

Agata Lubowicka

Uniwersytet Gdański

Grenlandia i kinematografia – przedstawienia Grenlandczyków w filmie europejskim kontra grenlandzkie produkcje filmowe

Nie sposób rozpocząć jakiegokolwiek wywodu poświęconego kwestiom grenlandzkim bez uprzedniego przedstawienia najważniejszych faktów na temat tego obszaru kulturowego, wciąż dość mało znanego w Polsce i na świecie. Grenlandia – największa wyspa świata – pod względem geograficznym przynależy do kontynentu amerykańskiego, ale kulturowo i politycznie związana jest z Europą za sprawą kilkuset lat przeszłości kolonialnej w granicach Królestwa Danii, którego autonomiczną częścią to rozległe terytorium pozostaje w dalszym ciągu. Mieszkańcy Grenlandii, zwani po prostu Grenlandczykami (a nie, jak mylnie sądzą niektórzy, Eskimosami czy Inuitami [Lubowicka, 2011, s. 104]), to lud pochodzenia azjatyckiego, posługujący się językiem należącym do rodziny eskimosko-aleuckich, ale także w rosnącym stopniu – językiem duńskim.

Peryferyjne wobec centrum świata zachodniego położenie wyspy sprawiło, że przez stulecia Grenlandia stanowiła bardziej konstrukt dyskursywny niż rzeczywiste miejsce, do którego można się było udać. Po pierwszym okresie osadnictwa staroskandynawskiego na wyspie – którego koniec, jak się przypuszcza, nastąpił w drugiej połowie XV wieku – mieszkająca wzdłuż wybrzeży rdzenna ludność Grenlandii jedynie sporadycznie miała kontakt z przybyszami z zewnątrz: członkami załóg statków wielorybnych i pierwszych ekspedycji wysyłanych w celu odnalezienia Przejścia Północno-Zachodniego. O początkach stałej obecności Duńczyków na wyspie i jej stopniowej kolonizacji można mówić od roku 1721, gdy na tereny położone nieopodal dzisiejszej stolicy Nuuk przybył duńsko-norweski misjonarz, Hansa Egede. Będący wysłannikiem duńskiego króla Egede nie tylko założył pierwszą stację misyjną, ale także – jako przedstawiciel kompanii kupców bergeńskich liczących na lukratywne zyski – zapoczątkował trwający nieprzerwa-

nie przez następne stulecia okres duńskich wpływów na grenlandzki sposób życia i myślenia. Ich efektem było powstanie kultury hybrydowej posiadającej wiele cech wspólnych z duńską, na zasadzie zjawiska doskonale ujętego przez Homiego Bhabhę: „prawie taki sam, ale nie całkiem” (Bhabha, 2010, s. 80).

Relacje duńsko-grenlandzkie można rozpatrywać w obrębie ram nakreślonych przez takich teoretyków postkolonialnych jak Edward W. Said czy wspomniany wcześniej Bhabha, traktując je jako kolonialny i postkolonialny dyskurs dawnego kolonialnego centrum (Dania) na temat pozaeuropejskiego i wymagającego ucywilizowania/opieki Innego (Grenlandia). Dominujące duńskie przedstawienia Grenlandii i Grenlandczyków związane były zatem ściśle z polityką duńskiego państwa kolonialnego (Thomsen, 1998, s. 28-30), co zgadza się z teorią francuskiego filozofa Michela Foucaulta na temat bliskich związków łączących wiedzę i ośrodki władzy (Foucault, 1998, s. 30). Amerykańska antropolożka Ann Fienup-Riordan, porównując zachodnie postawy dotyczące Arktyki do Saidowskiej definicji „orientalizmu”, nazwała je „orientalizmem eskimoskim” (ang. *Eskimo orientalism*) (Fienup-Riordan, 1995, s. XI), natomiast duńska badaczka Kirsten Thisted wprowadziła pojęcie „orientalizmu arktycznego” (duń. *arktisk orientalisme*) (Thisted, 2002, s. 313; Thisted, 2003, s. 63). Podobnie jak reprezentacje Orientu w europejskiej sztuce i literaturze skupiały się na niepodobieństwie tego regionu do Okcydentu, tak samo Arktyka rozumiana była jako ucieleśnienie wszystkiego, czym nie były kraje Zachodu – i państwa im podległe¹. Grenlandia i Grenlandczycy byli zatem i do pewnego stopnia wciąż są interpretowani za pomocą gotowych, ustalonych przez wieki tropów wyprodukowanych przez duński dyskurs kolonialny i utrwalonych w okresie postkolonialnym, wciąż naznaczonym dominacją polityczną i kulturową Danii. W kształtowaniu się tego zbioru wyobrażeń, postaw i interpretacji ważną rolę odegrały obrazy filmowe, które od początku XX wieku nie tylko stanowiły miejsce jego manifestacji, ale także w sposób dynamiczny wpływały na jego kształt, definiując, czym są obszary arktyczne i ich mieszkańcy.

Celem niniejszego artykułu jest analiza reprezentacji Grenlandii w filmach europejskich (ze szczególnym naciskiem na produkcje duńskie), w perspektywie historycznej, i w powstających od niedawna samodzielnych produkcjach grenlandzkich. W odniesieniu do pierwszej grupy omawianych obrazów moje zainteresowanie związane jest zwłaszcza z rolą, jaką przedstawienia Grenlandii i Grenlandczyków w medium filmowym odgrywały w samorozumieniu świata zachodniego oraz jego interpretacji „innych” i jaki to ma związek z asymetrycznym układem sił między Danią i Grenlandią. Omawiając dany film, odnosić się będę do panujących dyskursów, stanowiących ramę dla sposobu reprezentacji Grenlandii, i jednocze-

¹ Duński literaturoznawca Hans Hauge, odwołując się do teorii E. W. Saida na temat orientalizmu, wprowadza ponadto pojęcie „nordializmu” albo „nordyzmu” (duń. *nordialisme/nordisme*), które według badacza zdefiniować można jako czynieniu przez mieszkańców Skandynawii Innego ze wszystkiego, co azjatyckie (Finów, Saamów, Grenlandczyków) w celu stworzenia przeciwwagi dla własnej tożsamości (Hauge, 2003, s. 146).

śnie będą zwracała uwagę na cel (pozorny bądź ukryty) tych przedstawień². Mimo że duńskie filmy o Grenlandii – przy całej swojej tematycznej specyfice – wpisują się w historię kina duńskiego i powinno się jej rozpatrywać jako jej istotną część, to – ze względu na szerokie ramy czasowe, w jakich będą się poruszać – temat ten może zostać omówiony jedynie bardzo pobieżnie.

Filmy o Grenlandii

Przez cały wiek XX w filmach – zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych – dominował uromantyczniony, wyidealizowany wizerunek Grenlandczyków. Postrzeganie mieszkańców Grenlandii jako „wolnych dzieci natury” i „prawdziwych ludzi” wiązało się zwykle z przeświadczeniem o nieuchronności zagłady pierwotnej kultury eskimoskiej. Przeświadczenie to mogło mieć charakter pesymistyczny (myślano wówczas o prawdziwej zagładzie tego ludu, jak czynił to norweski polarnik Fridtjof Nansen) bądź pozytywny (wiązano je wtedy z możliwością przeobrażenia się tamtejszej ludności w nowoczesny naród grenlandzki – jak prorokował słynny duńsko-grenlandzki polarnik Knud Rasmussen) (Nansen, 1891, s. 293; Rasmussen, 1920, s. 19). Co więcej, Grenlandia jako miejsce – nieprzystępna wyspa, którą od kolonizatorskiego centrum dzieliła olbrzymia odległość, położona blisko owianego legendą bieguna północnego – nadawała się doskonale na obiekt romantycznych fascynacji niespokojnych dusz marzących o przygodach gdzieś w miejscu niedotkniętym stopą cywilizacji.

O silnych więzach łączących Danię z Grenlandią świadczy już pierwszy ruchomy obraz nakręcony w Danii, zatytułowany *Przejażdżka psim zaprzęgiem z Grenlandii* (*Kørsel med grønlandske hunde*)³. Film powstał w roku 1897 dzięki królewskiemu fotografowi Peterowi Elfeltowi, który sfilmował duńskiego zarządcę grenlandzkiej kolonii Johana Carla Joensena powożącego psim zaprzęgiem po Fælledparken w Kopenhadze. Duński park pokryty śniegiem miał stwarzać iluzję grenlandzkiego krajobrazu, w czym raczej nie pomagały rysujące się na horyzoncie drzewa. Całość trwa 48 sekund i – pomimo iż według niektórych badaczy film był jedynie rezultatem próby sprzętu (Nørrested, 2003, s. 69) – to, co wcześniej jawiło się jako odległe i egzotyczne, zaczynało się stawać udziałem widzów w skandynawskich metropoliach.

