

Elisabeth Oxfeldt

**Refleksionsrum i den postkolonialistiske tekst:  
Ord og billede i Carsten Jensen og  
Tine Hardens *Træet i ørkenen***

Postkoloniale studier fokuserer på relationen mellem æstetik, etik og politik. Ingen repræsentationer er neutrale; alle er de med til at skabe og opretholde geopolitiske magtrelationer. Gennembruddet af foucauldianske diskursanalyser i 1970'erne har åbnet for, at man også betragter skønlitteraturen som en del af en større diskurs, som Edward Said gør det i et af postkolonialismens hovedværker: *Orientalism* (1978). I den postkoloniale del af litteraturvidenskaben lægger man vægt på fremstillingen af den kulturelle *anden*, og hvordan denne som oftest repræsenteres i et modsætningsforhold til den vestlige hvide mand.<sup>1</sup> Med postkolonialismen er man blevet mere bevidst omkring potentielt undertrykkende diskurser, og man søger måder at fremstille andre folkeslag på, der i

---

<sup>1</sup> Med tiden har studiet udviklet sig mod en yderligere nuancering, således at studiet af *repræsentationen* af Øst vs. Vest, den tredje vs. den første verden, kolonier vs. kolonimagt, hvid vs. ikke-hvid også tager højde for andre essentielle kategorier som fx køn, klasse og nationalitet. Tager vi Saims orientalisme som udgangspunkt, ser vi fx værker, der kontrasterer britisk og fransk orientalisme, sætter Saims orientalisme op mod en feministisk orientalisme, og beskriver forskellen mellem centrale og perifere europæiske landes orientalisme.

mindre grad reducerer dem til et *dem*, og i højere grad viser til en fælles menneskelighed i en global verden. Denne artikel vil fokusere på et casestudy, der skal illustrere, hvordan man i dag søger at engagere læseren gennem en ikke-nedværdigende fremstilling af de *andre* – en fremstilling der ikke desto mindre forbliver højst kontroversiel. Analysens mål er dobbelt. Jeg vil gennem et konkret eksempel vise, hvordan diskursen omkring den tredje verden har ændret sig og stadig bliver mere kompleks. I stedet for at være en entydig hegemonisk diskurs, baserer den sig på modstridende diskurser, inklusiv variationer af den postkolonialistiske diskurs.

Eksemplet skal dernæst pege på den traditionelle litteraturvidenskabelige postkolonialistiske læsnings begrænsninger. Udgangspunktet i postkolonialistiske tolkninger har for mig at se ofte – og med god grund – været fordømmende, idet kritikeren har kunnet hæve sig over både forfatter og læser. Dog bevirker udbredelsen af postkolonialistiske studier og holdninger, at nutidens læser og forfatter også kan formodes at være kritiske og reflekterende i mødet med – og konstruktionen af – den *anden*. Jeg vil i den forbindelse fremhæve læserens rolle i mødet med en sammensat tekst – en multimedial tekst, der ikke løser verdens problemer på en entydig måde, men engagerer læseren og åbner for et refleksionsrum, hvor læseren selv kan tage stilling til, hvordan han eller hun vil forholde sig til dagens fattigdomsproblemer. *Agency* er en term, der har vundet indpas indenfor postkolonialistisk tænkning. I første omgang gælder det den kulturelle *andens* mulighed for at handle selvstændigt i relation til potentielt undertrykkende diskurser. I næste omgang må det også gælde læserens – inklusiv den vestlige læsers – mulighed for frit og ansvarsbevidst at tolke og undergrave de samme diskurser.

### Fotorejsebogens kompleksitet

Carsten Jensen er en af Danmarks mest succesrige nulevende rejse-skildrere. Med *Jeg har set verden begynde* (1996) og *Jeg har hørt et stjerne-*

*skud* (1997) (senere slået sammen under titlen *Jorden rundt*) blev Jensen en bestseller. Han rejste siden videre, og lod sine rejsebeskrivelser indgå i en ny genre: fotorejsebogen. I *Træet i orkenen* (2003) står Jensens verbale “snapshots” side om side med Tine Hardens farvestrålende fotografier af nigerianere.<sup>2</sup> Værket signalerer et tydeligere politisk engagement end bøgerne fra 90’erne; fokus er i mindre grad på den rejsende selv og i højere grad på dagens oversete, fattige mennesker. Alligevel er fotorejsebogen som genre belastet med en tung imperialistisk fortid. Afrikanere er fra slutningen af det 19. århundrede til afkoloniseringsperioden omkring 1960 blevet fremstillet som mindreværdige koloniale subjekter. Som David A. Binkley skriver i sit forord til *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960* (2002):

For almost 150 years, photography has been a major force in shaping the way we have looked at and thought about the African continent and its peoples [...] The technological innovations in photography coincide with the age of empire building.<sup>3</sup>

Fotografiet har både antydnet en objektiv virkelighed og undergravet denne virkelighed for at underlægge sig hele folkeslag, deres kulturer, deres land og deres resurser (ibid.). Det modsatte har selv-

<sup>2</sup> I *Det glemte folk* (2004) optræder norske fotograf Elmer Laahnes billeder af Burmas karenere tilsvarende på lig linje med Jensens tekster. Receptionen af de to bøger viser tydeligt, at det har fungeret bedre for Carsten Jensen og fotografen at fremstille fattige afrikanere end karenere i krig. *Det glemte folk* er blevet betragtet som en smagløs kaffebordsbog – som “tragedier i technicolor” og “geriljaturisme.” Se Flemming Ytzen: ‘Tragedier i technicolor’, hvor anmelderen bl.a. skriver: “Men netop billedsiden er også bogens problem,” *Politiken*, 8.5.2004. Se også Sigrun Berge Engen: ‘Geriljaturisme’, hvor avisens kulturredaktør indvender, at “med Laahnes til dels spektakulære bilder er boka utformet nesten som en praktbok, og der ligger noe av problemet.” *Adresseavisen*, 26.5.2004.

<sup>3</sup> David A. Binkley: ‘Foreword’, i: Christraud M. Geary: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960*, 2002, s. 7.

følgelig været hensigten med billederne og teksten i *Træet i ørkenen*. Værket er tydeligt knyttet til veldædighedsarbejde – initiativet og støtten til projektet kom fra CARE<sup>4</sup> – og dette har bygget op under forståelsen af bogen som politisk engageret og engagerende.<sup>5</sup>

Inden for litteraturvidenskaben har man traditionelt analyseret og vurderet verbaltekster, mens man i mindre grad har beskæftiget sig med billedkunst, for ikke at snakke om reportagefotografiet. Resultatet i forhold til fotorejsebogen kan være en manglende forståelse af fotografiets muligheder og begrænsninger. Til trods for de overvejende positive anmeldelser af *Træet i ørkenen*, har avisernes litteraturanmeldere tydeligt været mere kritiske til Tine Hardens “smukke” billeder end til Carsten Jensens tekst.<sup>6</sup> For mig at se bunder kritikken mere i overordnede medierelaterede forskelle mellem farvefotografier og verbaltekst end i Tine Hardens specifikke billeder.

I *On Photography* (1973) og *Regarding the Pain of Others* (2003) spørger Susan Sontag, hvordan vi i den vestlige del af verden påvirkes af reportagefotografiet. Med udgangspunkt i nyhedsmediernes bil-

---

<sup>4</sup> CARE støttede et lignende projekt i Norge med *Kvinner care*. Her skriver fem norske og en svensk forfattere om kvinder fra Asien, Afrika, Sydamerika og Europa, mens fotografen Morten Krogvold bidrager med billederne – de fleste i sort-hvid. Se Anna Bache-Wiig et al.: *Kvinner care*, 2004.

<sup>5</sup> *Træet i ørkenen* er stort set blevet positivt modtaget og har længe været udsolgt fra forlaget. At denne form for fotorejsebog kan egne sig til at øge forståelsen af de *andre*, deres verdenssyn og deres levevilkår, vidner også Tine Hardens næste projekt, hvor hun sammen med Lone Kühlmann rejser til Syrien for der at dokumentere kvindernes skæbne i *Med slør – og uden* fra 2005 (støttet af DANIDA, Center for Kultursamarbejde med Udviklingslandene og Politikens Fond). I dagens medieverden lader denne form for fotojournalistik-på-bog altså til at vinde indpas. Ud over nye bøger, der skabes i denne genre, finder man også genoptryk af ældre fotorejsebøger, som fx Robert Capas *Slightly Out of Focus* (opr. 1947, genudgivet 2001).

