fremmedhed. Et billede synes at være fastfrosset eller mere præcist: konserveret. Det ideale fremmedbillede, *Eskimo*, er siden starten af den danske kolonisering af Grønland blevet formet og til stadighed reproduceret i litterære som fotografiske og filmiske dokumenter.

Jeg vil gerne forfølge denne form for taksidermi i dens historiske udviklingsstadier i dokumentar- og spillefilm, som, når alt kommer til alt, er meget aktuel i dag med det dekorative profildbillede i reklamen eller tilsvarende billeder i filmene *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (Bille August, 1997) og *Atanarjuat – The Fast Runner* (Zacharias Kunuk, 2000).

Taksidermi er det græske udtryk for formning af hud og betegner den kunstneriske måde, hvorpå døde dyrekroppe konserveres. De døde dyr får gennem denne udstopningskunst atter pustet et skinnliv i sig. De på denne måde levedejorte dyr var i lang tid genstand for en museumsdidaktik baseret på dioramaer. På naturhistoriske museer fremstillede man dyrenes naturlige omgivelser med sætstykker og maledede baggrunde. Det præparerede dyr på museet kan ses som en *offerkultur* i vores kultur: Her bliver der på højt symbolsk niveau vist, hvordan man kan omgå tab af liv.² Dioramaet som reduktion af livet, dog samtidig med fordring om at ligne, blev efter Anden Verdenskrig i Europa i et par årtier også anvendt i etnografiske og folkehistoriske museer. Dioramiske enheder med menneskelignende dukker skulle illustrere afrikaniske stammer og andre fremmede kulturer. I



Nokia reklame 2004

disse iscenesættelser efterstræbtes en detaljerig 'kultur'.³ Denne udstillingspraksis har en forhistorie i raritetskabinetter og etnografiske landsbyer, hvilket jeg senere vil komme ind på.

Den metaforiske anvendelse af begrebet taksidermi til medieprocessers befæstelse af konkrete, menneskelige ansigter (i fotografiets, filmens, museets mediehistorie) byder sig til, fordi allerede de første ekspeditions- og dokumentarfilm om Grønland gestalter det setes natur med et

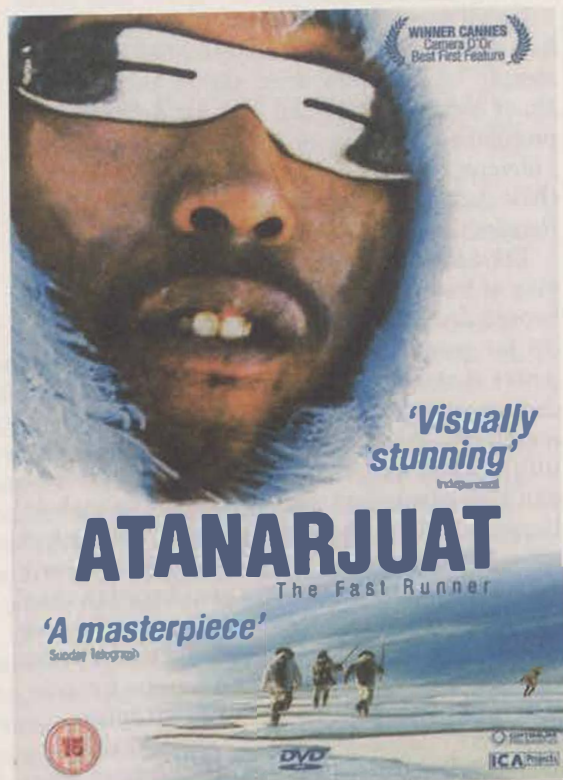
etnografisk blik og dermed påvirker billeddannelsen af det grønlandske portræt. Og det sker, fordi fiktive grønlandsfilm altid er indpasset i en dokumentarisk ramme.⁴

Min tese er, at den taksidermiske variant af det eskimoiske idealansigt med alle dets konnotationer (naturnær, fremmed, uciviliseret) i Europa i dag til stadighed bliver reproduceret for på den ene side at konservere den sunde, uskyldige forestilling om polarmennesker som projektionsflade for det, der er gået tabt i det Moderne, og på den anden side at holde forestillingen om *the furred-stylish* eskimo i live (især i Danmark) for at distancere sig fra den grønlandske befolknings sociale og psykosociale problemer, som er en følge af den nationale kolonipolitik. Bevare distancen kan man åbenbart bedst, hvis man gør objektet til et drømmebillede. Mediemæssig taksidermi er forsøget på at tilsløre den fortsatte stigmatisering af grønlænderne⁵ og dermed også deres offerstatus, idet man atter og atter blæser liv i den kunstneriske, ideale gestaltning. Hvad vi får fremvist, har altid bare været fiktion – "den vilde" er kolonisorernes opfindelse. Den taksidermiske modus indeholder en etnografisk musealiseringsside om, at de uddøende kulturer skal reddes for evigheden, idet man arkiverer dem. Levendegørelsen gennem udstopningen forudsætter, at objektet allerede er dødt.⁶ Taksidermien fornægter sit "objekts" levende nutid og i overført betydning objektets selvstændighed.