Wizerunek Grenlandczyka jako dziecka blisko związanego z przyrodą został utrwalony przez popularny obraz z 1916 roku, *Eskimoskie dziecko* (*Das Eskimobaby*) niemieckiego reżysera Waltera Schmidthässlera, z duńską gwiazdą kina niemego

² Należy zaznaczyć, że rozróżnienie pomiędzy tak zwanymi filmami o Grenlandii (duń. *grønlandsfilm*) i filmami grenlandzkimi (duń. *grønlandske film*) bywa problematyczne ze względu na fakt, że przy produkcji wielu duńskich filmów o Grenlandii, np. *Qivitoq*, *Tukuma* albo *Jądro jasności*, ważną rolę odegrali także grenlandzcy twórcy. W analogiczny sposób również kłopotliwe staje się klasyfikowanie literatury „o Grenlandii” i „grenlandzkiej”, co omawiam w artykule *Literatura grenlandzka jako literatura przekraczania granic narodowych i tożsamościowych* (Lubowicka, 2015).

³ Film *Przejażdżka psim zaprzęgiem z Grenlandii* można obejrzeć na stronie Duńskiego Instytutu Filmowego <http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/19406.aspx?id=19406> (dostęp: 16.10.2015).

Astą Nielsen w roli głównej. Fabuła filmu przedstawia losy młodego i obiecującego badacza polarnego Knuda Pretoriusa (wyraźne nawiązanie do postaci Rasmussen-a), który z ostatniej ekspedycji przywozi ze sobą do Berlina „Eskimoskę” o imieniu Ivigtut. Rodzina Pretoriusa gości dziką Grenlandkę w swoim domu, nie może jednak przywyknąć do jej dziwnego stroju i zachowania. Film obfituje w mnóstwo komicznych sytuacji obrazujących zetknięcie Ivigtut z kulturą europejską: zwykle, wydawałoby się, przedmioty codziennego użytku – jak łóżka czy lustra – stanowią zagadkę dla nieposkromnionej dzikuski. Pikanterii dodaje fakt, że Ivigtut podczas pobytu w Berlinie rodzi dziecko i chociaż Pretorius jest zaręczony z inną kobietą, prawdziwa miłość zwycięża.

Filmowa postać Ivigtut jest skonstruowana jako do cna naiwne, dziecinne stworzenie, w przypadku którego jedynie powierzchowne atrybuty (na przykład zachodniogrenlandzki strój narodowy) mogłyby świadczyć o pokrewieństwie z Grenlandczykami. Kiepska rola zostaje jednak brawurowo odegrana przez utalentowaną Astę Nielsen, dzięki czemu film ten śmieszy do dzisiaj pomimo groteskowo stereotypowego przekazu na temat prymitywnej grenlandzkiej kultury w zetknięciu ze stojącą na wyższym szczeblu rozwoju kulturą europejską.

Innym pod względem gatunkowym, ale równie klasycznym obrazem przedstawiającym nie Grenlandczyków, lecz rdzennych mieszkańców północnej Kanady jako „szlachetnych dzikich” jest *Nanuk z Północy* (*Nanook of the North*) Roberta J. Flaherty’ego z 1922 roku. Jest to pierwszy z całego szeregu dokumentów przedstawiających ludy pochodzenia eskimoskiego, który jako obraz pionierski w swoim gatunku wprowadził tak zwany „filmowy prototyp Eskimosa” (Nørsted, 2003, s. 71), czyli tytułowego bohatera o imieniu Nanook. Jest on nie tylko typowym beztróskim synem natury, ale także ciężko pracującym ojcem rodziny, który przy pomocy pracy własnych rąk i prostych narzędzi pomaga swoim współmieszkańcom przetrwać ciężką zimę polarną. Film zawiera liczne szczegóły etnograficzne dotyczące techniki polowań, środków transportu czy sposobu budowania igloo. Grenlandzki eskimolog Erik Gant, który poświęcił filmowym przedstawieniom ludów pochodzenia eskimoskiego rozprawę doktorską, określa film Flaherty’ego jako „wczesny przykład «kreatywnego traktowania aktualności»”⁴, odnosząc się do charakterystyki dobrego filmu dokumentalnego dokonanej przez Johna Griersona i wskazując na fakt, że wiele zarejestrowanych na filmie eskimoskich praktyk to w istocie rekonstrukcje dawnych zwyczajów, a nie wierne obrazy rzeczywistego życia Inuitów z północnej Kanady (Gant, 2004, s. 6).

Na początku XX wieku Grenlandia wkroczyła w nową fazę historii kolonialnej wraz z utworzeniem w 1908 roku dwóch Rad Krajowych, kończących czas

⁴ Zatopiony w przeszłości obraz mieszkańców północnej Kanady wynikał w równym stopniu z tęsknoty za „pierwotną egzotyką” wśród mieszkańców Zachodu, jak i z pragnienia etnografów, by ocalić odchodzącą bezpowrotnie kulturę od zapomnienia. To samo można powiedzieć o innym, mniej znanym obrazie nakręconym przez Duńczyka Leo Hansena towarzyszącego Knudowi Rasmussenowi podczas słynnej V Ekspedycji Thule – *Psim zaprzęgiem przez Alaskę* (*Med Hundeslæde gennem Alaska*, 1926).

monopolistycznej administracji sprawowanej przez Królewską Grenlandzką Spółkę Handlową. Zwiastunem dalszych zmian była wizyta królewska w 1921 roku, wieńcząca trwające od 1916 roku starania o uznanie duńskiego zwierzchnictwa nad terytorium całej wyspy (Lubowicka, 2013, s. 84–85). Wraz z dostojnym gościem w Grenlandii zawitało medium filmowe w postaci ruchomych obrazów wyświetlanych dla publiczności; w roku 1921 w miejscowości Ivittuut (duń. Ivigtut)⁵, a później również w stolicy Nuuk odbyła się pierwsza na Grenlandii projekcja filmu niemeo⁶. Na pierwszą prawdziwą salę kinową przyszło jednak poczekać aż 76 lat; otwarto ją bowiem dopiero 15 lutego 1997 roku w Nordyckim Domu Kultury, Katuaq, z okazji premiery filmu Billego Augusta *Biały labirynt* (*Smilla's Sense of Snow*).

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku powstał cały szereg filmów o Grenlandii, które w większości można zaliczyć do gatunku tak zwanych *kulturfilme* – filmów edukacyjnych, najczęściej dokumentalnych, ale także fabularnych (Sperschneider, 2003, s. 114). Na gruncie duńskim w roku 1932 powołano instytucję Dansk Kulturfilm, której zadaniem było wspieranie poprzez ulgi podatkowe produkcji filmowej – z jednej strony edukującej Duńczyków, z drugiej strony szerzącej wiedzę na temat Danii za granicą. *Kulturfilme* były jednak również – i przede wszystkim – ważnym narzędziem propagandowym w procesie budowy narodu duńskiego.

Do ulubionych tematów reżyserów zaliczała się walka człowieka z przyrodą, z którą egzotycznych mieszkańców Arktyki łączył nierozzerwalny związek, ale zwycięstwo nad jej siłami mogli odnieść wyłącznie przybyli do stref polarnych Europejczycy (Sperschneider, 2003, s. 113). Wśród duńskich *kulturfilme* znalazły się między innymi filmy etnograficzne eskimologa Williama Thalbitzera (na przykład *Grenlandia* [*Gronland*, 1914] I-III⁷) i *Wielki film o Grenlandii* (*Den Store Grønlandsfilm*, 1921) Eduarda Schnedlera-Sørensen. Podczas gdy pierwszy z nich zapoczątkował falę filmów etnograficznych, a później także ekspedycyjnych, drugi na kilkadziesiąt lat ustanowił wzorzec dla filmów na temat Grenlandii, w dużej mierze wykorzystywany w celu legitymizacji duńskich praw do zwierzchności nad terytorium całej wyspy.

W latach trzydziestych XX wieku wśród *kulturfilme* poświęconych Grenlandii zaczęły dominować filmy fabularne, między innymi duńsko-norweska produkcja *Eskimos* (*Eskimo*) z 1930 roku w reżyserii George'a Schnéevoigta, będąca

⁵ Podobieństwo z imieniem Ivigtut nie jest przypadkowe: ironią losu jest fakt, iż grana przez Astę Nielsen nieokrzesana dzikuska z filmu Schmidthässlera otrzymała imię będące nazwą górniczego miasta, które ze swoją olbrzymią kopalnią kriolitu w pierwszej połowie XX wieku było symbolem „nowoczesnej Grenlandii”.