<sup>6</sup> Jf. Lars Bonnevis anmeldelse med titlen ‘Smukke billeder og sanset tekst: Rejse i Niger’, *Weekendavisen*, 9.1.2004.

leder af krig og elendighed vil hun vide, hvilket forhold billederne giver os til resten af verden, hvad billeder kan, som ord ikke kan, og omvendt. Hendes essays kredser altså omkring relationen mellem etik og æstetik indenfor fotojournalistikken og omkring genrens retoriske funktion, som aldrig kan fastslås med sikkerhed. Billeder af andres lidelse kan vække empati, afsky, chok, medlidenhed eller ligegyldighed.<sup>7</sup> Det er i høj grad et spørgsmål om billedernes verbale og ideologiske kontekstualisering.

Sontags udgangspunkt er krigsfotografiet. Dets historie rides hurtigt op, idet hun starter med fotografiets oprindelse i 1839. De tidligste krigsfotografier stammer fra Krim-krigen (1854-56) og Den amerikanske Borgerkrig, og helt frem til første verdenskrig var fotografierne afbildninger af et "efter". Der er ingen billeder af folk, der bliver ramt, men snarere af folk der *er* blevet dræbt. Den første krig, der blev dækket af professionelle fotografer ved frontlinjen var Den spanske Borgerkrig (1936-39), og den første krig, der blev dækket dagligt på TV med farvefotografier, var Vietnamkrigen. Det er i forbindelse med Vietnamkrigen, Sontag skriver sin første essaysamling, mens den næste fremprovokeres af de amerikanske mediers repræsentation af angrebet på The World Trade Center (2003: 19-22).<sup>8</sup>

Når det kommer til de æstetiske overvejelser omkring tekstens kraft i forhold til fotografiets, deler Sontag virkeområderne ind på følgende måde: Fotografiet chokerer, fanger opmærksomhed,

---

<sup>7</sup> Sontag skriver bl.a. "Photographs of an atrocity may give rise to opposing responses. A call for peace. A cry for revenge. Or simply bemused awareness, continually restocked by photographic information, that terrible things happen". Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, 2003, s. 13.

<sup>8</sup> I denne forbindelse forklarer Sontag også stillbilledets funktion i relation til levende billeder, idet hun fastslår, at levende billeder udgør vores omgivelser, mens fotografiet er det, der fæster sig i hukommelsen: "Nonstop imagery (television, streaming video, movies) is our surround, but when it comes to remembering, the photograph has the deeper bite" (22).

fængsler, overrasker og vækker følelser (23). Teksten, derimod, forklarer billedets betydning og skaber mening (89).<sup>9</sup> Billedets retoriske virkefelt er altså patos, mens ordets er logos. Mens fotografiet favner bredt og er rettet mod alle, idet det taler ét sprog, snævrer teksten betydningen ind og kan benytte sig af mange forskellige sprog, alt efter hvem den henvender sig til: "A photograph has only one language and is destined potentially to all" (20). Sidst men ikke mindst har tekst og fotografi forskellig objektivitetsstatus. Fotografiet fungerer ifølge Sontag på en og samme tid som objektiv dokumentation og personligt vidnesbyrd, mens teksten aldrig kan fungere som objektiv dokumentation, fordi den altid vil opfattes som en subjektiv fortolkning (26). Altså er fotografiets domæne det opsigtsvækkende, det emotionelle, det vidtfavnende og til dels objektive, mens tekstens domæne er det mere nøgternt rationelle, forankrende, forklarende og subjektive – dette indenfor fotojournalistikken.

Fotografiets troværdighedsstatus afhænger af et paradoks. For at billedet skal bære et seriøst budskab, er fotografen nødt til at benytte sig af en "anti-kunstnerisk" stil. Det æstetiske og det etiske, skriver Sontag, tolkes som uforeneligt: "Transforming is what art does, but photography that bears witness to the calamitous and the reprehensible is much criticized if it seems 'aesthetic'" (76). Fotografier af grusomhed, lidelse, fattigdom og elendighed må ikke være smukke, men skal snarere forgrime ("uglify") (81); de skal virke nøgternt autentiske – gerne tilfældigt taget – i stedet for professionelle, kunstfærdige og opstillede (27); de skal vise til vidnets, dvs. fotografens, byrde ved at være til stede (26); og de skal opfordre til aktiv respons og ændret adfærd snarere end til nydelse af tingene som de er – eller har været (81). Kravet er ifølge Sontag umuligt –

---

<sup>9</sup> I Roland Barthes' terminologi kan man tale om at teksten *forankrer* billedets polysemiske betydning. Se Roland Barthes: 'Billedets retorik', i Bent Fausing og Peter Larsen: *Visuel kommunikation*, 1980.

fotografiet vil altid forskønne samtidig med at det dokumenterer, og helhedseffekten er, at det udsender blandede signaler: "Stop this, it urges. But it also exclaims, What a spectacle!" (77).

### Tine Hardens fotografier

Hvis Susan Sontag har ret, står Tine Harden overfor en umulig opgave, når hun ved hjælp af fotografiet skal dokumentere Nigers fattigdom. Som Sontag formulerer det:

Beautifying is one classic operation of the camera, and it tends to bleach out a moral response to what is shown. Uglifying, showing something at its worst, is a more modern function: didactic, it invites an active response. For photographs to accuse, and possibly to alter conduct, they must shock. (81)

Et nøgleord i Sontags beskrivelse er dog "modern". Billederne i *Træet i ørkenen* bygger snarere på en postmoderne didaktik, hvor målet ikke er at bevæge gennem fremstillingen af det usle, grusomme og chokerende, men at røre folk gennem fremstillingen af det smukke. Læseren skal ikke engagere sig ved at sende almisser, idet han eller hun indser hvor uretfærdigt, verdens goder er fordelt. Denne form for engagement bygger på en grundlæggende offer- og medlidenhedstanke, der placerer den *anden* i det, der i dag opfattes som en uværdig position. Læseren skal i stedet engagere sig gennem ønsket om kontakt med nigerianerne og deres kultur, idet han eller hun indser, hvor værdigt et liv nigerianerne lever, og hvor meget, de har at byde på.<sup>10</sup> Ideologien er på den ene side ydmyg – det

---

<sup>10</sup> Paul Landau skriver i forbindelse med billeder af afrikanere: "Nowadays it is fashionable to claim alterity and similarity at one and the same time." Der er ifølge Landau tale om en speciel form for "imagined nostalgia," og dagens billeder "proclaim the globalization of information and the (supposed) blurring of ethnic and class distinctions". Paul S. Landau: 'Introduction: An Amazing Distance: Pictures and People in Africa', i Paul S. Landau og Deborah D. Kaspin (red.): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial*

er ikke et spørgsmål om *os* der har alt, og *dem* der ikke har noget. På den anden side bygger ideologien på en nyttetanke, der ganske narcissistisk peger tilbage på os selv, og hvad vi kan få ud af vores liv i form af materielle goder og oplevelser. Jensens tekst uddyber ideologien ved at pege på global kapitalisme og Nigers aktive deltagelse i verdenshandelen som mål for og løsning på fattigdomsproblemet.

Med en postmoderne fattigdomsæstetik undgår Harden altså stereotype Afrika-billeder af udsultede mennesker, mennesker med opsvulmede maver, fluer i øjnene, manglende tænder og bryster som tomme hylstre – eller omvendt med frodige bryster og store hvide smil.<sup>11</sup> Helhedsindtrykket af Hardens 40 fotografier<sup>12</sup> dannes af varme farver, aktivitet og dynamik, arbejde, fællesskab, mangfoldighed, kærlighed, stolthed, skønhed, gå-på-mod og hverdagsglæder. Den orange farve, der præger forsiden, er gennemgående. I fællesskabsbillederne står mænd og vasker tøj, kvinder maler korn, drenge rider i flok på okserygge, unge mænd henter vand ved en brønd, kvinder synger og spiller ved en gudstjeneste, og mandlige musikere spiller på slag- og blæseinstrumenter. Det dynamiske un-

---

*Africa*, 2002, s. 6.

<sup>11</sup> Jf. Robert Capas billeder fra Biafra i forbindelse med tørkekatastrofen i Sahelbæltet fra slutningen 1960'erne og op gennem 1970'erne. Angående fremstillingen af afrikanske kvinder med bare bryster er *National Geographic* et godt eksempel på, hvordan kvinderne fremstilles "simultaneously sexualized and made to stand for cultural difference". Paul S. Landau: 'Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa', i Paul S. Landau og Deborah D. Kaspin (red.): *Images and Empires*, 2002, s. 156.

