Nr. 240 vinter 2007

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Kulturmøder

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Jyske Bank – reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2007, 53. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.
Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern, Lars-Martin Sørensen. Layout: Thomas Ring – 2x2mas. Illustrationer: Billed- og Plakatarkivet / Det Danske Filminstitut. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222.

www.dfi.dk/cinemateket/kosmorama

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Forside: *Halalabad Blues* (Helle Rysling, 2002). Foto: Ole Kragh-Jacobsen

Kulturmøder

Forord

Sammenstødet mellem forskellige tænkemåder og adfærdsmønstre er ofte selve det stof, som gode filmfortællinger er gjort af. Her er energier, potentialer og et bredt spektrum af mulige konsekvenser i spil: fører mødet til magtkamp, synergi-effekt, hierarkidannelse, aha-oplevelser eller en net tilbagevenden til status quo?

Når møderne er forankret i noget så abstrakt og samtidig fasttømret som *kultur* (hvad enten den så er lokal, national, mental eller noget helt fjerde), forstørres dramaet nærmest per definition. Og når filmmediet overfører virkelighedens kulturmøder (både de reelle og de forestillede) til et lærred eller en tv-skærm, indebærer det udvælgelse og vinkling, hvorved ikke alene møderne, men også deres repræsentation giver stof til debat: hvem bør eller kan fortælle hvad, og hvordan? Når kulturer mødes på film, sker det således ofte i et krydsfelt af kunst, kritik, etik og politik.

Dette nummer af Kosmorama sætter fokus på flere slags kulturmøder. Både dem, der udspiller sig foran kameraet, dem, der kan opstå, når publikum og filmskaber har væsensforskellige kulturelle baggrunde, og dem, der undertiden udspiller sig bag kameraet.

Vi begynder i Danmark, hvor vi med Eva Jørholt som rejsefører tager en tur gennem den nationale filmhistorie – fra 1930'ernes homogene nationale fællesskab til vor tids multietniske og multikulturelle samfund – på jagt efter tendenser og brudflader i dansk films skildring af 'de fremmede'.

Herpå et hop over Øresund til Sverige, hvor Olof Hedling tager et kritisk livtag med vort broderfolks tendens til at skildre indvandrere i et forsonende lys. Og fra det politisk korrekte Sverige til Frankrig, hvis tidligere koloniundersåtter og nuværende indvandrere har glimret ved deres fravær på den stolte filmnations biografplæreder – indtil indvandrerne selv begyndte at lave film. Kamel Benkaaba giver en introduktion til den såkaldte 'cinéma beur'.

I Holland førte mødet mellem ateistisk film-frisprog og islamistisk ekstremisme i november 2004 til, at en ung marokkaner myrdede filminstruktøren Theo van Gogh på åben gade. Karsten Fledelius fortæller om den film, som udløste mordet, og om den religionspolemik, der fulgte.

Anderledes ublodigt gik det for sig, da den socialistiske bonde- og arbejderstat DDR i 1989 lod muren til det daværende Vesttyskland falde efter et halvt århundredes adskillelse. Louise Voss Bendixen tager temperaturen på tysk films fremstilling af det tysk-tyske kulturmøde.

Under Første Verdenskrig emigrerede en københavnsk maskinarbejder til USA, hvor han steg til berømmelsens tinder som stumfilmstjernen Karl Dane. Laura Balogh Petersen fortæller den eventyrlige og tragiske historie om Karl Danes møde med Hollywood – og om hans mangelfulde beherskelse af det engelske sprog, der blev fatal, da filmen fik lyd.

Sprogvanskeligheder er også et omdrejningspunkt i Sofia Coppolas *Lost in Translation*, som gjorde tykt grin med de sære japanere. Hiroko Sasaki har undersøgt, hvad japanerne mente om filmen, og også set nærmere på den særlige markedsføring af den i Japan. Svaret er ikke så entydigt, som man måske umiddelbart kunne tro.

Vi bliver i både det japanske og det transnationale, når Johan Kjeldgaard-Pedersen ser på de kulturelle transformationer af Dashiell Hammetts hårdkogte kriminalroman *Rød høst* – som danner forlæg for Kurosawas samuraifilm *Yōjimbō*, der efterfølgende blev omformet af italienske Sergio Leone til den legendariske spaghettiwestern *En nævefuld dollars*, for at ende hjemme i Texas med Walter Hills *Last Man Standing*.

Ørkenen: et stykke knitrende mineralsk natur, men i kraft af sin mytiske tiltrækningskraft også ramme om en helt særegen kultur. Anders Graver Jensen, som for tiden arbejder på en dokumentarfilm om ørkenfascination, reflekterer over forholdet mellem menneske og geografi, over hvad det er ved ørkenens rum, der altid har draget og fascineret, og over, hvad vi bruger ørkenen til i vores filmiske fortællinger.

Også Mette Knudsen leverer en personlig beretning – om arbejdet med og baggrunden for filmen *Den hemmelige smerte*, der sætter fokus på kvindelig omskæring i Afrika. Og Trine Hansen beretter om det transnationale filmprojekt *Steps for the Future*, hvor afrikanske filmskabere og vestlige konsulenter arbejdede sammen om at lave en række film, der skulle give de hiv-smittede i det sydlige Afrika et menneskeligt ansigt.

Vi slutter, hvor vi begyndte, nemlig i Danmark, hvor Eva Novrup Redvall demonstrerer, at kulturmøder sagtens kan udspille sig i selv ganske små enklaver af et nationalt fællesskab – her Den Danske Filmskole, hvor den såkaldte *screenwriting*-kultur i 1990'erne gjorde sit indtog i det, der tidligere var en udpræget auteur-kultur. Mødet var ikke smertefrit, men det blev en væsentlig faktor i dansk films efterfølgende optur.

Temaet for næste nummer, som udkommer i sommeren 2008, er krig og soldater på film.

Indhold

Eva Jørholt
Perkere og andet godtfolk
De 'fremmede' i dansk film 7

Olof Hedling
Smilende gyldenbrune øjne
De politisk korrekte indvandrerportrætters dominans i svensk film 33

Kamel Benkaaba
Fra menneske-zoo'er til cinéma beur
Repræsentationen af Frankrigs 'fremmede' 50

Karsten Fledelius
Voldeligt kulturmøde
Omkring Theo van Gogh og Ayaan Hirsi Alis kortfilm *Submission* 75

Louise Voss Bendixen
Absolut ikke noget at grine ad
'Genforeningskomedier' og andre
tysk-tyske kultursammenstød efter murens fald 75

Laura Petersen Balogh
Et dansk kapitel af Hollywoods store glemmebog
Stumfilmstjernen Karl Dane, hans turbulente liv og tragiske endeligt 85

Hiroko Sasaki
Sofia og vennerne
Den japanske markedsføring og modtagelse af *Lost in Translation* 101

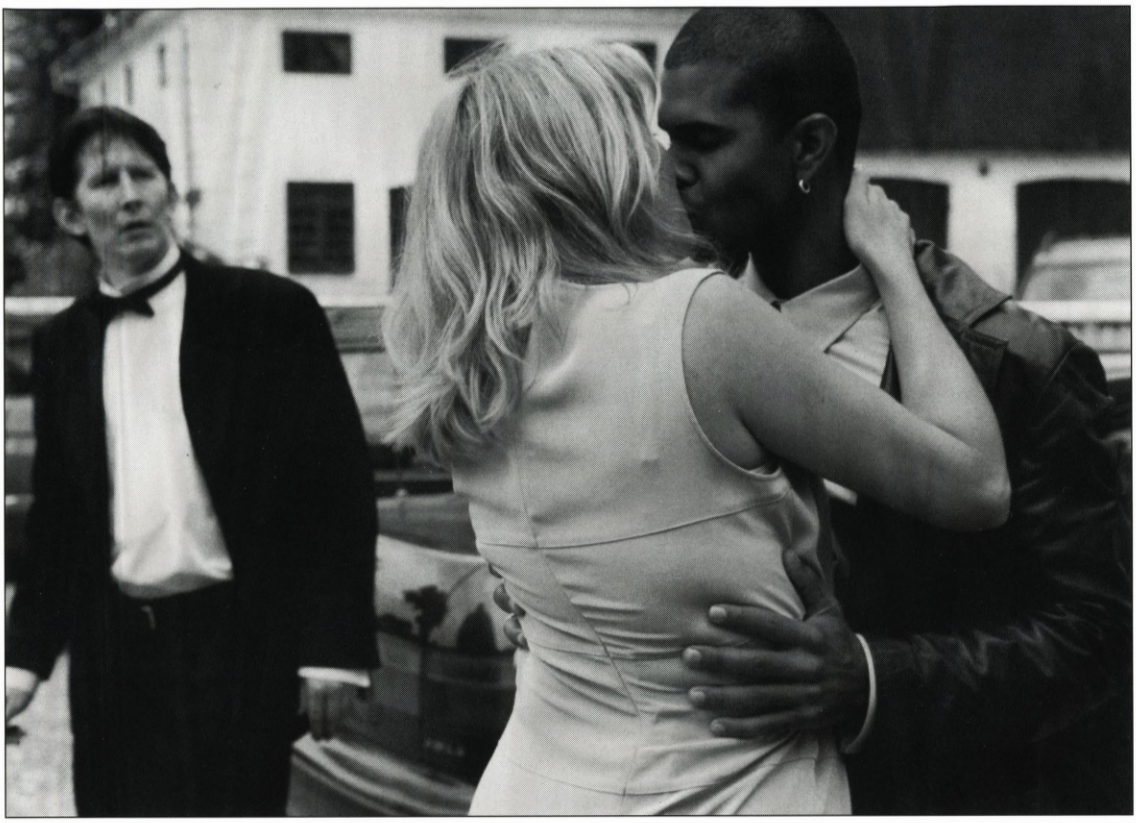
Johan Kjeldgaard-Pedersen
Den gode, den mindre gode – og den med Clinten
Yōjimbō fra Dashiell Hammett til *Last Man Standing* 115

Anders Graver Jensen
Ørkenvandring
Et essay om menneskets tiltrækning af ørkenen –
på film og i virkelighedens verden 127

Mette Knudsen
Kniven i kantaen
De omskårne afrikanske kvinders hemmelige smerte 143

Trine Hansen
Actually, life is a beautiful thing!
Steps for the Future: et tværkulturelt
filmprojekt om hiv og aids i det sydlige Afrika 157

Eva Novrup
Skriverkarle og kamerakrukker
Manuskriptforfatternes indtog i auteur-kulturen
efter etableringen af Filmskolens manuskriptuddannelse 168



Gbatokai Dakinah (th) i rollen som Gbatokai i Thomas Vinterbergs *Festen* (1998). Foto: Lars Høgsted.

Perkere og andet godtfolk

De 'fremmede' i dansk film

Af Eva Jørholt

Det er tropenat i junglen, og den sorte brøleabe med de store hvide tænder og de stærke gribehænder kravler rundt i skovens kroner, brølende i stygge toner, styrter med et hyl fra grenen: Louis Armstrong er på scenen!

Med dette maleriske stykke knækprosa introducerer Ludvig Brandstrup den amerikanske jazzmusiker og hans Hot Harlem Band i filmen *København – Kalundborg og – ?* (Ludvig Brandstrup & Holger-Madsen, 1934). I den politiske korrektheds forklarende bakspejl forekommer ordvalget naturligvis himmelråbende racistisk og etnisk patroniserende, men i 1930'ernes Danmark var en sort mand et så iøjnespringende særsyn, at Armstrongs hudfarve simpelthen ikke kunne passere ubemærket.

Kun få årtier før – i 1905 – havde man i forbindelse med en stor udstilling om de danske kolonier givet danskerne lejlighed til at inspicere to vestindiske børn, i bur, i Tivoli. Og i 1928 havde 'verdens første sorte superstjerne', Josephine Baker, bragt sindene i kog, da hun optrådte i

København iført bananskørt og ikke meget andet. Dagspressen kaldte hende en "barhovedet negergås" og "en mellemting mellem missing link, en cirkusklovn og en varietédanserske". Da den kulturradikale Poul Henningsen i *Politiken* tog til genmæle med et forsvarsskrift for den fransk-amerikanske entertainer, svarede *Kolding Avis* med at omtale *Politiken* som "niggerbladet" (Hammerich 1986: 209). På den baggrund var Brandstrup næsten nødt til at give Armstrong en spøgefuld kommentar med på vejen, i al venskabelighed og dyb respekt.

Flash forward til 1998 og Anders Thomas Jensens *Valgaften*, hvor en københavnsk taxachauffør fra Djursland harcelerer over alle de fremmede, der "har kørt deres eget bananland i sænk og kommer padlende herop i frugtkasser for at hærge videre." Og til samme Jensens *Blinkende lygter* (2000), hvor en skydegal sønderjysk bondeknold udtrykker sin lettelse over, at den lokale kro ikke blev omdannet til flygtningelejr: "Vi kunne jo ikke have sådan en flok bavianer til at rende rundt og skide i skovbunden, vel?"

Isoleret fra deres kontekst er der en slående lighed i disse tre udtalelsers måde at omtale 'de fremmede' på, men ser man nærmere efter, er der en verden til forskel. Hvor Brandstrups og *København – Kalundborg og -?*'s jungle-metaforik trods alt var båret af en vis uskyldsfuld gemytlighed, som også var filmens, er der ikke antydning af gemytlighed i de racistiske udtalelser, som Anders Thomas Jensens karakterer fremsætter – og som filmene præsenterer med en udtalt satirisk distance.

Siden 1930'erne har Danmark forvandlet sig fra et ganske homogent nationalt fællesskab af 'etniske danskere' til et både multietnisk og multikulturelt samfund. At de såkaldt 'fremmede' ikke længere er et særsyn i Danmark, men en del af den danske hverdag, har naturligvis sat sit præg også på den nationale filmkunst. Ikke blot i den forstand, at der i dag optræder mange personer 'med anden etnisk baggrund' i dansk film, filmenes holdning til 'de fremmede' – og til udtalelser om dem – har også ændret sig radikalt.

Denne artikel vil se nærmere på, hvordan 'fremmede', der af den ene eller den anden årsag opholder sig på dansk grund, er blevet fremstillet i dansk film fra 1930'erne til i dag. Fokus vil være på spillefilm, med enkelte afstikkere til signifikante dokumentarfilm og tv-programmer. Skønt spillefilm naturligvis hverken kan eller skal give en objektiv eller korrekt fremstilling af verden, er de tidsbilleder, som på et meget overordnet plan kan give et indblik i ændrede socialhistoriske forhold og holdningsskred – i dette tilfælde 'de fremmede's øgede tilstedeværelse såvel i det danske samfund som i de 'etniske' danskeres bevidsthed.

Der var et yndigt land. En af 1930'ernes helt store danske filmsucceser, *Barken Margrethe* (Lau Lauritzen, 1934), er den stolte beretning om en dansk skude – en tremasters sejlbåd – der lader sit ærkedanske mandskab stifte bekendtskab med både eksotiske slangetæmmere, beduiner, sorte "avekatte" og spansktalende flamenco-danserinder, alt sammen vistnok i Marokko. Løjerne indrammes af et nationalpatriotisk kvad, hvis første vers lyder som følger:

Vi kalder dig Danmark, du hegnede Jord,
hvis Grænse forkortet viser,
men Maagerne vidner mod Syd og mod Nord,
at Danmark er andet og mer.
Hver Skude der kløved den skumhvide Sø
– fra Thule til Tropernes Land –
var selv som et Danmark, en duvende Ø
i Drift fra vort blæstbidte Land.



Louis Armstrongs hudfarve var et sådant særsyn i 1930'ernes Danmark, at Ib Schønberg (tv) måtte give den en kommentar med på vejen i filmen *København – Kalundborg og -?* (Ludvig Brandstrup og Holger-Madsen, 1934). Som Armstrongs sodsværtede 'tvilling' fremfører han sangen "My Dear Little Mother", der indledes med ordene "I am black Nigger Boy, black i Face og black på Tøj, Sko og Slips og Vest og Frak, hele Møget black".

Barken er netop et sådant stykke Danmark, der kløver tropernes skumhvide sø og stiver sin danskhed af i konfrontationen med en flok udifferentierede fremmede, som måske nok er lidt spændende i kraft af deres anderledeshed, men dog ikke på nogen måde kan stå distancen mod Taarbæks idylliske stokroser, bindingsværk og blonde møer. Men, som Ib Schønbergs trinde skibskok fremfører besværgende: "Hvis man ikke rejser ud, så ved man ikke, hvor godt man har det derhjemme."

1930'ernes danske spillefilm gjorde nu ellers en ihærdig indsats for at overbevise også de danskere, der blev hjemme, om, hvor fortræffeligt de havde det i Danmark – hvis nu den økonomiske krise, stigende arbejdsløshed og politiske radikalisering skulle have bragt nogen i tvivl. Danmark fremstilledes altovervejende som nationalhymnens "yndige land", med bølgende kornmarker, toppede brosten, lyse bøgetræer og muntre indvånere under en nærmest kronisk skyfri himmel. Selv fattige bymiljøer, som ud fra en sociologisk betragtning nok kunne fortjene betegnelsen slum, blev serveret som hyggelige menneskelige fællesskaber, hvor danskerne sang til arbejdet og i det store og hele var glade og lykkelige trods trange kår.

En væsentlig baggrund for den danske 30'er-films nationalromantiske besyngelse af fædrelandet var netop den økonomiske krise, som med Wall Street-krakket i 1929 var blevet påført danskerne udefra. Andre steder i Europa førte krisen til en *hausse* i totalitære nationalistiske ideologier, og selv om der også i Danmark marcheredes i skrårem og lange støvler, så sluttede hovedparten af danskerne op om landsfader Staunings nationalisme *light*, der skulle samle danskerne om danske værdier – og således dæmme op for mere radikale og 'udanske' nationalisme-ideologier. Med sin danske sang og dialog fremført af folkekære skuespillere blev den nye tonefilm *det* centrale medie for denne nationale bølge.

Parallelt med den stråtækte idyl finder man imidlertid i 30'er-filmene også en vis fascination af det fremmede, som var kommet inden for danskernes rækkevidde i kraft af den voksende skibs-, tog- og flytrafik – og selvfølgelig via de moderne medier, bl.a. det radiomedie, der prises i *København – Kalundborg og -?*, men også filmen, telefonen og grammofonen. Om denne nysgerrighed vidner såvel *Barken Margrethe* som *København – Kalundborg og -?*'s veritable 'verdensmusik'-kavalkade med alt fra Armstrong, Lilly Gyenes zigeunerorkester og et big band-potpourri af grønlandske folkemelodier til en 'direkte', musikalsk radiotransmission fra London.

At det fremmede på den ene side er spændende og hipt, men på den anden side også noget udansk, som filmene må lægge afstand til, går igen i den måde, hvorpå der hyppigt flirtes med engelske gloser og vendinger – det kække "So long" går f.eks. igen i en række film – samtidig med, at graden af beherskelse af det engelske sprog er omvendt proportional med den sympati, vi skal føle for personerne. Som f.eks. i *Plat eller Krone* (Jon Iversen, 1937), hvor Ib Schønberg i rollen som tjeneren Herkules Hansen har visse problemer med at kommunikere med to udenlandske gæster:

- Good morning.
- Selv tak. Hvad skulle det være?
- Good morning.
- Nå, han også, det må være noget, de har aftalt.
- Nice day.
- Ja, det er ud til højre.
- Two whiskies and soda, please.
- Nå, det var da godt, I endelig ku' tale dansk!

Hele Danmarks Ibbermand, 30'ernes inkarnerede danske folkelighed, kunne naturligvis ikke tale flydende engelsk – det ville have været udansk! Det interessante er dog ikke blot, at intermezzoet med de to fremmede overhovedet optræder i filmen, men i mindst lige så høj grad, at det kun er morsomt (?) for den tilskuer, der faktisk forstår en smule engelsk.

I *Panserbasse* (Lau Lauritzen, Jr. & Alice O'Fredericks, 1936) syntetiseres kontrasten mellem det lille land og den store verden allerede i indledningssekvensen. Her klippes hårdt fra Lille Connies kalveknæede bare ben med fornuftige sokker i en københavnsk fortovskant til en flok amerikanske 'samfundspolypper', som med pomadehår og øjenbryn tegnet op til narrestreger lægger skumle planer i en fremmedartet, mexicansk natklub, hvor et orkester iført store hatte spiller op til dans. Gangsterne formeligt savler ved tanken om dette godtroende slaraffenland – "little safe and peaceful Denmark" – hvor ordensmagten er reduceret til vennesæle 'panserbasser'.

Alt er dog ikke den rene idyl i det yndige land, for ud over gangstere truer også den økonomiske krise – som knyttes til en udansk modernitet. *Panserbasse* er således en af periodens få film, der faktisk kommer ind på krisen og den deraf følgende arbejdsløshed. Det sker i en sekvens, der indledes af *Politiken*s moderne lysavis, som

oplyser, at arbejdsløshedstallet er steget med 14.000, og slutter med en arbejdsløs (en meget ung Poul Reichhardt), som i desperation forsøger at drukne sig – men reddes og indlemmes i fællesskabet.

Optræder 'det fremmede' således i forskellige eksotiske varianter i 1930'ernes danske film, glimrer de indvandrere, der allerede på dette tidspunkt var kommet til Danmark, derimod ved deres næsten totale fravær. Det er selvfølgelig i orden, at ingen dansk instruktør følte sig kaldet til at lave en film om de tusindvis af polske roearbejdere, som slog sig ned på Lolland-Falster i årene før Første Verdenskrig, eller om de 2-4.000 jøder, som fra slutningen af 1800-tallet var havnet i København på flugt fra de russiske pogromer. Men det er på den anden side også værd at hæfte sig ved den måde, jøderne *bliver* skildret på i de få 30'er-film, hvor de faktisk optræder.