⁶ Tytuł tego filmu pozostaje nieznanym (Kleist Pedersen, 2003, s. 8).

⁷ Już w roku 1909 Grenlandia i jej mieszkańcy stali się tematem etnograficznego filmu z ekspedycji duńskiego etnografa Thomasa Thomsena w rejonie Uummannaq, obraz nie zachował się jednak do czasów obecnych, stąd najstarszym zachowanym duńskim filmem etnograficznym poświęconym Grenlandii jest *Grenlandia* I-III Thalbitzera. (*Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, 2012, s. 181).

zarazem pierwszym skandynawskim filmem dźwiękowym, i obraz niemieckiego reżysera Arnolda Fancka pod tytułem *S.O.S. Góra lodowa* (*S.O.S. Eisberg*, 1933). W przypadku wyżej wymienionych filmów rola Grenlandii ograniczała się do bycia wzniosłym i groźnym tłem dla zwycięskich czynów dokonywanych przez cywilizowanych europejskich bohaterów (ewentualnie Europejczyków nieudolnie ucharakteryzowanych na mieszkańców Grenlandii) nad tak zwanym światem natury reprezentowanym przez Grenlandczyków. Natomiast celem kolejnego filmu, zatytułowanego *Ożenek Palo* (*Palos Brudeførd*, 1934, reż. Friedrich Dalsheim⁸), w zamysłu jego scenarzysty, polarnika Knuda Rasmussena, nie było eksponowanie zachodnich aktorów, ale mieszkańców Grenlandii Wschodniej w ich naturalnym środowisku. Chodziło o to, by uświadomić widzom na całym świecie, że: „Grenlandczycy ze wschodniego wybrzeża są zupełnie zwykłymi ludźmi, a z drugiej strony pokazać, jak świetnie przystosowali się do życia w Arktyce i że posiadają inne kulturowe wartości i sposoby rozwiązywania konfliktów niż w Europie” (Kleist Pedersen, 2003, s. 20).

W przeciwieństwie do *Nanuka z Północy*, *Ożenek Palo* to film fabularny, ale w nagraniach brali udział wyłącznie amatorzy – Grenlandczycy z regionu Angmagssalik. Film przedstawia życie Grenlandczyków ze wschodniego wybrzeża około roku 1910. We wszystkich rolach obsadzono amatorów odtwarzających sposób życia swoich rodziców. Wątek fabularnym jest rywalizacja dwóch młodych łowców – Samo i Palo – o zainteresowanie pięknej Navarany. Akcja rozgrywa się w okresie letnim na jednym ze wschodniogrenlandzkich osiedli. Film stanowi rekonstrukcję czasów bezpowrotnie minionych, przedstawiając świat szamanów, tańca z bębna-
mi, pojedynków na pieśni, mieszkania w ziemiankach z torfu⁹, natomiast wątek miłosnego dramatu w wyraźny sposób zaczerpnięty został z tradycji europejskiej. Także *Ożenek Palo* nosi wyraźne znamię czasów, w których powstał, to jest wyroku Międzynarodowego Trybunału Sprawiedliwości w Hadze, przyznającego Danii zwierzchność nad terytorium całej Grenlandii. Film rozpoczyna się sekwencją na pierwszym planie ukazującą Knuda Rasmussena i duńską flagę, podczas gdy obsada filmu, czyli mieszkańcy Grenlandii Wschodniej, zajmuje plan drugi, co w niedwuznaczny sposób podkreśla absolutne duńskie zwierzchnictwo nad małowalniczymi grenlandzkimi statystami. Pomimo tego faktu, jak również stojącego w sprzeczności z dokumentalnym celem filmu mało realistycznego wątku miłosnego, *Ożenek Palo* zyskał wśród Grenlandczyków status filmu niemalże kultowego. Jest to obraz utrwalający wspomnienie o wspaniałej grenlandzkiej przeszłości i jego fragmenty często wykorzystuje się do przedstawiania dawnej grenlandzkiej kultury w teledyskach, programach telewizyjnych i innych (Kleist Pedersen, 2003, s. 19).

⁸ Wybór niemieckiego reżysera podyktowany został faktem, iż w latach trzydziestych XX wieku panował powszechny pogląd, nawet wśród Duńczyków, że do kręcenia filmów na Grenlandii najlepiej nadają się twórcy filmowi z Niemiec (Sperschneider, 2003, s. 120).

⁹ Zamiana namiotu na torfową ziemiankę, symbolizująca zmianę pór roku z zimową, służyła również skorygowaniu rozpowszechnionego przekonania wywołanego przez *Nanuka z Północy*, jakoby Grenlandczykom w porze zimowej za mieszkanie miało służyć igloo (Sperschneider, 2003, s. 120).

W okresie tuż po przyznaniu Danii zwierzchności nad całą grenlandzką kolonią opracowano plany stworzenia filmu, którego celem miałyby być skonsolidowanie duńskiej świadomości narodowej wokół tego ważnego faktu. Grenlandia miała zostać przedstawiona zarówno widzom w Danii, jak i reszcie świata jako symbol dobrego i ostrożnego zarządzania ze strony starszego i mądrzejszego duńskiego „opiekuna” – czyli jako kwintesencja duńskiego humanizmu. Film, do którego stworzenia wybrano utalentowaną duńską fotografkę Jette Bang, miał zaprezentować Grenlandię na Międzynarodowej Wystawie Polarnej w Bergen w 1940 roku jako kraj kontrastów – zarówno nowoczesny, jak i tradycyjny – jednakże w wyniku zawirowań spowodowanych wybuchem II wojny światowej taśmy z nagraniami na wiele lat trafiły na półki. Dopiero w latach pięćdziesiątych dokonano montażu, z którego, w niewyjaśniony sposób, zniknęły wszelkie ślady dokumentujące nowoczesne oblicze międzywojennej Grenlandii. Film, opatrzony wiele mówiącym tytułem *Inuit*, jest kolejnym hołdem złożonym żyjącym w tradycyjny sposób mieszkańcom Grenlandii i ich triumfowi nad przyrodą. Pozbawiając Grenlandię miejsca na inny dyskurs niż ten o tradycyjnym, prymitywnym życiu w „niehumanicznych warunkach”, została ona po raz kolejny wtłoczona w ciasne ramy dyskursywne nostalgii za utraconymi „szlachetnymi dzikimi”, dzielnym ludem pierwotnym, co w konsekwencji wiązało się z odmówieniem jej prawa do współczesności i jednocześnie dowodziło wyższości europejskiej kultury i cywilizacji.

Lata pięćdziesiąte stanowiły czas wielkich zmian dla Grenlandii, którego zwiastunem była II wojna światowa i okres kilkuletnich wpływów amerykańskich na wyspie w wyniku odcięcia kolonii od okupowanej Danii. W roku 1953, na fali ruchów dekolonizacyjnych, Grenlandia stała się równouprawnioną częścią Królestwa Duńskiego. Nastąpiła fala intensywnych przemian, których celem była szybka modernizacja kraju – koncentracja ludności w miastach na ogromną skalę, budowa przemysłu i bazy mieszkaniowej, duńskojęzyczna edukacja. Wszystko to w niedalekiej perspektywie miało przyczynić się do zrównania w prawach Duńczyków i ich „rodaków z Północy”¹⁰. Lata pięćdziesiąte to także czasy zimnej wojny i nacisków USA wywieranych na Danię w związku z rosnącym znaczeniem strategicznego pod względem wojskowym położenia Grenlandii, wskutek czego priorytetem dla duńskich decydentów stało się podkreślanie poprzez produkcję filmową trwałej zwierzchności nad wyspą i nierozzerwalnych więzi łączących Danię z Grenlandią¹¹.

Najbardziej znanym przykładem filmowym wpisującym się tę strategię jest dokument *Gdzie góry pływają* (*Hvor bjergene sejler*, 1955) wyprodukowany przez Ministeriernes Filmudvalg, duński Ministerialny Komitet ds. Filmu, i wyreżyserowany przez Bjarnego Henninga-Jensena. Obraz ten został wyróżniony między innymi nagrodą główną Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji. Prze-

¹⁰ Dla podkreślenia zintegrowania Grenlandii z Danią Grenlandczyków zaczęto nazywać „Duńczykami z Północy” (duń. *Norddanskere*).