<sup>12</sup> Det drejer sig om 27 dobbeltsider, 3 enkeltsider, 8 1/4-side portrætter, 1 landskabsportræt på indersiden af omslaget samt omslagsbilledet. Billederne kan yderligere kategoriseres som 10 enkeltportrætter, 4 gruppeportrætter (statiske og opstillede), 9 gruppebilleder (dynamiske, der viser til fælles aktivitet), 8 billeder af enkeltindivider i et stort land- eller 'byskab' (signalerer til dels ensomhed). I øvrigt er der billeder af bygninger, kameler, en bus, en sort pige med en hvid dukke, en ældre mand, der vasker en dreng, et diktatorportræt og tre fårefostre.



derstreges både gennem motiver af mennesker i bevægelse og af nærbilleder, der fremhæver det dynamiske i en situation. Fx er der et billede af omkring 10 drenge, der plasker i et vand. Alle løber mod kameraet, og vandet sprøjter i alle retninger, ikke mindst mod kameraet og altså også mod beskueren, der i høj grad involveres og trækkes ind i billedet.

Mangfoldigheden vises gennem forskellige typer motiver, varierende kameravinkler, afstande og belysninger, og gennem enkelt- og gruppeportrætter, der dokumenterer forskellige stammer, forskellige aldersgrupper, og folk med yderst forskellige klædedragter. Netop portrætbillederne er belastet med en kolonial fortid, der kan gøre det svært at undgå associationer til race- og stammetaksonomier, frenologi, fysiognomi og andre undertrykkende imperialistiske "videnskaber". Som Christraud M. Geary skriver vedrørende Afrikas kolonisering, blev fotografiet et afgørende medium under kolonitiden: "Photography assumed a particularly important role in physical anthropology, which was used to classify and ultimately control colonial subjects".<sup>13</sup> Det såkaldte "typefotografi" bestod som regel af nærbilleder af afrikanere, med fokus på det etnografiske pittoreske – især kunstfærdige frisurer og armønstre (28, 37). Dette er elementer, der går igen i Hardens portrætter. At anlægge en postkolonial synsvinkel på disse billeder handler dog ikke kun om at udforske, hvordan de potentielt viderefører en undertrykkende kolonial diskurs, men også om at anerkende de *andre* som handlende mennesker, der ikke nødvendigvis skal betragtes som ofre. Som Geary også påpeger: "African photographic subjects began to present themselves to the cameras of the Westerners in ways they wanted to be seen and assumed agency in the photographic encounter" (20). Det er muligt, at nigerianerne selv har gjort sig tanker om hvilken effekt portrætterne af dem kan have på folk fra

---

<sup>13</sup> Christraud M. Geary: *In and Out of Focus*, 2002, s. 17.

den vestlige verden.<sup>14</sup> I tillæg kan det være vanskeligt at tilskrive billederne en værdi i forhold til nærhed og distance. På den ene side isolerer Harden afrikanerne. Hverken hun eller Carsten Jensen figurerer på billederne, og man kan beskyldte Harden for at understøtte tanken om et *os* versus et *dem* samt for ikke at indreflektere betydningen af de rejsendes egen tilstedeværelse i Afrika. På den anden side åbner portrætterne af de afrikanske ansigter for et mere direkte møde mellem det afrikanske subjekt og den europæiske betragter og skaber dermed en nærhed, der kan føre til større engagement og forståelse (jf. Geary 53-4).

Hardens billeder illustrerer ikke kun Nigers positive sider, men også dets skyggesider. Børn fremstilles som pålagt et enormt ansvar,<sup>15</sup> og billederne af bylivet reflekterer ensomhed, forladthed og fattigdom. Et af de mest gribende billeder forestiller en lille dreng, der kommer løbende med en vandbalje på hovedet. Billedet er yderst farvestrålende: Baggrunden er den orange-rustbrune, baljen er knaldblå, drengens skjorte er lilla og hans shorts grønne. Samtidig foruroliger billedet ved at drengen så koncentreret ser ned på hvor han placerer sine bare fødder, og ved at han løber langs en udtørret rende – vand er tydeligvis en mangelvare. En tredjedel af billedets højre side er mørkelagt. Billedet kunne have været beskåret for at undgå skyggen; i stedet efterlades man med indtrykket af noget stort og faretruende, der strækker sig mod drengen.

Carsten Jensens rejseessay

---

<sup>14</sup> Susanne Regener skriver om lignende problemstillinger i en grønlandsk-dansk kontekst. Her baserer hun sin historiske gennemgang af Grønlandsbilleder på begrebet "taksidermi". Det er dog en indgangsvinkel, der heller ikke åbner for tanken om *agency* på grønlændernes vegne. Susanne Regener: 'Det etnografiske vokskabinet. Konverserede eskimoansigter i de visuelle medier', i *Kritik* 178, 2005, s. 45-53.

<sup>15</sup> Dette er også et aspekt, der fremhæves i den norske Care-bogs faktaafsnit om Niger: "Små jenter helt ned i treårsalder er i fullt arbeid, de passer sine mindre søsken, de bærer vann og ved" (89).

Carsten Jensen forklarer i sit forord, at han har struktureret sin rejsebeskrivelse som kronologiske “snapshots” – 26 i alt.<sup>16</sup> Øjebliksbillederne, der dækker to ugers rejse, minder i deres anekdotiske form om Jensens kortere kapitler i *Jorden rundt*. Det drejer sig ofte om beskrivelser opsummeret af en pudsige pointe. Den rejsende lægger ikke skjul på, at han ikke har været i Afrika før, og teksten rummer mange beskrivelser af hans undren og er ofte markeret med spørgsmålstegn. I det første afsnit er titlen angivet som et spørgsmål – “Hovedstad i fattigdommen?” – og ud af de efterfølgende otte sætninger (hele afsnittet) er seks formuleret som spørgsmål:

Fra det øjeblik, jeg træder ud af Air France-flyet i Niameys lufthavn, leder jeg efter tegn på fattigdommens tilstedeværelse. Er de unge mænd, der samler sig om transportbåndet og i stum generthed griber efter håndtaget på min taske, et tegn? De mange mennesker, der spadserer langs vejen ind fra lufthavnen eller er søgt ind i skyggen langs de forfaldne mure? Træboderne, der fylder fortovene, og hvorfra der sælges det mest nødvendige [...]? Er det alt sammen tegn på, at jeg nu befinder mig i det land, der for nylig af FN blev erklæret for verdens næstfattigste? / Hvordan ser fattigdommen ud? Her har den fået et navn og en adresse: Niger, Vestafrika. / Niamey, hovedstad i fattigdommens land?

Rejseessayets overordnede struktur bygger på en minivariant af dannelsesrejsen og -romanen. Mens den ydre rejse geografisk finder sted mod “verdens ende” og tilbage, følger den indre rejse en rute, hvor fordomme, forventninger og spørgsmål bliver til indsigt, forståelse og svar. Jensen opsummerer forløbet allerede i forordet:

Vi sad begge i flyet til Niamey med en lidt træt fornemmelse af, at vi nu skulle ned til fattigdommens kontinent og bevidne et

---

<sup>16</sup> Jensens tekst fylder i alt 34 sider, inkl. forordet. Siderne er upaginerede, men hvert “snapshot” bærer en titel, som jeg vil referere til undervejs.

folks ulykker. Efter 14 dages rejse endte vi med det modsatte indtryk. Niger er et fattigt land, men også et rigt.

Rejsens klimaks finder sted i det 18. afsnit med titlen “Stolte menneske”. Her opnår Jensen den rejsendes sublim øjeblik. Hvor romantikkens tekster ofte byder på et ophævelsens øjeblik, idet hovedpersonen smelter sammen med sine naturomgivelser og bliver ét med alt, handler det oceaniske øjeblik i rejseskildringer som regel om følelsen af at smelte sammen med den kulturelle, etniske *anden*. For Jensen finder episoden sted på markedspladsen i Diffa – ved “verdens ende.” På markedet myldrer det med mennesker og varer. Der sælges alt fra mad til reb, ørnefjer, dyrekranier, hæklenåle, smykker og farvestrålende tekstiler. Bororoerne stimler sammen omkring tekstilerne. Bororoerne er Jensens yndlingsstamme. Dette folk udgør en æstetisk nydelse i kraft af mændenes høje, slanke skikkelser. De sætter skønhed over alt andet. Både mænd og kvinder bærer sminke, deltager i skønhedskonkurrencer og lader sig forføre af skønhed: “Det islamiske ægteskabs strenge regler ignorerer de fuldstændig. Kvinderne får ofte børn før ægteskabet, og hvis de under en dansefest møder en mand, som de finder smukkere end ægtemanden, forlader de ham uden videre.” Dette er værdier, den rejsende sætter pris på, og bororoerne fremstilles dermed som en slags naturbørn, der lever i pagt med deres indre drifter. Det er dog påfaldende, at kvindens frihed indenfor ægteskabet beskrives ganske anderledes i den norske Care-bog: “De fleste kvinder i utkanten av Sahara, kjemper daglig for sin eksistens [...]. Giftemål er ingen garanti, godt over halvparten av alle ekteskap oppløses. Vil mannen skilles, blir han raskt fri og frank. Kvinnen mister barn, hjem og forsørger. Niger ligger nederst på FN’s likestillingsstatistikk.”<sup>17</sup> Bororoerne udgør måske den undtagelse, “de fleste” indi-

---

<sup>17</sup> Anna Bache-Wiig et al.: *Kvinnes care*, 2004, s. 89. Marianna Torgovnick skriver i forbindelse med den moderne og postmoderne fascination af “de primitive”, at “primitives are our untamed selves, our id forces [...] Is the present

kerer.