Eskimo / Inuit og de første feltarbejder i Grønland

Kløften mellem fremmed- og selviagttagelse kunne ikke være større: *Eskimo* er den oprindeligt franske fremmed-betegnelse (*Esquimaux*) blandt amerikanske, canadiske og danske forskere for de mennesker, der lever på Arktis, og den går etymologisk tilbage til det indianske: "de der æder rå kød".⁷ Eskimoerne kalder sig selv *inuit*: mennesker. Dermed har vi to fuldstændigt forskellige semantikker foran os, som samtidig betegner ligeså forskellige kulturelle optikker. Ordet *eskimo* er det førende i de taksidermiske former for europæisk og nordamerikansk mediefremstilling af polararbejderne, mod hvilke nutidens *inuit* kæmper, både politisk og gennem kunst, film og musik.⁸

Allerede i 1891 så den norske polarforsker og forfatter Fridtjof Nansen Grønland som meget stærkt truet:



Atanarjuat – The Fast Runner, Canada 2000

om jeg end ikke finder alt bestaaende saare godt, og selv om jeg skulde vise den svaghed at føle sorg over et synkende folk, som kanske ikke staar til at redde, da det allerede er stukket af vor civilisations giftige braad [...].⁹

Nansens blik er præget af medlidenhed. Det fører hos ham til en beskrivelse af naturen præget af superlativer og til at sammenknytte grønlanderne med naturen. Eskimoens sind var et billede på det hav, som udgør hans livsgrundlag.

Med det [havet] veksler hans sinn, i stormen alvor, i solskin og stille den ubundne glede. Han er et barn av havet, lettsindig glad som den kåte bølge, men stundom mørk som det frådende uvær. Alt svinger like hurtig i hans barnesinn som bølgene der legger sig når stormen stilner over sjøn.¹⁰

Mønsteret med naturnærhed og infantilisering, som fremmede folk karakteriseres med, er meget udbredt i det etnologiske blik.

Ligesom repræsentationen af Orienten, handler repræsentationen af eskimoen om oprindelse – i dette tilfælde samfundets oprindelse i 'den rene primitive': fredelig, lykkelig, barnlig, ædel, uafhængig og fri.¹¹

Eskimofilmen *Nanook of the North* (Robert Flaherty, USA 1922) var en af de første eskimofilm, som – ligesom mange der skulle følge – inkarnerede den taksidermiske repræsentationsform. Taksidermi opfylder ønsket om at repræsentere en helhed, og *Nanook* er denne kinematografiske konserverings hovedværk:

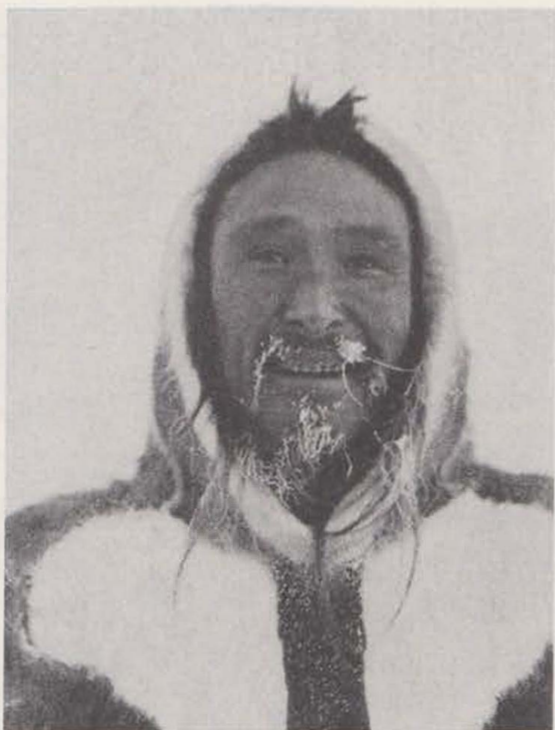
Eftersom indfødte folk antoges at være allerede døende, hvis ikke døde, vendte den etnografiske 'taksidermist' sig mod det kunstige, på jagt efter et billede der var mere sandfærdigt i forhold til den formodede original.¹²