En sådan er *Kirke og Orgel* (George Schnéevoigt, 1932), hvor en falleret godsejer har et tilsyneladende ret intimt forhold med sin jødiske husholderske, Rachel (Clara Wieth Pontoppidan) – i hvert fald tiltaler han hende skiftevis som "jødeunge", "min gale jødetøs" og "min unge eskede med de sorte øjne". En anden er *Skaf en Sensation* (Emanuel Gregers, 1934), der giver et lidet flatterende portræt af det jødiske samfund i København. En jiddisch-talende renseriejer (spillet af Sam Besekow) fremstilles i et usympatisk lys, fordi han vil have betaling, før han udleverer de rensede bukser! Og en eftersøgt juveltyv viser sig at være en sortsmudsket jøde, som Marguerite Vibys Sus tidligere har omtalt som en "grimmer type". Måske det er at lægge for meget i det, men i betragtning af at filmen er fra året efter Hitlers magtovertagelse i Tyskland, er det bemærkelsesværdigt, at den svømmehal, der danner ramme om et svømmestævne, som Sus skal deltage i, er prydet af swastika-bannere.

En mand uden fædreland. Var de danske spillefilms svar på internationale krisetider og politisk turbulens en uhildet omfavnelse af det, man anså for arketypisk dansk, så skabte Poul Henningsen røre i andedammen med sin efter manges mening 'udanske' film om *Danmark* (1935).

Det er ellers ikke, fordi det skorter på vajende dannebrogsflag, bølgende kornmarker og bøgelyse øer og åer i PH's danmarksfilm, som i en glidende rytmisk montage fører os rundt i det ganske danske rige. Der er sågar blevet plads til kongehuset og den danske kolonihavetradition! Bortset fra en lille frimærkesamlende kinesisk dreng, der får lov at indlede filmen (da han på sin globus undersøger, hvor dette Danmark mon befinder sig), ses ingen fremmede i filmen. Ingen jødiske ghettoer, ingen polske roearbejdere – kun stærke jyder og bornholmere, og så en sand kohorte af blonde unge "cikelpir". Kunne det blive mere dansk?

Ja, det kunne det åbenbart. Kritikerne tøvede ikke med at udråbe filmen til landsforræderi. PH blev beskyldt for at "mangle kærlighed til landet", og *Dagens Nyheder* hævdede, at den fatale fejl lå i, at Udenrigsministeriet havde "valgt en mand uden fædreland" til at præsentere Danmark.

Det, der faldt kritikerne for brystet, var først og fremmest musikken! For i stedet for at lave en illustreret højskolesangbog havde PH valgt at parre sin fremtidsoptimistiske hyldest til det moderne Danmark med modernitetens musikalske udtryksform par excellence, jazzen. Sammenlignet med Henningsens engelske dokumentarkolleger Harry Watt og Basil Wright, der til den samtidige *Night Mail* (1936) brugte musik af Benjamin Britten, er PH's musikvalg måske også nok radikalt, men

det er på den anden side netop Bernhard Christensens lyse danske jazzsynkoper, der giver filmen det glidende svæv, som er dens styrke og særkende. Sådan så datidens gode selskab imidlertid ikke på sagen. *B.T.* talte f.eks. om "negermusik som akkompagnement til danske scenerier" (cit. Hammerich 1986: 273) – en opfattelse, som *Politiken* delte til fulde: "Det var ikke Danmark, der tonede, det var ikke bøgene og hyldebuskene, der sang, ikke storkene og mågerne, ikke sundets bølger der klukkede eller Vesterhavet der brusede, det var alt for ofte bare negre, der larmede!" (cit. Schepelern 1977).

Havde PH med sin danmarksfilm ikke leveret den blåøjede besyngelse af det yndige land, som man må formode, at hans kritikere havde ønsket sig, så var filmen til gengæld en yndefuld kærlighedserklæring til det land, der var hans. I kraft af de hadske angreb, den udløste, blev den imidlertid ikke blot en film om Danmark, men i mindst lige så høj grad et ufrivilligt vidnesbyrd om danskernes forhold til 'de fremmede'.

Krigsflygtninge og selvfedme. Den 9. april 1940 rykkede som bekendt en hel hær af fremmede ind over Danmarks grænser fra syd. Da det efter besættelsen blev muligt at skildre de ubudne tyske gæster på film, var holdningen til dem forståeligt nok ganske uforsonlig – tænk blot på *Den usynlige Hær* og *De røde Enge*, begge fra befrielsesåret 1945 og instrueret af hhv. Johan Jacobsen og Bodil Ipsen. Fjenderne vil jeg imidlertid lade ligge her for i stedet se på fremstillingen af de fremmede, som blev ofre for den nazistiske krigsførelse.

At der under besættelsen var danskere, som hemmeligt smuglede jøder til Sverige, ved enhver. Men i betragtning af den betydning, som denne håndsrækning til jøderne har fået for den danske selvforståelse, er det bemærkelsesværdigt, hvor få af samtidens danske film, der tager emnet op. Det berøres ganske vist i modstandsfilm som *De røde Enge*, men forholdsvis perifert. Måske man endnu havde den tidligere betænkelighed ved jøderne i for frisk erindring.

Allerede under besættelsen havde Arne Weel imidlertid lavet *Wienerbarnet* (1941) om østrigeren Fritz (med kælenavnet Trille), der som barn var i pleje hos den danske familie Andersen og nu, mange år senere, vender tilbage til Danmark som kornfedet smørtenor. At Trille spilles af den tyskfødte operettesanger Max Hansen, som havde forladt Berlin i 1933, fordi hans far var jøde, er næppe en tilfældighed, men filmen fremhæver ikke hans etnicitet. *Wienerbarnet* er da også først og fremmest en letbenet operettekomedie, men det er interessant, at det er det tidligere plejebarn, der forløser den danske familie fra den økonomiske ruin og følelsesmæssige déroute, som den i mellemtiden er havnet i. Måske et signal til samtidens danske publikum om at hjælpe dem, som havde hjælp behov – for man kunne tids nok selv komme i vanskeligheder.

Dét er i hvert fald budskabet i *Det gælder os alle!* (Alice O'Fredericks, 1949), som handler om et af krigens tyske ofre, den lille tuberkuloseramte pige Leni – et af tusindvis af børn, der sultede i efterkrigstidens ruiner i Tyskland, Østrig og hele Østeuropa. En dansk Røde Kors-læge (Poul Reichhardt) tager Leni med hjem til Danmark, hvor hun indkvarteres hos hans tante og onkel i en villa i Skodsborg. Filmen, der blev til i et samarbejde med Red Barnet og Røde Kors, skildrer også mindre filantropiske danskere, som ikke ser nogen grund til ligefrem at importere nød og elendighed. Bl.a. lægens Strandvejs-kæreste



Poul Reichhardt som Røde Kors-læge i Alice O'Fredericks' *Det gælder os alle!* (1949).

(Lisbeth Movin), som dog ender med at blive overbevist om nødvendigheden af at hjælpe, og drager til Polen som Røde Kors-lotte.

Da *Det gælder os alle!* havde premiere i 1949, havde Danmark netop sendt de sidste af i alt omkring 250.000 tyske flygtninge retur over grænsen. I Danmark havde de været interneret i interimistiske lejre med kun den mest nødtørftige mad og lægehjælp – over 4.000 tyske børn døde som følge af, at Den Danske Lægeforening forbød sine medlemmer at behandle flygtningene. Filmens formaning til danskerne om ikke at skære alle tyskere over én kam har muligvis været tænkt som en kommentar til dette sorte kapitel i danmarkshistorien, men koblingen ekspliciteres ikke i filmen. Til gengæld behandles emnet udførligt i Ole Berggreens lige så knugende som oversete dokumentarfilm *Tyske flygtninge i Danmark* fra 1948. Her er absolut ingen spor af 'den danske imødekommenhed over for fremmede i nød', som trods alt er det bærende element i *Det gælder os alle!*

Farvet? Ikke noget problem! Skulle der appelleres til publikums hengemte humanisme, var netop børne-protagonister som regel et sikkert kort. Det vidste om nogen Astrid Henning-Jensen, som i den prisbelønnede og Oscar-nominerede *Paw* (1959) langer ud efter danskernes forestil-



Jimmy Sterman i rollen som naturdrengen Paw. Astrid Henning-Jensens film af samme navn er fra 1959 og baseret på Torry Gredsteds bestseller.

lede tolerance. Paw er en lille dreng fra de Vestindiske Øer, som efter sin danske fars død fragtes med skib direkte fra 'junglen' til en lille dansk stationsby, hvor han skal i pleje hos sin faster. Kaptajnen, der afleverer ham, bemærker om Paws far, at "han var en fin fyr, altid på de farvedes side", og af hensyn til den nye dreng i klassen – som de såkaldte 'kammerater' kalder "Lille Sorte" og sammenligner med en abe – tager skolelæreren pædagogisk De Vestindiske Øer op, hvilket giver en artig lille pige anledning til at slå fast, at "vi var de første, der frigav negerslaverne, fordi vi synes, alle farver er lige pæne".

Ikke desto mindre er der ingen i det lille samfund, der vil have den 'farvede' Paw, da også hans faster dør. Kun en krybskytte, der ligesom Paw står uden for 'det gode selskab' (han er tilmed svensk!), og en liberal godsejer, der er hævet over samme, tager sig af ham. Godsejeren har end ikke tænkt på, at Paw er 'farvet': "Det er da ikke noget problem her i landet," hvortil krybskytte-Anders nøgternt bemærker: "Ikke før man får det ind ad døren."

Paw er en både smuk og vigtig film, der udstiller hulheden i danskernes angivelige ikke-racisme. Men dens civilisationskritiske insisteren på Paws kvaliteter som naturbarn – med lige meget tryk på natur og barn – kalder alligevel på et par kommentarer. Nok står barnet centralt i hele Astrid Henning-Jensens produktion, men

når hun her lader et barn repræsentere 'de farvede fremmede', bringer det kolonimagternes snak om 'den hvide mands byrde' i uhyggelig erindring. For påskudet for koloniseringen var jo netop at bringe civilisation og oplysning til koloniernes 'formørkede børn'. At skolelæreren i *Paw* til slut må konstatere, at "det er os, der har en del at lære, før vi bliver lige gode," ændrer ikke ved det forhold, at den mørklødede titelperson er netop et barn. Og det, vi kan lære af ham, er ikke af boglig art, men derimod en uforfalsket naturlighed.

30 år forinden havde PH på tilsvarende vis i sit forsvar for Josephine Baker gjort hende til en slags naturlighedens ypperstepræstinde. "Hvis naturlighed kunne læres, ville mødrene sende deres unge piger til Josephine Baker," skrev han i *Politiken*, hvor han i øvrigt også kaldte hende "en barnesjæl i dyreham" (Hammerich 1986: 209). Ganske vist flirtede Josephine Baker selv med junglemetaforikken, når hun optrådte i sit diminutive bananskørt, men hun var født i USA og var næppe mere naturlig end så mange andre amerikanere. Og at den fiktive Paw stammer fra Vestindien, er jo ikke ensbetydende med, at han per definition skulle være stået lige ud af *Junglebogen*.

I deres velmente angreb på den indgroede racisme, som danskerne skjulte under en tynd fernis af tolerance, gjorde PH og Astrid Henning-Jensen sig således indirekte til talsmænd for det ikke mindre racistiske synspunkt, at 'negre' = natur = børn. Den naturlighed, de lovpriste, var vel i virkeligheden blot et pænere ord for 'primitivitet'.

Tolerancen vokser – sådan da. Med årene blev Josephine Baker faktisk en populær gæst i Danmark, hvor hun ikke alene mødte Kong Frederik IX, men også talte rundt om på grundtvigianske højskoler – og sågar ved et Grundlovsmøde i Fælledparken i 1963!

Louis Armstrong dukkede i 1959 igen op i dansk film – denne gang i Bent Christensens Nina & Frederik-vehikel *Kærlighedens melodi*, der end ikke *nævner* hans hudfarve. Borte er også enhver hentydning til aber og jungle. I hvad der ligner en ligeværdig fusion af sort amerikansk jazz og moderne dansk design, introduceres 'the great Satchmo' tværtimod forskanset i et Arne Jacobsen-'Æg' på Royal Hotel. Desuden må filmens bagstræberiske forældregeneration til slut bøje sig for hans værdighed og internationale stjernestatus – og lytte til hans *Formula for Love* og råd om ikke at spænde ben for de unges kærlighed: "Don't fight it, Daddy!"

Og Paw fik i 1968 en lille thailandsk 'kusine' i form af det usædvanligt kønne og charmerende plejebarn, som i Carl Ottosens helt ufarlige folkekomedie *Dyrlægens plejebørn* ved en fejltagelse rykker ind hos en hjertensgod provinsdyrlæge (Dirch Passer) og vender op og ned på hans ungkarletilværelse.

Det kunne se ud, som om danskerne op igennem 50'erne og 60'erne havde fået et andet syn på 'de fremmede'. Og dog. For ét var celebre gæster og yndige plejebørn, et ganske andet var de flygtninge og gæstearbejdere, som fra 1960'erne begyndte at søge til velfærds-Danmark. Krybskytte-Anders' kommentar til danskernes påståede uproblematiske forhold til 'fremmede' skulle vise sig at have været profetisk.

De fremmede flytter ind. I 1960'ernes højkonjunktur var der fuldt tryk på de danske kedler – og for få danskere til at fyre op under dem. Danske virksomheder drog til udlandet for at finde arbejdskraft, og udlændinge – især fra Tyrkiet, Marokko,

Pakistan og det daværende Jugoslavien – drog af egen kraft til Danmark for at finde arbejde. Gæsterne var i starten mere end velkomne, men 70'ernes stigende oliepriser og begyndende økonomiske krise førte ikke alene til et indvandringsstop i 1973, men betød tillige, at mange gæstearbejdere mistede deres job.

Fra sidste halvdel af 70'erne kom også en del flygtninge hertil, først fra Chile og Vietnam, siden også fra andre af verdens brændpunkter såsom Sri Lanka, Mellemøsten og, igen, Jugoslavien. Danmarks asyllovgivning var en af verdens mest liberale – *for* liberal, var der nogle, der begyndte at mene. Danskere i små sko beklagede sig over, at asylansøgere fik udleveret cykler og buskort på det offentliges regning, og Mogens Glistrup høstede stemmer på sin kamp for et 'muhammedanerfrit' Danmark. Så fremmedfjendsk var tonen efterhånden blevet i dele af befolkningen, at dronningen i 1984 følte sig kaldet til at mane til besindelse i sin nytårstale.

Bølgerne gik højt i en stadig mere indædt offentlig debat om utilpassede udlændinge i betonforstædernes ghettoer, om skoler, hvor danskernes børn var i mindretal, om indvandrerkriminalitet, tørklæder, islamisk terror osv. – en debat, der blev det helt dominerende tema i valgkampen i 2001, og som ikke blev mindre udtalt, da Anders Fogh Rasmussen efterfølgende dannede regering med Dansk Folkeparti

En karakteristisk scene fra Voja Miladinovic' *Gæstearbejdere* (1974).



som parlamentarisk grundlag.

I dansk film var stridens æble – de 'nye danskere – imidlertid længe så godt som usynlige. I børnefilmen *Skipper & Co.* (1974) beskæftigede Bjarne Henning-Jensen sig ganske vist med østeuropæiske flygtninge, men i et abstrakt-humanistisk eventyrformat, der lå langt fra de temaer, som diskuteredes så indædt. Og i starten af Anders Refns *Strømer* (1976) ses Jens Okking anvende hårdhændede forhørsmetoder over for en forslået jugoslav, som nægter at give politiet oplysninger om de danskere, der har banket ham. Den tavse jugoslav blev spillet af den jugoslavisk fødte Voja Miladinovic. To år forinden havde han lavet filmen *Gæstearbejdere* (1974), som helt frem til slutningen af 1980'erne var den eneste danske film, der direkte behandlede indvandrerproblematikken.

I *Gæstearbejdere* kommer en ung jugoslav på et turistvisum via Malmø til København og betaler sig – gennem et illegalt undergrundsalternativ til Arbejdsformidlingen – til et job på en fabrik. Tre måneder senere er arbejdstilladelsen, og med den opholdstilladelsen, inden for rækkevidde. Men 70'ernes frigjorte danske seksualmoral får drømmen til at kuldsejle: da en kvindelig kollega efter flere forgæves forsøg på verbale tilnærmelser til den store og stærke, men ikke dansktalende, gæstearbejder griber kontant om bulen i hans bukser, kvitterer han med en syngende lussing – og bliver fyret. Efter et ydmygende job-interview hos en hotelejer, der også vil i bukserne på ham, bliver han gartner på en kirkegård for kæledyr – med en mere indbringende bibeskæftigelse som ambulant sælger af alt fra ure og transistorradioer til Mr. Jardex-habitter. Forretningen går rigtigt godt, og han kan endelig sende penge hjem – lige indtil politiet får fingre i ham, og han selv bliver sendt hjem ledsaget af et par hærdebrede danske betjente.

Gæstearbejdere klinger ud med en jugoslavisk aviskronik, der synes at beskrive den autentiske baggrund for filmen. Under overskriften "Prestige" retter kronikken – som filmen omhyggeligt oversætter til dansk – et frontalangreb mod den jagt på hule materielle goder, som driver så mange i fordærv. Det pointeres bl.a., at

> Vor tids forkvaklede og umenneskelige træk har været med til at skabe denne utrolige historie. Det moderne livs gru kalder man naivt og uskyldigt for prestige. Derfor drager så mange ud i den vide verden. De gør det på grund af brød. Men også for at vende tilbage og bekræfte sig selv med bil, motorcykel eller nyt tøj. Også med et sæt nyt tøj!

I desperation og skam over at skulle vende hjem i sine gamle laser dræber vor hovedperson den første velklædte mand, han møder på sin vej, stjæler hans tøj, genser sin familie – og forklarer senere politiet, at motivet for hans ugerning var flovhed.

Gæstearbejdere giver et interessant indblik i fremmedarbejdernes lidet misundelsesværdige tilværelse: deres totale isolation i forhold til danskerne; deres kummerlige levevilkår på usle værelser, hvor der blev sovet på skift i de alt for få senge; deres kamp for at tjene nok til at kunne sende penge hjem, når skat, fagforening og pension havde taget deres; og deres (illegale) strategier for alligevel at kunne forsørge familien – som f.eks. alfonseri og videresalg af smuglervarer og tyvekoster. Og hvis nogen skulle være i tvivl om det danske samfunds mangel på gæstfrihed, vræler Povl Dissing pointen ind til billeder af skrald og subsistensløse i gaderne:

> Lykkelandets gader ligger lukket, grå
> På måtten må man stå
> Varme lukkes sparsomt ud
> Sprækkerne er små, når man banker på.

Set med 'fremmede' øjne er Danmark decideret ikke et forjættet Lykkeland, men derimod et frysende koldt Lorteland – hvilket illustreres meget bogstaveligt ved en scene, hvor en flok skarnsknægte stikker kanonslag i hundelorte, så de eksploderer i symbolske kaskader. Et besynderligt land, hvor topløse piger deler løbesedler ud på Strøget, og langhårede kristne sidder i rundkreds på gaden og synger og spiller guitar; hvor ingen kan gå i fred for hverken kvinders eller mænds tilsyneladende umættelige seksuelle appetit; og hvor bedsteborgere ofrer mere energi og følelsesmæssigt engagement på deres døde kæledyr end på nødlidende, levende mennesker. Sjovt nok blev *Gæstearbejdere* ikke noget hit i de danske biografer.

Rami, Julie, Sally og Zuhal. Det er vanskeligt at give noget plausibelt svar på, hvorfor indvandrerne dengang ikke var mere synlige i dansk film. Det kan hænge sammen med, at kun de færreste af periodens spillefilm var i tematisk nærkontakt med udviklingen i det omgivende samfund, men måske også med det forhold, at filmskaberne ikke selv var i væsentlig personlig kontakt med de 'nye danskere'. Det kan også tænkes, at selve den kendsgerning, at indvandrerne var blevet så brandvarm en kartoffel i den offentlige debat, har virket afskrækkende på nogle, der kan have frygtet at komme til at bære ved til det indvandrerfjendtlige bål. Alt sammen spekulationer, men hvis det sidste er tilfældet, gjorde man ifølge Erik Clausen indvandrerne en bjørnetjeneste. Som politisk undertrykkelsesmiddel er der nemlig noget, der er stærkere end vold, siger han, og "det er at ignorere folk. Hvis jeg gør dig usynlig, er det en større undertrykkelse, end hvis jeg slog dig." (cit. Hjort og Bondebjerg 2000: 116).

I 1988 banede Clausen selv vejen for en synliggørelse af de 'nye danskere'. Det skete med filmen *Rami og Julie*, som i almindelighed betragtes som den første danske film, der direkte tog indvandrerspørgsmålet op. Enten fordi den i modsætning til *Gæstearbejdere* faktisk havde et publikum – eller fordi den var den første 'indvandrerfilm', der var instrueret af en 'etnisk' dansker.

Rami og Julie transplanterer Shakespeare til en magisk-realistisk udgave af den københavnske forstadsbeton. Her møder danske Julie ved et tilfælde palæstinensiske Rami, da han gemmer sig på den tankstation, hvor hun arbejder, på flugt fra en dansk ungdomsbande, der vil give ham en lærestreg. Det er kærlighed ved første blik, på trods eller på grund af de kulturelle forskelle. Men da Julie fortæller sin nervesvækkede mor om Rami, bliver hun kontant smidt ud, mens Rami slet ikke tør fortælle sin familie om Julie. Det ender naturligvis tragisk – Shakespeare *oblige* – men filmen udmærker sig dels ved sin solidariske fremstilling af den palæstinensiske familie, dels ved sin betoning af de kriminalitetsfremmende vanskeligheder, der var forbundet med at komme ind i Danmark.