Alle på markedet er venlige og inkluderende overfor den fremmede. Fra alle kanter henvender de sig til ham med franske hilsener. Inklusionen i det menneskelige fællesskab bliver overvældende:

Jeg går fra markedet i Diffa med en følelse, som er stærk og pludselig og uventet, og som jeg finder svær at formulere, fordi den sat på ord løber faren for at lyde banal: Jeg går fra markedet i Diffa så glad og stolt over at være menneske, at høre til netop vores art og være en del af den farverige vrimmel, jeg lige har befundet mig blandt.

Hvilken anden art skulle jeg ellers høre til? Det er et godt spørgsmål, men svaret er ikke spor interessant, for det, jeg i dette øjeblik oplever, er, at jeg netop besinder mig på, at det er menneske, jeg er, og hvor ofte gribes man egentlig af denne følelse af at høre til, ikke blot i en vennekreds, hos familie, eller i et land eller en livsform, men blandt alle de mennesker, der færdes på jorden?

I moderne rejseskildringer bliver sammensmeltningen med den *anden* rejsens mål – det indre *quest object*. Som Jensen selv antyder, er det ikke originalt – det virker snarere banalt – men netop derfor er det måske endnu et moment, der peger mod menneskers universelle oplevelser, glæder og behov. Karen Blixen har på lignende vis beskrevet dette på én gang udvidende og selvudslettende identitetsperspektiv i forbindelse med sit møde med afrikanerne:

Hvem er jeg saa, naar jeg ikke længere er den Person, som jeg hidtil har gaaet og gældt for? Da maa det nærmeste Svar blive: et Menneske. Som et Menneske, ene og alene, mødes De med de

---

too materialistic? Primitive life is not—it is a precapitalist utopia in which only use value, never exchange value, prevails. Is the present sexually repressed? Not primitive life—primitives live life whole, without fear of the body”. Marianna Torgovnick: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, 1990, s. 8-9.

mørke, primitive Mennesker. / For mig var denne Oplevelse en slags Aabenbaring, ikke bare af Verden, men af mig selv.<sup>18</sup>

Mens den rejsende oplever sit klimaks lidt over halvvejs i teksten, får læseren mulighed for at opleve sit i sidste afsnit "Et rigt land". Her antyder Jensen en løsning på fattigdomsproblemet, der indirekte involverer læseren og giver ham eller hende mulighed for også at komme i kontakt med Nigers mest berigende sider. Jensen beskriver den kosmopolitiske entreprenør Alphadi. Alphadi transcenderer alle grænser: etnisk, religiøs, økonomisk og kønsmæssigt. Han er dels tuareger, dels araber og fulanier. Han er opvokset i Mali, uddannet i New York og Paris, men bosiddende i Niger. Han legede som lille med påklædningsdukker og er uddannet designer med butikker i New York og Paris. Han binder jordens verdensdele sammen ved at hente inspiration til sine tekstiler i Nigers landskab og de forskellige stammers dragter og udsmykninger, og han forener handel og politik ved at iscenesætte modeshows, der samtidig fungerer som oplysningskampagner om aids. Hans tese er, at "Niger er et fattigt, men et rigt land". Carsten Jensen ender sin rejse-skildring med følgende hyldest:

Alphadi giver ikke som så mange andre Niger en tavle, hvor dets indbyggere kan lære at læse og skrive. Han gør noget andet. Han holder i stedet et spejl op for landet, hvor det kan se sig selv, ikke som fattigt og udpint, men som rigt og fuldt af muligheder. / Han giver Niger en begyndelse.

Idealet er ikke længere missionæren eller bistandsarbejderen, der bygger skoler og uddanner, men kunstneren, der ligesom Carsten Jensen og Tine Harden fremhæver det smukke i det fattige land. Tanken bag er, at det stolte menneske med selvtilliden i behold vil

---

<sup>18</sup> Citatet er fra et foredrag Karen Blixen holdt i Sverige i 1938, her citeret efter Ivan Ž. Sørensen: 'Alverdens billeder – eller postkort fra Schweiz' i Poul O. Andersen og Knud Michelsen (red.): *At rejse er at skrive*, 2006, s. 174.

være i stand til aktivt at ændre sin egen skæbne – ved at blive kosmopolit og deltage i verdenshandelen. Samtidig kan læseren glæde sig over eventuelt at kunne købe disse tekstiler og på den måde få del i den “rige” side ved Niger – både naturskønheden og folkeslagenes mangfoldighed.

Det kunstneriske og kosmopolitiske ideal kan samtidig anklages for at dække over den egentlige arbejdsfordeling mellem folk fra den første og den tredje verden. Alphadi kan betragtes som den postkoloniale variant af kolonitidens afrikanske mellemmand, der lykkedes i at bygge bro mellem to tilsyneladende vidt forskellige økonomiske systemer: stammeøkonomien og koloniøkonomien. Denne idealtipe bestod ifølge Paul S. Landau under kolonitiden af “mobile, male tribesmen [who] might form a bridge between the two [economies], taking up wage labor and returning home to ‘develop’ their tribes” (155). Problemet var dog, at denne model undertrykkede det faktum, at “colonial economies had always relied on African labor [...] concealing the dependence of whites on the coerced or semi-coerced labor of Africans” (156). Hvor dette gjaldt i kolonitiden, kan man næppe påstå, at det ikke også gælder i vores postkoloniale tider – ikke mindst hvad tøjindustrien angår.

Alphadis succeshistorie kan alligevel fungere allegorisk som et idealbillede på den mere retfærdige fordeling af klodens goder, der *kunne* opnås, hvis alle lande fik mulighed for at deltage i verdenshandelen på lige fod. Om Jensen sidestiller dette med uddannelsesvirksomhed – det at give folk “en tavle” – eller fremhæver det på bekostning af traditionel ulandshjælp fremgår ikke tydeligt. Tekstens mangfoldige diskurser – den traditionelle bistandsdiskurs, den nyere globaliseringsdiskurs og den social-psykologiske skønhedsdiskurs – danner her et rum i teksten, hvor læseren selv må tage stilling til værdien af de forskellige løsningspotentialer.

I Jensens fremstilling af Nigers positive sider ligger også en nostalgisk beskrivelse af den økonomisk rige moderne vestlige verdens store tab: det naturlige og oprigtige. Jensen beskriver dette tab

med en blanding af ironi og nostalgi i afsnittet om det stolte menneske:

Mens jeg går rundt på markedet i Diffa, slår det mig, hvor forskellige mennesker kan være, ikke blot alle disse nomadestammer indbyrdes, men også de enkelte medlemmer af stammen, der varierer det repertoire, som deres etniske tilhørsforhold foreskriver dem, uendeligt: her går to bororomænd hånd i hånd, skulder ved skulder, den enes kofte ulmende dybblå, den andens en stærkt sennepsgul, og dog er der ingen af disse mennesker, som, hvis de blev spurgt, ville have noget begreb om, hvad ordet individualisme indebærer, endsige ville deltage i den fejring af det unikke jeks hellighed, som er blevet den vestlige verdens kendemærke. Jeg kunne spadsere rundt i gaderne på Manhattan, i Paris' 6. arrondissement eller Londons New Bond Street og betragte alle disse mennesker, der har investeret så meget energi i en fremtræden og et tøjvalg, der skal annoncere deres enestående og originale individualitet, og dog finder jeg, at de til trods for alle deres bogstaveligt talt dyrekøbte anstrengelser alligevel smelter sammen til en ensartet, monokrom masse, når jeg sammenligner dem med nomaderne på markedet i Diffa, en fjern og forkommen ørkenby et sted i Vestafrika.

Kritikken af den vestlige kultur er ligeså bidende, som rosen af den afrikanske naturtilstand er opløftende. Som læser efterlades man i en paradoksal situation, hvis man i afslutningskapitlet havde følt sig opmuntret til også selv at deltage i verdenshandelen og købe en af Alphadis kreationer solgt i New York eller Paris. For mon man så ikke også selv ville fremstå som et af "disse mennesker, der har investeret så meget energi i en fremtræden og et tøjvalg, der skal annoncere deres enestående og originale individualitet"? Det politiske budskab går ikke op på samme måde som det æstetiske. Jensens afslutning er smuk og opløftende. Den transcenderer en serie modsætningsforhold, idet afslutningen bliver til begyndelsen, det fattige



bliver det rige, det lokale bliver det globale, og det partikulære bliver det universelle. I den forstand bygger Jensens tekst og Hardens fotografier på samme æstetiske paradokser.