Flaherty foretog mellem 1910-1921 forskellige



Grønlandsmonumentet på Christianshavns Torv, København 2005. Foto: Susanne Regener.

ekspeditioner til det canadiske Arktis og medbragte på sin sidste rejse – som for øvrigt blev sponsoreret af et pelsfirma – sit filmudstyr. Det var Flahertys anliggende at vise inuitten, altså angiveligt ikke at fokusere på det civiliserende blik, men i stedet på det blik, som inuitterne har på sig selv. Det hindrede ham dog ikke i at lade hovedpersonens tøj designe i USA og i at iscenesætte handlingen. Den samtidige arktiske polarforsker Vilhjaln Stefansson kaldte *Nanook* "et meget unøjagtigt billede af eskimolivet."¹³ Helt anderledes reagerede pressen på uropførelsen – filmen blev vurderet som "en realistisk skildring af eskimoer, ikke opfundet, men fremkaldt af livet".¹⁴ I begge tilfælde foregiver man adækvat at nærme sig det fremmede.



“Eskimotyper” fra Knud Rasmussens *Den store slæderejse*, København 1964.

De tidligste etnografiske, fotografiske og filmiske udforskninger af Grønland er forbundet med ganske få navne i sammenhæng med ekspeditioner: eskimologen William Thalbitzer filmede som den første i Grønland i 1906 og 1914, kulturanthropologen Kaj Birket-Smith beskrev omfattende den grønlandske kultur¹⁵ og havde i 1920'erne været på arktisk ekspedition med polarforskeren Knud Rasmussen. Knud Rasmussen er den vigtigste person i traderingen af narrative og visuelle myter om Grønland. Han voksede op på Grønland som tosproget og kom som tolvårig til Danmark. Den første ekspedition, som den treogtyvårige Rasmussen tog del i, var den såkaldte Litterære Grønlandsekspedition i 1902-04, som drejede sig om indsamlingen af traditionelle fortællinger. Så fulgte mange arktiske ekspeditioner, som han gennemførte sammen med grønlændere og med grønlandsk rejseteknik: med hundeslæder. Rasmussens etnografiske materiale blev et vigtigt grundlag for danskernes Grønlandsbillede. I den populære beretning fra Den 5. Thule-ekspedition *Den store slæderejse* fra 1932 udledte han i ord og billeder eskimoernes kultur og udseende fra den omgivende naturs beskaffenhed. Ganske som Fridtjof Nansen var Rasmussen af den mening direkte at have indfanget “det store

oprindelige” i eskimokulturen som eksempel på ”menneskelig udholdenhed, kraft og skønhed.”¹⁶ De portrætter, der illustrerer værket, er ansigter indrammet af skindhætter.

Disse afbildninger fremstilles som etnografiske, videnskabelige klassifikationer, hvilket vil sige, at der hævdes at være en sandhed i billedet. I en anden fotografisk genre, den idealiserende iscenesættelse af etniske folk som ’ædle vilde’, lod Rasmussen også sig selv afbilde. Dermed visualiserede han en nærhed til undersøgelsesobjekterne, som efterfølgende gjorde ham legendarisk, ligesom den allerede i hans levetid indvarslede hans heltestatus.¹⁷ Fotografiet af den ukendte eskimopige fra det københavnske fotoatelier kort efter 1900 anviser retningen for samtidens fotografiske visualisering af fremmed skønhed: en europæisk frisure, et drømmende blik, blød kontur.¹⁸ Den fremmede kvinde bliver gjort lig en af vore egne, men også idealiserende erotiseret. Portrættet af Rasmussen har et sammenligneligt udtryk: det traditionelle skindtøj antydes blot, hættten er trukket tilbage og frembyder en ny indramning: forskeren i det kunstneriske fotografis heltepositur som ’noble native’. Med disse afbildninger, som man i fotografihistorien betegner som kunstfotografier, blev det fremmede konnoteret som eksklusivt, som



Knud Rasmussen ca. 1910.



Lomen Bros. 1903.

skønt, som auratisk og eksotisk.

Thalbitzers første filmoptagelser vender sig helt bort fra en sådan idealisering. Filmen bliver i de første år af det 20. århundrede benyttet med henblik på at afbilde eskimoernes såkaldt oprindelige verden. Menneskene bliver for det meste filmet i grupper og i bevægelse (der skulle også vises, hvad det nye medie formåede at præstere) – den allerede fremskredne tilpasning til kolonisorernes ordnede verden udblændes.¹⁹ I den taksidermiske idéns ånd iscenesætter den etnografiske dokumentarfilm fra den første tid en særlig eksotiskhed og fremmedhed hos grønlænderne, som filmen foregiver at ville redde. Såvel Flaherty som Thalbitzer rager del i en museumsidé, der gør mennesket til en levende udstillingsgenstand, set og dokumenteret gennem filmmediet.