Året efter kom Brita Wielopolskas *17 op* (1989) efter Dorthe Birkedal Andersens roman *Sallys bizniz*. Settingen for *17 op* er også forstadsbetonen, som i filmens næsten beckett'ske tone antager karakter af et postapokalyptisk helvede, hvor selvmord ved spring fra 17. etage hører til dagens orden. Her omsætter den selvkørende teenager Sally med benhård forretningstæft cigaretskodder og tomme flasker til cool cash, og hun lader hverken familie eller kvarterets seje ungdomsgrupper komme på tværs af sin 'bizniz'. Da hun en dag i tidens og miljøets ånd skriver "Dræp en tørker" med rød spraymaling på en bænk, retter en

tørklædebærende tyrkisk pige, der netop er flyttet ind med sin familie, venligt hendes stavefejl. Mod alle odds bliver de to piger venner – måske det første egentlige venskab i Sallys hårde liv – og de jævnaldrende danskere kvitterer med at spraye assorterede skældsord på døren til Sallys families lejlighed: "araberrocker", "pakkiluder", "gedepunker" osv.

Det, der gør venskabet vanskeligt, er imidlertid hverken de to pigers menneskelige forskelligheder eller omgivelsernes syn på dem, men deres respektive kulturelle baggrunde. Hvor Sally overlever ved at drømme om en bedre fremtid, *har* Zuhal – sådan skal vi tilsyneladende forstå filmen – ikke nogen fremtid, eftersom hun er på vej ind i et arrangeret ægteskab.

Da der i sidste halvdel af 1990'erne for alvor begynder at optræde indvandrere i dansk film, skal umulig interkulturel kærlighed og arrangerede ægteskaber komme til at høre til standard-repertoiret i repræsentationen af de 'fremmede'. Det skal vi vende tilbage til – efter en kort afstikker til en lille håndfuld film, som i 1990'erne på forskellig vis forholdt sig eksplicit til den danske flygtningepolitik.

Kampen for asyl. Først ude var den dansk-polske co-produktion *300 mil til himlen* (Maciej Dejczer, 1989) om to mindreårige brødre, der flygter fra polsk armod til Vesten. Da den lastvogn, de gemmer sig under, tilfældigvis er fra Danmark, ender de i København, hvor politiet samler dem op og kører dem til Sandholmlejren. Såvel det danske politi som de danske myndigheder fremstilles som den inkarnerede venlighed, så med forældrenes tåreblændede velsignelse vælger drengene at blive i Danmark, hvor fremtidsudsigterne er væsentligt mere lovende end i det trøstesløse Polen. *300 mil til himlen* er åbenlyst mere polsk end dansk i sit sigte – og filmens vidunderlige Danmark skal derfor snarere forstås som en lysende kontrast til Polens rædsler end som et realistisk billede af datidens Danmark.

I novellefilmen *Belma* (Lars Hesselholdt, 1995) rives unge danske Rasmus brat ud af sine computerspils virtuelle verden, da han møder den smukke Belma, som sammen med sin far er flygtet fra det krigshærgede Jugoslavien og i København er indkvarteret på det skarpt bevogtede flygtningeskib Flotel Europa. Her anbringes også en krigsforbryder, som de andre jugoslaviske flygtninge forsøger at myrde. Belmas far bliver anholdt for mordforsøget, men ved Rasmus' heltemodige indgriben i denne danske aflægger af krigen i Jugoslavien afværges tragedien. *Belma* er først og fremmest en ungdomsfilm, som ved hjælp af en kærlighedshistorie og en ung og handlekraftig helt vil sensibilisere sin målgruppe i forhold til flygtningespørgsmålet.

Så var der mere bid i Astrid Henning-Jensens *Bella, min Bella* (1996). Astrid Henning-Jensen havde allerede i dokumentarfilmen *Trods alt* (1990) – om Rigshospitalets Rehabiliteringscenter for Torturofre – beskæftiget sig med asylansøgere og de ofte dybt traumatiserende oplevelser, der havde bragt dem til Danmark. I *Bella, min Bella* gav hun sig så i kast med en spillefilm om en ung dansk pige, der forelsker sig i en bosnisk flygtning, Drago (Dejan Cukic), som på fjerde år venter på en afgørelse i sin asylsag. Drago, der er lidt af en enspænder og hellere vil læse end ryge sig vind og skæv med sine danske venner, tør ikke rigtigt give sig hen i et forhold til Bella, for så længe han ikke har fået asyl, kan han i princippet blive sendt hjem fra den ene dag til den anden. Filmens morale er ikke til at tage fejl af: de vilkår, Danmark byder asylansøgerne, er umenneskelige. Da det brev, der giver ham asyl i Danmark,

omsider kommer, har Drago begået selvmord.

Det voksne barn. Flotel Europa tilhører nu fortiden. Men Sandholmlejren, hvor Drago gør en ende på ventetiden i *Bella, min Bella*, eksisterer endnu og optræder i Åke Sandgrens dogmefilm *Et rigtigt menneske* (2001), hvis umælende hovedperson placeres i lejren efter at have fået et lynkursus i at sige ordet 'asyl'. Inden for murene møder han hverken selvmordskandidater eller traumatiserede torturofre, kun venlige mennesker, der får ventetiden til at gå med bl.a. boldspil og julehygge! Den umælende 'fremmede' bliver godt og omsorgsfuldt behandlet, og centrets øvrige beboere lærer ham både at børste tænder og at gå på toilettet – og det er fra en af dem, han adopterer navnet Ahmed.

Nu er 'Ahmed' jo ingen indvandrer, men derimod et barns fantasifoster, en inkarnation af alle denne verdens børn, så *Et rigtigt menneske* er for så vidt ikke en film om indvandrere, i hvert fald ikke i bogstavelig forstand. Snarere må den karakteriseres som en slags fabel eller allegori over det strømlinede succes-samfund, som hverken levner plads til børn eller fremmede. Men selv om han har væsentligt mere interaktion med 'etniske danskere' end de fleste indvandrere, så udløser Ahmed i kraft af sin fremmedhed – og sit arabisk-klingende navn – reaktioner hos sine omgivelser, som minder om dem, der bliver de faktiske indvandrere til del. Ved et middagsselskab konfronteres han f.eks. med spørgsmålet om, hvorvidt han nogensinde er blevet tortureret; da han kommer til at spule sin chefs bil indvendigt, bliver han overfuset og kaldt "dit lille perkersvin!"; og han er omgærdet af en generel mistro, som i sin yderste konsekvens leder til pædofili-anklager.

I en vis forstand sættes der også her lighedstegn mellem børn og fremmede, men i sit eget sprælske fantasiunivers overskrider *Et rigtigt menneske* alle vante kategorier. Barnet er voksent, og 'den fremmede' er pæredansk. Men som det stykke uspoleret natur, han er, konfronterer dåren Ahmed de forjagede stræbere med deres egen fortrængte menneskelighed.

Det kan minde lidt om den funktion, Paw havde i Astrid Henning-Jensens film – og om den, Paprika Steen-figurens sorte kæreste, Gbatokai, har i Thomas Vinterbergs *Festen* (1998), hvor han som den eneste fornuftige i selskabet kan holde et hulspejl op for det pæne borgerskabs hykleri. På mange måder selvfølgelig en sympatisk funktion, men på den anden side også en næsten demonstrativ fremhævelse af hans anderledeshed. I hvert fald virker det påfaldende, at *Festens* udenforstående vidne lige præcis skulle være en sort mand.

"Blev du busted, Franke?" I 1996 bragede Nicolas Winding Refns *Pusher* imidlertid igennem med det, der skulle blive den til dato helt dominerende 'indvandrer-stereotyp' i dansk film: den kriminelle mafioso-type. *Pusher* blev simpelthen en slags 'ur-tekst' (Hjort 2005) for en Tarantino-inspireret dansk action-genre byggende på lige dele vold, humor og ironisk omgang med indvandrerklichéer. I disse film er forløsende naturlighed og underdrejet offerstatus skiftet ud med tunge guldkæder, potent pulsende BMW'er og kontant afregning.

I Refns 'ur-tekst' er pusheren Frank (Kim Bodnia) og hans skinhead-ven Tonny (Mads Mikkelsen) ynkelige *small time hustlers*, hvis forsøg på at platte sig igennem tilværelsen uvægerligt ender galt. Skønt Frank er hovedpersonen, var det først og fremmest Zlatko Burics fremstil-

ling af den jugoslavisk fødte Milo, der sikrede *Pusher* kultstatus. På én gang faderlig og dødsensfarlig holder den joviale Milo Vesterbros narko-underverden i et jerngreb – godt hjulpet af sin muskelsvulmende hitman, Radovan (Slavko Labovic). Når Milo på sit gebrokne dansk venligt minder Frank om hans gæld – "Franke, du er min ven, men du skylder mig penge" – er der grund til bekymring.

Billedet af Milo og den københavnske indvandrerkriminalitet udbygges i *Pusher 3* (2005), hvor der praktisk talt ikke er nogen 'danske' medvirkende omkring Milo, som nu er blevet forfremmet til hovedperson. Han er blevet næsten ti år ældre, er flyttet i villa med sin datter og går til møder i Anonyme Narkomaner i et forfængeligt håb om at lægge stofferne på hylden. Er Milo blevet et mønstereksempel på den integrerede indvandrer? Næppe. For han ernærer sig stadig ved narkohandel, selv om han på grund af sin alder er ved at blive overhalet indenom af skrupelløse og utilregnelige andengenerationsindvandrere, der ingen sans har for klassiske æresbegreber. Det hele eskalerer på datteren Milenas 25-års fødselsdag, hvor Milo har lovet at lave mad til 45 personer, men også lige skal have afsat 10.000 Ecstasy-piller – noget nymodens stads, som han ved en fejltagelse har fået i stedet for et parti god gammeldags heroin. Samtidig bliver Milo mod sin vilje involveret i polsk *trafficking* og må søge hjælp hos sin trofaste væbner Radovan, som faktisk *er* blevet en mønster-indvandrer. For Radovan har realiseret sin drøm fra *Pusher* og byttet automatvåbnene ud med en fredelig kebab-restaurant på Amager ... uden at han af den grund har glemt, hvordan man parterer et lig!

Tegner *Pusher 3* et forholdsvis indfølt og rundt portræt af en aldrende, 'etnisk' gangsters trængsler, så var de indvandrere, der optrådte i de film, som fulgte i den første *Pushers* umiddelbare kølvand, for det meste så flade som tegneseriefigurer. I Lasse Spang Olsens 'drengerøvsfilm' *I Kina spiser de hunde* (1999) og prequel'en *Gamle mænd i nye biler* (2002) behandler Kim Bodnias Harald den jugoslaviske altmuligmand Vuk (Brian Patterson) som skidt. Bl.a. er det altid Vuk, der skal holde for, når en ny Egon Olsen'sk kupplan skal afprøves – hvilket resulterer i, at Vuk får to brækkede arme, sprængte trommehinder, et skudhul i hovedet, og en diskret begravelse i Søndermarken. Men Vuk har en onkel, den guldkædebehængte mafia-boss Ratko (Slavko Labovic, nok en gang), der slår hårdt ned på alle, som ikke behandler hans fjollede nevø ordentligt.

Også Ole Christian Madsen har ved flere lejligheder beskæftiget sig med kriminelle indvandrere, senest i Jakob Ejersbo-filmatiseringen *Nordkraft* (2005), hvor Farshad Kholghi er den store iraner Hossein, der har "en skovsnegl på overlæben". Hossein er intens, følsom og den eneste nogenlunde værdige person i filmens univers – men han er også en dødsensfarlig tidligere elitesoldat og nuværende lånehåj, der styrer hele Aalborgs underverden.

Første gang, Ole Christian Madsen skildrede indvandrere, var i novellefilmen *Sinans bryllup* (1997), hvor Sinans (Janus Nabil Bakrawi) kommende svigerfar er en regulær Don, som bogstaveligt talt ejer hele det tyrkiske miljø i København og prøver at likvidere Sinan, da han skrider fra det arrangerede bryllup med hans datter.

Janus Nabil Bakrawi var medforfatter på manuskriptet til *Pizza King* (Ole Christian Madsen, 1999), der udspiller sig blandt Nørrebros etniske pizzabagere, grønthandlere, kioskejere og små- og storforbrydere, der bare vil "fucking kneppe Danmark".

I modsætning til 'drengerøvsfilmene' udmærker *Pizza King* sig ved faktisk at tegne et nogenlunde realistisk billede af en håndfuld andengenerationsindvandreres bestræbelser på at skabe sig en egen identitet imellem to kulturer. Junes (Ali Kazim), Bobby (Janus Nabil Bakrawi), Fauzi (Isam Subeihi) og Zuzu (Farshad Kholghi) er på ingen måde én-dimensionale. De har hver sin etniske baggrund, som de kan fortælle hinanden mange og sjove historier om, men venskabet og den fælles situation i Danmark knytter langt stærkere bånd imellem dem, end deres etniske forskelle skiller dem.

Nicolas Winding Refns *Bleeder* (1999) udspiller sig i omtrent det samme miljø på Nørrebro, men selv om den velassorterede videobiks, der udgør filmens omdrejningspunkt, ejes af indvandreren Kitjo (Zlatko Buric), ligger synsvinklen her hos en håndfuld unge 'gammel-danskere', der ikke kan blive enige om, hvorvidt det er Quentin Tarantino eller Steven Seagal, der er Guds største gave til filmhistorien. *Bleeder* handler for så vidt slet ikke om indvandrere, men først og fremmest om den 'etnisk danske' rod Leos (Kim Bodnia) desperation ved udsigten til at skulle være far. Og den kriminalitet, der udfoldes, begås ikke så meget af indvandrere som af racistiske danskere. Det er ganske vist en indvandrer, der affyrer det første skud – efter at en dørmand har afvist ham og hans 'brune' kammerat og brokket sig over de mange indvandrerbørn i kvarterets skoler: "Ikke andet end aber i skolerne. Det er ikke fordi jeg er racist – jeg spiser sgu også falafel." Mærkeligt nok gør falafel-argumentet ikke rigtigt indtryk på den forulempede, og det dræbende skud falder prompte.

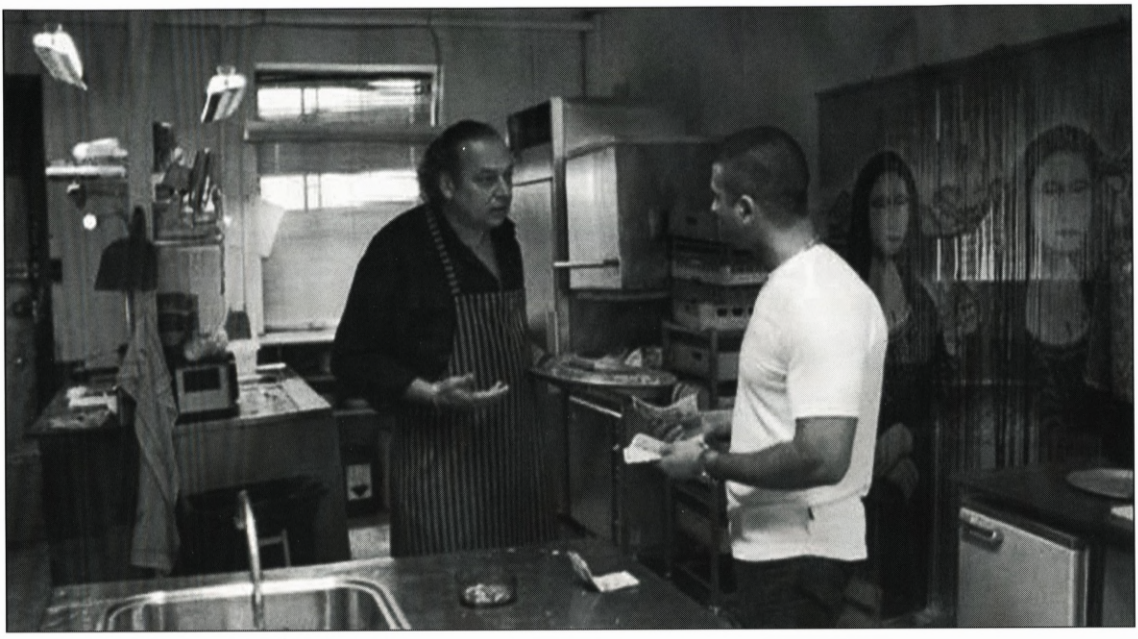
Drabet får imidlertid indvandrerhadet til at slå ud i lys lue hos dørmandens ven, Louis, der også er Leos svoger. Og Louis får nu et ekstra kick ud af at overfuse den lokale kioskejer med ukvemsord som "sorte svin", "perkersvin" osv. *Bleeder* efterlader ingen tvivl om, at det multietniske Nørrebro er et eksplosivt miljø, når sociale frustrationer blandes op med etniske spændinger.

Med (selv)ironien som våben. Disse films portrætter af de 'nye danskere' er selvfølgelig mildest talt ikke særlig flatterende, og alene ved deres massive antal kan de utvivlsomt bidrage til at forstærke en stereotyp opfattelse af indvandrere som kriminelle. Men det hører med til historien, at filmenes kriminelle nydanskere præsenteres med en god del selvironi – såvel fra indvandrernes som fra 'gammel'-danskernes side.

Også i så henseende var det *Pusher*, der gav tonen an, for i forhold til forestillingen om de kriminelle udlændinge er Milo nok en stereotyp, men han er samtidig andet og mere end dét. Refn og Buric giver nemlig klichéen en ekstra tand, der gør Milo til kitsch (Necef 2003). Milos figur kombinerer således adskillige stereotyper – ud over den gebrokkent talende indvandrer, som de fleste storbydanskere forbinder med kiosker og grønthandler, tillige den farlige kriminelle og den eksotiske madkunstner.

Kiosk-stereotypen førte Jang og Buric videre i Tuborg-reklamerne, hvor Buric gav den som etnisk kioskbestyrer. Selv har Buric om sine figurer hos Refn udtalt:

> Sammen har Nicolas Winding Refn og jeg forsøgt at lege lidt med de traditionelle opfattelser af indvandrere, f.eks. ved at overdrive stereotyperne helt vildt. Det forsøger vi i Tuborg-reklamerne, hvor jeg spiller en indvandrer, som er en fuldstændig vanvittig og en-dimensional karikatur. En karikatur på, hvordan mange danskere opfatter indvandrere; ikke som enkeltpersoner – men som en gruppe. Indvandrere i Danmark bliver



Rollen som pusheren Milo gjorde Zlatko Buric landskendt. Her ses han i Nicolas Winding Refns *Pusher 3* (2005). Framegrab.

simpelthen nødt til at være mere selvironiske – ellers kommer de aldrig videre. (cit. Necef 2003: 176)

Ligesom Buric selv har bidraget til at gøre sine indvandrerroller kitschede, har også andre indvandrerskuespillere og -manuskriptforfattere (bl.a. Janus Nabil Bakrawi og Farshad Kholghi) været med til at 'tage pis' såvel på indvandrerne selv som på mange danskeres stereotype opfattelse af dem. Ved at overdrive og udstille stereotypien sender de den tilbage i hovedet på danskerne, der forhåbentlig i kraft af forstørrelsens magiske prisme kan se den som netop stereotyp.

Det mest slående eksempel på denne strategi finder vi i den satiriske tv-serie *OPS – Oplysning om Perkerne til Samfundet*, der blev sendt på DR2 i 2001. Serien, der var en slags parodi på de officiøse OBS-programmer (Oplysninger til Borgerne om Samfundet), bestod af en række sketches, hvor 'perker'-skuespillere og -kendisser gjorde grin med både de værste indvandrerklichéer og de politisk korrekte danske 'halal-hippier'. *OPS* byggede, som det sig hør og bør, på en slags manifest, "De 10 perkerbud". Efter i første bud at have slået fast, at *OPS* var "skrevet, instrueret og produceret af en blandet ung redaktion med vægten lagt på danskere af anden etnisk herkomst (herefter DAAEH)", pointerede holdet i bud nr. 7, at "*OPS* er et humoristisk indlæg i integrationsdebatten, og hvis man ikke kan gøre grin med sig selv, er man ikke integreret dansker, mener vi." Samtidig tog *OPS* afstand fra velmenende 'gammeldanskere's klæbrige omfavnelse. Bud nr. 4 slår således fast, at: "Holdet bag *OPS* tror ikke på den håndsky, udanske og såkaldte politisk korrekte måde, som indvandrerdebatten semantisk bliver ført på." Meget kan man beskylde 'drengerøvsfilmene's fremstilling af 'DAAEH'erne for, men håndsky er den i hvert fald ikke!

Den dobbelte ironi – i forhold til såvel dansker- som indvandrer-stereotyper – finder vi syntetiseret i Anders Thomas Jen-

sens *Adams æbler* (2005), hvor perkeren, præsten, nynazisten og den trøstespisende tennisspiller har præcis lige meget knald i låget. Nok er saudiarabiske Khalid (Ali Kazim) endnu en kriminel indvandrer – han røver Statoil-tankstationer som en (misforstået) politisk handling imod de multinationale selskaber, som tog hans fars land pga. olien. Men præstegårdens øvrige – danske – indvånere er ikke mindre kriminelle. Og at Khalids angivelige oprør er helt forfejlet, gør ham blot til en lige så ynkelig figur som nynazisten og tennisspilleren. I så henseende er der ingen forskelsbehandling.

Det er også værd at bemærke, at indvandrerne aldrig er action-filmenes primære skydeskive. Dét er snarere de *dumme Dänen*, fjolser og klodsmajorer, som i snuhed og handlekraft på ingen måde kan matche 'guldkæderne'. Fra *Pushers* Frank og Tonny, over Harald og køkkenskriverne i *I Kina spiser de hunde* og *Gamle mænd i nye biler*, til *Nordkrafts* aalborgensiske vrag.