### Relationen mellem tekst og billeder

I *Billedets retorik* (1964) beskriver Roland Barthes forholdet mellem tekst og billede som binært – det drejer sig enten om forankring eller afløsning. I senere ord-og-billede studier er modellen blevet udvidet i mange forskellige retninger.<sup>19</sup> Overordnet kan man sige, at forholdet mellem tekst og billeder kan være komplementerende, kontrasterende eller usammenhængende. Decideret kontrasterende (eller kontrapunktiske) billeder rummer *Træet i ørkenen* ikke, men der er stor forskel på i hvor høj grad billederne fungerer som illustrationer af teksten og kræver tekstens forankring. I de fleste tilfælde taler fotografierne for sig selv, men den betydning man i første omgang læser ind i fotografiet, kan teksten problematisere.<sup>20</sup> Et af bogens vigtigste billeder er portrættet af en dreng, der står i profil op mod en tavle, hvis øverste kant er prydet af alfabetets bog-

<sup>19</sup> C. M. I. M. Matthiesen placerer fx både forankring og afløsning indenfor den overordnede kategori udvidelse (“expansion”). Forbindelsen i en udvidende relation kan være 1) forklarende (“elaborating”) både ved at billedet illustrerer teksten, og ved at teksten forankrer billedets betydning, den kan være 2) forlængende (“extending”) ved at tekst og billede sammen skaber et udvidet betydningsområde, eller den kan være 3) “enhancing” ved at tekst og billede står i en temporal og/eller kausal udvidende sammenhæng, som når tekst og billede på skift videreformidler fortællingen i en børnebog. Matthiesen placerer Barthes’ *relai* i den anden kategori, men når *relai* på dansk oversættes med afløsning, giver det større mening at placere den i den tredje. C. M. I. M. Matthiesen: ‘The Multimodal Page: A Systemic Functional Exploration’, i: T. D. Royce & W. L. Bowcher (red.): *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*, 2007, s. 35.

<sup>20</sup> Kun billedet af fårefostrene var for mig ubegribeligt, inden jeg læste Jensens tekst, der forklarer, at fostrene bruges til at fodre krokodiller med i zoologisk have.

staver. Over tavlen skimter man et stråtag, og midt på tavlen ud for drengens mund, står ordet "Neino". Drengen har en skrigende gul fodboldtrøje på med striber i neongrønt og rødt på kraven. På skulderen nærmest betragteren er trøjen revet itu i tre lange flænger. Billedet konnoterer umiddelbart den stereotype ulandskole. Denne betydning forankres i to forskellige tekster. På den ene side er der bogens efterskrift skrevet af Niels Tofte, CAREs generalsekretær. Han bekræfter, at Børnenes Ulandskalender (som bogprojektet er skrevet i forbindelse med) i 2003 gik til CAREs Projekt Ørkenbørn. Projektet skulle bekæmpe en analfabetisme på 85 %, og Tofte forklarer, at det er den, der står i vejen for skabelsen af et stabilt demokrati og udviklingen væk fra fattigdom. Teksten er tydelig i sin ideologi, og bogens læser kan ud fra denne kontekstualisering ikke være i tvivl om, hvordan han skal tolke billedet af drengen. Som Susan Sontag skriver:

Though an event has come to mean, precisely, something worth photographing, it is still ideology [...] that determines what constitutes an event [...]. What determines the possibility of being affected morally by photographs is the existence of a relevant political consciousness.<sup>21</sup>

Mens Toftes tekst er generel og bekræfter fotografiets konnotationer, forankrer Jensens tekst i højere grad billedets denotationer. Jensen har åbenbart været til stede i klasseværelset og kan kontekstualisere og forklare denne partikulære situation. I afsnittet 'At lære at læse' beskriver Jensen skolen i Baguiéga – dens fysiske bestanddele, dens lærer, dens elever, det begrænsede undervisningsmateriale og landsbyens holdninger til skolen. Dernæst beskriver han en episode, som må være den, Harden har afbildet. Læreren kalder sine tre bedste elever frem til tavlen: "Haro Neino er nummer tre, der er store huller i hans trøje, som engang har været gul,

---

<sup>21</sup> Susan Sontag: *On Photography*, 1993, s. 19.

men nu er nærmest brun af snavs.” Vi indser, at ordet “Neino” på tavlen refererer til drengens navn, og gennem sit navn får han en partikulær identitet. Som Sontag skriver: “To grant only the famous their names demotes the rest to representative instances of their occupations, their ethnicities, their plights” (2003: 79). Neino bliver nu én bestemt dreng, med en sårbarhed, der gør ham interessant. Jensen fortæller, at Neino bliver bedt om at skrive sit navn og sin alder på tavlen. Han bliver usikker overfor det franske ord for “år” og glemmer “s”et i “ans”. Når Jensen derefter prøver at engagere ham i en samtale om hans fremtidshåb og drømme – “Har du ikke lyst til at være læge?” – bliver Neino forlegen. “Han stirrer ned foran sig. Så bliver hans øjne med et røde, og store tårer løber ned ad kinderne.”

Episoden kan tolkes inden for flere hegemoniske sammenhænge – i lys af magtforholdet mellem voksen og barn, sort og hvid, rig og fattig, bistandsyder og -modtager – men Jensen vælger at fokusere på det postkoloniale forhold mellem Frankrig og Niger. Det går op for ham, skriver han, “at børnene lærer at læse og skrive på et sprog, de ikke taler til daglig og knap nok er i stand til at anvende i anden form end udenadlærte remser.” Jensen beskriver det absurde i, at børnene til sidst synger en sang på fransk, om hvor vigtigt det er at være ren. Hvis barnet ikke vasker sig hver dag, hedder det i sangen, vil det ikke blive elsket. Dette synges af fattige, snavsede børn, der ikke har tilgang til vand på samme måde som europæerne har haft det. “De lærer et sprog, men lærer alligevel ingenting. Ordene åbner ingen døre for dem og gør ikke deres verden større.” Jensens sidste sætning i skoleafsnittet er, at “det frygtelige er, at også de, der består eksamen og lærer at læse og skrive, har spildt deres vigtigste år.”

Det opsigtsvækkende ved denne tekst er ikke dens relation til Hardens fotografi, som den indtræder i et forankrende forhold til. I stedet står den i et skarpt modsætningsforhold til efterordet og CAREs Projekt Ørkenbørn. Nu er det selvfølgelig ikke Jensens

point, at børnene slet ikke bør lære at læse og skrive, men at de bør lære at læse og skrive på deres eget sprog – og om dette sprog overhovedet eksisterer som skriftsprog, melder fortællingen ikke noget om. Alligevel er Jensens en modstemme til Toftes, og man kan næppe anklage bogen for at være entydig eller propagandistisk i sit budskab. Lars Bonnevie har tilsvarende anmeldt Jensens projekt som vellykket, i og med at det lykkes Jensen at bevare sin integritet vis-à-vis CARE. Bonnevie ser ikke på de direkte modstridende stemmer mellem de to instanser, men på Jensens generelle ydmyge position: “Jensen gør nemlig det eneste rigtige i denne situation: Han stiller sig an som en hvid idiot, som ikke fatter en brik af det hele, og serverer sine iagttagelser ud fra denne vinkel, fuldstændig klar over hvor uhjælpeligt fremmed han er.”<sup>22</sup>

Uskyldighedsstrategien er ikke noget nyt indenfor rejselitteraturen; ifølge Mary Louise Pratt er det snarere den strategi, der har karakteriseret rejseskildringen fra oplysningstiden og frem til i dag. Om det så er rigtigt at stille sig an som helt udenforstående, kan også diskuteres. Jensen vælger på den ene side den udenforstående danskers position, idet Neinos sammenbrud relateres til fransk-afrikanske koloniforhold. På den anden side kan man stille spørgsmålstegn ved, om den skrivende Jensen – i modsætning til den rejssende Jensen – overhovedet stiller sig an som “en hvid idiot.” I sin skriftlige bearbejdelse af sine iagttagelser tager Jensen stilling til de ting han ser, og hans budskab er tydeligt, også når det modsiger CAREs. Både Jensen og Tofte ønsker, at nigerianerne selv skal blive i stand til at forbedre deres livssituation, men mens Tofte fremhæver ulandshjælp i form af skolebyggeri som det øjeblikkelige middel mod dette mål, fremhæver Jensen, som vi har set, æstetikens og verdenshandelens potentiale. Bogen bygger altså i sin helhed på traditionelle “forgrimmende” bistandshjælpsdiskurser samt

---

<sup>22</sup> Lars Bonnevie: ‘Smukke billeder og sanset tekst: Rejse i Niger’, *Weekendavisen* 9.1.2004.

mere postmoderne forskønnende diskurser, hvis udgangspunkt er idealiseringen ikke kun af det førmoderne men også af det senmoderne i form af global kapitalisme og verdenshandel. Endelig bygger den også på en forskudt postkolonialistisk diskurs, der fremhæver franskmandens – og ikke danskerens – relation til Niger.