Grønlænderskue: udstilling på film

I 1916 havde den første film, der diskuterede grønlandsk kultur, premiere. *Ivigtut* (Walter Schmidthässler, DK 1916) var finansieret af Asta Nielsen, der også spillede hovedrollen. I 1918 kom filmen, under titlen *Das Eskimobaby*, til Tyskland. Skuespillerinden, der allerede dengang

var berømt i Skandinavien og Tyskland, forklædte sig som eskimo (afbildet på forsiden af dette nummer). Filmen handler i korte træk om konfrontationen mellem det civiliserede, borgerlige samfund og et indfødt væsen. Grønlandsforskeren Knud (man bemærker navneslægtskabet med den berømte polarforsker) bringer eskimohustruen Ivigtut, som han har forelsket sig i, med til Europa. I de nye omgivelser opfører grønlænderinden sig, set fra filmens synspunkt, barnligt, uciviliseret og mærkværdigt. Hun leger med nødbremsen på toget, hun spiser med fingrene, hun sover på gulvet, hun smiler bare til fremmede i stedet for at give dem hånden, hun kysser ikke sin kæreste, men trykker sin næse mod hans. Stumfilmens mellemtitler henviser til de kulturelle (og civilisatoriske) forskelle, der samtidig var og er de mest anvendte stereotyper om grønlændere overhovedet.²⁰

Filmen er en bemærkelsesværdig mediemæssig transformation af de såkaldte *folkeskuer*, der var populære i slutningen af det 19. århundrede. Den hamburgske dyrehandler og senere direktør for den zoologiske have i Stellingen nær Hamburg, Carl Hagenbeck, havde allerede i 1878 udstillet en gruppe grønlandseskimoer i Berlins Zoo.²¹ Gruppen blev udstillet i et panorama over Grønland med iglo og kunstige vandløb,

hvor de opførte kajakkunster. Med denne op-sætning gjaldt det om at præsentere det etnografiske trofæ *live* og fremvise de fremmedes vaner og adfærd, deres udseende og deres traditionelle påklædning. De blev arrangeret som *tableaux vivantes* og mod betaling stillet frem for publikum. "Mennesket som levende udstillingsgenstand" fandtes allerede ved det 16. århundredes europæiske hoffer, da de første opdagelsesrejsende bragte menneske-bytte med hjem, som blev indføjet i raritetskabinetter og menneskemanagerier. Det 19. århundredes verdensudstillinger byggede på det tilbageskuende princip "for i udstillingen at medtage de koloniseredes 'primitive' livsformer som en markant og sanseligt erkendelig kontrast til det ubegrænsede fremskridt."²² Derved handlede det på ingen måde kun om en præsentation af fjerne fremmede; også beboere i hjemlige landskaber, som f.eks. de tyske transylvanere, kunne ses i 'deres' bondehuse allerede på Verdensudstillingen i Wien i 1873. I det første europæiske frilandsmuseum, det af Arthur Hazelius grundlagte Skansen ved Stockholm, kunne man ved siden af dukker i nationaldragt også beundre "levende udstillingsgenstande".²³

Folkeskuerne forenede den taksidermiske idé med museets levendegørelse – i zoo var der ingen strukturelle forskelle mellem dyr og menneske. En lignende populær variant af didaktisk oplysningsarbejde optræder på samme tid på markedet: Man fremviste skikkelser med usædvanligt ydre, som eksempelvis behårede mennesker, som *missing links* mellem dyr og menneske. Miss Pastrana, en kvinde med usædvanligt langt skæg og fuldstændig kropsbehåring, var i de sene 1850'ere en sådan succes, at hendes ægtemand og impresario lod hende udstoppe efter hendes død og fortsat tjente penge på hende.²⁴ Udstopningen er en videreførelse, fra levende til levendegjort udstillingsgenstand. Her mødes videnskab og populære interesser atter: I kriminalantropologien laver man dødsmasker af henrettede forbrydere og forvandler dem til livagtige hoveder for at levendegøre det onde på en udstilling på kriminalmuseet. Inden for det medicinsk-patologiske område bliver kropsdele og hele kroppe nedlagt i opløsninger.²⁵ Filosofen Jeremy Bentham testamenterede en statelig sum til University College London på den betingelse, at han blev udstoppet og udstillet dér.²⁶ Temaet taksidermi som en måde at holde visuelle indtryk eller begivenheder i live på er altså ikke kun en metafor, men har gennem lang tid været en del af populær og videnskabelig praksis. De

første film om Grønland bevæger sig således mellem folkeskuerens æstetik og tanken om udstopningen som en redning af noget formodet oprindeligt.