Og når Harald i *I Kina spiser de hunde* fortørnet svarer "Racist?! Du får det til at lyde som et skældsord!", da en af hans kokke-kumpaner tillader sig at ymte, at Haralds behandling af Vuk måske kunne opfattes som racistisk, er ironien også til at tage og føle på. Den, der udstilles, er hverken Vuk eller hans mafioso-onkel, men Harald, som i udgangspunktet ikke mener, der er noget angribeligt i at være racist. Eller, på et andet plan, de politisk korrekte danskere, som straks stempler det som racisme, når nogen siger noget ufordelagtigt om en eller anden idiot, som tilfældigvis er lidt mørkere i huden.

Kærlighed og kulturkløft. Ved siden af kriminalitet er kærlighed den ramme, som de nyere danske film hyppigst anbringer indvandrere i. Selv om gammel- og nydanskere i det store og hele lever i ganske adskilte verdener – på film såvel som i virkeligheden – er der således mange film, som skildrer kærlighedsmøder hen over 'kulturkløften'. For det narrative brændstof for disse film er, at der netop er tale om en *kløft*, som stiller sig hindrende i vejen for en blivende forening af de elskede.

Først ude var Erik Clausens *Rami og Julie*, hvis direkte inspiration fra Shakespeares *Romeo og Julie* skulle vise sig lige så trendsættende for de kærlighed-og-kulturkløft-problematiserende film, som *Pusher* var for de hårdtslående mafioso-film. 'K&K'-filmene findes i mange forskellige varianter og inden for mange forskellige genrer og stilarter, men de har dét til fælles, at de på forhånd er dømt til at ende tragisk.

Vi ser det i Annette K. Olesens *1:1* (2006), der kan opfattes som en slags socialrealistisk variation over temaet. Handlingen udspiller sig i noget, der engang var socialdemokratisk prestigebyggeri, men som nu er forvandlet til 'etnisk' betonslum. Også her florerer kriminaliteten i form af idelige kampe mellem såkaldte 2.G'ere og unge 'kartoffeldanskere'. Hverken Shadi eller Mie er dog involveret i kampene, men omgivelserne og Shadi og Mies respektive kulturbaggrunde truer kærligheden, da Mies bror bliver bragt på hospitalet med kraniebrud efter at være blevet slået ned. Er det Shadis bokserbror, der står bag? Hvis Shadi deler sin mistanke med Mie, forråder han sin bror og sit eget miljø. Hvis han ikke gør det, forråder han Mie og hendes familie. Svært dilemma, som imidlertid løser sig selv, da overfaldsmanden bliver fundet – men på vej til genforeningen med Mie bliver Shadi selv slået ned, af Mies brors venner. Kærligheden synes lige så umulig, som voldsspiralen forekommer endeløs.



Helle Ryslinges *Halalabad Blues* (2002) leger med stereotyper fra begge sider af kulturkløften – ofte i Bollywood-inspireret koreografi. Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

I Pernille Fischer Christensens novellefilm *Habibti min elskede* (2002) er der byttet om på rollerne. Her er 'Julie' en muslimsk pige med slør, mens 'Romeo' er en pæredansk studerende. Hun holder deres forhold hemmeligt for sin far af frygt for hans reaktion – som da også viser sig grusom, da hendes bror kan fremvise den positive graviditetstest, hun ellers omhyggeligt havde gemt af vejen. Selv om han elsker sin datter højt, smider faderen hende prompte ud – og da hun ringer på hjemmets dør for at bede om tilgivelse, bliver hun brutalt slået ned af broderen. Efter den abort, hun ser som eneste udvej, opsøger faderen hende imidlertid: han beder hende komme hjem og lover at betale for barnets opvækst. Da han erfarer, at der ikke længere *er* noget barn, indser han grædende de tragiske konsekvenser af hans egen blinde efterlevelse af traditionen.

Kinamand (Henrik Ruben Genz, 2005) skildrer en gruppe indvandrere, som er sjældne gæster i dansk film: kineserne. Bjarne Henriksen spiller en udbrændt vvs-installatør, der bliver fast inventar på den lokale Kina-grill, efter at hans kone er skredet med en mere levende model. Han indvilger i at indgå proforma-ægteskab med grillbestyrerens søster (Vivian Wu), så hun kan få opholdstilladelse i Danmark, men det, der var tænkt som et rent forretningsarrangement, udvikler sig til (ordløs) kærlighed mellem den store danske bamse og den lille kinesiske nipsgenstand. *Kinamand* dvæler for så vidt ikke ved kulturmødet og de udfordringer, det stiller op for kærligheden, men det er betegnende, at ægteskabet kun bliver kortvarigt, eftersom den kinesiske brud er dødeligt syg. Skal man tro de danske film, er varig interkulturel kærlighed en lodret umulighed.

En særlig, satirisk variant af temaet leveres af Helle Ryslinge i *Halalabad Blues* (2002), hvor den danske fotograf Kari (Anne-Grethe Bjarup Riis) får et forhold til den tyrkiske grønthandler Cengiz (Peter Perski), som har kone og barn i Tyrkiet. I kraft af Karis danske venner, der er en lind blanding af småracistiske *smart-asses* og politisk korrekte 'halal-hippier', udstiller filmen med bidende selvironi, hvordan danskerne altid på forhånd har en 'holdning' af en eller anden art til 'indvandrere', uanset om disse er født og opvokset i Danmark. Ligesom flere af action-filmene bruger Helle Ryslinge således selvironien som våben, og selv om *Halalabad Blues* måske nok tenderer mod at opstille en noget klichépræget modsætning mellem indvandrerfamiliens varme fællesskab og danskernes kyniske individualisme, så er der også en vis humor i fremstillingen af indvandrermiljøet. Slutningen? Tragisk, forstås.

Tvangsægteskaber og ædle vilde. Cengiz har fået sin tyrkiske hustru ved et arrangeret ægteskab, og netop arrangerede ægteskaber er et af de temaer, der hyppigst slås på til anskueliggørelse af den kulturkløft, der stiller sig hindrende i vejen for kærligheden. I *Rami og Julie* skal Rami giftes med en pige efter faderens valg; hele plottet i *Sinans bryllup* er bygget op om Sinans kamp imod det ægteskab, faderen har tilrettelagt for ham; i *Habibti min elskede* skyldes faderens vrede, at han havde tiltænkt datteren en fremtid med en muslimsk mand; skønt Zuzu i *Pizza King* har en dansk kæreste, indleder hans forældre bryllupsforhandlinger med en passende piges forældre; og selv om der i *17 op* 'kun' er tale om venskab, er det også her betegnende, at det er Zuhals påtvungne ægteskab, der skiller pigerne ad.

Når det arrangerede ægteskab optræder så ofte, skyldes det ifølge kultursociologen Mehmet Ümit Necef, at det for danskerne udgør "et irritationsmoment i forhold til senmodernitetens seksuelle frigørelse" (Necef 2005: 182). Det kan han måske have ret i, men når det tematiseres på film, er det arrangerede ægteskab nok i lige så høj grad dels en dramaturgisk forhindring for kærlighedens frie udfoldelse – ligesom det i øvrigt er i mange Bollywood-film og i adskillige danske film instrueret af 'DAAEH'ere – dels en fascinationsblandet accentuering af indvandrernes 'Andethed'.

En kombination af Bollywood- og Andethedsfascination er netop omdrejningspunktet for *Halalabad Blues*, hvor Kari kanaliserer sine seksuelle fantasier om Cengiz ud i kulørte Bollywood-koreografier. Bollywood-referencen skal formentlig på én gang forstås som en kærlig *hommage* til en sensuel filmisk udtryksform, der står Helle Ryslinges hjerte nær, og som en satire over Karis forestilling om de mørkødede som fantastiske forførere – en stereotyp, der er beslægtet med den naturbundethed, som PH og Astrid Henning-Jensen lovpriste hos hhv. Josephine Baker og Paw.

Den satiriske omgang med denne stereotyp finder vi også i Hella Joofs *Oh Happy Day* (2004) – hvor en sort 'Messias' i form af en sexet gospelkorleder konfronterer især de kvindelige beboere i et lille sjællandsk landsogn med deres fortrængte sensualitet. Og ikke mindst ser vi den i Martin Strange-Hansens novellefilm *Der er en yndig mand* (2002). Her forveksles den arbejdsløse Lars Hansens cpr-nummer ved en fejl med pakistanske El Hassans, og for at komme tæt på den fortryllende Ida, der underviser på kurset i dansk for udlændinge, forklæder Lars sig som indvandrer og overtager El Hassans identitet. Som El Hassan bliver han både

nægtet job på grund af sit navn og udsat for racistiske bemærkninger fra værtshusfolket, men forviklingerne udredes, og El Hassan tilstår for Ida, at han faktisk ikke *er* El Hassan ... men Lars. Hvortil hun bemærker, at hun bedre kunne lide ham som El Hassan. Så hvis han vil holde på Ida, må Lars forblive i rollen som El Hassan.

Også i Christian Braad Thomsens *Den blå munk* (1998) optræder en mørklødet 'fremmed', Salem (Runi Lewerissa), der sætter en dansk piges safter i kog. Her er ingen ironisk distance til stereotypen, hvilket formentlig skyldes, at det er en pointe i filmen, at ingen blandt værtshusets stamklientel af lommefilosoffer, drømmere, digtere og kærlighedshungrende sutter overhovedet kommenterer Salems mørke lød. Salem er en af dem! Han drikker da også både rødvin og øl, og vi får at vide, at han er fra Brønshøj. Men det er betegnende, at det er netop ham, der bliver inviteret med op i den attråede bartender Anitas private gemakker oven på værtshuset – og følgelig må lade livet for en forsmået konkurrents kniv.

I Anders Gustafssons ungdomsfilm *Bagland* (2003) er der ingen, der må lade livet, men selv om der er mange gode grunde til, at hovedpersonen Mille bliver fascineret af rapmusikeren Sami (Christopher Læssøe), så synes hans eksotiske fremmedhed i hvert fald at være én af dem.

Farveblinde film. Efterhånden findes der i den danske film- og teaterverden ikke så få skuespillere 'med anden etnisk baggrund' – og Zlatko Buric, Janus Nabil Bakrawi, Farshad Kholghi, Dejan Cukic og Ali Kazim har opnået noget nær (lokal) stjernestatus. Men det er betegnende, at de næsten altid optræder i 'brune roller', dvs. i roller, hvor de defineres i kraft af deres hudfarve. Dermed bliver 'DAEEH'erne naturligvis synliggjort – hvilket ifølge bl.a. Erik Clausen som nævnt kan være en positiv ting – men de bliver samtidig fastholdt i en identitet som 'fremmede', der skiller sig ud i det danske samfund.

Hassan Preisler, der spillede grønt cykelbud i Preben Lorentzens *Grønne hjerter* (2006), slår på den baggrund til lyd for det, han kalder 'farveblind casting', for, som han siger:

> Eksistensen, følelseslivet og personligheden i perker-roller er alene farvet af etnicitet. De fleste problemer her i livet er imidlertid ikke defineret af hudfarve, men opstår ved relationer med andre mennesker. Kærlighed, had, sorg, vrede og forelskelse er følelser, som ikke har en skid med hudfarve at gøre. Følelser er heldigvis farveblinde! (cit. Schmeichel 2006: 13-14)

Netop *Grønne hjerter* er et eksempel på en sådan farveblind film. Preisler spiller her Epo, der tydeligvis er lidt mørkere i huden end sine to cykelbud-kolleger Farfar og Dingo. Men det spiller ingen rolle for venskabet mellem dem, og følgelig er det heller ikke noget, der lægges vægt på i filmen. Tilsvarende i *Råzone* (Christian E. Christiansen, 2006), hvor Shaid (Murad Mahmoud) er en del af det rå og ubarmhjertige teenagemiljø på lige fod med sine lysere kammerater. Ingen tager notits af, at han er 2.G'er – ej heller filmen. Og i Birgitte Stærmoses novellefilm *Istedgade* (2006) er Janus Nabil Bakrawi bare Mark, der arbejder på café og er forelsket i Ida, som ikke kan finde ud af sine egne følelser.

I overensstemmelse med den ironiske tilgang, der kendetegner en stor del af de nyere danske film, kan der naturligvis også leges med den stereotype 'etniske casting'. Som det for eksempel sker i *I Kina spiser de hunde*. Dejan Cukic, som ellers har gjort det mest i 'etniske' roller – f.eks. som Drago i *Bella, min Bella* og, ikke mindst,

som serbisk lejemorder på fatwa-opdrag i Danmark i tv-serien *Den serbiske dansker* (Jacob Grønlykke, 2001) – spiller her Arvid Blixen, verdens kedeligste bankmand (hans kæreste har hørt "pollental, der var sjovere"). Længere fra stereotypen om den sexede og/eller kriminelle indvandrer kommer man næppe.

Hans Fabian Wullenwebers *Tvilling* (2003) – om tankpasseren Lars (Janus Nabil Bakrawi), der lader sig kronrage for at blive som den kæreste, som nabopigen Julie (Trine Dyrholm) har mistet – kan vel ikke ligefrem karakteriseres som en ironisering over fænomenet 'brun casting', men dens noget demonstrative pointe om, at en 'brun' skuespiller kan være en 'hvid's tvilling – uden at det skulle virke påfaldende – kan måske alligevel opfattes som en slags statement.

'Farveblind casting' er imidlertid ikke nødvendigvis bedre end 'brun casting' – for 'DAEEH'erne *har* jo faktisk ofte en specifik kulturbaggrund, som man ikke opnår noget ved at negligere. Det er en vanskelig balancegang, såvel for gammel- som for nydanske instruktører.

'Nydanskere' bag kameraet. I modsætning til især Frankrig og England – som på grund af deres kolonifortid har et meget stort antal indvandrere – men for så vidt også til lande som Tyskland, Sverige og Norge, er der i Danmark endnu kun meget få filminstruktører med indvandrerbaggrund. Så få, at det i 2001 førte til en debat om, hvorvidt man skulle indføre en særlig filmstøttepulje for 'nydanskere' – et synspunkt, som især den irakiskfødte manuskriptforfatter og kortfilminstruktør Mohammed Tawfik gjorde sig til talsmand for. Eller om en sådan 'positiv særbehandling' tværtimod ville placere 'indvandrer-filmfolk' i en slags ufrivilligt beskyttet værksted. Dét var den iranskfødte manuskriptforfatter Ali Ohadi Esfahanis holdning: det handlede ikke om at grave grøfterne dybere, men snarere om at få de støttebevilgende instanser til at indse, at der i indvandrermiljøerne faktisk findes historier, som det er værd at fortælle på film – og som det følgelig også er værd at støtte økonomisk (Hjort 2005: 254).

At filmfolk 'af anden etnisk herkomst' *har* værdifulde historier at bidrage med, bekræftes af de film, der faktisk er lavet. Film, som i kraft af deres insider-blik giver et helt andet billede af det at være indvandrer i Danmark end de stereotype 'perker'-portrætter – med eller uden satirisk fortegn – som præger dansk film i øvrigt.

I lighed med de 'gammeldanske' fremstillinger af 'nydanskerne', er der imidlertid også film instrueret af 'nydanskere', som fokuserer på forskellen mellem 'dem' (nu: gammeldanskerne) og 'os' (nu: nydanskerne). Voja Miladinovics allerede omtalte *Gæstearbejdere* er ét eksempel. Et andet er Farrokh Majidis *Raha* (1990), der handler om en iransk skuespillers identitetskrise, mens hun venter på asyl i Danmark. Ensom og magtesløs skriger hun sin smerte ud, når minderne om tortur og adskillelse vælter ind over hende i flashbacks – hvilket udløser en vred overfusning fra hendes danske nabo. Som Drago i *Bella, min Bella* vil hun gøre en ende på ventetiden og hænge sig i en lampekrog, men i modsætning til Drago forstyrres hun i sit forehavende af lyden fra et dansk sprogkursus – formodentlig et fingerpeg om, at hun trods alt vil satse på en fremtid i Danmark.

Amir Rezazadeh, den første instruktør med udenlandsk baggrund, der er uddannet fra Den Danske Filmskole, skildrer i kortfilmen *Min smukke nabo* (1999) et møde mellem 'nydanske' Anis, der ikke kan få en praktikplads pga. sin etnicitet,

og hendes blonde, cellospillende genbo Louise. Anis' far – som er ingeniør af uddannelse, men i Danmark ernærer sig som taxachauffør – vil kun sin datter det bedste, og i hans øjne er det bedste for hende ikke en uddannelse, men derimod at blive gift hurtigst muligt. Ej heller vil det være til hendes bedste at gå ud blandt danskere, så da Louise giver koncert, må Anis pænt blive hjemme.

To kvinder (Amir Rezazadeh, 2001) stiller også skarpt på forskelle og ligheder i en historie om en ældre overklassefrue (Bodil Kjer), som prakkes en muslimsk hjemmehjælp (Fadime Turan) på af sin travle søn. Kulturforskellene synes uoverstigelige, i alt fald fra overklassefruens synsvinkel: for hun kender jo slet ikke muslimske kvinders måde at gøre rent på! Men de to kvinder mødes i en fælles passion for musikken, og snart bliver det klart, at der måske er mere, der forener end adskiller dem. Ligesom den aldrende frue har en fortid som koncertpianist, drømmer den unge hjemmehjælp om at blive det, men udsigterne er sorte, eftersom hun står til at blive gift med sin fætter i Marokko. Også den ældre, danske kvinde kender imidlertid til arrangerede ægteskaber: hun blev i sin tid tvunget til at gifte sig, fordi hun var gravid.

I 2007 blev Mirza Ekinovic færdig på Filmskolen, og hans afgangsfilm, *Paragraf 15*, er et ætsende angreb på den danske flygtningelovgivning – specielt §15 i 'Lov om midlertidig opholdstilladelse til visse personer fra det tidligere Jugoslavien'. Den såkaldte 'Jugoslaverlov', som, indtil den blev ophævet i 2002, indebar, at behandlingen af jugoslaviske asylansøgeres sager kunne udskydes i op til to år, hvor de pågældende ikke måtte forlade Danmark. I filmen fanges Mustafa i denne fælde, for han har ikke noget højere ønske end at forlade Danmark igen for at blive genforenet med sit barnebarn i USA. Men så længe der ikke er nogen afgørelse i hans asylsag, er han tvunget til at blive.

Den tredje vej. Heroverfor står, hvad man kunne kalde 'den tredje vej', dvs. film, som i stedet for at grave grøfter og fokusere på reelle eller forestillede modsætninger mellem 'gammel'- og 'nydanskere' blot beskæftiger sig med mennesker, uanset hudfarve – uden af den grund at negligere deres kulturelle baggrunde. I disse film er det at være indvandrer på den ene side noget særligt (det giver nogle særlige erfaringer, som det kan være værd at fortælle om), men på den anden side er det ikke spor mere særligt end at være fra Fanø eller Vesterbro (med de særlige historier, der knytter sig til *de* erfaringer).

Et eksempel er Søren Faulis *Antenneforeningen* (1999) om en flok beboere i en københavnsk ejendom, der – i det mindste for en stund – står sammen, da katastrofen rammer: den elskede serie *Huset på Christianshavn* erstattes af sort skærm. Ejendommen er en slags Danmark i miniformat – inklusive pensionister, en

Fadime Turan som Karima i *To kvinder* (Amir Rezazadeh, 2001).
Foto: Camilla Utke Schiøler. © Cosmo Film.



pornomodel, en enlig mor, et medlem af Dansk Folkeparti, en indvandrer og en ganske almindelig antenneinstallatør – men i denne sammenhæng samler interessen sig naturligvis om indvandreren, Khalid (Farshad Kholghi). Khalid er hverken grønthandler, taxachauffør, kriminel eller specielt seksuelt indbydende. Han er bare én af beboerne og står som sådan last og brast med de andre i kampen mod den fælles fjende: ejendomsselskabet, der har ryddet taget for tv-antenner. På den anden side negligerer *Antenneforeningen* ikke den vel-integrerede Khalids indvandrerbaggrund, som, i overensstemmelse med filmens komedieformat, kommer til udtryk i form af udtalelser som, at han ikke tror på "Gud og Allah og alt det pis", eller at han ville stemme på Fremskridtspartiet eller Dansk Folkeparti ... hvis han ellers havde været stemmeberettiget.

Der er selvfølgelig grænser for, hvor alvorligt man skal tage en komedie. Men *Antenneforeningen* udmærker sig ved dels at undgå de værste stereotypier uden af den grund at usynliggøre 'sin' indvandrer, dels ikke at være bange for at gøre grin med alle, uanset etnisk herkomst. Imidlertid er det – måske ikke så overraskende – blandt de 'nydanske' instruktørers film, man finder de mest overbevisende eksempler på det, jeg her har kaldt 'den tredje vej'.

Et sådant er Manyar I. Parwanis kortfilm *I min verden* (2006) om Hafi (Ali Kazim), som sammen med sin mor er flygtet til Danmark fra Afghanistan. Faderen blev skudt under flugten, og nu ligger moderen for døden på Rigshospitalet i København. Hendes hjerte vil ikke mere, og Hafi, der har lovet sin far at tage sig af moderen, beslutter derfor at give hende sit. En på én gang stærk og barok historie, men det afgørende her er, at *I min verden* uden på nogen måde at nedtone eller fortie personernes baggrund og aktuelle situation i Danmark – Hafi er f.eks. uddannet ingeniør, men arbejder på slagteri – interesserer sig mere for dem som mennesker end i deres egenskab af indvandrere. Der er således ingen firkantet modsætning i, at Hafis mor fra hospitalssengen det ene øjeblik kan bede ham rage overskægget af, så han ikke ligner en terrorist – og det næste spørge ham, hvordan det går med hendes helte i tv-serien *Glamour*. Såvel frygten for at blive mistænkt for terrorisme som fascinationen af amerikanske tv-serier er en del af deres liv.