Hardens billede af Neino med de let tårevædede øjne er til sidst det, der lagrer sig i læserens hukommelse, og på trods af dets skønhed, vil jeg hævde, at det efterlader beskueren i en ustabil tolkningssituation. Måske Neinos tårer skyldes fattigdom, dårlige skoleforhold og dårlige fremtidsudsigter; måske de skyldes, at han er nødt til at sidde på skolebænken og blive tilpasset en vestlig kulturopfattelse, når han hellere ville være ude i sine naturomgivelser og lege (evt. spille fodbold) med sine venner. Den første tolkningsmulighed forankres i Toftes tekst, den anden i Jensens. Den første er generel og stereotyp knyttet til kulturelt betingede konnotationer, mens den anden er partikulær knyttet til Jensens beskrivelse af Neino.

Alligevel anklages Harden for en overfladisk æstetik, som stilles i modsætning til Jensens vellykkede tekst. Bonnevie skriver:

Hvor er det bare smukt, men hvor er det også alt andet end harmløst, netop fordi billederne forholder sig uproblematisk konstaterende til en virkelighed, der er alt andet end uproblematisk. Derved bekræftes beskueren, ikke mindst i kraft af billedernes æstetiske perfektion, i sine hævdvundne forestillinger om Afrika som et eksotisk sted. Og derved modarbejder billedsiden på det mest eftertrykkelige Jensens tekst, som gør præcis det modsatte.<sup>23</sup>

Man kan undre sig over, at anmelderen insisterer på at betragte de

---

<sup>23</sup> Jens Andersen finder derimod Jensens tekster ligeså problematiske som Hardens billeder: "Tine Hardens billeder er smukke som postkort, og passer som hånd i handske til Jensens glatte og så godt som glåde dagbogsagtige tekster," i: 'Ind og ud af Afrika', *Berlingske Tidende* 11.12.2003.

to tekster hver for sig, i stedet for i den sammenhæng, de er placeret. Idet Hardens fotografier figurerer mellem i dette tilfælde to forskellige forankrende tekster, bliver det jo åbenbart, at de kan tolkes på forskellige måder. Til syvende og sidst fungerer de, som Sontag skriver, som blikfang, interessevækkere, æstetiske nydelsesobjekter og hukommelsesstimulanter. Set fra et kulturkritisk synspunkt fungerer de dog også som en form for rohrscharck-test. Som Barthes skriver i sin kendte reklameanalyse af Panzani's spaghettiprodukter, "Billedets retorik," skal der en ikke-italiener til at læse en stereotyp "italienskhed" ind i billedet. Tolkningen er kulturafhængig; beskueren "skal have en viden, der på en måde er indbygget i en mere omfattende civilisations skikke", og det stereotype budskab "bygger på et kendskab til visse turistklichéer".<sup>24</sup> At man som beskuer umiddelbart tolker portrættet af Neino som overfladisk og stereotyp, tydeliggør muligvis beskuerens egne kulturelle fordomme mere end fotografens.

Eksempler på kontrasterende tekst og billede opstår i denne bog oftest gennem to forskellige fokus. Man kan med udgangspunkt i Roland Barthes' *Camera Lucida* (1981) tale om forskellige punktummer i Jensens "snapshots" og Hardens fotografier. I *Camera Lucida* erstattes diskussionen af afsenderens intention i reklamebilledet af en beskrivelse af Barthes' personlige iagttagelser af diverse fotografier. Konnotations-og-denotationsparadigmet erstattes af en mindre videnskabelig analysemodel, der bygger på det, Barthes kalder studium og punktum. Studium kan relateres til konnotation, idet det beskriver et felt, vi umiddelbart genkender indenfor vores kultur. Fotografiets karakter af studium "has the extension of a

---

<sup>24</sup> Roland Barthes: 'Billedets retorik', i Bent Fausing og Peter Larsen: *Visuel kommunikation*, 1980, s. 46. Mens Barthes koncentrerer sig om den klassiske reklame, der efterstræber et tydeligt budskab, kan Hardens fotografier tolkes som mere åbne i deres meningsindhold. Dette er dog et spørgsmål om grad, og jeg finder absolut Barthes' reklametolkning relevant i forhold til Hardens billeder.

field, which I perceive quite familiarly as a consequence of my knowledge, my culture”.<sup>25</sup> I tilfældet krigsfotografier er dette et aspekt, betragteren forholder sig historisk, politisk og kulturelt interesseret i: “In these photographs I can, of course, take a kind of general interest [...], but in regard to them my emotion requires the rational intermediary of an ethical and political culture” (26). Opsommerende forklarer Barthes:

It is by *studium* that I am interested in so many photographs, whether I receive them as political testimony or enjoy them as good historical scenes: for it is culturally (this connotation is present in *studium*) that I participate in the figures, the faces, the gestures, the settings, the actions. (ibid.)

Når det kommer til punktum, griber Barthes fotografiet an fra den individuelle betragters standpunkt. Punktum er ikke kulturelt betinget, men handler om netop den detalje ved et fotografi, betragteren hæfter sig ved – eller som omvendt hæfter sig ved betragteren. Det er detaljen, der “will break (or punctuate) the *studium*. [...] It is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me” (ibid.). Punktum har ikke med afsenders intention, men den individuelle betragtning at gøre: “from my *Spectator’s* viewpoint, the detail is offered by chance and for nothing; the scene is in no way ‘composed’ according to a creative logic” (42). Når jeg anvender dette begrebsapparat i analysen af Jensens tekst og Hardens billeder, er det i udvidet forstand, hvor jeg ikke bare beskriver den detalje, der gennemborer *mig*, men også den detalje i en scene, som jeg gennem Jensens og Hardens repræsentationer formoder, har rørt *dem*.

I afsnittet “En bekymret diktator” beskriver Jensen sit møde med diktatoren Seyni Kountchés portræt. I første omgang fremstår portrættet som typisk for genren: det “ligner et af de sædvanlige

---

<sup>25</sup> Roland Barthes: *Camera Lucida. Reflections on Photography*, 1981, s. 25.

smigrende portrætter af en diktator iført sin yndlingsuniform”. Men ved nærmere eftersyn fæster Jensen sig ved de rynker i panden, maleren har eviggjort. Med rynkerne i panden får diktatoren et bekymret udseende, og hans blik virker mistænksomt. Dermed repræsenterer portrættet ikke længere magten, men magtens pris, nemlig frygten for “at nogen står bag hans ryg og lægger råd op imod ham”. Tine Harden har tilsvarende fotograferet en reproduktion af portrættet. Også hun underminer magtsymbolet og genren. Uden at kunne fortælle en historie om Kountchés tanker og følelser, kontekstualiserer hun portrættet gennem beskæring og belysning. Nederste halvdel af portrættet er væk, og vi ser kun diktatoren fra slipseknuden og op. Derimod er væggene og taget omkring portrættets ramme taget med (portrættet hænger på en væg helt op mod loftet). Det umiddelbare fokuseringspunkt spænder mellem diktatorens øjne placeret i nederste fjerdedel af billedet og tagets geometrisk udskårne ventilationshuller, der dominerer billedets øverste fjerdedel. I tillæg er billedet belyst således, at den plastik, portrættet er pakket ind i, giver et skarpt genskin. Man bliver til syvende og sidst mere opmærksom på måden, portrættet er hængt op på, end selve portrættet.

I ovennævnte eksempel kompliceres diskussionen af punktum og studium af repræsentationens dobbelthed – det drejer sig om repræsentationer af repræsentationer. Et enklere eksempel kan være scenen med en overlæsset lastbil. På Hardens fotografi ser man en gammel Mercedes lastvogn, der kommer kørende ad en ørkenvej. Ladet er på ubegribelig vis bygget op, så der er blevet plads til 77 personer og al deres bagage. Der hænger forskellige ejendele indpakket i lyst stof i utallige lag – højt op over førerhusets tag og ud på siderne, så bredden af den overlæssede bil er tre gange så stor som bilen selv. Nederst på læsset hænger der tillige dunke, der når helt ned til dækkene – et par ting slæber endog langs vejbanen. Passagererne er mænd indhyllet i turbaner, og et par af dem vinker ivrigt til fotografen. Som Jensen formulerer det, er dette et “kørende



menneskebjerg”, og hvis biler var en dyreart, “så var dette bilernes elefant, verdens største og ældste, mest rynkede elefant, ja, halvt en dinosaurus.”