Tilbage til filmen *Das Eskimobaby*: Hvad inspirerede en tysk instruktør, en dansk forfatter og en dansk skuespillerinde til, midt under Første Verdenskrig, at indspille en folkloristisk historie? Den danske polarforskning stod med sin hovedperson Knud Rasmussen ved begyndelsen af en vigtig dokumentarisk mission; kolonien Grønland var for det gennem århundreder skrumpede danske kongerige ikke kun en prestigefaktor, men også af videnskabelig betydning. Stumfilmen tog samtidige samfundsmæssige problemer op og gjorde dem til filmisk føljeton. Knud Rasmussen havde nogle år før faktisk medbragt en grønlænder, Osarkrak, til København, om hvem der verserede tilsvarende historier om kultursammenstød, som dem filmen *Das Eskimobaby* fremstiller.²⁷ Men scenerne og kostumerne i filmen er komedieagtige: det folkloristiske perspektiv havde for længst indhentet temaet om det fremmede. Asta Nielsen bliver i filmen forvandlet til grønlænderinde, i antaget traditionel klædedragt og med håret knyttet stramt i en knude oven på hovedet. Begge dele holder efter sigende ikke stand i forhold til en etnografisk 'ægtedhedsprøve'.²⁸ Men det kom det åbenbart heller ikke an på: Ironien lå i, at det samtidige publikum skulle se igennem konstruktionen og genkende Asta som fremmed grønlænderinde. Det var en selvpromovering, som dog ikke lykkedes i Tyskland – filmen var et finansielt flop.

I *Das Eskimobaby* bliver forholdet til det fremmede, som videnskaben bestemte det, tematiseret: forskeren Knud bringer væsenet ind i sin kultur – han udstiller det, idet Ivigut må fremføre 'kunststykker'. Så bliver hun antropometrisk opmålt, så at sige arkiveret, for i næste skridt at blive domesticeret. Den menneskelige zoo i dens egenskab af oplysningsmedium og underholdning har klare forbindelser til videnskaben og henter sin legitimitet derfra. Det tematiseres i *Das Eskimobaby* og funderes også gennem den mangfoldige medvirken af etnologer i dokumentar- og spillefilm.²⁹

Pelsmode – det eksotiske tegn

Ivigut har gennem hele filmen sit mørke hår bundet i en højtsiddende knude. Sammen med dragten og en kôhlstreg, for at gøre øjenpartiet smallere, er denne håropsætning 'eskimorekvi-



Ray Mala/ Lotus Long i: *Eskimo*, USA 1934.

sitten'. En skindanorak med pelshætte var urealistisk i filmen, temperaturen taget i betragtning; desuden var denne rekvisit endnu ikke indført som varemærke. Skindhætter bliver primært anvendt, når det drejer sig om at fremstille en tydelig idealiseret fremmedhed, mens andre former for ansigts- og kropsrepræsentationer skal vestliggøre eller fordanske det fremmede ydre.

Som eksempel kan man tage *Den store Grønlandsfilm*³⁰ fra 1922, der er en hyldest til polarforskeren Knud Rasmussen og handler om den 5. Thule-ekspedition. Rasmussen var selv med i planlægningen af filmen, som ærer ham som helt for indførelsen af dansk kultur og danske arbejds- og produktionsteknikker i Grønland. Portrætterne, der vises med undertitlen "Greenland Beauties", fremviser sporene efter denne fordanskning i frisur og påklædning. Grønlænderne og grønlanderinderne arbejder nu med maskiner og moderne dansk teknik, dvs. de skal ikke længere adskille sig væsentligt fra danskerne hverken i opførsel eller fysiognomi.

Et andet eksempel er filmen *Palos brudfærd*³¹, hvor Knud Rasmussen fremstilles som en 'civilisations-helt', der ankommer med forspand midt i et masseoptog, imens underliggende strygere spiller royale, danske festmelodier. Grønlænderne er altså allerede omvendt gennem mission – nu kan man hengive sig til deres skikke: filmen rekonstruerer som *re-enactment* østgrønlandske livsformer, som skuespillerne kender fra barndommen, men som for

længst er udryddet gennem danske byggemetoder eller dansk inspirerede kulturteknikker.³² Med rekonstruktionen i *Palos brudfærd* giver moderlandet grønlænderne et blik på tiden, før danskerne greb ind – en iscenesættelse, der tager sig ud som symbolsk aflad. Den tidlige eskimofilm viste et stort frilandsmuseum, der blev levendegjort gennem skuespillerne. Den idealiserede pelsmode optræder ikke her. Dog er der en beklædningsgenstand, der på en vis måde leder frem til pelshæterne: den typiske anorak af slidstærkt bomuldsstof.