Ellers er den 'tredje vej' mest kommet til udtryk inden for dokumentarfilmgenren. Bl.a. i Sami Saif og Phie Ambos prisvindende dokumentarfilm *Family* (2001) – en slags roadmovie om parrets rejse til Yemen i forsøget på at finde Samis far, der forlod ham og hans mor og bror, da Sami var bare ni år. En dybt personlig historie, som nok tager udgangspunkt i Samis 'etniske oprindelse', men ikke på nogen måde tematiserer den som 'Andethed'.

Tilsvarende fortæller den ligeledes dokumentariske antologi-film *5 hjerteslag* (2003, instr. Manyar I. Parwani, Faisel N. Butt, Paula Oropeza, Mahi Rahgozar, May el-Toukhy og Arun Sharma) fem historier, hvor det nok er indvandrere, der står i fokus, men uden at hverken indvandrerpositionen i sig selv eller deres forhold til 'danskerne' gøres til omdrejningspunkt. Projektet tager afsæt i et manifest, der kundgjorde, at filmene ikke måtte have "taxachauffører, kioskejere eller storfamilier. Ingen fordomsfulde klichéer relateret til andre kulturer" (Pade 2003: 28), og samtidig forbød løftede pegefingre i forhold til det danske samfund. I stedet foreskriver manifestet, at filmene skulle "bryde ind i fem personers tilværelse og fortælle



Antologifilmen *5 hjerteslag* (2003) rummer bidrag af Manyar I. Parwani, Faisel N. Butt, Mahi Rahgozar, May el-Toukhy, Arun Sharma og Paula Oropeza. Her et billede fra sidstnævntes film, *Belas dukkehus*. Foto: Ole Ørsted.

om store øjeblikke i deres liv", ligesom det var et krav, at disse personer skulle skildres som individer og ikke som repræsentanter for en fremmed eller eksotisk kultur.

Det er der kommet fem hver på sin måde meget spændende film ud af. Om italienske Paolo, der henter styrke i musikken – specielt 'det ulogiske instrument' bandoneonen – til at tage sig af sin kræftsyge danske kæreste; om en kvindelig advokat med iranske rødder og ambitioner om at blive højesteretsdommer, som må skille sig af med sin elskede dalmatinerhund, da hun flytter ind i en ny og fancy lejlighed på Langelinie; om et lige så stærkt som problemfyldt søskendeforhold mellem en maniodepressiv fyr og hans søster, der på én gang vil hjælpe og kontrollere ham; om to venner, som i et forsøg på at bearbejde sorgen og selvbebrejdelserne over en fælles vens selvmord drager til Tyrkiet for at opsøge hans grav; og om en venezuelansk kvinde, der forsøger at håndtere sin datters død ved at bygge et dukkehus til hende.

På intet tidspunkt tales der i disse fem film om 'indvandrere', og der opstilles ikke noget modsætningsforhold mellem personerne og de 'etniske danskere'. Det er helt andre, personlige og menneskelige historier, der står i fokus. På den anden side fornægter filmene på ingen måde personernes udenlandske rødder, ligesom der ikke gøres noget forsøg på at assimilere dem i en eller anden forestillet danskhed. For, som de to initiativtagere og producere, Annette Mari Olsen og Katia Forbert Petersen, der begge selv har ikke-danske

rødder, udtrykker det: "Hensigten er, at vi om nogle år ser danske film med mørke ansigter uden at undre os." (ibid.)

Et nobelt mål, som i sig selv illustrerer det skred, der er sket i danskernes og dansk films forhold til 'de fremmede', siden Louis Armstrong for snart 75 år siden gik på scenen i *København – Kalundborg og -?* Men vi er der ikke endnu!

Litteratur

Hammerich, Paul (1986). *Lysmageren. En krønike om Poul Henningsen*. København, Nordisk Forlag A/S.

Hjort, Mette (2005). *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis & London, University of Minnesota Press.

Hjort, Mette & Ib Bondebjerg (2000). *Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film*. København, Rosinante.

Necef, Mehmet Ümit (2003). "De fremmede og Det Onde. Fra kitsch til hybriditetens glæder". In: *Nationale spejlinger. Tendenser i ny dansk film* (red. Anders Toftgaard & Ian Halvdan Hawkesworth), s. 167-89. København, Museum Tusculanums Forlag.

Pade, Nathalie (2003). "Ikke et ord om indvandrere". In: *FILM #28*, s. 28-29. København, Det Danske Filminstitut.

Schepelern, Peter (1977). *Danmarksfilmene*. Farum, Dansk Filmlærerforening.

Schmeichel, Kathrine (2006). "Følelser er heldigvis farveblinde". In: *Spektakel #8*, oktober 2006.



Reza Baghers *Vingar av glas* (*Salâm, smukke*) var en af de mest sete svenske film i år 2000.

Smilende gyldenbrune øjne

De politisk korrekte indvandrerportrætters dominans i svensk film

Af Olof Hedling

Omkring år 2000 begyndte man at tale om en bølge af 'indvandrerfilm' i Sverige. I løbet af kort tid fik en række film og en tv-serie premiere – sidstnævnte blev senere sat op i biograferne i en forkortet udgave – med temaer, som vedrørte indvandring. Filmene, som fik en hel del opmærksomhed, havde i flere tilfælde instruktører og manuskriptforfattere med udenlandsk baggrund.

Som kernen af disse 'indvandrerfilm' udpeges sædvanligvis Geir Hansteen-Jörgensens *Det nya landet* (2000, *Det nye land*), Reza Baghers *Vingar av glas* (2000, *Salâm, smukke*), Josef Fares' *Jalla! Jalla!* (2000) og Reza Parsas *Före Stormen* (2000). I periferien var der yderligere en række film og filmfolk, som i forskellig grad var del af bølgen, men som ikke blev anset for at stå i dens centrum (Gustafsson 2006: 187).

Ali, Massoud og Miss Sverige. I *Det nya landet* ses Sverige fra et outsider-perspektiv. To flygtninge og asylansøgere, somaliske Ali og iranske Massoud, tager sammen med en svensk kvinde – tidligere Miss Sverige og nuværende pornomodel – på en roadmovie-agtig odyssé gennem en ikke altid lige behagelig svensk sommer.

Vingar av glas handler om en ung kvindes til tider bitre kamp for at blive 'svensk' og frigøre sig fra den indvandreridentitet, som hun føler bliver hende påtvunget af både hendes familie – der stammer fra Iran – og det omgivende samfund.

Og endelig beretter *Före stormen* om en svensk taxachauffør, som indhentes af sin barske fortid som guerilla-leder.

Disse film belyste på forskellig vis indvandrernes hverdagsrealitet i Sverige og forholdet til deres kulturelle rødder – og dét inden for genrer, der spænder fra *feel-good*-film til melodramaets mere foruroligende form. I flere tilfælde satte filmene fokus på, hvordan kvinder af udenlandsk herkomst befinder sig i en vanskelig situation i vadestedet mellem deres nye og gamle kultur. På et mere generelt plan belyste filmene assimilationsprocesser, fremmedhed og indvandrernes ofte underlegne position i mødet med 'svenskerne' på en problematiserende måde, som af mange iagttagere blev betragtet som ny.

Også publikum viste interesse. Ungdomskomedien *Jalla! Jalla!* blev årets svenske blockbuster og lokkede intet mindre end 800.000 i biografen. Også *Vingar av glas* var populær og var en af årsagerne til den store publikumsfremgang på landsplan i år 2000.

Ud af Stockholm. På dette tidspunkt var der en bemærkelsesværdig grad af tillid til svensk film. Produktionen steg støt og nåede højder, som ikke var set siden 1940'erne. Medregner man coproduktioner med andre lande, blev der i 2000 og de følgende år skabt mellem 35 og 55 spillefilm om året. Desuden anså mange den unge Lukas Moodysson for egenhændigt at have givet svensk film en kunstnerisk og publikumsmæssig saltvandsindsprøjtning med debuten *Fucking Åmål* i 1998.

Samtidig fandt en regionaliseringsproces sted, som betød en radikal omtegning af det svenske filmlandkort rent geografisk (Hedling 2006: 19). Efter mere end otte årtiers totaldominans som nationalt produktionscentrum blev Stockholm på blot et par år trængt ud i periferien. Svensk film blev således befriet fra det, en filmforsker har kaldt "Stockholm-etnocentrisk provinsialisme" (Koskinen 2002: 105). I stedet voksede regionale produktionscentre som Film i Väst (i Trollhättan), Filmpool Nord (i Luleå) og Film i Skåne (i Ystad) frem som de store medproducenter af spillefilm. Disse filmcentre var støttet af Svenska Filminstitutet, men de havde også adgang til regionale midler og fik i flere tilfælde tillige ressourcer fra EU's strukturfonde.

Udflytningen fra hovedstaden indebar, at nye beslutningstagere kom på banen, nye personer blev ansat, og de svenske produktionsmiljøer kom helt konkret til at se anderledes ud. Det smittede også af på filmenes udseende. Af størst betydning var nok, at processen generelt skaffede filmproduktionen et betydeligt økonomisk tilskud. Kort sagt syntes svensk film at have fået det bedre end længe.

Den første 'perker-stjerne'. På denne baggrund kom altså 'indvandrerfilmene', som blev betragtet som et produkt af både omstruktureringen og generationsskiftet. De blev set som et bevis på, at svensk film vitterligt befandt sig i en positiv fornyelses-



Fares Fares – Sveriges første filmstjerne med indvandrerbaggrund. Her i broderen Josef Fares' *Jalla! Jalla!* (2000).

proces. I 'indvandrerfilmen', hævdedes det, blev nysvenskernes kreativitet og initiativrigdom taget alvorligt på en konstruktiv måde, der langtfra kunne betragtes som en selvfølge på andre områder. Både kommentatorer og folk i filmbranchen talte om, at svensk film var blevet multikulturel, at den var blevet lydhør over for samtiden, og at der syntes at være opstået nye perspektiver på "den etnisk berigede svenske kultur" (Lindblad 2002: 29).

Efter dette gennembrud er der gået et lille årti. I denne periode har konjunkturerne for den nationale film ændret sig flere gange, men man kan fortsat sige, at 'indvandrerfilmene' betød gennembruddet for flere filmskabere af udenlandsk herkomst. En del af dem har siden etableret sig mere permanent, og de har utvivlsomt åbnet døre for yderligere et antal unge filmskabere med tilsvarende baggrund. Med et glimt i øjet kan man ligefrem sige, at svensk film fik sin første 'perker-stjerne' i skikkelse af Fares Fares. Efter gennembruddet i lillebroderens *Jalla! Jalla!* har Fares spillet store roller i en lang række film og tv-serier, og han fremstår for hver gang mere overbevisende og karismatisk.

En række instruktører og skuespillere har dog, siden bølgen af 'indvandrerfilm' ramte, valgt at forlade de motiver og spørgsmål, de slog igennem med. Efter *Vinger av glas* har Reza Bagher f.eks. lavet *Capricciosa* (2003), der godt nok har en indvandrerkvinde i en væsentlig birolle, men som ellers er et regelret ungdomsmelodrama, og i 2004 stod Bagher bag filmatiseringen af Mikael Niemis kiosk-

basker af en roman, *Populærmusik fra Vittula*. Tilsvarende lavede Josef Fares politikomedien *Kopps* (2003, *Kops*), som ikke berørte indvandreremner, bortset fra det forhold at føromtalte Fares Fares var på rollelisten.

Begge de sidstnævnte film kan ses som forsøg på at genoplive 1930'ernes ærkesvenske 'pilsnerfilm', dvs. de af etablissementet udskældte, men folkekære komedier og lystspil – ofte med alkoholindtagelse som væsentlig ingrediens – som dominerede den svenske talefilm frem til Anden Verdenskrig. Tilskuermæssigt gav genoplivningen pote: *Populærmusik fra Vittula* fik omkring 300.000 tilskuere, *Kopps* ca. 800.000.

Sveriges indvandrer-statistik. Indvandrertråden er i stedet blevet taget op af andre filmfolk. På forskellig vis er migration – et konstant fænomen i en stedse mere globaliseret verden og i det heterogene, multikulturelle Sverige – et tilbagevendende tema i den svenske film.

Og anderledes kan det dårligt være.

Siden 1930 har indvandringen i Sverige været større end udvandringen. I 1950 var omkring 2,5 procent af den svenske befolkning født udenlands, langt størstedelen i nabolandene. I 2006 var tallet knap 13 procent. Ifølge FN's oversigter over såkaldt *migrant stock* udgør det en næsten lige så stor andel som i USA og Tyskland. Frankrig og Storbritannien ligger længere nede på listen, mens nabolandene Danmark og Norge har indvandrerkvoter på omtrent halvdelen af den svenske. I Finland er kun et par procent af befolkningen født i udlandet.

Dertil kommer, at et stort antal svenskere har forældre med udenlandsk baggrund. Lægger man indvandrerne til den andel af befolkningen, der har mindst én forælder, som er født uden for landets grænser, er vi oppe på over 20 procent, svarende til mellem halvanden og to millioner mennesker. Set i vesteuropæisk og især skandinavisk perspektiv har Sverige således mange indvandrere og er etnisk heterogent.[1]

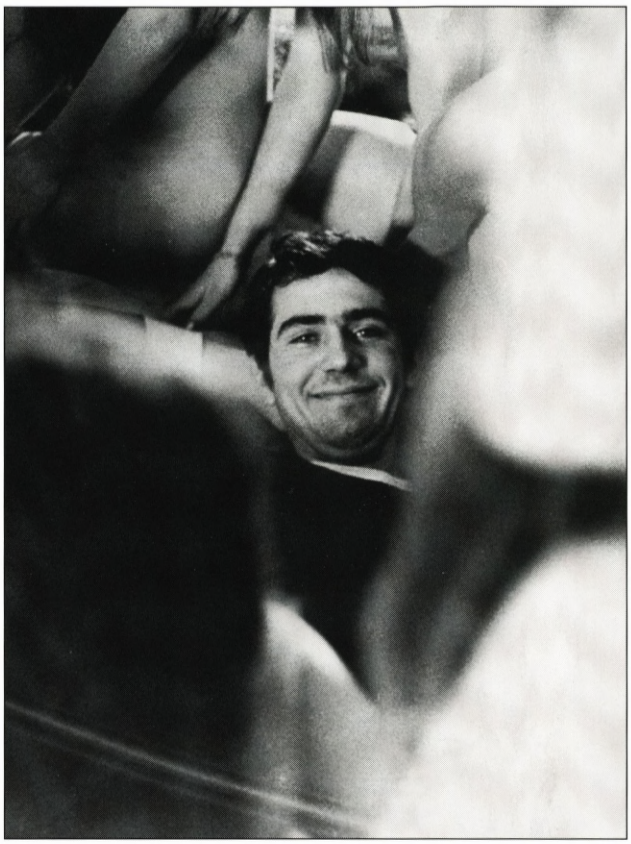
Men hverken indvandrerantallet eller eksistensen af en bølge af 'indvandrerfilm' indebærer nødvendigvis, at svensk film så også afspejler fænomenet fra *forskellige* perspektiver eller på måder, der ligner film fra andre lande med mange indvandrere, f.eks. netop USA, Tyskland og Storbritannien. Og det indebærer selvfølgelig heller ikke, at man ikke kan se visse tendenser og mønstre – slagsider, om man vil – hvad angår repræsentationen af indvandrere, migration og møderne mellem folk med forskellige etniske baggrunde.

Den sympatiske Anden. Sociologen Carina Tigervalls ph.d.-afhandling, *Folkhemsk film – med "indvandraren" i rollen som den sympatiske Andre*, som hun forsvarede ved universitetet i Umeå i 2005, fokuserer på flere af de allerede omtalte 'indvandrerfilm' fra år 2000[2]. Hun betragter dem dog ikke som enkeltstående værker, men ser på dem i historisk kontekst. Som hun selv udtrykker det, søger hun at identificere "forskellige centrale diskurser om 'indvandreren'" gennem nedslag i en 30-årig periode.

Tigervall ser den svenske films indvandrerskildringer som noget, der er udsprunget af sammenfaldet af to væsentlige tendenser i efterkrigstidens Sverige. Dels peger hun på den venstreradikale opvågnen i visse kulturgrupper efter 1968. Og dels ser hun på den indvandring fra især Finland og Sydeuropa, som forsynede den voksende svenske økonomi i efterkrigsårene – ikke mindst i 1950'erne – med betydelige mængder arbejdskraft. På få årtier blev Sverige et væsentligt mindre etnisk homogent land.

Tigervall ser altså nærmere på film helt tilbage fra starten af 1970'erne – det tidspunkt, hvor film med indvandrertematikker for alvor blev en del af det svenske repertoire.

Civilisationskritik fra venstre. De første af disse film havde titler som *Jag heter Stelios* (1972, instr. Johan Bergenstråhle og med manuskript af den græskfødte Theodor Kallifatides), *Hemåt i natten* (1977, instr. Jon Lindström) og *Frihetens murar* (1978, *Frihedens mure*, instr. Marianne Ahrne). I alle disse film ses Sverige gennem enkelte indvandreres øjne; indvandrere, der i hovedsagen er kommet for at arbejde og få et bedre liv, end det var muligt i deres fødeland. Gennemgående skildres indvandrerne som sympatiske, men også frustrerede og forundrede over et land, som fremstår som modernitetens hjemstavn i negativ forstand. Sverige ses som et land præget af plantænkning, overvågning, menneskelig kulde, klasseskel og en række problemer knyttet til urbanisering, modernisering og industrialisme.



Johan Bergenstråhles *Jag heter Stelios* (1972) beskriver en græsk indvandrers møde med svensk frisind – og senere menneskekulde og fremmedgørelse.

Flere af disse film former sig, i Tigervalls øjne, som en nationalt forankret civilisationskritik fra venstre. Samtidig mener hun, at filmene i nogen grad spænder ben for deres egen kritik derved, at de samtidig *selv* er gennemsyret af kolonialistiske, patriarkalske og sexistiske forestillinger. Indvandrerne fremstilles eksempelvis som værende mere oprindelige, 'naturlige', traditionelle og driftsstyrede end svenskerne. Dermed placeres de i en vis forstand på et mere primitivt stadie på udviklingsstigen. Et genkommende motiv i disse film definerer Tigervall således: "Fremmed møder det moderne, kolde Sverige og arbejdslivet" (Tigervall 2005: 42f).

Nye dominerende motiver. Gennem første halvdel af 1990'erne led Sverige under lavkonjunktur og omstillingsvanskeligheder parret med etableringen af en økonomisk politik præget af prisstabilitet (ikke ulig den danske 'kartoffelkur' ti år forinden). I løbet af dette årti ændrede det dominerende tema i 'indvandrerfilmen' sig til, med Tigervalls ord, at handle om "unge med forskellig etnisk baggrund, racister og racisme i storbyen" (s. 47). Det gælder bl.a. en række ungdomsfilm med Romeo og Julie-motiver, heriblandt *30:e November* (1995) og *Vinterviken* (1996). Filmene afspejler problemer som klasseskel og en gryende racisme, der synes forbundet til tidens anstrengte økonomiske klima og den voksende ghettoisering i de såkaldte



I Dusan Makavejevs *Montenegro eller pärlor och svin* (1981, *Montenegro*) spiller Susan Anspach kvinden Marion, der skifter society-pænhed ud med liv og larm i et jugoslavisk lokalsamfund i Stockholm.

'millionprogramsområder', der opstod i 60'erne og 70'erne. Det er typisk Stockholm med forstæder, der udgør skuepladsen.

I takt med, at indvandringens karakter har ændret sig, er begge disse dominerende motiver sidenhen blevet erstattet af et tredje, siger Tigervall. Gennem de seneste 20-25 år er det nemlig asylansøgende flygtninge og deres slægtninge, som har udgjort den største og mest synlige indvandrerkategori. Disse mennesker kommer sædvanligvis fra tidens aktuelle brændpunkter: Balkan (især Bosnien), Irak, Somalia, samt fra Mellemøsten. En stor andel af dem er muslimer.

Fra og med bølgen af 'indvandrerfilm' i år 2000 er netop denne udvikling kommet på dagsordenen. Det nye tema kan ifølge Tigervall sammenfattes således: "Traditionelle muslimske familier [og/eller] unge, som bevæger sig i retning af en moderne livsstil" (s. 47).

Skønt forskellige motiver har været fremherskende til forskellige tider (som følge af skiftende historiske, socio- og geopolitiske vinde), dyrker alle disse 'indvandrerfilm' i det store og hele den stereotyp og den synsmåde, som blev formet i 1970'erne, siger Tigervall. Med små variationer er denne stereotyp, som afspejles i afhandlingens undertitel, uændret: Det er indvandreren som 'den sympatiske Anden'. Tigervall har følgende kommentar til stereotypen:

> Samtlige film i mit udvalg synes at stå på 'indvandrernes' side. Udgangspunktet for filmene er, at vi lever i et uretfærdigt samfund, og at underordnede etniske grupper på forskellig vis påvirkes negativt af dette. Visse af filmene problematiserer direkte racisme som samfundsfænomen. Jeg (...) kalder dette tema for 'antiracisme', hvad enten filmen direkte kritiserer racistiske strukturer i samfundet eller blot afspejler en sympativækkende tilgang til 'indvandrernes' situation. Som det fremgår (...) går dette tema igen i næsten samtlige film.[3]

Normbrydere. Naturligvis er der undtagelser fra reglen. I *Vinger av glas* møder vi videohandleren Hamid, et smædeportræt af den hårdtarbejdende, men samtidig forfængelige og statusfikserede indvandrerforretningsmand, som i en ubehagelig scene forsøger at voldtage filmens heltinde, Nazli. At Hamid udgør en undtagelse, understreges dog af det forhold, at vi tydeligt ser, at hans handlinger ikke bliver blåstemplet af det øvrige indvandrerkollektiv: Hamid fryses ud. Seksuelle overgreb på kvinder accepteres altså lige så lidt her som blandt etniske svenskere.