¹¹ W tym celu zaczęły powstawać filmy dokumentalne, wśród których ważne miejsce zajmuje *Grenlandia w słońcu* (*Grønland i sol*) z 1950 roku w reżyserii Hagena Hasselbacha, dystrybuowany także w wersji angielskiej i niemieckiej.

piękna, jak zwyczaj nakazywał, Grenlandia zostaje ukazana w perspektywie trzech pokoleń: dziadka, który jest łowcą, ojca, który także żyje z łowiectwa i który – wypływając za foką kajakiem – szczęśliwie unika śmierci, oraz syna Mikisoqa, który zaraża się gruźlicą od umierającej matki i zostaje przewieziony do sanatorium, dzięki czemu zaznajamia się ze zdobycami nowoczesnej cywilizacji. To właśnie Mikisoq, który pełni rolę zachwyconego narratora filmu, symbolizuje nowoczesne oblicze Grenlandii. Film kończy się przeprowadzką chłopca wraz z ojcem i siostrą do jednego z grenlandzkich miast.

Zapowiedzią nowych czasów był również nakręcony w 1956 roku z okazji jubileuszu kompanii filmowej Nordisk Film *Chłopiec z Grenlandii* (*Qivitoq*, reż. Erik Balling). Będąc pierwszym duńskim filmem fabularnym w kolorze, został – również jako pierwszy z duńskich filmów – nominowany do Oscara w kategorii Najlepszy Film Zagraniczny. Celem tego obrazu uważanego za *folkekomedie*, czyli „komedię popularną”¹², jak i innych podobnych mu pod względem tematycznym i gatunkowym, było „oswojenie” i „udomowienie” odkrytej na nowo Grenlandii, która oprócz stereotypowych przedstawień wzniosłej przyrody przedstawiała się jako jeden wielki plac budowy dla duńskich inwestycji (Gant, 2003, s. 125). Fabuła filmu jest mało skomplikowana: piękna Eva przybywa na Grenlandię do narzeczonego, który w czasie rozłąki zdążył związać się z inną kobietą, ale w wyniku różnych perypetii zakochuje się z wzajemnością w Jensie, zarządcy małej placówki handlowej. Ponieważ w rolach drugo- i zwłaszcza trzecioplanowych wystąpiła duża liczba Grenlandczyków, dla wielu starszych mieszkańców Grenlandii jest to najważniejszy film ich młodości¹³. *Chłopiec z Grenlandii* zdobył większe uznanie za granicą niż w kraju, gdzie znalazł się pod ostrzałem krytyki zarówno ze strony duńskiej („bezbarwna komedia dla ludu”), jak i grenlandzkiej („Czy autor scenariusza kiedykolwiek spotkał jakiegoś Grenlandczyka?”) (Gant, 2003, s. 126; Kleist Pedersen, 2003, s. 23). Propagandowa wymowa filmu wpisuje się natomiast w znany już schemat zachwytu groźną, „inną” grenlandzką przyrodą i pochwały rozwoju cywilizacyjnego Grenlandii pod duńskim przewodnictwem i opieką.

W latach sześćdziesiątych stało się jasne zarówno dla Duńczyków, jak i ich „rodaków z Północy”, że przyspieszona industrializacja i modernizacja Grenlandii nie spowodowała automatycznego zrównania w prawach i statusie społecznym oraz materialnym mieszkańców obu odległych części Królestwa Duńskiego. Kanałem dla duńskich głosów krytycznych stał się film dokumentalny, zwłaszcza krótkometrażowy. Wśród reżyserów podejmujących grenlandzką tematykę prym wiódł człowiek-instytucja, Jørgen Roos. Wspólnie z Ingolfem Boisenem stworzył on spółkę Nunafilm, która wyprodukowała cały szereg filmów dokumentalnych, między

¹² Duński termin *folkekomedie* określa popularny niskobudżetowy film obliczony głównie na rodzimą publiczność. W *Chłopcu z Grenlandii*, klasyku tego gatunku, wystąpili również charakterystyczni dla innych *folkekomedier* aktorzy duńscy: Poul Reichhardt i Astrid Villaume.

¹³ Między innymi w drugoplanowej roli łowcy o imieniu Pavia wystąpił aktor Niels Platou, który stał się pierwszą prawdziwą grenlandzką gwiazdą filmową – niczym ubóstwiane gwiazdy hollywoodzkie. Sam Platou po wielu latach wspominał, że podczas duńskiej premiery filmu czuł się jak „ambasador młodzieży grenlandzkiej” (Kleist Pedersen, 2003, s. 21).

innymi nagrodzonego Złotym Niedźwiedziem w Berlinie *Knuda* (1960) o polarniku Knudzie Rasmussenie. Spośród licznych produkcji Rossa za najbardziej krytyczne wobec duńskiego kolonializmu na Grenlandii uważane są filmy *Sisimiut* (1966) i *Ultima Thule* (1968). Ostatni z obrazów podejmuje kontrowersyjną do dzisiaj kwestię przesiedlenia rdzennych mieszkańców Grenlandii Północnej z okolic Thule do Qaanaaq i raptownego pogorszenia warunków ich życia w wyniku utajnionej przez rząd duński katastrofy amerykańskiego samolotu przewożącego broń jądrową.

Jednak to nie dokumenty Roosa, ale obraz będący owocem współpracy duńskiego artysty Pera Kirkeby oraz grenlandzkiego poety i polityka, Aqqałuka Lynge, dał Grenlandczykom nadzieję na powstawanie filmów, z którymi mogliby się w przyszłości utożsamiać. Pomimo iż *Gdy władze powiedziały „stop”* (*Da myndighederne sagde stop*, 1972) został wyprodukowany w Danii, siłą napędową jego powstawania był niewątpliwie Aqqałuk Lynge i jego doskonała znajomość społecznych problemów własnych rodaków. Film, mający formę reportażu, dokumentuje frustrację pracowników kopalni w Qullissat w Zatoce Disko związaną z likwidacją ich miejsca pracy i z przymusowym przesiedleniem ludności do innych miast na Zachodnim Wybrzeżu. Problem dotyczący ponad tysiąca mieszkańców miasta w filmie Pera Kirkeby i Aqqałuka Lynge zostaje przedstawiony z perspektywy ojca samotnie wychowującego szóstkę dzieci. Sformułowane wyłącznie po grenlandzku słowa krytyki wymierzone są nie tylko w duńskich decydentów, ale także w grenlandzkie elity, podobnie jak Duńczycy oderwane od problemów zwykłych ludzi.

Powstanie filmu zbiegło się w czasie z głosowaniem dotyczącym członkostwa Danii we Wspólnotach Europejskich, które ostatecznie obnażyło widoczną już wcześniej rozbieżność interesów obu społeczeństw. W latach siedemdziesiątych polityczna radykalizacja Grenlandczyków przybrała na sile i prędkości, doprowadzając ostatecznie do autonomii w roku 1979. Na samodzielną grenlandzką produkcję filmową trzeba było poczekać kolejne 20 lat, natomiast w Danii rozpoczęła się okres filmowego rozrachunku z kolonialną przeszłością.

Pierwszym z takich obrazów był *Tukuma* (1984) w reżyserii Palle Kjøruffa-Schmidta i według scenariusza napisanego wspólnie przez modernistycznego pisarza, Klausa Rifbjerga, i Josefa Tuusiego Motzfeldta, grenlandzkiego poety i późniejszego wybitnego polityka. Erik Gant nazywa nurt filmowy reprezentowany przez *Tukumę* „nieco spóźnioną Nową Falą”, dodając, że sam obraz jest jednocześnie „piękny i nudny” ze względu na skrajną poprawność polityczną jego antykolonialnego i antyduńskiego przesłania (Gant, 2003, s. 133). W filmie nie mogło zabraknąć ujęć przepięknej duńskiej przyrody z potężnymi lodowcami, do których niejako doklejona została fabuła o młodym Duńczyku udającym się na Grenlandię, by wyjaśnić sprawę śmierci brata, i poszukującym tożsamości, którą odnajduje w tradycyjnym grenlandzkim sposobie życia. Nowością w kinie duńskim była natomiast postać Grenlandczyka Rasmusa, grana przez aktora i muzyka rockowego Rasmusa Lybertha; bohatera cechuje znany z innych obrazów „tradycyjny autentyzm” arktycznego myśliwego, jest on jednak również naukowcem w dziedzinie



Smilla w labiryntach śniegu (*Frøken Smillas fornemmelse for sne*, reż. Peter Hoeg, 1992)

biologii. Pomimo iż *Tukuma* w swojej nostalgicznej gloryfikacji życia nieskażonego cywilizacją „ludu natury” jako opozycji dla materializmu i wykorzenienia (właściwych duńskiemu społeczeństwu dobrobytu) powieliła dawne kolonialne stereotypy, motyw wykształconego, „nowoczesnego” Grenlandczyka wniósł powiew świeżości do tradycyjnego filmowego obrazowania mieszkańców Północy¹⁴. Idąc z duchem nowych czasów, to właśnie Grenlandczycy tacy jak Rasmus po wprowadzeniu autonomii mieli wziąć sprawy we własne ręce i kształtować społeczeństwo w zgodzie z jego kulturowym i etnicznym charakterem.