Dette overtøj bliver i filmen *Qivitoq – Fjeldgøengeren*³³ fra 1956 lanceret som et symbol for den blide kolonisering, for forståelsesprocesserne hos 'udviklingshjelperne' i Grønland. En sådan er lederen af koloniposten Jens Lauritzen (spillet af Poul Reichardt), der sætter anorakken i scene som en stereotype. Grønland er dansk – filmen kan under denne præmis lire hjemstavns-genren af: grønlændernes levevis fremstilles som simpel og traditionel. Den bliver til forbillede, og naturen til udgangspunkt, for en lutring af den overskruede og psykologisk blokerede storby pige Eva. I begyndelsen er hun klædt i kjole, jakke og højhælede sko, men gennem en katarsis forvandler også påklædningen sig til klassisk dansk fritidstøj med bukser og en stor, strikket pullover. Anorakken er den danske chefs *understatement*: han giver ganske vist anvisninger til den nye, danske arbejdsmåde, men vil dog samtidigt også anerkendes af det traditionelle fællesskab som en etnolog på feltarbejde. Da også denne film blev indspillet om sommeren, gav man også her afkald på pelskanterne på hættten. Den taksidermiske overlevering af pelsomflorede eskimoansigter har sin



Richard Burton/ Carolyn Jones i: *Ice Palace*, USA 1960.

grundlæggelse i den nordamerikanske spillefilmstradition over Alaska-eskimoer. Helt præcis begynder *the fur-style* i 1932 med den første Alaska-eskimo-filmstjerne Ray Mala ("Clark Gable of Alaska"³⁴) og filmen *Igloo*.³⁵ Der følger yderligere film med Mala, hvor eskimoerne igen og igen, helt ind i 1950'erne, bliver fremstillet som 'rene primitive', som uskyldige og naturnære væsener i vidunderlige skindkostumer med en fastgjort hætte af langhåret pels.

I Hollywood-filmene fra 50'erne smykker hvide hovedpersoner sig også med denne arktiske rekvisit.³⁶ Man kan tale om misbrug af den eskimoiske kulturverden i denne periode: eskimoer er endnu kun statister og etnografisk baggrundskulisse – på en vis måde en slags zoologisk situation, foran hvilken der udspiller sig et plot med 'civiliserede' personer.

Dokumentariske og populære eskimofilms mediehistorie, set som taksidermisk motiveret repræsentation af det fremmede, bliver også defineret gennem andre medier såsom ekspeditionsberetninger, videnskabelige fotografier, museale udstillinger af eskimoer. Havde man ved hver mediefremstilling af eskimotemaet i det mindste stillet krav om en, om end stereotyp, etnologisk redelighed, så forsvinder derimod enhver interesse for den indfødte kultur med den arktiske kulisse i den senere Hollywood-film. Nu bliver hættten med pelskant til signifikation af noget generelt eksotisk.

I filmen *Savage Innocents*³⁷ spiller Anthony Quinn den primitive Inuk, og selvom instruktøren Nicholas Ray havde lavet en grundig research, viser filmen fra 1960 inuitterne som simple, barnligt anlagte, sorgløse mennesker. Et internationalt *cast* (uden inuithovedpersoner) "tog pels, snebriller og mukluk-støvler på for at portrættere de mest gængse stereotype forestillinger om eskimoer: [...] at kvinden er manden underdanig, at en af deres yndlingsretter er rått sælkød [...] og at det er udtryk for høflighed, hvis en eskimo tilbyder sin kone til en ven."³⁸ Selvom fokus på levemåden er et andet, er lighederne med *Das Eskimobaby* ikke til at overse: adfærd, skikke, gebærder karakteriseres som uciviliserede og samtidigt som ædle udtryk for en oprindelighed, der er gået tabt for civilisationen.