Umiddelbart konnoterer billedet Afrikas overbefolkning i forhold til for få resurser koblet til en overlevelsessevne, der baserer sig på nærhed mellem mennesker, viljen til at samarbejde, evnen til at trænge sig sammen og klare sig med det minimale, samt det gode humør, der trods alt giver overskud til at vinke og smile. Dette er billedets studium. Skulle jeg ved nærmere eftersyn pege på en detalje – et punktum – i billedet, ville det være den sorte pumataske, der hænger over førerhuset. Hvor det meste af bagagen er viklet ind i lyst kanvas/sejldug, peger den sorte pumataske mod en vestlig, moderniseret og varemærkepræget verden. Den knytter ligesom Mercedes-mærket den første og tredje verden sammen og involverer den europæiske beskuer. Vi lever i en global verden, hvor vores industrialiserede del af verden er knyttet til udviklingslandene gennem politik, økonomi, produktion, forbrug, veldædighed, gæstearbejde og salg af kopier og *second-hand*.

Allerede gennem sin overskrift “Verdens største chauffør” overrasker Jensen læseren med *sit* fokus. At det er verdens mest overlæssede lastvogn, er man ikke i tvivl om, men hvad der gør chaufføren stor, må man læse Jensens hyldest til Ali Songhi for at forstå. Jensen har haft anledning til at tale med Ali Songhi og kan fortælle, at chaufføren er i færd med at transportere gæstearbejdere fra Tripoli til Chad. Disse 77 mennesker har i flere år arbejdet i Libyen for at forbedre deres kår, og har nu sat ud på en 19-dages rejse for at komme hjem:

Det er Ali Songhi, der har ført dem frelst igennem vandrende ørkenklitter, navigeret ad nedslidte, hullede veje med sin uhyre, værdifulde, svajende last af mennesker og deres indpakkede frugt af års slid, uden om fastkørte, væltede, punkterede og forulykkede lastbiler er han kørt.

Jensen sætter ikke punktum, men komma her. Dernæst fortsætter han sit prosadigt, der hylder helten både indholdsmæssigt og formelt, idet Alis ustoppelige færden afspejles i sætningens additive opbygning, med relativsætninger og appositioner, der til sidst munder ud i gentagelsen: “Ali Songhi, verdens største chauffør”. Jensens insisterende skrivestil mimer Ali Songhis ustoppelige kørsel.

Lastvogneksemplet viser ikke kun, hvordan Jensen og Harden kan skabe hvert sit fokus, men også det litterære aspekt ved Jensens tekst. Hvis Jensen kun søgte nøgternt at rapportere, og hvis tekst og billeder indgik i et klassisk illustrations- og forankringsforhold, kunne han have skrevet om de 77 passagerer og deres rejse, men han havde ikke behøvet at beskrive lastbilens udseende gennem dyre- og landskabsmetaforer. Hardens fotografi kunne fungere som illustration. Det samme kan konstateres i afsnittet ‘I den røde by’. Her beskriver Jensen hausa-husene i Zinder og trækker gennem metapoetiske refleksioner læseren ind i sin verbale skabelsesproces. Han fortæller, at “det er de sælsomme udvækster på de flade tage, der gør hausa-husene så karakteristiske.” Konstruktionerne kan man se på Hardens fotografier, men Jensen fortsætter alligevel:

Jeg leder længe efter et passende billede, men har svært ved at finde et, der er præcist nok, det nedslidte horn på et gammelt næsehorn måske, men så melder der sig andre associationer: en spydspids, eller måske den tilhuggede spids på en træstamme, der indgår i en palisade.

Mary Louise Pratt betegner i sin analyse af rejseskildringer *Imperial Eyes* (1992) denne form for beskrivelse som “imperial aesthetics”. Et af denne æstetiks grundlæggende træk er meningstæthed (“density of meaning”), hvor skribenten i et forsøg på at beskrive en scene trækker på adjektiviske og metaforiske sammenligninger, der ofte knytter det sette til det hjemlig kendte.<sup>26</sup> Forskellen mellem det,

---

<sup>26</sup> Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 1992, s.

Pratt beskriver, og Jensens tekst, ligger dog i, at hensigten bag Jensens tekst – idet den er knyttet til Hardens fotografier – ikke er at fremmane billeder af, hvordan noget ser ud i virkeligheden, men snarere at fremmane billeder af, hvordan det ser ud i den kreative skribents fantasi. Her ligger en af tekstens æstetiske nydelser – i den ekfrastiske leg med sprog, billeder, virkelighed og fantasi. Hengivelsen til æstetisk nydelse har, som Sontag beskriver, en tendens til at blive tolket som i strid med en etisk holdning. Når det kommer til den hegemoniske diskurs, der bidrager til at opretholde et skævt magtforhold mellem den første og tredje verden, kan Hardens og Jensens fokus på æstetik og repræsentation dog betragtes som en problematisering af diskursen. Det givne punkteres konstant i individets møde med en nigeriansk virkelighed, og aftrykkene af undren og refleksion efterlades i både billeder og tekst.

Jeg vil til sidst omtale et eksempel på en ikke-relation mellem tekst og billede. Harden inkluderer et fotografi af en sort pige, der leger med en hvid dukke. Også dette billede glider ind i et velkendt felt. Har man fx læst Toni Morrisons *The Bluest Eye* (1970), husker man, hvordan den hvide dukke på destruktiv vis repræsenterer den sorte hovedperson, Pecolas, idealbillede. Tropen fungerer i diverse varianter som fx også i Susanne Biers film *Den eneste ene* (1999), hvor Lissi lidt for politisk korrekt køber en sort dukke til barnet, hun skal adoptere fra Burkina Faso. Billedets motiv beskrives ingen steder i Jensens tekst. Det står for sig selv og kan selvfølgelig betragtes som klichépræget. Man kan, som Barthes forklarer, nøjes med at reagere som en “føjelig kulturel undersåt”: “The *studium* is clear: I am sympathetically interested, as a docile cultural subject, in what the photograph has to say, for it *speaks* (it is a “good” photograph)” (1981: 43). Man kan også tænke lidt nærmere over netop dette billedes beskæring og den udsigelsesmulighed, det får indenfor rammerne af fotobilledbogen. Beskæringen overrasker ved at

den sorte pige kun er afbildet fra livet og ned. Vi ser hendes udstrakte ben på baggrund af et stykke lyst sejdug, hendes lyse blonde- og flæsekjole, hendes mørke hud og et lille, tyndt perlearmbånd, der omkranser hvert håndled. Tilsvarende holder pigen dukken fastklemmt mellem sine lår, så vi kun ser dukkens – og dens lysende blå øjne og lyse hår – fra livet og op. Tematisk kan billedet frembringe tanker om hvide idealbilleder samt piger, der bliver giftet bort i for ung en alder.<sup>27</sup> Læser man fotografiet metapoetisk, kan det dog også tolkes som en påmindelse om hvis blik, Afrika betragtes gennem i *Træet i orkenen*. Det er den privilegerede og idealiserede hvide fremmede, der rejser rundt og ser på den sorte. Her kan man med Gayatri Spivak tale om en repræsentation af “ventriloquism”. Billedet forholder sig således ikke “uproblematisk konstaterende” til en afrikansk virkelighed – som Bonnevie anklager Hardens fotografier for – men inviterer læseren til at reflektere over selve repræsentationen samt udbredelsen af diverse former for idealbilleder – inklusiv Hardens egne billeder.

Indrømmelsen og påmindelsen i fotografiet af pigen og dukken svarer til den, forsiden repræsenterer. I stedet for at afbilde mennesker og et træ fremviser forsideomslaget *skygger* af mennesker og et træ. Skyggerne figurerer op mod bogens og landskabets karakteristiske rust-orange baggrundsfarve – her en murvæg eller metalflade. Skyggerne giver indholdsmæssige, æstetiske og filosofiske associationer. De konnoterer Afrikas stærke sol, de minder om fotografiets elementære afhængighed af lys og mørke, og de peger mod Platons huleparabel. Verden kan ikke fremstilles som den *er* – kun som den tager sig ud fra vores eget perspektiv.