Od gloryfikacji dawnej myśliwskiej kultury Grenlandczyków nie uwolniły się również dwa ostatnie duńskie obrazy poświęcone Grenlandii powstałe w minio-

¹⁴ Według opinii jednego z duńskich recenzentów *Tukuma* „[...] jest podjętą w dobrej wierze próbą uświadomienia nam – Duńczykom z Południa – że Grenlandczycy to coś innego, i coś więcej, niż tylko pijaństwo i choroby weneryczne” (Gant, 2003, s. 137).

nym tysiącleciu. Pierwszy z nich, wspomniana wcześniej ekranizacja bestsellerowej powieści Petera Høega *Smilla w labiryntach śniegu* (*Froken Smillas fornemmelse for sne*, 1992), był filmem długo wyczekiwany, który jednak zawiódł oczekiwania większości widzów i krytyków. Zawód odczuli również mieszkańcy Grenlandii, oczekujący od duńskiego reżysera Billego Augusta obsadzenia aktorki pochodzenia grenlandzkiego w głównej roli Smilli Qaaviqaaq Jaspersen – w połowie Grenlandki, w połowie Dunki. Bestseller najwidoczniej wymagał jednak hollywoodzkiego nazwiska. W postać Smilli – kobiety nieustraszonej i nieugiętej, usiłującej rozwikłać zagadkę śmierci sześciolatniego chłopca z Grenlandii – wcieliła się zatem przekonująca, lecz mająca niewiele wspólnego z Grenlandią Julia Ormond. Powieść Høega krytykowana była w Danii za powielanie najgorszych stereotypów na temat Grenlandii i jej mieszkańców, natomiast film Augusta niestety jedynie je umacnia. Juliane, matka tragicznie zmarłego Esajasa, to alkoholiczka zaniedbująca syna, czyli kolejna ofiara narzuconej przez Duńczyków modernizacji, która przyczyniła się do zagłady tradycyjnej grenlandzkiej kultury, uosabianej przez nawiązania do dziewiczego regionu Thule w Grenlandii Północnej. Metafora duńskiego kolonializmu w postaci nagromadzenia informacji o podoju naukowym Grenlandii i wiedzy na jej temat zgromadzonej w kopenhaskich archiwach, które w powieści Høega stanowią ważny i silnie zarysowany element fabuły, w filmie gubi się gdzieś po drodze w wyniku podporządkowania akcji dominującemu wątkowi kryminalnemu.

Drugi z wymienionych obrazów, *Jądro światła* (*Lysets hjerte*, 1998) reklamowany był jako „pierwszy grenlandzki film fabularny”; rzeczywiście był to pierwszy film z wyłącznie grenlandzką obsadą, natomiast za jego reżyserię odpowiadał Duńczyk Jacob Grønlykke. Scenariusz został opracowany przez reżysera we współpracy z uznanym grenlandzkim powieściopisarzem Hansem Anthonem Lynge.

Obsadzając znanego z *Tukumy* popularnego piosenkarza i aktora Rasmusa Lybertha w głównej roli uzależnionego od alkoholu ojca dwójki synów (także o imieniu Rasmus), reżyser w czytelny sposób odniósł się do obrazu z 1984 roku i przedstawionej w nim krytykę następstw, jakie przyniosła Grenlandii duńska dominacja polityczna i kulturowa. Tytuł filmu, nawiązujący do *Jądra ciemności* Conrada, zwiastuje rozrachunek z kolonializmem i nie bez znaczenia jest fakt, że autorem scenariusza był przedstawiciel pokolenia walki o autonomię, rocznik 1945. Recepcja filmu była wyraźnie podzielona pokoleniowo: podczas gdy pokoleniu Hansa Anthona Lynge znane były doskonałe rozterki tożsamościowe bohaterów, dla tak zwanego „pokolenia autonomii”, czyli widzów urodzonych po roku 1979, przesłanie o odzyskaniu godności poprzez powrót do tradycyjnych, przedkolonialnych grenlandzkich wartości i ówczesnego sposobu życia wydawało się nie nadążać za duchem czasu. Postawę młodych Grenlandczyków i ich potrzeby symbolizuje w filmie młodszy syn Rasmusa, Simon, dla którego problemem nie są wszechobecne wpływy duńskiej kultury, przez większość młodych traktowane jak zwykła część codzienności – i własnej tożsamości – ale też jako przyczyna trudności w zdobyciu pożądanego wykształcenia.

W pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, wraz z przybierającym na sile procesem grenlandzkich dążeń do rozszerzenia uzyskanej w 1979 roku autonomii, dał się zauważyć duży wzrost zainteresowania duńskich mediów tematem Grenlandii, które nie osłabło do chwili obecnej (Thisted, 2013, s. 77). Niestety, obraz Grenlandczyków mieszkających w Danii to w dużej mierze dobrze znany z wcześniejszych dziesięcioleci przekaz o ludziach nieradzących sobie w nowoczesnym społeczeństwie i dlatego egzystujących na jego marginesie¹⁵. We wspomniany nurt wpisuje się oparty na faktach film *Eksperyment* (*Eksperimentet*, 2010, reż. Louise Friedberg) nawiązujący do wydarzeń z początku lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy państwo duńskie postanowiło wysłać grupę 22 grenlandzkich dzieci do Danii, a później umieścić je w domu dziecka w Nuuk, aby stały się duńskojęzyczne i tym samym stanowiły forpocztę pokolenia nowych, „północnoduńskich” obywateli. W mediach światowych natomiast Grenlandia wciąż ukazywana jest jako miejsce odległe, o wzniosłym krajobrazie, zamieszkałe przez ludzi żyjących zgodnie z dawnymi tradycjami, dla których zagrożeniem jest globalne ocieplenie, czego przykładem film reportażowy *Silent Snow* (2010) w reżyserii Jana van den Berga i Pīpaluk Knudsen-Ostermann. Pomimo współtworzenia tego obrazu przez Grenlandkę można odnieść wrażenie, że szlachetna myśl przewodnia filmu przesłania fakt, iż przedstawiony obraz mieszkańców Grenlandii ma niewiele wspólnego z ich współczesnym życiem – obecnie 84 procent populacji żyje w miastach i jedynie nieliczni mieli styczność ze zdobywaniem pożywienia w drodze polowania (Thisted, 2015, s. 98).

W obszernej monografii *Films on Ice. Cinemas of the Arctic* redaktorzy Scott MacKenzie i Anna Westerstahl Stenport zaliczają takie filmy jak *Silent Snow* do nowo utworzonej przez siebie kategorii „Arctic Art Cinema”, obejmującej obrazy o Arktyce poruszające tematykę zmian klimatycznych, miejsca i historii reprezentacji w sposób, który pod względem narracyjnym, tematycznym i estetycznym rzuca wyzwanie ustalonym konwencjom (MacKenzie, Westerstahl Stenport, 2015, s. 12-13). W świetle faktu, że *Silent Snow* w istocie powiela stereotypowe reprezentacje Grenlandczyków, mówienie o nowej kategorii filmów jawi się jako próba sprowadzenia do wspólnego mianownika obrazów w istocie bardzo od siebie różnych pod względem gatunkowym, tematycznym i estetycznym. Publikowanie monografii o „kinie arktycznym” jest jednak zjawiskiem pozytywnym, ponieważ z jednej strony zwraca uwagę na produkcje wcześniej niezauważane, a z drugiej strony – poprzez umieszczenie ich we właściwym kontekście – pozwala odkodować ukryte znaczenia, dzięki którym można zdobyć wiedzę nie tyle na temat obiektów filmowych przedstawień, co ich autorów, a raczej społeczeństw, których byli produktami. W podobny sposób zwrócenie uwagi na duńskie filmy o Arktyce pozwala zauważyć, że jako Inny Duńcyków, Grenlandczycy przez wieki pomagali rodakom Andersena kształtować swoją

¹⁵ W tendencję tę wpisuje się również dokument Laili Hansen, pierwszej grenlandzkiej reżyserki kobiecej, *Inuk Woman City Blues* (2002). Do wyjątków należy obraz duńskiej reżyserki Lise Roos *Ogród działkowy (Kolonihaven)* z roku 1990, prezentujący bardzo zróżnicowany obraz mieszkających w Danii Grenlandczyków.

samoświadomość jako narodu cywilizowanego i opiekuńczego, dźwigającego „brzemień białego człowieka”.