Resumerer man den fotografiske og filmiske repræsentation af det fremmede, eskimoiske ansigt, kan der blandt alle forskelle og variationer i den visuelle præparering fastslås et dominerende fællestrekk: man forsøger ikke at udforske eskimoernes fremmedhed, i stedet drejer det sig frem for alt om at lokalisere de fremmede i

kontrastskemaet PRIMITIV versus CIVILISERET/MODERNE. Dette manikæiske tiltag førte til en overfordanskning og – på paradoksal vis – samtidig til en forædling af inuitten. Mediemæssig taksidermi viser sig således at være en strategi, der inkorporerer det fremmede i sig og derved gør det harmløst – hvad der bliver tilbage er en underholdningseffekt. Denne strategi savner enhver respekt for det fremmede ansigt, dvs. respekten for *forskellen* til den Anden.³⁹

Nokia-reklamen sigter med de pelsbesatte hætter, der suggererer nærhed til det fremmede, på en genkendelseeffekt. Bille Augusts filmatisering af *Frøken Smillas fornemmelse for sne* er et nyere eksempel på, hvorledes der med den pelsbesatte hætte signaleres et tilhørsforhold til en national historie og til 'frilandsmuseet Grønland'. I den canadiske film *Atanarjuat – The Fast Runner* fungerer den pelsbesatte hætte som indramning for det æstetiske indtryk af den ædle vilde, snebrillen understreger det abstrakte eskimoansigt. *Atanarjuat* er den første spillefilm, som er blevet skrevet og spillet af inuitter.⁴⁰ Denne omstændighed bibringer dog ikke den mediemæssige omplantning nogen ny eller kritisk repræsentation af det fremmede ansigt eller nogen ny konfrontation med det fremmede overhovedet. Figuren Atanarjuat fremtræder som en genoptøet Nanook: en konserveret eskimo, et stivnet billede, en myte i Roland Barthes' forstand. Denne opførelse er ikke mere end slet og ret genopførelse.

Oversat fra tysk af Cathrine Kietz

NOTER

1. Se Karen Brandt: "I Grønland spiser de tarme! Om det visuelle medvirken til danske børns konstruktion af Grønland og Grønlandere", i: *Unge Pædagoger*, Nr. 7/8, 2003, s. 24-30.
2. Se Karl-Josef Pazzini, "Das Museum als Unschuldskomödie", i: *Unschuldskomödien. Museum & Psychoanalyse*, Wien 2000, s. 150-174.
3. Dette beskriver Donna Haraway i *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York 1989.
4. Se Erik Gants inspirerende afhandling *Eskimotid: Analyser af filmiske fremstillinger af eskimoer med udgangspunkt i postkolonialistisk teori og med særlig vægtning af danske grønlandsfilm*, Aarhus 2004.
5. At skrive om grønlandere, som har deres egen nationalitet, men er danske statshorgere, uden (ubevidst) at videreføre denne stigmatisering er nu som før vanskeligt, da der i grunden ikke er nogen objektiv forskel mellem danskere og grønlandere. Se også: Lise Tøgeby: *Grønlandere i Danmark: En overset minoritet*, Århus 2002, s. 28-30