En mere helhjertet undtagelse fra den indvandrersympatiserende tendens finder

Tigervall i form af den serbiske instruktør Dusan Makavejevs *Montenegro eller pärlor och svin* (1981, *Montenegro*). Denne film blev lavet i Sverige som en slags comebackforsøg efter den skandaleombruste og mange steder totalforbudte *Sweet Movie* (1975). *Montenegro* er en beretning om en fremmedgjort amerikansk husmor bosat i Stockholm. Hun kommer i kontakt med en gruppe jugoslaviske indvandrere og begynder så småt at leve sammen med dem. For Tigervall er filmen af samme årsag en af få svenske film, som undgår at "reproducere dominerende diskurser" (Tigervall 2005: 215). Til dette kan man indvende, at Makavejev gennem både sine radikale formelle strategier og konstruktionen af karakterer, der fremstår usympatiske, irrationelle og uforståelige i deres handlingsmønstre, tilhører et helt andet normsystem – den historiske diskurs, som man plejer at kalde 'international art cinema' (se bl.a. Bordwell 1985: 205-33).

Institutionaliseret antiracisme? Trods undtagelser som disse mener Tigervall altså, at den svenske 'indvandrerfilms' dominerende træk er den såkaldt 'antiracistiske' tendens. Det indebærer i næste led, at svensk films attitude i forhold til indvandrere kan sammenlignes med den holdning, som en række offentlige institutioner synes at have tillagt sig: Antiracisme og multikulturalisme synes flere steder ligefrem institutionaliseret som værdisæt og officiel holdning (se f.eks. Tigervall 2005: 318 og Pred 2000: 280-83). År 2006 blev således udråbt til 'kulturelt mangfoldighedsår', af den svenske regering.

Disse holdninger anses af nogle for at præge eksempelvis den statsejede public service-station Sveriges Television, folkeskolen samt en lang række myndigheder og flertallet af de svenske politikere – fra venstre til højre. Måske kan man sige, at svensk films 'antiracisme' har indebåret, at mediet har indordnet sig under en hegemonisk forestilling, som mange steder er den officielle linje, men som ikke nødvendigvis deles af befolkningen som helhed?

Sverige vs. Danmark. I den dansk-svenske antologi *Bortom stereotyperna? – Invandrare och integration i Danmark och Sverige* modstiller den danske samfundsforsker Ulf Hedetoft de to landes politik på indvandrings- og integrationsområdet:

> I den rene modeltænkning står dansk 'homogenitet' over for svensk 'multikulturalisme'; et lukket, ekskluderende regime over for et åbent og inkluderende; assimilation over for anerkendelse af forskellighed; 'dem' som problem (de vil eller kan ikke integreres) over for 'os' som problem ('vi' er diskriminerende, etnocentriske eller direkte racistiske); 'det nationale' og 'velfærdsstaten' som mulighed eller hindring for integration; de andre som ofre eller ansvarlige for deres egen skæbne; institutionel rigiditet over for tilpasning til nye sociale grupper; besværlig eller lettere adgang til 'naturalisering' til statsborgerskab i det nye land; og mere overordnet en nationalt selvtilstrækkelig diskurs over for et regime båret af international moralisme og ansvarlighed (nogle ville kalde det politisk korrekthed). (Hedetoft 2006: 391).

Efter at have konstateret disse strukturelle forskelle mener Hedetoft imidlertid, at forskellene er mindre markante, hvis man studerer den praktiske integrationspolitik. En vis forskel vedbliver dog at eksistere. Og den har at gøre med, siger Hedetoft en smule provokerende, at retorik og praksis i Danmark stemmer overens, mens der i Sverige er en sprække mellem den officielle multikulturalisme og den reelle praksis på området – en praksis, der ofte sigter på assimilering.

Tilsvarende kan man hævde, at Sverige næppe kan bryste sig af at være entydigt antiracistisk, ligesom det multikulturelle

sammenhold ikke accepteres uden reservationer. Ligesom i mange andre lande er svenske beboelsesområder af og til præget af hård etnisk segregering og en vis ghettodannelse – en praksis, som kan forklares ud fra sociale og økonomiske fællestræk, men som tillige kan tolkes ud fra en racistisk og etnisk logik.

Eksempelvis søger nogle indvandrere til det indvandrertætte Malmø for at være tættere på slægtninge og andre med lignende etnisk eller national baggrund. Når tilstrækkeligt store kollektiver med tiden opstår, vil nogle føre en tilværelse, hvor de helt er omgivet af folk med samme etniske baggrund og værdisæt, på afstand af det 'almindelige' svenske samfund. Vanskelighederne ved at forsørge sig selv eller komme ind på det almindelige arbejdsmarked bliver i sådanne tilfælde ofte uoverstigelige. På samme måde bosætter 'svenskerne' sig, når pengene tillader det, i etnisk og klassemæssigt relativt homogene omegnskommuner, i rækkehuse eller villakvarterer, der er uden for mange indvandreres økonomiske rækkevidde.

Kan man lovgive sig til tolerance? I Sverige har man oplevet såvel såkaldte æresdrab som uroligheder og mord med racistisk fortegn. Visse kommuner har hårdnakket nægtet at tage imod flygtninge, og ved det seneste valg, i efteråret 2006, kunne det indvandrerkritiske parti Sverigedemokraterna – der er stærkt inspireret af Dansk Folkeparti – fejre betydelig fremgang, hvilket satte de mere etablerede, 'antiracistiske' partier i en ubehagelig situation. Det kan også nævnes, at etableringen af såvel kristne som muslimske friskoler (siden vedtagelsen i de tidlige 90'ere af relativt liberale regler for opstart af friskoler) har været en torn i øjet på det officielle Sverige.

Det faktum, at svenske film i forholdsvis ringe udstrækning udviser sympati for sådanne holdninger og omdiskuterede forhold – ud over at pege på, at svenskerne bør være mere tolerante – kan have flere historiske forklaringer.

Blandt andet kunne det være, at medlemmerne af kollektivet af filmskabere for størstedelens vedkommende er rekrutteret fra grupper, hvor troen på 'antiracisme' og uproblematisk multikulturalisme har været stærkere end andre steder.

Mere sandsynligt er det dog, at tilslutningen til den 'antiracistiske' linje kan tilskrives, at svensk film siden 1963, da den første nationale filmlov (der i Sverige formelt set blot er en overenskomst mellem branche, stat og tv) blev underskrevet, har været afhængig af offentlig støtte. Akkurat som i de fleste europæiske lande findes der målsætninger for den nationale film, hvad angår volumen og filmtyper. Støtten er gradvis vokset – med de seneste filmlove, i henholdsvis 2000 og 2006, som de foreløbige højdepunkter. Og i løbet af det seneste årti er endnu andre politisk kontrollerede tilskud kommet til i form af regionale støttemidler.

Som en konsekvens heraf har filmbranchen, i mindst lige så høj grad som den har forsøgt at ramme publikums smag, bevidst eller ubevidst stræbt efter at indfri offentlige påbud, så uudtalte disse end er. For hvorfor bide den hånd, der fodrer en? Man kan med andre ord, ikke mindst med Tigervalls analyse i frisk erindring, hævde, at svensk film for at overleve har solgt sin sjæl til det store apparat, der håndhæver den officielle linje på det integrationspolitiske område. En linje, der altså ifølge Hedetoft ikke altid stemmer overens med den førte politik.

Kliché-konjunkturer. Nu skal det naturligvis ikke antydes, at filmenes ideologiske

standpunkter i ét og alt trodser den brede folkeopinion. Flere af dem har jo været markante publikumssucceser. Alligevel virker det rimeligt nok at påstå, at der går en påfaldende lige linje fra de seneste 40 års officielle politiske kurs til de integrationspolitiske budskaber, man kan udlæse af svenske film i samme periode.

Dette forhold kan med fordel sammenlignes med mønsteret fra før 1963, dvs. inden filmstøtten blev en realitet. Inden da, og faktisk lige siden den svenske filmproduktion i løbet af 1910'erne fik karakter af industri, var den helt afhængig af folkelig popularitet. For at tækkes publikum nøjedes filmene i højere grad end i dag med at reproducere klichéer, som i forvejen var udbredte, og som man vidste ville vække fornøjelse.

I *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film* har den amerikanske Skandinaviens-forsker Rochelle Wright undersøgt svensk films behandling af etniske minoriteter generelt. Og især i de tre årtier umiddelbart før filmaftalen var de film, der portrætterede andre etniciteter, ifølge Wright spækket med grove racistiske stereotyper (Wright 1999: 3).

I begyndelsen gjaldt det især skildringer af jøder. Efter Anden Verdenskrig, da jødernes skæbne blev alment kendt, blev lignende angreb rettet mod andre minoriteter såsom samer og de såkaldte 'tattare' [4].

Man kan således sige, at 'den sympatiske Anden' her var erstattet af sin direkte modsætning. Forskellen i forhold til mønsteret efter den første filmlov er i hvert fald markant.

Ændringerne kan naturligvis tilskrives andre forhold end lige finansieringsformer for filmproduktion. Ligesom i andre dele af den vestlige verden blev det generelle uddannelsesniveau hævet i Sverige i disse år. Man rejste mere, vinduet til andre kulturer blev åbnet. Og ikke mindst blev viden om årsagerne til fænomenet ind- og udvandring udbredt i en grad, som ikke tidligere var set. Tilsammen kan disse faktorer måske forklare, hvorfor den xenofobiske klangbund hos publikum svandt bort.

Men ser man på situationen i udlandet, synes denne forklaring ikke at holde.

Spaghettier i Hollywood. I sin bog *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos* har amerikanske Peter Bondanella kortlagt, hvordan Hollywood har skildret italiensk etnicitet gennem tiderne. Bondanella er ikke i tvivl om, at man kan spore en til tider manisk racisme i Hollywoods temmelig konsekvente misundelse over for denne gruppe (Bondanella 2004: 90). Og modsat hvad der har været tilfældet i Sverige, ser han tendensen som værende *tiltagende* i moderne tid, ikke mindst siden lempelsen af Hollywoods selvcensur sidst i 1960'erne. Den italienske minoritetsgruppes reelle mangfoldighed og gunstige position i USA er på tv og film blevet reduceret til et lille antal lidet misundelsesværdige, men som regel fascinerende, typer. Den succesfulde tv-serie *The Sopranos* antyder, med sine amoralske, voldelige og uartikulerede gangstere, at tendensen ikke er på vej til at vende foreløbig.

I bølgens slipstrøm. Kronologisk strækker Carina Tigervalls undersøgelse sig kun til år 2000 og bølgen af 'indvandrerfilm' det år (skønt visse senere titler omtales i undersøgelsen, gøres de ikke til genstand for en nærmere analyse). I det følgende vil jeg kort udrede, hvordan udviklingen har været siden dengang, og ikke mindst beskrive, hvordan de senere års film og tv-serier stiller sig i forhold til det allerede diskuterede integrationspolitiske tema.[5] Udvalget



Pigen Lilja fra det tidligere Sovjetunionen bliver offer for trafficking og havner i Sverige i Lukas Moodyssons *Lilja 4-ever* (2002).

af titler er ikke tilnærmelsesvis dækkende, men de udgør nogle af de værker, som af forskellige årsager har vundet gehør eller vakt debat – værker, som fokuserer på indvandrernes situation i Sverige.

I Lukas Moodyssons tredje spillefilm, *Lilja 4-ever* (2002), berettes en melodramatisk samtidshistorie om *trafficking*, dvs. sexhandel med kvinder. Den 16-årige Lilja kommer fra "et sted i det tidligere Sovjetunionen" og lokkes til at rejse til Sverige. Her ender hun straks i prostitution under en alfons, Witek, som holder hende indespærret og beholder alle de penge, han tjener på hende. Lilja ser til slut ingen anden udvej end at begå selvmord.

Det Sverige, som filmen skildrer, genkalder til dels 1970'ernes 'indvandrerfilm'. Kulden, mørket, isolationen og en umenneskelig moderne tilværelse understreges, da Lilja ankommer til Malmø. Filmens sympati for hovedpersonen Lilja er ubetvivlelig, samtidig med at det er svenskere, der udgør hendes tankeløse 'kunder'. Alligevel synes filmen egentlig ikke i sin skildring af 'os' og 'de Andre' hverken at lægge vægt på det nationale (eksempelvis er det uklart, hvilket land Lilja kommer fra), på etnicitet eller på race.

Det eneste påfaldende i den sammenhæng er for så vidt, at alfonsen Witek i udseende og sprog synes at udgøre en østeuropæisk stereotyp, og at det er Liljas egne landsmænd, som forleder hende til at rejse til Sverige. Kort og godt er det altså østeuropæerne, der udpeges som initiativ-

tagere til og administratorer af den afskyelige menneskehandel.

Moodysson og 70'er-ideologien. Men også dette aspekt virker sekundært, eftersom filmens helt centrale dikotomi er en anden: rig vs. fattig eller forbryder vs. offer. Med en logik, som genkendes fra 1970'ernes radikale politiske diskussioner, er de, der lægges for had i *Lilja 4-ever*, især repræsentanterne for en vestlig livsstil, hvor ting kan købes for penge, og hvor uvidenhed om de kummerlige kår i andre lande er udbredt. Disse mænd er ganske vist svenske, men de repræsenterer først og fremmest en form for generaliseret vestlig skyld.

En anden læsning kunne tage afsæt i, at filmens scener fra det tidligere Sovjet er indspillet i Estland, og at filmen mere specifikt udgør en postkolonial kritik af Baltikum. Regionen var længe okkuperet af Sverige, og i slutningen af 1945 blev baltiske flygtninge, som søgte asyl i Sverige, udleveret til Sovjetunionen. Selv da jerntæppet faldt, var Sverige i første omgang tøvende over for at acceptere de baltiske landes ønske om selvstændighed. I dette lys får spørgsmålet om det nationale naturligvis en anden betydning.

Alt i alt er der ikke tvivl om, at *Lilja 4-ever* udgør en ny version af grundtemaet i svensk 'indvandrerfilm'. Til gengæld udgør den ikke – uanset hvilken vinkel man anlægger – noget brud med den tendens, der allerede er analyseret. Dette forhold understregedes af, at *Lilja 4-ever* vakte mere sympati og fremkaldte flere kommentarer end nogen anden svensk film i de seneste ti år – vel at mærke fra medlemmer af Riksdagen, fra regeringsrepræsentanter, fra filmanmeldere over en bred kam og fra de aviser og tidsskrifter, der beskæftiger sig med samfundsforhold.

Gode mødre og bedsteforældre. Den finske instruktør Klaus Härös film *Den bästa av mödrar* (2005) høstede roser på diverse filmfestivaler, inden den fik svensk biografpremiere i efteråret 2005. På trods af, at filmen er en svensk-finsk coproduktion, at dialogen mestendels er på svensk, og at den hovedsageligt udspiller sig i Sverige, blev den udpeget som Finlands Oscar-bidrag i 2006. Filmen fortæller om et af de 70.000 børn, der blev evakueret fra Finland til Sverige under den finske vinterkrig 1939-40 og fortsættelsen 1941-44.

Eero, som drengen hedder, kommer til et svensk par i en skånsk landsby. De er begge meget glade for ham, men ikke mindst kvinden, der tidligere har mistet en datter, oplever ham som en fremmed. At de heller ikke forstår hinanden – drengen taler kun finsk – gør betingelserne for nærhed og ømhed vanskelige. Gradvis omvendes kvinden dog, og savnet får næsten karakter af chok, da krigen slutter, og drengen kan vende tilbage til sin finske mor.

Den bästa av mödrar er en rørende fortælling, men som svensk 'indvandrerfilm' betragtet er der ikke meget nyt under solen. Faktisk er det i sjælden grad tydeligt, hvordan kvindens omvendelse illustrerer det officielle multikulturelle standpunkt, som Ulf Hedetoft formulerede det: Det er '"os' som problem ('vi' er diskriminerende, etnocentriske eller direkte racistiske)".

Samme år var der premiere på Josef Fares' tredje film, den delvist selvbiografiske *Zozo* (2005), der ligesom *Den bästa av mödrar* blev sendt til Los Angeles i kampen om Oscar-statuetter, i dette tilfælde blot som det svenske bidrag. Rent tematisk er de to film så godt som identiske. *Zozo* handler om en libanesisk dreng, der som følge af krigen må forlade Beirut og rejse til Sverige. Den eneste substantielle forskel er den måde, den sympatiske Zozo oplever den svenske skepsis over for fremmede på.



Josef Fares' *Zozo* (2005) skildrer en libanesisk dreng, der må flygte til Sverige, hvor hans bedstefar allerede har en god og tryg tilværelse.

Til forskel fra Eero bliver Zozo modtaget af sin rigtige farmor og farfar, der gennem længere tid har boet i Sverige, og det er derfor især i mødet med skolen og sine jævnaldrende, at han oplever mistænksomheden og modviljen mod det udenlandske og fremmede.

Mere interessant i denne artikels perspektiv er Anders Nilssons film *När mörkret faller* (2006). Filmen fortæller tre historier om mennesker, som på forskellig vis udsættes for vold – på måder, de ikke formår at beskytte sig imod. En af fortællingerne er åbenlyst baseret på en af de mest omdiskuterede indvandrerrelaterede forbrydelser i Sverige i nyere tid. Den 21. januar 2002 blev den 26-årige Fadime Sahindal, af kristen kurdisk slægt, dræbt af skud i Uppsala. Mordet var et såkaldt æresdrab. Fadimes far blev dømt for drabet og blev idømt livsvarigt fængsel. Allerede inden drabet havde både han og Fadimes bror modtaget domme for trusler mod hende og hendes svensk-iranske kæreste.

I filmen er Fadime-figuren blevet til pigen Nina, der er sidst i teenageårene. Da det antydes, at hun har et forhold til en dreng, sætter forældre og slægtninge i med en psykisk terror, der gradvist bliver værre. Kun en af Ninas søstre, Leyla, støtter hende. Under påskud af, at hendes egen og familiens 'ære' kan reddes, fører familien hende ud af landet og til Tyskland. I en særligt ubehagelig sekvens er Nina tvunget til at løbe spidsrod mellem bilerne på en tæt trafikeret del af autobahn – med grupper af slægtninge på

begge sider. Tredje gang hun løber, bliver hun kørt over af en lastbil.

Usædvanligt nok fremstiller denne fortælling på det nærmeste indvandrerkollektivet, Nina og Leyla fraregnet, som en kvindefjendsk og hadefuld selvtægtsgruppe, hvis handlinger og værdisæt synes hentet fra middelalderlige og inkvisitoriske forbilleder.

Hvor blev protesterne af? Det interessante er, at filmen så godt som ingen negative reaktioner fremkaldte. Hvordan kan det være, hvis den i den grad bryder med normerne for, hvordan indvandrere bør skildres på film? Flere faktorer kan ligge bag.

En forklaring kan være, at 'den sympatiske Anden' *kan* siges at være til stede i filmen – i skikkelse af Nina selv.

Indvandrernes trusler og vold i filmen er endvidere rettet mod andre indvandrere, ikke mod 'svenskere'. Det drejer sig til forskel fra den typiske 'indvandrerfilm' om 'dem' mod 'dem', ikke om 'os' mod 'dem'. En yderligere faktor kan være, at fortællingen er flankeret af to andre historier, hvor henholdsvis kvinder og homoseksuelle er udsat for vold, og hvor voldsmændene er ikke-indvandrere. Disse to parallelforløb indikerer, at instruktøren Anders Nilsson ikke er ude i et xenofobisk ærinde; her legitimeres så at sige fortællingen om æresdrabet.

Hvorom alting er, så er der ikke tvivl om, at *När mörkret faller*, ligesom muligvis Susan Taslimis lidet sete *Hus i helvete* (2002), udgør en undtagelse i de senere årtiers svenske 'indvandrerfilm' (Wright 2005: 67-68).

Den vanlige stereotyp, 'den sympatiske Anden', udgør kun en en lille del af – og er tilmed den tabende part i – en fortælling, som fremstiller indvandrerne som en gruppe med ubehagelige egenskaber, som det kan være svært at gøre noget ved.

Smilende gyldenbrune øjne. At *När mörkret faller* dog ikke skulle komme til at repræsentere et mere gennemgribende brud på tendensen – som en markør af, at man nærmede sig en mere heterogen, kompleks og modsætningsfuld diskurs – skulle snart blive tydeligt.

I begyndelsen af 2007 viste Sveriges Television *Leende guldbruna ögon*, en tv-serie i tre dele af det debuterende instruktørpar Anna Hylander og Emiliano Goessens. Seriens titel, der på dansk kan oversættes til 'Smilende gyldenbrune øjne', kan tolkes som et velmenende, men måske også nedsættende udtryk med svagt racistiske undertoner. Set i relation til seriens handling bevarer titlen sin dobbelttydighed, dog med overvejende ironisk klang. Samtidig er *Leende guldbruna ögon* navnet på et hit af et af Sveriges mest folkekære danseorkestre, Vikingarna. Fra bandets side synes ordvalget at være ment bogstaveligt og uskyldsrent – uden nødvendigvis at være det.