Film grenlandzki

Ze względu na aktywne uczestnictwo Grenlandczyków w duńskich produkcjach filmowych o Grenlandii niemożliwe jest wyznaczenie cezur dokładnie oddzielającej okres przedstawiania Grenlandii przez twórców pochodzących z zewnątrz i czasy powstawania wyłącznie grenlandzkich autoreprezentacji filmowych. Przykład *Jądra światła*, filmu produkcji i reżyserii duńskiej, ale z grenlandzką obsadą i Hansem Anthonem Lynge jako autorem scenariusza, ukazuje, jak trudne w przypadku Grenlandii jest jednoznaczne uznanie niektórych produkcji za duńskie bądź grenlandzkie. Pierwsze oznaczałoby wyciszenie głosów grenlandzkich współautorów i odebranie im współodpowiedzialności za dane dzieło filmowe, drugie – przymknięcie oczu na asymetryczny układ sił, jaki cechował duńsko-grenlandzkie relacje przez większą część XX wieku.



Jądro światła (Qaamarngup uummataa / Lysets hjerte, reż. Jacob Grønlykke, 1998)

W niniejszej części artykułu skupię się przede wszystkim w na samodzielnych grenlandzkich produkcjach, a więc tych, które – zgodnie z duńską ustawą o finansowaniu kinematografii – nie otrzymały subwencji z Duńskiego Instytutu

Filmowego¹⁶. Za ich początek uważa się rok 1999, kiedy zadebiutował Inuk Silis Høegh, absolwent kierunku filmowego Uniwersytetu w Bristolu. Jego pierwszy film, piętnastominutowa komedia o małżeńskiej zazdrości *Dobranoc (Sinillu-ariit)*, otrzymała nagrodę publiczności na Far North Film Festival w Kanadzie w roku 2000¹⁷. W kolejnym obrazie, *Eskimo weekend* (2002), Inuk Silis Høegh przedstawił weekend spędzony wśród młodych ludzi w grenlandzkiej stolicy Nuuk. Film w sposób świadomy rozprawia się z wieloma stereotypami dotyczącymi Nuuk, życia seksualnego kobiet i mężczyzn czy znanych grup rockowych. Za pomocą odniesień do „pełnej chwały grenlandzkiej przeszłości” obraz wpisuje się w toczącą się współcześnie debatę na temat grenlandzkości i wykorzenienia młodych Grenlandczyków; temat, który później zostanie rozwinięty w filmie Otto Rosinga i Torbena Becha, *Nuummioq*.

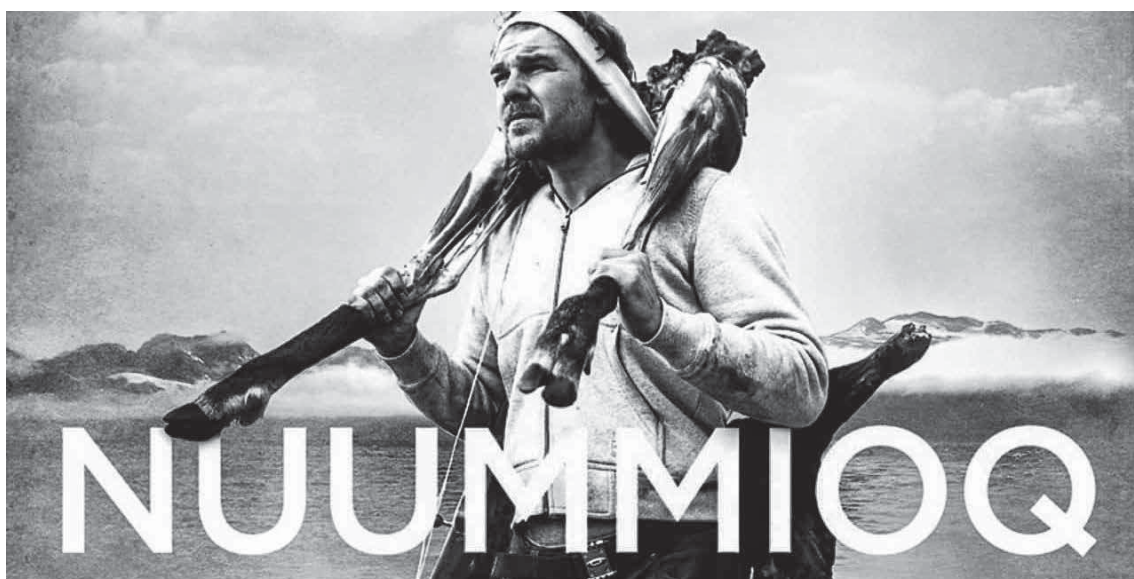
Nuummioq (2009), oznaczający po prostu „mieszkańca Nuuk”, reklamowany był jako pierwszy w całości wyprodukowany przez Grenlandczyków pełnometrażowy film fabularny¹⁸. Głównym tematem filmu są dylematy, z jakimi zostają skonfrontowani chorujący na raka Grenlandczycy: czy poddać się długiemu leczeniu w Kopenhadze, z dala od wszystkiego, co bliskie, czy też zrezygnować z leczenia i spędzić ostatnie chwile w ukochanym miejscu i z ludźmi, których się kocha. Twórcy *Nuummioqa*, czyniąc głównymi bohaterami dwóch kuzynów o imionach Malik i Michael, w zmyślny sposób rozprawiają się z wciąż powszechnymi poglądami na temat Grenlandczyków. Malik, który ze swoimi blond włosami i niebieskimi oczami z wyglądu przypomina stuprocentowego Skandynawa, wolne chwile spędza na polowaniach poza miastem, podczas gdy jego kuzyn o duńskim imieniu Michael i bardzo „grenlandzkim” wyglądem to typowy mieszczuch marzący o szybkim wzbogaceniu się dzięki kolejnym pomysłodom na intratny biznes. Zręczne żonglowanie stereotypami przez twórców filmu to kolejny ważny głos w toczącej się żywej debacie na temat grenlandzkiej tożsamości. Kogo można nazwać Grenlandczykiem, a kogo nie? W świecie, w którym kryteria takie jak kolor skóry, język czy tradycja przestają mieć znaczenie, wydaje się, że jedynym wyznacznikiem może być poczucie przynależności bohaterów do miejsc, w których mieszkają.

¹⁶ Zgodnie z ustawą, grenlandzkie i farskie spółki filmowe nie są uprawnione do otrzymywania subwencji z Duńskiego Instytutu Filmowego, co zmusza terytoria autonomiczne do tworzenia własnych instytucji wspierających twórczość narodową (Thisted, 2013, s. 85-86).

¹⁷ Także w roku 2000 powstał pierwszy grenlandzki film animowany autorstwa absolwenta Duńskiej Szkoły Filmowej, Kunuka Platou, pod tytułem *Niedźwiedź polarny (Nanoq)*. Ośmiominutowy film opowiada o przyjaźni chłopca i osieroczonego niedźwiedzia polarnego, który w czasach nieudanych łowów ratuje całą rodzinę przed głodem.

¹⁸ Właściwym pierwszym grenlandzkim filmem fabularnym była nakręcona w ciągu tygodnia amatorską kamerą komedia o tytule *Palec wskazujący, palec środkowy, palec serdeczny i mały palec (Tikeq, Qiterleg, Mikileraq, Egeqqoq, 2008)* o budżecie 500 koron duńskich. Bohaterami filmu są czterej przyjaciele dorastający w mieście Sissimut. Film przez długi czas owiany był legendą z tego względu, że jego reżyser, Ujarneq Fleischer, skasował go z dysku twardego w komputerze, ale film udało się odzyskać dzięki pirackiej kopii (Broszura informacyjna Duńskiego Instytutu Filmowego z września i października 2014 roku, s. 7).

Nuummioq został pierwszym grenlandzkim filmem nominowanym do Oscara w kategorii Najlepszy Film Zagraniczny, w 2010 roku doczekał się projekcji na Festiwalu w Cannes, zdobył również międzynarodowe uznanie na festiwalu w Sundance, a grający rolę Malika Lars Rosing otrzymał nagrodę dla najlepszego aktora na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Palm Springs w 2011 roku. Od strony finansowej film okazał się jednak kląpą; pomimo budżetu wynoszącego około miliona dolarów nie został dopuszczony do kinowej dystrybucji (w Danii jego premiera odbyła się dopiero we wrześniu 2014 roku).