Til sidst står titlen som et udtryk for ordets relation til billedet. Bogstaverne danner kontrast, idet man har valgt en enkel *sans-serif*

---

<sup>27</sup> Dette fremhæves også i den norske Care-bogs faktaafsnit om Niger: “Kjønnsmodne jenter betraktes som voksne [...] 12-13 år gamle jenter fra fattige kår, kan giftes bort”, s. 89.

font og kølige hvide og lyseblå farver. Farverne kan konnotere nordboerens distancerede blik på Afrika – ordet “ørkenen” er paradoksalt fremhævet i lyseblåt. Den enkle, udekorerede skrifttype og de kolde farver kan derudover tolkes som et udsagn om tekstens rationelle, logiske virkefelt i samspil med farvefotografiets emotionelle, patosfyldte effekt. Resultatet er dog ikke, at tekst og billede fortsætter med at virke hver for sig, men at de lagt ind over hinanden indvirker på hinanden og udfordrer hinandens grænser. Selve titlen *Træet i ørkenen* er billedlig og poetisk i forhold til den mere nøgternt beskrivende undertitel: *En rejse i Niger*. Og Tine Hardens billeder fungerer ikke kun som sanseligt stimulerende, men også som refleksionsrum, idet man fordyber sig i deres potentielle meninger, givet deres specifikke verbalkontekst. Når det kommer til bogens endelige politiske budskab, fungerer tekst og billede lige paradoksalt. Jensens tekst fremhæver to idealskikkelser: den postmoderne og den førmoderne. Alphadi er kosmopolitten, der kan begå sig på verdensmarkedet, alt imens han bevarer sin egen og sit lands unikke kulturelle identitet. Samtidig fremhæves også den førmoderne tilstand som det, der kan give os troen tilbage på det gode menneske. Det førmoderne menneske besidder på naturlig vis en originalitet og mangfoldighed, som vi i den vestlige verden kalder individualisme, og må indse er en umulig bestræbelse. Budskabet er humanistisk og skaber sympati på tværs af geografiske, etniske og kulturelle grænser. Idet vi interesserer os for “det førmoderne menneske” og vil hjælpe det ud af dets fattigdom, trækker vi det dog ind i vores vestlige verden og mister det. Den hvide mands byrde er åbenbar: det er ikke længere et spørgsmål om byrden om at skulle civilisere alle verdens befolkninger, men om at sprede en civilisation, vi selv føler ubehag ved. Vi kan lindre folks fysiske smerte, men kan ikke se bort fra muligheden for at vi samtidig pådutter andre en eksistentiel smerte. På samme måde kan Hardens billeder ikke undgå det dobbelte humanistisk-nostalgiske budskab: “Stop this” og “What a spectacle!” Eller som Sontag

formulerer det i *On Photography*:

To take a picture is to have an interest in things as they are, in the status quo remaining unchanged (at least for as long as it takes to get a 'good' picture), to be in complicity with whatever makes a subject interesting, worth photographing – including, when that is the interest, another person's pain or misfortune (1977: 12).

### Konklusion

Ser vi på litteraturvidenskaben generelt, kan vi konstatere at den indenfor de sidste 30 år har udviklet sig i især to retninger: *cultural studies* og *interart*. *Cultural studies*, som indbefatter postkolonialismen, kan betragtes som et resultat af en postmoderne ophævelse af grænsen mellem højkultur og lavkultur, skønlitteratur og populærlitteratur, fiktion og ikke-fiktion, samt faglige skel mellem litteraturvidenskab, sociologi, antropologi, lingvistik, mediastudier, m.m. Når jeg i denne artikel har analyseret *Træet i orkenen*, er det fordi, jeg betragter den som en tidstypisk hybrid. Værket placerer sig mellem skønlitteratur og sagprosa, rejseskildring og dokumentar, fakta og fiktion, autonom kunst og propaganda. Den indgår i en medieverden, hvor man med Walter Benjamin kan tale om, at politikken i stadig højere grad æstetiseres,<sup>28</sup> og hvor balancegangen mellem det etiske og det kunstneriske, det subjektive og det objektive, det private og det offentlige er under konstant pres. På den ene side er der dem, der nærer mistillid til en retorik baseret på etos og patos – de vil have rene faktafremstillinger, så de rationelt kan tage stilling til en sag. På den anden side er der dem, der ikke længere reagerer på traditionelle faktafremstillinger (som selvfølgelig aldrig kan være helt rene). Der skal en nyskabende æstetik til for at fange deres

---

<sup>28</sup> Walter Benjamin: 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', i Hannah Arendt (red.): *Illuminations*, 1968.

opmærksomhed, og de finder det nedværdigende (eller irrelevant), når andre mennesker fremstilles som lidende på en måde, der gør, at de ikke kan relatere til dem. Som Sontag formulerer det, er det et spørgsmål, om man skal “uglify” eller “beautify” for at engagere folk i andres levevilkår og få dem til at tænke humanistisk og humanitært.

Idet æstetiske eller interartielle studier af ord-billede relationer også er blevet en større del af litteraturvidenskaben, er det naturligt at koble postkoloniale og interartielle studier sammen – ikke mindst for at analysere dagens multimediale fremstillinger af os selv og *andre*. Her bliver det især vigtigt ikke at overse læseren og betragterens egen kulturelle baggrund og hans eller hendes fordomme. Som Susan Sontag påpeger, determineres billedets betydning altid indenfor en på forhånd givet kulturel kontekst. Når det kommer til Afrika-billeder gælder det, som Landau skriver, at

ultimately, the role of photography in the colonial project emerges not from who made images, nor even [...] from the graphic content of the images themselves. Rather, it lay in the appropriation of tribal images into structures of distribution and interpretation. (161)

Billedets betydning er i sig selv åben og polysemisk, men som Barthes foreslår, kan man som individ søge at overskride sin egen kulturs begrænsninger ved at finde frem til billedets punktum i til-læg til dets studium. Barthes gør det i *Camera Lucida* ved at placere billederne indenfor en horisont relateret til hans moders død. Inden for postkoloniale og interartielle studier vil det være meningsfyldt at fordybe sig i billederne og deres relation til en partikulær tekstuel og kulturel kontekst, der kan øge bevidstheden om forfatterens (her også fotografens) og ikke mindst læseren/kritikerens påvirkning og videreføring af postkoloniale hegemoniske diskurser. Overordnet kan man sige, at hvor *agency*-begrebet har medvirket til at nedbryde postkolonialismens binære hersker-offer paradigme, er

det på tide, at begrebet om en aktiv, reflekteret læser også i højere grad inddrages i postkoloniale læsninger. I *Træet i ørkenen* giver Harder og Jensen netop plads til læserens *agency* ved at skabe et refleksionsrum, hvor tvetydige og komplekse tekster og billeder inviterer til fordybelse og analyse, og maner læseren til selv at tage stilling til, hvordan han eller hun vil handle overfor sine medmennesker, i en postmoderne verden, hvor der ikke findes nogen enkle løsninger.

## Litteratur

- Andersen, Jens: 'Ind og ud af Afrika', *Berlingske Tidende* 11.12.2003.  
Bache-Wiig Anna (et al.): *Kvinner care*. Oslo 2004.  
Barthes, Roland: 'Billedets retorik', i: Bent Fausing og Peter Larsen: *Visuel kommunikation*. København: 1980.  
Barthes, Roland: *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York 1981.  
Benjamin, Walter: 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', i Hannah Arendt (red.): *Illuminations*. New York 1968.  
Binkley, David A.: 'Foreword', i: Christraud M. Geary: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960*, London 2002.  
Bonnievie, Lars: 'Smukke billeder og sanset tekst: Rejse i Niger', *Weekendavisen* 09.01.2004.  
Engen, Sigrun Berge: 'Geriljaturisme', *Adresseavisen* 26.05.2004.



- Geary, Christraud M.: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960*. London 2002.
- Harden, Tine og Carsten Jensen: *Træet i ørkenen. En rejse i Niger*. København 2003.
- Jensen, Carsten: *Jeg har set verden begynde*. København 1996.
- Jensen, Carsten: *Jeg har hørt et stjerneskuud*. København 1997.
- Jensen, Carsten og Elmer Laahne: *Det glemte folk. En rejse i Burmas grænse-land*. København 2004.
- Kühlmann, Lone og Tine Harden: *Med slør – og uden. Kvinder i Syrien*. København 2005.
- Landau, Paul S.: 'Introduction: An Amazing Distance: Pictures and People in Africa', i Paul S. Landau og Deborah D. Kaspin (red.): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley 2002.
- Landau, Paul S.: 'Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa', i Paul S. Landau og Deborah D. Kaspin (red.): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley 2002.
- Matthiessen, C. M. I. M.: 'The Multimodal Page: A Systemic Functional Exploration', i: T. D. Royce & W. L. Bowcher (red.): *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. Mahway 2007.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992.
- Regener, Susanne: 'Det etnografiske vokskabinet. Konverserede eskimo-ansigter i de visuelle medier', i *Kritik* nr. 178. København 2005.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. New York 1979.
- Sontag, Susan: *On Photography*. New York 1993.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003.
- Sørensen, Ivan Ž.: 'Alverdens billeder – eller postkort fra Schweiz', i: Poul O. Andersen og Knud Michelsen (red.): *At rejse er at skrive*. København 2006.
- Torgovnick, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago 1990.
- Ytzen, Flemming: 'Tragedier i Technicolor', *Politiken* 08.05.2004.