Serien handler om 23-årige Lennart, en adopteret og mørkhudet ung mand, som forelsker sig i folkelig svensk dansemusik. Han er fast besluttet på at slå igennem i den professionelle branche. Men selv om han synger udmærket, nægtes han en plads i et etableret danseorkester pga. sin hudfarve. Løsningen bliver at danne sin egen gruppe, Lennartz. Med sig får han nogle modvillige musikere med indvandrerbaggrund og vekslende kompetence, og sammen får de, i en let nedslidt forstad til Stockholm, gruppen op at stå. I starten bliver de modtaget negativt og buhet ud – "leende guldbruna blattar", dvs. "smilende gyldenbrune perkere", skråler de misfornøjede middelklassegæster ved en fest, hvor Lennartz spiller. Men mod alle



Fra Anna Hylander og Emiliano Goessens' tv-serie *Leende guldbruna ögon* (2007).

odds slår de igennem efter at have optrådt i det nok mest folkekære af alle svenske tv-programmer, sing-along-showet *Allsång på Skansen*.

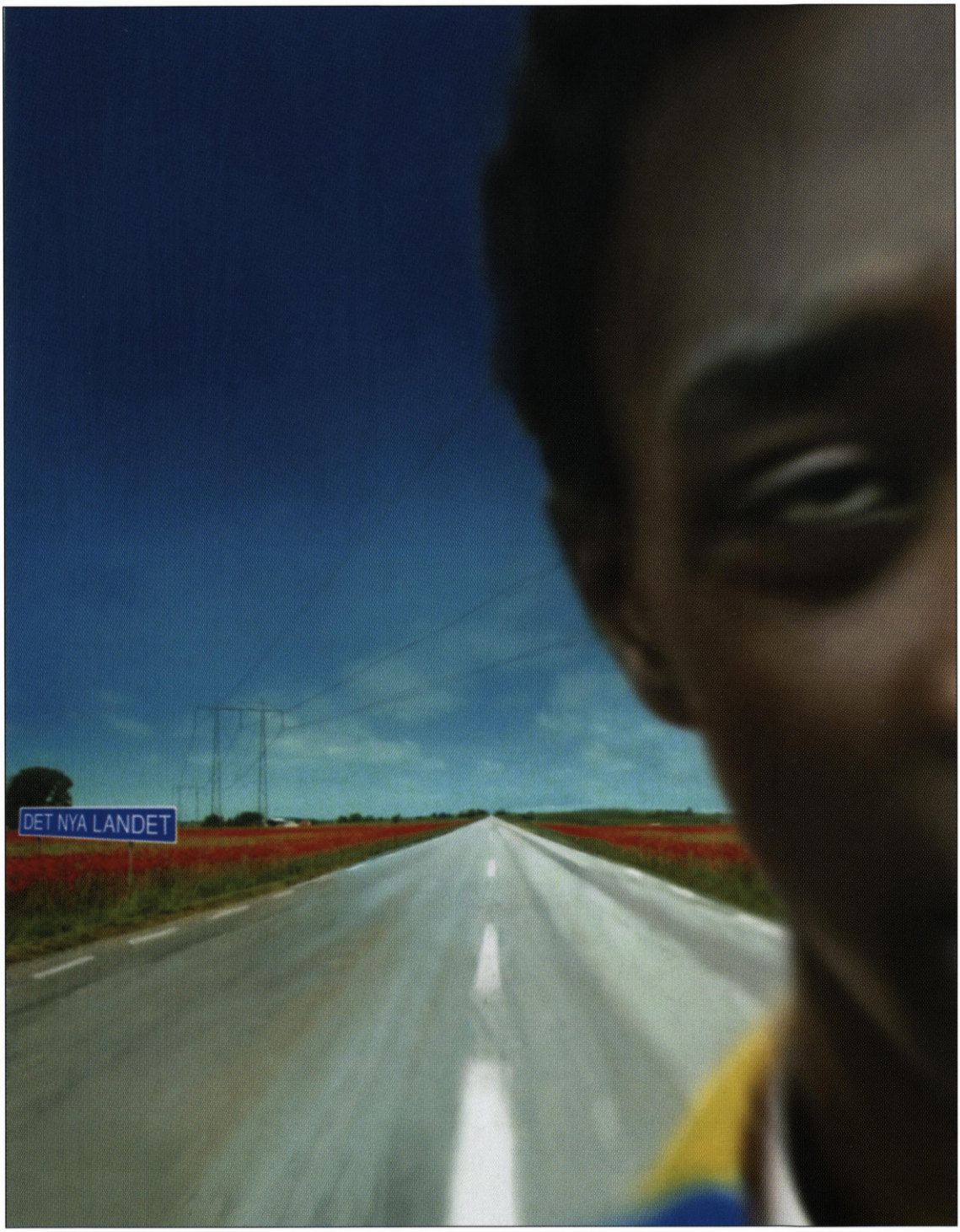
Serien er kompleks på flere niveauer, ikke mindst hvad angår repræsentationen af kulturforbrugere tilknyttet bestemte sociale klasser. Men som integrationspolitisk udsagn vælger *Leende guldbruna ögon* – til trods for sin fyndige, mangefacetterede titel – den slagne vej udstukket af de film, der allerede er diskuteret ovenfor. De 'fremmede' er alle hypersympatiske og ikke-truende. At Lennart spilles af Yankho Kamwendo, der i adskillige år har været engleblid vært i diverse børneprogrammer på tv, og hans væbner i gruppen af Fares Fares, forstærker blot det indtryk.

Blød terror-film. Noget tilsvarende kan man sige om det i skrivende stund seneste skud på stammen af 'indvandrerfilm', Daniel Valentins *Ett öga rött* (2007). Filmen er baseret på unge Jonas Hassen Khemiris meget omtalte bestseller om en indvandrerdrengs søgen efter identitet. Hvis der er noget som helst kontroversielt ved *Ett öga rött*, så er det, at den tematiserer den sprække mellem officiel multikulturalistisk politik og faktisk praksis, som Ulf Hedetoft har peget på.

Den unge Halim værner om sin arabiske identitet. Han forsvarer modersmålsundervisning, er stolt over at bo i sin ghettolignende forstad og proklamerer hårdnakket, at han aldrig vil blive som 'svennarna'. Men Halims stillingtagen er ikke kun del af en identitetsskabende proces. Den former sig også som et oprør mod hans ellers så sympatiske far, som på alle måder søger assimileringen. Halim drømmer om at opretholde en arabisk enklave i det svenske samfund og forsøger sig med en form for militant oprør – bl.a. overvejer han at myrde den svenske filmstjerne Mikael Persbrandt.

Men i slutscenen opgiver Halim mere eller mindre sin kamp mod faderens kurs. Tydeligt symbolladet ser vi her Halim skrive på svensk i stedet for arabisk i den notesbog, han filmen igennem har buret sig inde med. Og interessant nok er en af de få ting, som vakte kontroverser ved bogens udgivelse, nemlig hovedpersonens uhildet pro-palæstinensiske og antijødiske tirader, helt fjernet i filmversionen.

Den repressive tolerance. Sammenfattende kan man konstatere, at svensk film og tv ikke er veget tilbage for at behandle indvandring, multikulturalisme eller den kendsgerning, at Sverige er blevet et multietnisk samfund, hvor stadigt flere religioner bor side om side. Det skal understreges, at de her behandlede film kun udgør et begrænset udvalg af de 'indvandrerfilm', der er blevet lavet siden år 2000. Andre eksempler er Susanna Edwards *Keillers Park* (2006), der handler om mordet på en homoseksuel indvandrer i Göteborg, og Miko Lazics *Made in Yugoslavia* (2005). Begge film forsvandt dog lige så hurtigt, som de var dukket op.



Vejen til et nyt svensk filmlandskab ligger åben. I Geir Hansteen-Jörgensens *Det nya landet* (2000, *Det nye land*) tegnes Sverige som et sommerland med skyggesider.

Tilsvarende virker det heller ikke, som om mediebranchen har været overdrevet xenofobisk sammenlignet med andre sektorer i samfundet. Tværtimod synes der

her at herske en relativt stor åbenhed i forhold til at åbne dørene for folk med indvandrerbaggrund – til roller som instruktører, manuskriptforfattere, skuespillere o.l.

Parentetisk kan det her bemærkes, at der nyligt har været debat om, hvorvidt den filmstøtte, som kanaliseres ud via Svenska Filminstitutet, burde kvoteres for i højere grad at komme underrepræsenterede grupper til del. (Gustafsson 2006: 191) Denne debat har dog næsten udelukkende drejet sig om kønsfordeling, så der synes ikke at være grund til at antage, at den øgede mængde personer med udenlandsk baggrund i filmsektoren skulle skyldes særlige kvoter.

Ingen svensk *Godfather*. Alligevel tror jeg ikke, det vil være forkert at hævde, at en tematisk ensformighed og homogenitet har præget de film, der har haft som målsætning at præsentere indvandrererfaringer, altså film, hvor karakterer med indvandrerbaggrund har stået i centrum for fortællingerne. 'Den sympatiske Anden' med de 'smilende gyldenbrune øjne' har været den fremherskende stereotyp. En stereotyp, hvis dominans nu har strakt sig over mere end 40 år, og som går i spænd med den officielle integrationspolitik i Sverige. Og én måde at forklare denne dominans på er at pege på svensk films voksende økonomiske afhængighed af – og dermed stadigt mere symbiotiske forhold til – den politiske sfære.

En supplerende forklaring præsenteres af Rochelle Wright i en nyere artikel om 'indvandrerfilm'. Hendes tese er, at tendensen til at vise indvandringsmulighederne i et positivt lys simpelthen kan ses som et greb til at lokke publikum til – et publikum, som helt utvetydigt *lever* i et etnisk heterogent samfund. "Lokkemaden i disse film," skriver Wright, "kan ses som nært knyttet til deres opløftende budskab; integration er mulig, og etniske forskelle er noget, man kan bygge bro over i dagens multikulturelle Sverige (Wright 2005: 66).

Dette indebærer ikke, at den 'dårlige' indvandrer er totalt fraværende i svensk film. I en række kriminalfilm optræder f.eks. personer med indvandrerbaggrund som skurke. På lignende vis som i *Lilja 4-ever* antydes her en markant tilstedeværelse af kriminelle netværk med forbindelser til Østeuropa og Balkan. Der er dog ikke tale om film, hvor indvandrererfaringen udgør mere end blot et marginalt indslag.

Som følge af denne tendens er det så godt som umuligt at forestille sig film som *The Godfather* (1972) eller *Scarface* (1983) i Sverige – film om indvandrere, som åbent mistror og konsekvent undergraver deres nye lands værdier og idealer. Inden for en mindre geografisk radius kunne man nævne Fatih Akins *Gegen die Wand* (2004, *Mod muren*) som en film, der næppe heller kunne tænkes lavet i svensk kontekst. Den mandlige hovedperson med indvandrerbaggrund modtager sociale ydelser, er alkoholiseret, suicidal, voldelig, destruktiv, kvindemishandlende, promiskuøs og plages desuden af den uklare identitet, som hans indvandrerstatus har ført med sig. Dette billede ligger langt fra den etablerede svenske indvandrerstereotyp.

Så trods det at Sverige er et relativt stort indvandrerland, trods det at der er lavet mange film med indvandrertematikker, og på trods af det forholdsvis store antal personer med indvandrerbaggrund i filmbranchen, er det et faktum, at det fortsat er et temmelig éndimensionalt billede af indvandrerne, der formidles. Det har sine forklaringer. Men lidt synd er det nu alligevel.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. Oplysningerne kommer fra hjemmesiderne for det svenske Migrationsverket, Statistiska Centralbyrån og FN. For mere præcise referencer, se litteraturlisten.
2. Udtrykket 'folkhemsk' er afledt af begrebet 'folkhem', der blev lanceret i 1928 af den socialdemokratiske partileder og senere statsminister Per Albin Hansson i den såkaldte 'folkhems'-tale. I princippet kan man sige, at det beskriver en national, socialdemokratisk variant af marxismens klasseløse samfund. Med tiden er begrebet blevet stadigt tættere knyttet til – men ikke nødvendigvis synonymt med – begrebet 'velfærdsstaten'.
3. Tigervall 2005: 45. Senere i sin afhandling, på side 215, påpeger Tigervall, at denne sympatiskabende invandrerkonstruktion er mest tydelig, når indvandrerne er filmenes hovedpersoner.
4. 'Tattare' beskriver en opdigtet etnisk gruppe, som ansås for at være en blanding af sigøjnere og 'svenskere', og som i dag omtales som 'rejsende'. En tilsvarende gruppering går i Irland under navnet 'Irish travellers'.
5. Det bør nævnes, endskønt jeg ikke selv deler synspunktet, at der siden Tigervalls ph.d.-afhandling er blevet sat spørgsmålstegn ved selve fænomenet 'indvandrerfilm'. Historikeren Tommy Gustafsson har således affærdiget 'bølgen' som et rent receptionsfænomen skabt af anmeldere, der slås om at fremstå så politisk korrekte som muligt (Gustafsson 2006: 193).

Litteratur

Bondanella, Peter (2004). *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. New York og London, Continuum.

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press.

Gustafsson, Tommy (2006). "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könsrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet". In: Hedling, Erik og Wallengren, Ann-Kristin (red.): *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*. Stockholm, Atlantis.

Hedetoft, Ulf (2006). "Divergens eller konvergens – perspektiver i den dansk-svenske sammenstilling", In: Hedetoft, Ulf, Pettersson, Bo og Sturfelt, Lina (red.): *Bortom stereotyperna? Invandrare och integration i Danmark och Sverige*. Halmstad, Makadam.

Hedling, Olof (2006). "'Sveriges mest kända korvkiosk' – om regionaliseringen av svensk film". In: Hedling, Erik og Wallengren, Ann-Kristin (red.): *Solskenslandet – svensk film på 2000-talet*. Stockholm, Atlantis.

Koskinen, Maaret (2002). "Konsten att förena gammalt med nytt. Form och berättande i *Jalla! Jalla!*". In: Björkman, Stig, Lindblad, Helena og Sahlin, Fredrik (red.): *Fucking Film – Den nya svenska filmen*. Stockholm, AlfaBeta.

Lindblad, Helena (2002). "Det nya filmlandet". In: Björkman, Stig, Lindblad, Helena og Sahlin, Fredrik (red.): *Fucking Film – Den nya svenska filmen*. Stockholm, AlfaBeta.

Pred, Allan (2000). *Even in Sweden – Racisms, Racialized Spaces, and the Popular Geographical Imagination*. Berkeley, Los Angeles og London, University of California Press

Tigervall, Carina (2005). *Folkhemsk film – med "invandraren" i rollen som den sympatiske Andre*. Umeå, Sociologiska institutionen, Umeå universitet.

United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2007). "International Migration 2006", *http://www.un.org/esa/population/publications/2006Migration_Chart/2006IttMig_wallchart.xls* (19. juni 2007).

Wright, Rochelle (1998). *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*. Carbondale, Southern Illinois University Press.

Wright, Rochelle (2005). "'Immigrant Film' in Sweden at the Millennium". In: Nestingen, Andrew og Elkington, Trevor Glen (red.): *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit, Wayne State University Press.

www.migrationsverket.se

www.scb.se



Rachid Boucharebs *Indigènes* (2006, *Ærens dage*) vakte politisk tumult – og indbragte de fire hovedrolleindehavere skuespilprisen i Cannes til deling.

Fra menneske-zoo'er til cinéma beur

Repræsentationen af Frankrigs 'fremmede'

Af Kamel Benkaaba

Da *Indigènes* (2006, *Ærens dage*) – Rachid Boucharebs film om nordafrikanske soldater i den franske hær under Anden Verdenskrig – blev nomineret til en Oscar, var det den foreløbige kulmination på en lang og sej kamp for at synliggøre en befolkningsgruppe, der ellers er blevet holdt skjult, fornægtet og til tider stigmatiseret i fransk kultur. Også fransk film har i høj grad været med til at usynliggøre indbyggerne i de tidligere franske kolonier og dermed bidraget til at skabe et særligt billede af Frankrig, en form for mytologi, der skulle styrke den franske selvfølelse.

Det er i særlig grad gået ud over nordafrikanerne – såvel i koloni-æraen som senere, hvor mange af dem var blevet indvandrere i det franske samfund. Men i og med at de tidligere koloniundersåtters børn i de senere år selv er begyndt at tage hånd om deres egne fortællinger, har de førhen usynlige befolkningsgrupper gjort deres entré på filmlærredet. For at give et indtryk af, hvor meget dét betyder, vil jeg

indledningsvis gå tilbage til kolonitiden, som i øjeblikket er genstand for en levende debat i Frankrig.

Eksotisme og fravær. Allerede de tidligste franske film er præget af forudindtagede opfattelser af fremmede. Hvor brødrene Lumières franske film – dvs. dem, der blev indspillet i Frankrig – i alt væsentligt skulle indfange livet, som det udspillede sig i nuet, er de tæt ved 60 film, som brødrene eller deres fotografer optog i Nordafrika, i vidt omfang iscenesatte. De viser henholdsvis officielle besøg, ceremonier og hændelser, som Lumière-brødrenes chef-fotograf, Felix Mesguich, havde instrueret. Mesguich beretter i øvrigt i sine erindringer, at han først og fremmest søgte at filme eksotiske scener. Der var altså snarere tale om et ønske om at udbygge en på forhånd eksisterende forestillingsverden end om en vilje til at indfange den sociale, historiske og menneskelige virkelighed i datidens koloniområder. Som Martine Astier Loutfi har udtrykt det, var "de filmiske billeders autenticitet lige fra begyndelsen et kildent spørgsmål" (Loutfi 1996: 21).

Men forkærligheden for det eksotiske blev stærkere med årene. I 1921 filmatiserede instruktøren Jacques Feyder Pierre Benoîts succesroman *L'Atlantide* fra 1919 om et par franske soldater, der farer vild i ørkenen og finder det tabte Atlantis. Filmen, der blev indspillet i Algeriet, viser først og fremmest de smukke landskaber, hvorimod et andet af romanens vigtige aspekter – nemlig det ulige forhold mellem koloniherrer og indfødte – glimrer ved sit fravær. Ved at udviske landets koloniale situation fik filmen Algeriet til at fremstå som mere attraktivt for storbyernes publikum – som en opfordring til at prøve lykken i koloniernes endeløse ørkener og jomfruelige landområder. Med Loutfis ord: "Såvel eskapismen som den kolonialistiske og nationalistiske propaganda er et produkt af den 'ægte' Saharaørken, når den bliver projiceret op på et lærred" (Ibid.: 22). Fascinationen af de store vidder går således hånd i hånd med en ligegyldighed over for lokalbefokningens levevilkår.

Den franske kolonimagts dominerende diskurs præger selv instruktører, som i andre sammenhænge har udvist stort politisk og humanistisk engagement. Det gælder f.eks. Jean Renoir, som med finansiering fra den franske regering instruerede stumfilmen *Le Bled* (1929), hvis titel er et arabisk ord for 'hjemegn', der i Frankrig henviser til et ikke nærmere bestemt område i Nordafrika. *Le Bled*, der var en bestillingsfilm til fejring af hundredåret for den franske erobring af Algeriet, handler om en ung parisisk levemand, som geråder i økonomisk uføre og beslutter at opsøge sin rige onkel i Algeriet. Iført smoking iagttager han lokalbefolkningens hårde arbejde med den ufrugtbare jord, men efter en række omvæltninger og strabadser beslutter han at slå sig fast ned i Algeriet og leve et lykkeligt liv. Renoir etablerer i filmen en tæt forbindelse mellem koloniherrernes tilegnelse af den algeriske jord og den militære tilstedeværelse. Dette kommer især til udtryk i et billede af onklen, der tager sin nevø med ud for at se markerne, hvor afgrøderne vokser frem under et overlappende billede af en gruppe franske soldater. Med andre ord kan koloniherrerne regne med hærens støtte. Filmen lægger sig dermed i direkte forlængelse af datidens officielle ideologi og er en slet skjult opfordring til det franske publikum om at komme til Algeriet og deltage i koloniseringen.

Renoir er symptomatisk for denne periodes instruktører, som hverken formå-

ede at tage højde for den politiske dimension af koloniområdernes situation eller at fremstille lokalbefolkningen som helstøbte og handlende personer i en filmfiktion. De første 35 år af fransk films udforskning af områder uden for det franske fastland er således kendetegnet ved en usynliggørelse af forholdet mellem koloniherrer og indfødte – og dermed et næsten totalt fravær af egentlige kulturmøder. Den 'fremmede' optræder stort set ikke på lærredet – hvilket blot forstærker hans 'andethed'. Hans funktion er udelukkende at give ekstra relief til den hvide mands mod og udholdenhed, mens denne tappert udforsker fjendtlige teritorier og opdyrker ufrugtbare landskaber.

Menneske-zoo. Dokumentarfilmen *Zoos humains* (2002) giver et godt billede af kolonitidens syn på de indfødte. Den er lavet af historikeren Pascal Blanchard, der er specialist i Frankrigs koloni- og immigrationshistorie, og Eric Deroo, som er instruktør og historiker og ligeledes i mange år har beskæftiget sig med kolonihistorien. Filmen, som er resultatet af tre års tværfaglig forskning med 50 internationale eksperters deltagelse, udforsker et skjult kapitel af Frankrigs kolonihistorie: med udgangspunkt i arkivbilleder, film og fotografier, der stammer så langt tilbage som fra 1896, viser den, hvordan fænomenet menneske-zoo bidrog til at skabe billedet af 'den vilde' som en del af den vestlige forestillingsverden om 'de fremmede'.

Idéen om at udstille levende mennesker, ligesom man gjorde med dyr, var oprindeligt tyskeren Karl Hagenbecks. I 1874 gav han form til den menneskelige zoo med en udstilling af samoanere og lapper, som han præsenterede som naturfolk, der stadig var på et stadie tæt ved det dyriske. Konceptet blev kort efter genanvendt i Frankrig af direktøren for en af Paris' store parker (Jardin d'acclimatation), Geoffroy de Saint-Hilaire. I 1877 organiserede han to etnografiske shows, hvor han udstillede repræsentanter for to etniske grupper – nubier og eskimoer. Den nye showform pirrede samtidens hang til det eksotiske og blev øjeblikkeligt en kommerciel succes. Parkens besøgstal fordobledes og nåede samme år op på en million. De menneskelige zoo'ers succes fortsatte i de følgende år, og mellem 1877 og 1912 blev der organiseret omkring tredive af slagsen i Jardin d'acclimatation.