6. Gant, s. 77.
7. H. P. Steensby, *Om Eskimokulturens Oprindelse. En etnografisk og antropogeografisk studie*, Kbh. 1905, s. 9.
8. Se f.eks. filmen *Aussivik 77 – Inuit Isumasioqatigiifiat* (Stedet, hvor mennesker mødes og udveksler meninger og erfaringer), DK 1977, Instruktion: Mike Siegstad. *Aussivik 77* er dokumenteringen af den politiske radikaliserings af grønlænderne kort før selvstyrets indførelse. Se også Ann Fienup-Riordan: *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*, Washington 1995, s. 162-209.
9. Fridtjof Nansen *Eskimoliv*, Kristiania 1891, s. 3.
10. Fridtjof Nansen, *På ski over Grønland; Eskimoliv*, Oslo 1942, *Eskimoliv* (2. del) s. 2.
11. Fienup-Riordan: *Freeze Frame*, s. XI.
12. Fatimah Tobing Rony: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, North Carolina, 1996, s. 102.
13. Vilhjalmur Stefansson: *The Standardization of Error* (1928), citeret i Fienup-Riordan, *Freeze Frame*, s. 48.
14. *Ibid.*
15. Kaj Birket-Smith, *Eskimoerne*, Kbh. 1927.
16. Knud Rasmussen, *Den store slæderejse*, Kbh. 1964 [Original 1932], s. 135.
17. Se hyldesten i *Bogen om Knud, skrevet af hans Venner*, Kbh. 1943.
18. Om kunstfotografi se Susanne Regener: *Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Marburg 1988, s. 40-47.
19. Se Werner Sperschneiders afhandling: *Der fremde Blick – Eskimos im Film*, Aarhus 1998 samt Werner Sperschneider: *Grønland på film gennem 100 år*, Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen 1998. Jeg takker Werner Sperschneider for at have stillet sit materiale til rådighed.
20. Se Inge Kleivan, "Kulturkontakt for fuld udblæsning: Stumfilmen 'Das Eskimobaby' (1916) med Asta Nielsen", i: *Tidskriftet Grønland*, 44 (Nr. 1), 1996, s. 5-22.
21. I denne sag havde det danske Indenrigsministerium betænkeligheder, som først blev fjernet ved videnskabsmanden Rudolf Virchows formidling. Se Adelhart Zippelius: "Der Mensch als lebendes Exponat", i: Utz Jeggle o.a. (red.): *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*, Reinbek (Rowohlt) 1986, s. 410-449, her: s. 420.
22. *Ibid.*, s. 418.
23. *Ibid.*, s. 422 f. Det vakte stor protest da det kom frem at der fra d. 9.-12. juni 2005 skulle opføres en "African village" i Augsburg Zoo; se Henryk M. Broder, "Zu Besuch im Ethno-Zoo", i: Spiegel Online 13.6.2005: www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0.1518.360219.00.html; "Man kann nicht so tun, als bestünde Afrika nur aus Savanne", Interview med Norbert Finzsch, i: Spiegel Online 9.6.2005: www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0.1518.359755.00.html.
24. Se Franz von Neugebauer: *Hermaphroditismus beim Menschen*, Leipzig 1908, s. 656. Se også Susanne Regener: "Bartfrauen. Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie", i: Annette Keck/Nicolas Pethes (red.), *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektion*, Bielefeld 2001, s. 81-96.
25. Gennem den mediemæssige aktualisering af seriemorderens Haarmanns historie i 1990'erne mindedes man igen hans hoved, præpareret i en opløsning, opbevaret på Görtingers retsmedicinske institut. Den kendte kriminalantropolog Cesare Lombroso havde testamentarisk bestemt, at hans eget hoved også skulle præpareres på denne måde. Se Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion*, München 1999.
26. Man kan endnu se den udstoppede Bentham på University College eller på <http://members.aol.com/Philosdog/Bentham.html>.
27. Se Kleivan: "Kulturkontaktproblemer", s. 14-16. En anden inspirationskilde kunne være C.M. Norman-Hansens roman *De glade Smils Boplads* (1909).
28. *Ibid.* s. 17
29. For grønlandfilmene generelt er Knud Rasmussens rolle som rådgiver, drejebogsforfatter og filmskaber meget afgørende. Rasmussen var desuden assistent i Arnold Francks Film S.O.S. *Iceberg* (1933). Den amerikanske etnolog Franz Boas var chefrådgiver ved eskimo-skuet på verdensudstillingen i Chicago (1893) og på St.Louis-Expositionen og Alaska-Yukon-Pacific Expositionen i Seattle 1909 (se Fienup-Riordan: *Freeze Frame*, s. 39.). Peter Freuchen, Knud Rasmussens medarbejder gennem mange år, arbejdede i 1930'erne sammen med den amerikanske filmskaber W.S. Van Dyke, blandt andet på *Eskimo* (1934).
30. DK 1922, instruktion: Eduard Schnedler-Sørensen. Den danske original til denne film er forsvundet. Man fandt i Holland en nyredigeret udgave med hollandske undertekster, som blev restaureret med midler fra EU. Se Sperschneider: *Der fremde Blick*, s. 111-117.
31. DK 1934, Instruktion: Friedrich Dahlsheim, Drejebog: Knud Rasmussen.
32. Se Sperschneider: *Das fremde Blick*, s. 118-123. Genopførelsen syntes at være særligt mislykket m.h.t. sproget: ved genopførelsen i København kunne man ikke finde tilstrækkeligt mange østgrønlandere og tog til takke med vestgrønlandere, der talte forskellige dialekter.
33. DK 1956, instruktion: Erik Balling.
34. Fienup-Riordan: *Freeze Frame*, s. XIII.
35. *Igloo*, USA 1932, instruction: Ewing Scott.
36. For eksempel i *Ice Palace*, USA 1960, instruktion: Henry Blake/Vincent Sherman eller Butt Abbott & Lou Costello: *Lost in Alaska* USA 1952, instruktion: Jean Yarbrough.
37. USA 1960, instruktion: Nicholas Ray.
38. *Freeze Frame*, s. 116.
39. Lars-Henrik Schmidt: *Om respekten*, København 2005, s. 11.
40. Læs udførligt om *Atanarjuat – The Fast Runner* i Gants *Eskimotid*, s. 335-354.

SUSANNE REGENER, f. 1957. Dr. phil., gæsteprofessor i visuel kultur ved Danmarks Pædagogiske Universitet.