Nuummioq (reż. Torben Bech, Otto Rosing, 2009)

Zupełnie innego typu produkcją, zarówno pod względem finansowym, jak i estetycznym, reprezentuje nakręcony również w 2009 przez Angajo Lennerta-Sandgreena *Sen Hinnarika* (*Hinnarik Sinnatunilu*), w którym reżyser zagrał główną rolę. Producentem filmu była spółka Tumit Production zawiązana przez Malika Kleista i Akę Hansen. *Sen Hinnarika* to niskobudżetowa (około 36 tysięcy dolarów budżetu) komedia kręcona domowym sposobem dla lokalnych widzów i w wielu miejscach niezbyt zrozumiała dla publiczności spoza Grenlandii. Jedyne, co łączy *Sen Hinnarika* z *Nuummioqiem*, jest miejsce akcji – stolica Nuuk, po której snuje się tytułowy Hinnarik przez kilka letnich dni. Monotonne życie w opuszczonej na okres letnich wakacji stolicy odmienia przyjazd jego przyjaciółki z dzieciństwa, Makkorsiny, po której wyjeździe Hinnarik znajduje w życiu cel – sprowadzić ją z powrotem do Nuuk. Dzięki szeroko zakrojonej akcji zbierania pustych butelek w całym mieście Hinnarikowi udaje się zakupić bilet dla swojej sympatii i tym samym odzyskać nie tylko miłość, ale także wiarę w siebie.

Widz oczekujący wzniosłych krajobrazów, ubranych w stroje ludowe Grenlandczyków tańczących z bębenkami i snujących tradycyjne opowieści po seansie *Snu Hinnarika* z pewnością wyjdzie z kina rozczarowany. Natomiast widz ciekawy tego, jak postrzegają swoje otoczenie i z czego się śmieją Grenlandczycy z „pokolenia autonomii”, może zostać zadziwiony, że tak mało w istocie dzieli ich od młodych ludzi żyjących w wielu innych miejscach na świecie. *Sen Hinnarika*, podobnie jak *Nuummioq*, wyraźnie nawiązuje dialog z produkcjami filmowymi wcześniejszego pokolenia – jak *Tukuma* czy *Jądro jasności*, postulujących odejście od nowoczesności i powrót do samych korzeni kultury eskimoskiej, na której budowali swą tożsamość aktywiści polityczni z lat siedemdziesiątych. Jak zauważa duńska badaczka Kirsten Thisted, najnowsze grenlandzkie filmy dowodzą, iż zarówno tożsamości, miejsca jak i kulturę młodej Grenlandii cechuje *inclusive differentiation* – włączanie, a nie wykluczanie różnic, charakterystyczne dla zjawiska tak zwanej „drugiej nowoczesności” (Thisted, 2015, s. 99-100).

Sen Hinnarika jest interesujący także z innego względu: obrazuje zmianę, jaka zachodzi nie tylko na Grenlandii, ale także w innym rejonach Arktyki zamieszkiwanych przez narody stanowiące mniejszość w obrębie większych jednostek państwowych; dotyczy ona wykorzystywania innych sposobów produkcji niż powszechnie uznane i stosowane do rozpowszechniania własnych obrazów samych siebie. Ze względów finansowych stosuje się na przykład technologię cyfrową do użytku domowego, co implikuje określone wybory estetyczne dokonywane przez twórców. Media rdzennych mieszkańców Arktyki działają zatem nierzadko poza dominującymi sposobami obrazowania, stanowiąc wobec nich rodzaj kontraprodukcji (MacKenzie, Westerståhl Stenport, 2015, s. 9).

Kolejnym filmem Tumit Production był pierwszy grenlandzki horror, *Cienie w górach* (*Qaqqat alanngui*, 2011) Malika Kleista. Fabuła filmu skupia się wokół ludzi sześciu młodych osób, które udają się do domu położonego na bezludziu, aby świętować zdany egzamin maturalny. Niespodziewanie zostają zaatakowani przez tajemniczą, ukrywającą się w górach postać, która okazuje się być *qivitoqiem*, czyli znanym z grenlandzkiej tradycji rodzajem posiadającego nadprzyrodzone zdolności pustelnika. Nie pierwszy raz motyw *qivitoqa* został wykorzystany w filmie fabularnym – wystarczy przywołać takie obrazy jak wspomniane wcześniej *Chłopiec z Grenlandii* (jego duński/grenlandzki tytuł brzmiał właśnie *Qivitoq*) czy *Jądro jasności* – jednakże inspiracją dla twórców *Cieni w górach* w równym stopniu, co rodzima tradycja, były amerykańskie czy japońskie horrory, na przykład *The Blair Witch Project* (1999, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) albo *The Ring: Krąg* (1998, reż. Hideo Nakata. Krew w filmie tryska strumieniami, a obok *qivitoqa* (który, jak się okazuje, istnieje w dwóch postaciach!) pojawiają się także żywe trupy. Podobnie jak w przypadku *Snu Hinnarika* role głównych postaci grane są w dużej części przez aktorów amatorów, ponieważ w chwili obecnej, mieszkając w Grenlandii, trudno jest się utrzymać wyłącznie z aktorstwa. Z tego samego względu w kręconym z myślą o międzynarodowych festiwalach *Nuummioqu* w roli głównej wystąpił brat jednego z reżyserów, a w głównej roli kobiecej obsadzono zamieszkałą w Danii znaną grenlandzką piosenkarkę Julie Berthelsen.



Cienie w górach (Qaqqat alanngui, reż. Malik Kleist, 2011)

Cechą wspólną wszystkich trzech omówionych obrazów grenlandzkich jest brak poruszania przez nie zarówno tematu kolonializmu, jak i problemu współczesnej – ekonomicznej i politycznej – zależności od Danii. Twórców wywodzących się z „pokolenia autonomii” i pokoleń późniejszych te kwestie zdają się nie interesować. Podobna tendencja zaznacza się wyraźnie w dziedzinie sztuki czy literatury, co najdobitniej chyba wyraziła pisarka młodego pokolenia Niviaq Korneliusen, która w 2014 roku zadebiutowała wysoko ocenianą przez krytyków duńskich i grenlandzkich powieścią *Homo sapienne*: „Enough of that post-colonial piece of shit” (Korneliusen, 2014, s. 68) Mimo iż takie tendencje zdecydowanie przybierają na sile, nie należy zapominać, że Grenlandia wciąż znajduje się na etapie budowy narodu i że w aktualnych dyskusjach na temat przyszłej niepodległości kraju i związanego z tym rozliczenia się z czasami kolonialnymi pojawiają się także inne głosy. Wśród nich znajduje się dokument o pierwszym grenlandzkim zespole rockowym, którego utwory w latach siedemdziesiątych zagrzewały do walki o autonomię. *Sume – dźwięki rewolucji* (*Sume – lyden af en revolution*, 2014) w reżyserii Inuka Silis Høegha to pierwszy pełnometrażowy film dokumentalny wyprodukowany w całości przez Grenlandczyków – i zapewne nieprzypadkowo dotyczy on właśnie największej z narodowych ikon. Śpiewając po grenlandzku o niesprawiedliwościach rządów kolonialnych, zespół Sume przyczynił się do zmiany, jaka nastąpiła w nastrojach społecznych wśród Grenlandczyków – od pragnienia bycia bardziej duńskimi od Duńczyków do przedstawiania żądań politycznej autonomii. Powrót do przesłania politycznego, które powołało do życia autonomię, ma w aktualnej sytuacji ogromną wartość symboliczną (Mackintosh, 2014). Potwierdziła to premiera

w filmu – odpowiednio w Nordyckim Domu Kultury, Katuaq w Nuuk i kopenhaskim Cinemateket podczas drugiej edycji festiwalu „Greenland Eyes”. W przeważającym stopniu grenlandzka publiczność reagowała żywiołowo podczas każdego utworu muzycznego włączonego do filmu, a po zakończeniu projekcji owacje na stojąco zdawały się nie mieć końca.

W świetle powyższych przykładów stwierdzić można, że wciąż młode kino grenlandzkie z pewnością nie przemawia jednym głosem i za pomocą jednego środka wyrazu. Zaznaczają się w nim dwie wyraźne tendencje, najlepiej reprezentowane przez filmy *Nuumioq* i *Sen Hinnarika* – z jednej strony kręci się stosunkowo drogie produkcje, dopracowane pod względem estetycznym i tematycznym (z myślą o festiwalach w rodzaju Sundance), z drugiej zaś strony powstają obrazy półamatorskie, o humorze i tematyce niekoniecznie w pełni zrozumiałych dla niewtajemniczonych, czyli osób wychowanych poza grenlandzkim kontekstem. Z pewnością interesujące będzie, jak grenlandzkie kino rozwinie się w przyszłości i czy któraś z obu tendencji zyska wyraźną przewagę nad inną.



Sume – dźwięki rewolucji (Sumé: Mumisitsinerup nipaa / Sume – lyden af en revolution, reż. Inuk Silis Hoegh 2014)

Zarówno *Nuumioq*, *Sen Hinnarika*, *Cienie w górach* i *Sume – dźwięki rewolucji* są dowodami na to, że także Grenlandii nie omijają wpływy globalizacji, co skutkuje utratą przez Danię czołowego miejsca w kształtowaniu grenlandzkiej kultury popularnej (Thisted, 2015, s. 103). Z drugiej strony jednak, skupiając się na miejscowej specyfice, a także rzucając wyzwanie dawnym, stereotypowym



Sume – dźwięki rewolucji (Sumé: Mumisitsinerup nipaa / Sume – lyden af en revolution, reż. Inuk Silis Hoegh 2014)

przedstawieniom, kinematografia grenlandzka wykazuje również punkty wspólne z produkcjami klasyfikowanymi jako tak zwane Fourth Cinema, które obejmuje „rdzenne” bądź „etniczne” fabularne produkcje filmowe na temat kultur lokalnych, w przeszłości naznaczonych doświadczeniem kolonizacji i związanej z nią kulturowej dominacji (Barclay, 2003).

Przez cały wiek XX Grenlandia i Grenlandczycy byli przede wszystkim przedstawiani z zewnątrz i zjawisko to dotyczyło także obrazów filmowych. Pomimo że nie brakowało produkcji, przy których powstawaniu uczestniczyli także mieszkańcy Grenlandii, dopiero pod koniec XX wieku zaczęli oni mieć decydujący wpływ na sposób i ostateczny rezultat tych przedstawień. Od początku XXI wieku Grenlandczycy, wraz z procesem budowy narodu, zaczęli sami językiem filmowym opowiadać własne historie. Stoją one często w sprzeczności z utartymi schematami myślowymi będącymi wynikiem wcześniejszych przedstawień, niekiedy nawiązują z nimi ironiczny dialog, ale zdarza się też, że wręcz kontynuują i umacniają znane od dziesięcioleci stereotypy. Za każdym razem jednak stanowią one wyraz woli zmierzającego ku coraz większej samodzielności narodu, by na swój własny sposób opowiedzieć o sobie i własnych wartościach. Te przedstawienia są w równym stopniu ważne dla nas, odbiorców z zewnątrz pragnących dowiedzieć się czegoś o tym, jak Grenlandczycy postrzegają samych siebie, jak i dla narodu grenlandzkiego, odczuwającego potrzebę porównywania bądź utożsamiania się z wzorcami, które są dla niego rozpoznawalne i autentyczne.

Bibliografia

- Barclay, B. (2003). *Celebrating Fourth Cinema*. „Illusions”, no. 35, s. 7-11.
- Bhabha, H. (2010). *Mimikra i ludzie*, [w:] H. Bhabha, *Miejsca kultury* (tłum. T. Dobrogoszcz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 79-88.
- Fienup-Riordan, A. (1995). *Freeze Frame – Alaska Eskimos in the movies*. Seattle & London: University of Washington Press.
- Foucault, M. (1998). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (tłum. T. Komendant). Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia.
- Gant, E. (2003). *Grønlandske overgange. Fra Qivitoq til Tukuma*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 125-142.
- Gant, E. (2004). *Eskimotid. Analyser af filmiske fremstillinger af eskimoer med udgangspunkt i postkolonialistisk teori og med særlig vægtning af danske grønlandsfilm*. Niepublikowana rozprawa doktorska. Århus: Aarhus Universitet.
- Hauge, H. (2003). *Post-Danmark. Politik og æstetik hinsides det nationale*. København: Lindhardt & Ringhof.
- Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, John Sundholm, Isak Thorsen, Lars Gustaf Andersson, Olof Hedling, Gunnar Iversen, Birgir Thor Møller. The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2012.
- Kleist Pedersen, B. (2003). *Filmens indtog i Grønland*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 7-31.
- Korneliussen, N. (2014). *Homo sapienne*. Nuuk: milik publishing.
- Lubowicka, A. (2011). *Anaruk i Odarpi – szlachetne dzikie dzieci w eskimoskim skansenie. Z problematyki egzotykcji eskimoskiej w polskiej literaturze*, [w:] H. Chojnacki, A. Kubka, E. Mrozek-Sadowska, M. Sibińska (red.), *W poszukiwaniu tożsamości skandynawskiej i polskiej. Studia o literaturze i społeczeństwie*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 99-115.
- Lubowicka, A. (2013). *Duńska ekspansja na terytorium Grenlandii Północnej jako następstwo zjawiska „imperializmu małych państw” – postkolonialne odczytanie „Wstępu” do Grenlandii nad Oceanem Arktycznym autorstwa polarnika Knuda Rasmussena*, [w:] K. Musiał, M. Chacińska (red.), *Nowocześnie i postępowi? Cywilizacyjny wymiar Skandynawii z polskiej perspektywy*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 81-97.
- Lubowicka, A. (2015). *Literatura grenlandzka jako literatura przekraczania granic narodowych i tożsamościowych*, [w:] K. Kuchowicz i inni, *Literatura na granicach. Monografia naukowa*. Kraków: AT Wydawnictwo, s. 93-102.
- MacKenzie, S., Westerståhl Stenport, A. (2015). *Introduction: What are Arctic cinemas?*, [w:] S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport (red.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 1-28.
- Mackintosh, M. (2014). *Rock og aktivisme er Grønlands nye historie*. „Information”, 18.09.2014, <http://www.information.dk/maja-mackintosh> (dostęp: 25.10.2015).
- Nansen, F. (1891). *Eskimoliv*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.s Forlag.
- Nørrested, C. (2003). *Blandt eskimoer, eventyrere og etnografer. Filmdokumentarisme om Grønland*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 68-98.
- Rasmussen, K. (1920). *Tanker om Grønlænderne i Fortid og Fremtid*. „Danmarksposten”, nr 1, s. 17-20.

Sperschneider, W. (2003). *Landet bag isen. Grønland i 1920'ernes og 1930'ernes kulturfilm*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 113-124.

Thisted, K. (2002). *The Power to Represent: Intertextuality and Discourse in Smilla's Sense of Snow*, [w:] M. Bravo, S. Sörlin (red.), *Narrating the Arctic: A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton, MA: Science History Publications, s. 311-342.

Thisted, K. (2003). *Danske grønlandsfiktioner: Om billedet af Grønland i dansk litteratur*. „Kosmorama”, vol. 49, nr 232, s. 32-67.

Thisted, K. (2013). *Grønlændere på film*, [w:] S. Frank, M. Ümit Nəcəf (red.), *Indvandrerens i dansk film og litteratur*. Århus: Forlaget Spring, s. 75-104.

Thisted, K. (2015). *Cosmopolitan Inuit: New Perspectives on Greenlandic Film*, [w:] S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport (red.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 97-104.

Thomsen, H. (1998). *Ægte grønlandere og nye grønlandere – om forskellige opfattelser af grønlandskhed*. „Den Jyske Historiker”, nr 81, s. 21-55.

Greenland and Cinematography – Representations of Greenlanders in European Cinemas versus Greenlandic Film Productions

After having been a Danish colony since 1721, Greenland obtained Home Rule in 1979, extended in 2009, and since then it has set the course for a full independence. Despite the fact that Greenlandic independent film production does not have a long genealogy, Greenlanders have been a very keen object of film representations since the very beginning of the history of cinematography, at least in the Danish context. Drawing on the theory of representation within critical discourse analysis of a.o. Edward Said and Homi Bhabha, the article presents an analysis of representations of Greenland in the European cinematography (with a special focus on Danish film productions) as well as the Greenlandic self-representations in the independent Greenlandic film productions. While Greenlanders in the early European films were primarily construed as less civilised, childlike and therefore needing to be protected and educated in order to reach a higher level of cultural and technical development, with the indigenous movements in the '70s and the Greenlandic fight for home rule, they began to be represented as victims of the Danish colonization and its post-war policy of accelerated modernization. Contrary to those images, Greenland's own film productions mostly focus on radically different issues mostly concerned with youth urban identities and local attachment rather than the colonial past and its aftermath.