Blanchard og Deroos film understreger også betydningen af den koloniale udstilling, der åbnede den 6. maj 1931 i Vincennes-skoven. Udstillingen, der var udformet som en hyldest til den Tredje Republiks hovedværk, kolonialismen, blev præsenteret som en mulighed for metropolens beboere til at møde 'den anden'. De besøgende kunne komme jorden rundt på bare en enkelt dag – som det hed i reklame-materialet – og dét var en chance, franskmændene ikke ville snyde sig selv for. Udstillingen kunne således melde om op til 300.000 besøgende om dagen eller i alt omkring otte millioner gæster i hele udstillingsperioden frem til november 1931 – formentlig godt hjulpet på vej af en massiv mediedækning i de illustrerede aviser og biografernes nyhedsfilm.

Den gennemgående idé var, at de udstillede folk ikke var egentlige mennesker, men snarere besad dyriske egenskaber, hvilket tydeliggjordes gennem flere temaer: de indfødtes grusomhed, kannibalisme og tøjlesløse seksualitet. I de tilfælde, hvor udstillingen fremviste en 'negerlandsby', drejede det sig om en 'tæmmet' landsby i stil med tæmmede vilde dyr. Koloniudstillingen var således i høj grad med til at styrke den stigmatiserende forestilling

om de 'vilde' indfødte.

Ifølge Pascal Blanchard og to andre historikere, Nicolas Bancel og Sandrine Lemaire, "er de menneskelige zoo'ers fremkomst, udbredelse og popularitet resultatet af et sammenfald af tre fænomener: konstruktionen af en social forestillingsverden om de andre (uanset om de stammer fra kolonierne eller ej); den videnskabelige teoretisering af 'racernes hierarki' i kølvandet på den fysiologiske antropologi; og endelig skabelsen af et koloni-imperium, som netop da var under opbygning" (Blanchard, Bancel og Lemaire i *Le Monde Diplomatique*, august 2000). Den menneskelige zoo fortæller os med andre ord mere om datidens franske befolknings forståelsesrammer end om de befolkninger, man kunne se repræsenteret i udstillingens bure. Den fortæller os om legitimeringen af en diskurs, der repræsenterede 'den anden' som et laverestående væsen og retfærdiggjorde Frankrigs civilisatoriske mission på andre breddegrader.

Zoos humains er en vigtig film, fordi den dokumenterer et fænomen, der var vidt udbredt i 1931, og som siden er forsvundet ud af den kollektive erindring. Den viser datidens dominerende diskurs som et produkt af to former for racisme, der netop smelter sammen i de menneskelige zoo'er: en såkaldt 'videnskabelig' og en folkelig. Datidens film pustede i høj grad til den folkelige racisme. F.eks. var det ikke alle franskmænd, der selv havde mulighed for at se den koloniale udstilling, men de billeder, man kunne se i biograferne, bekræftede de rygter, der svirrede om de 'vilde'.

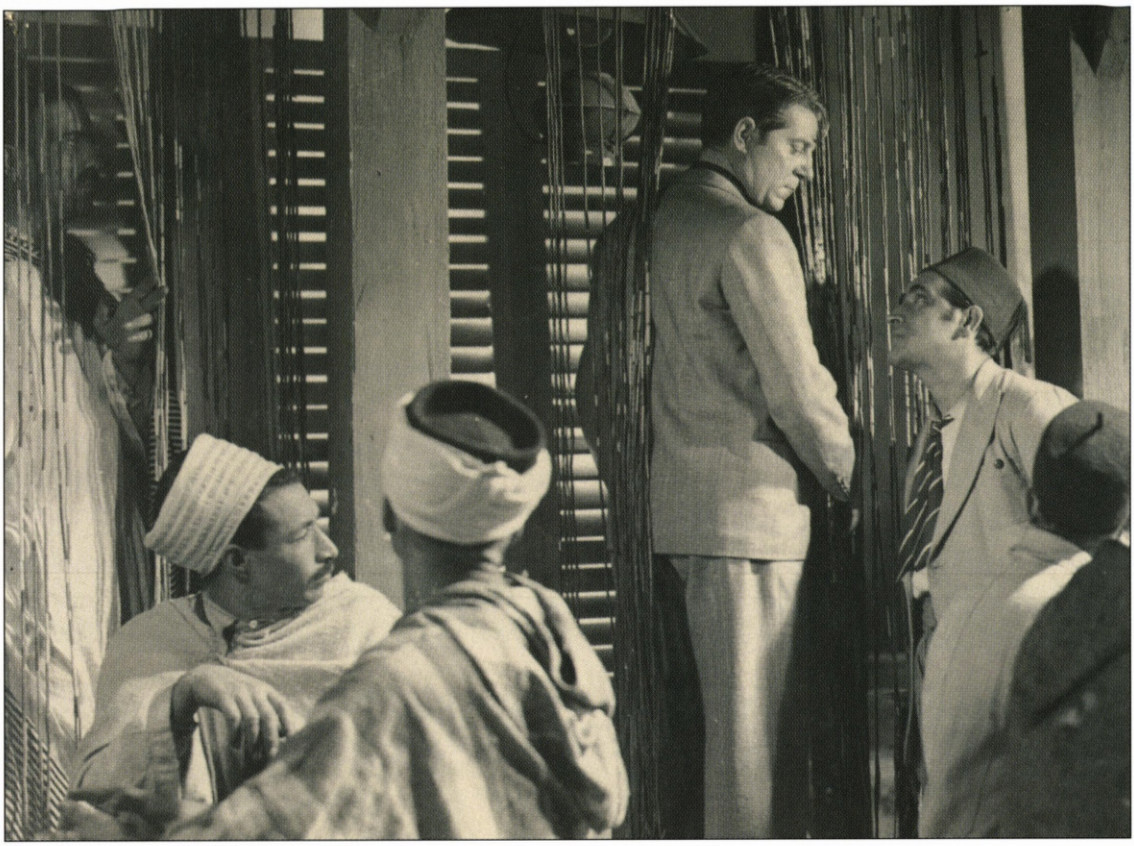
Film blev således et oplagt redskab til at retfærdiggøre kolonialismen – som ellers kunne synes paradoksal for en nation, hvis officielle 'brand' bygger på frihed, lighed og broderskab. Dette paradoks kunne



"En jordomrejse på en dag," lyder den lodrette tekst på denne plakat for kolonialisme-udstillingen i Paris 1931.

imidlertid nemt udviskes, hvis man viste, at bestemte grupper var tættere på dyrene end på det menneskelige, hvorfor de ikke kunne karakteriseres som 'brødre'. Et argument, som fik yderligere næring i kraft af tanken om den civilisatoriske mission: netop fordi Frankrig repræsenterede de højeste menneskelige idealer, var det landets pligt at udbrede denne civilisation til så mange som muligt.

Eksemplet med udstillingen af levende mennesker demonstrerer med al



Den franske stjerne Jean Gabin i Algiers kasbah i Julien Duviviers *Pépé le Moko* (1937).

tydelighed, hvorfor ethvert kulturmøde var utænkeligt: de udstillede grupper var simpelthen frakendt muligheden for kultur. Blanchard og Deroos film viser, hvor udbredt dette fænomen var, og hvordan det bidrog til at forme opfattelsen af 'den anden'. Samtidig giver *Zoos humains* os mulighed for at se de mekanismer, man tyer til for at retfærdiggøre et foretagende som kolonialismen, der ellers vanskeligt lader sig forsvare – mekanismer, som også datidens spillefilm var en central del af. Propagandaen for den franske kolonialisme var således ikke blot et anliggende for reportager og udstillinger. Den kom også til udtryk i tidens fiktionsfilm.

Pépé le Moko. I 1937 instruerede Julien Duvivier *Pépé le Moko* med datidens store stjerne, Jean Gabin, i titelrollen. Selv om denne film kan placeres inden for den poetiske realisme sammen med f.eks. *Quai des brumes* (1938, *Tågernes kaj*) af Marcel Carné, er den også et skoleeksempel på datidens kolonialistiske film. Handlingen udspiller sig i 1930'erne i Algiers kasbah. Det franske politi eftersøger på andet år den franske gangster Pépé le Moko, som holder sig skjult i kasbahen, hvis snævre, menneskemyldrende gader fremstår som en labyrint. Filmen udnytter på storslået vis kasbahens rumlige potentiale og får den til at fremstå både som skjulested og fængsel.

Mere problematisk er det, at filmens eneste algeriske rollefigur, politi-inspektør

Slimane (som spilles af den franske skuespiller Lucas Gridoux), er en upålidelig og skurkagtig personage. I sin udformning af rollen bruger Julien Duvivier nogle af de samme teknikker, som Veit Harlan senere skulle anvende i den nazistiske *Jud Süss* (1940, *Jøden Süss*). Som f.eks. når Pépé til Slimane siger: "Avoir à ce point-là une gueule de faux jeton, ça devient de la franchise" - dvs. 'Dit fjæs lyser i den grad af falskhed, at det faktisk bliver ærligt.' Denne replik, som bygger på den umiddelbare modsætning mellem falskhed og ærlighed, formidler idéen om, at inspektør Slimane, trods den respektabilitet hans erhverv burde udstyre ham med, i kraft af sin algeriske afstamning forbliver grundlæggende upålidelig. Heroverfor står Pépé le Mokos sympatiske karakter, som forstærkes af skuespilleren Jean Gabins gode omdømme. Det er således ikke svært at vælge mellem en algerisk politiinspektør og en fransk gangster. Tilskueren kan umuligt identificere sig med den algeriske person, hvorimod empatien straks orienterer sig mod gangsteren.

Krigen uden navn. Algierkrigen brød ud i 1954 efter et oprør ledet af algeriske frihedskæmpere. Den varede indtil Evian-aftalen blev underskrevet den 18. marts 1962, og er uden tvivl efterkrigstidens største og mest traumatiske historiske begivenhed for Frankrig. I mange år har det således været ildeset at omtale den som en egentlig 'krig', og man har i stedet talt om 'begivenhederne' på den anden side af Middelhavet.

Algierkrigen splittede franskmændene på grund af sin kompleksitet, for Algeriet var en del af det franske territorium, og Frankrig kæmpede derfor ikke imod et andet land. Formelt var algerierne franske statsborgere som alle andre, men helt så enkelt var det ikke, for ifølge en særlig lov for indfødte fra den 28. juni 1881 skelnede man imellem to slags franskmænd: franske statsborgere (*citoyens*) og franske undersåtter (*sujets*) – altså koloniernes oprindelige indbyggere (malgalesere, algeriere, indbyggere fra Antillerne etc.). Den formelle status som 'undersåt' indebar en række begrænsninger såsom fraværet af politiske rettigheder og forbud mod at opholde sig ude om natten. Dette var baggrunden for oprøret i Algeriet i 1954.

Mens krigen stod på, var fransk film karakteriseret ved et nærmest totalt "fravær af den koloniale undersåt som figur" (Stora 2006: 62). I det hele taget findes der ikke mange samtidige franske film om krigen i Algeriet, og i de tilfælde, hvor en instruktør vovede at beskæftige sig med emnet, greb den statslige censur ind og forhindrede, at filmen blev udsendt i biograferne. Dette var for eksempel tilfældet for Godards *Le petit soldat* (*Den lille soldat*), der handler om en ung franskmand, som er deserteret fra krigen i Algeriet og i Genève hverves af det nationalistiske og stærkt højreorienterede OAS (Organisation Armée Secrète) til at udføre et attentat på en journalist. Filmen, der bl.a. indeholder torturscener, blev produceret i 1960, men tilbageholdt til efter krigen og først udsendt i 1963. En lignende skæbne overgik René Vautiers dokumentariske kortfilm *L'Algérie en flammes* (1958, men først frigivet 1968), der var optaget blandt de algeriske frihedskæmpere, Jacques Panijels ligeledes dokumentariske *Octobre à Paris* (1961, udsendt 1968) om en algerisk protestdemonstration – og nedslagtningen af samme – den 17. oktober 1961, og Jacques Roziers nybølgefilm *Adieu Philippine* (1960, udsendt 1962) om ung parisisk kærlighed på baggrund af krigen i Algeriet. Algierkrigen var den sidste storhedstid for den franske stats officielle censur.



Jean-Luc Godards *Le petit soldat* (1963, *Den lille soldat*).

Endnu en gang er det mest fremherskende træk fraværs- eller usynlighedsstrategien. En omfattende og vigtig konflikt finder sted i Frankrigs umiddelbare nærhed, men de franske tilskuere nægtes adgang til denne væsentlige del af deres egen samtidshistorie. Hvad angår algerieren, er han eller hun på dette tidspunkt helt uden for synsfeltet som potentiel filmisk person; algerieren eksisterer kun som en abstraktion.

Den generaliserede glemsel, hvad angår forholdet mellem algeriere og franskmænd, forstærker den chokvirkning, det får, da store grupper af algeriere bosætter sig i Frankrig efter krigens afslutning.

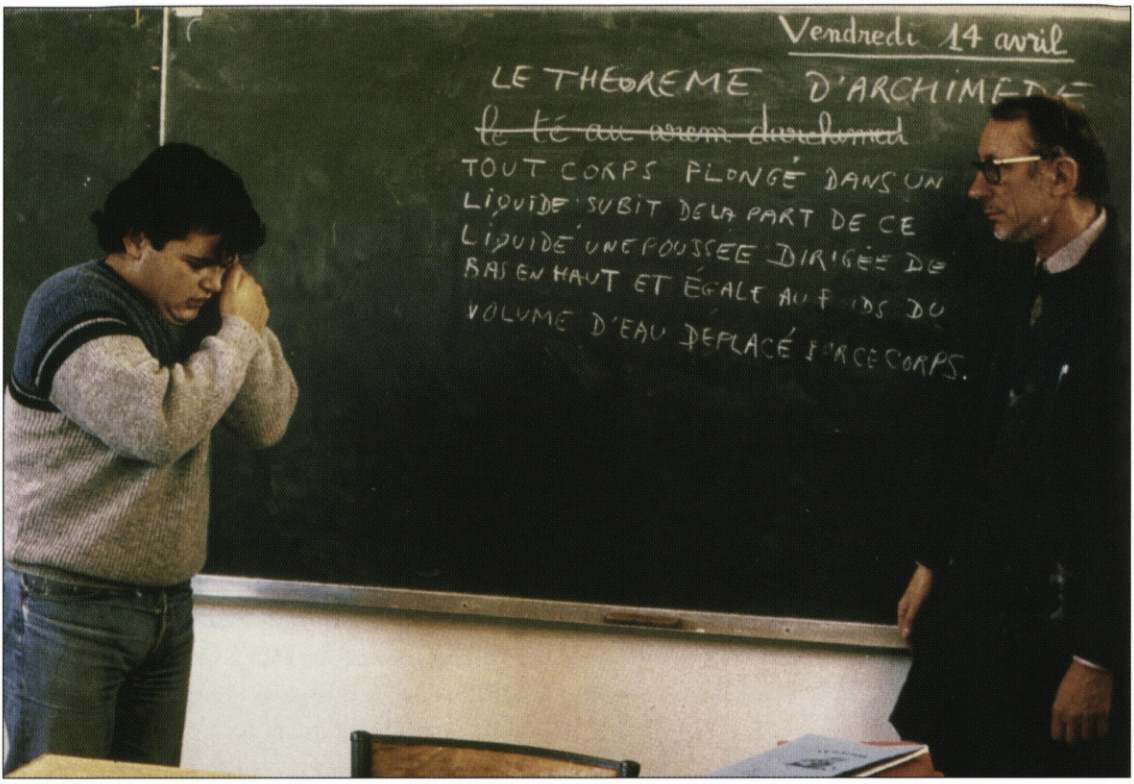
Cinéma beur. Udtrykket *cinéma beur* blev første gang anvendt i filmtidsskriftet *Cinématographe* i juli 1985. Ordet 'beur' henviser til unge andengenerationsindvandrere af nordafrikansk afstamning. Lingvistisk set er det ordet 'arabe' med ombyttede stavelser – en særlig urban slangpraksis, der i denne periode var populær blandt unge i de parisiske betonforstæder. Betegnelsen blev da også lanceret af de unge selv under en demonstration for lighed, der i 1983 samlede 100.000 personer, men med tiden har den fået diskriminerende konnotationer, så 'les beurs', som officielt er den franske republiks børn, i et vist omfang bliver opfattet som en slags andenrangsborgere, ligesom deres forældre blev det under den særlige lov for indfødte.

Overgangen fra koloniundersåt til fremmedarbejder eller barn af en fremmedarbejder medførte ikke fundamentale ændringer. Peter Bloom udtrykker det som følger: "Født ind i opløsningen af den koloniale orden måtte næste generation se sig rubriceret et sted imellem en fransk arbejderklasseidentitet og en fremvoksende multikulturel indvandrerbefolkning" (Bloom 2003: 39).

Med denne gruppes problematiske baggrund in mente har den uafhængige filminstruktør Farida Belghoul forsøgt at give en definition af 'cinéma beur'. Hun skelner mellem tre kategorier. Den første omfatter de instruktører, der selv er 'beurs', opvokset i Frankrig (som Mehdi Charef og Rachid Bouchareb). Den anden omfatter de algeriske instruktører, der er vokset op i Algeriet, men har et tæt forhold til Frankrig. Den tredje rummer instruktører, som ikke har familiære bånd til Nordafrika, men hvis film beskæftiger sig med 'les beurs' (f.eks. Gérard Blain og Philippe Faucon).

Den første beur-film var Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archimède* (1985, *Og hva' så...? Te i Arkimedes' harem*), som opnåede Jean Vigo-prisen, der kun gives til mere komplekse film i auteur-traditionen. I 1980'ernes franske filmlandskab skiller *Le thé au harem d'Archimède* sig da også ud med en helt ny tone.

Handlingen udspiller sig i et socialt boligområde, i Frankrig kaldet HLMs (habitations à loyer modéré). Dengang var betonmiljøerne ukendt territorium for det bredere publikum, men filmen giver en realistisk fremstilling af sådan et forstadsmiljø og insisterer på dets klaustrofobiske aspekter og den måde, hvorpå kvarterets beboere lukkes ude fra det øvrige samfund. Ved siden af hovedpersonerne Madjid og Pat – en ung andengenerationsindvandrer og hans franske ven, som begge mangler pejlemærker for deres liv – præsenterer Charef et bredt persongalleri, der afspejler det multietniske og multikulturelle Frankrig. Filmens styrke er dens selvbiografiske dimension, for Charef fortæller i vidt omfang sin egen historie. Og i kraft af filmens kombination af franske og arabiske kulturelle referencer udstiller han samtidig sin hybride identitet. Charef tydeliggør også den kløft, der findes mellem den første



Kreativ sproglig integration i Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archimède* (1985, *Og hva' så... Te i Arkimedes' harem*).

generation af indvandrere og deres børn. Således gentager Madjids mor flere gange over for sin søn, at hun ikke forstår ham.

I modsætning til den koloniale film rummer *Le thé au harem d'Archimède* et genuint kulturmøde, som udspiller sig såvel eksternt, mellem forskellige mennesker, som internt i en enkelt person. Samtidig sætter filmen spørgsmålstegn ved og udfordrer den monolitiske franske kultur ved at insistere på en dynamisk identitetskonstruktion – jf. titlen, der refererer til en scene, hvor en indvandrerknægt skal skrive ordene 'Arkimedes' teorem' ('le théorème d'Archimède') på tavlen, men får det til et teselskab i den græske filosofs harem! Identitetskonstruktionen er dog ikke uproblematisk, og konflikten mellem den hybride identitet, Madjid oplever og forsøger at skabe, og den stereotype opfattelse, han mødes med af andre, vidner om, at kolonitidens fordomme stadig lever. Det er uundgåeligt for Madjid at møde racismen.

Le thé au harem d'Archimèdes store fortjeneste er, at den gjorde en indtil da usynlig befolkningsgruppe synlig i kraft af en fransk filmproduktion. Med deres forhåbninger og modsætninger lever og handler indvandrerne på lærredet og viser derigennem deres tilstedeværelse på fransk grund – en tilstedeværelse, man herefter var nødt til at tage ad notam.

Andre beur-film fulgte da også snart efter, fortrinsvis instrueret af yngre instruktører – som f.eks. Rachid Boucharebs *Cheb* (1991), Malik Chibanes *Hexagone* (1994) og Karim Dridis *Bye-Bye* (1995).

Tiltagende synlighed. *Cheb* tegner et præcist portræt af de unge andengenerationsindvandreres identitetsproblemer. Filmens indledning giver straks indtryk af omfanget af de unges følelse af utilpashed. I åbningssekvensen vises skiftevis nedrivningen af et højhus i et socialt boligkvarter, politivold, billeder af sørgende og en demonstration mod racisme, formentlig beur-marchen fra 1983 – man kan i alt fald læse et banner med et af denne demonstrations typiske sloganer: "J'y suis, j'y reste" (dvs. "Jeg er her, og jeg bliver her"). Sekvensen afsluttes med et nærbillede af en revolver, der peger direkte mod kameraet i en truende gestus. Tilskueren anbringes dermed i en situation, der skal afspejle den udsatte position, som les beurs befinder sig i i det franske samfund.

Filmen er interessant, i og med at den viser, at løsningen på beur-ungdommens problemer ikke findes på den anden side af Middelhavet. Hovedpersonen, Merwan, bliver udvist af Frankrig efter at have begået et tyveri. Så snart han ankommer til Algeriet, må han aftjene sin militære værnepligt. Hans eneste mål bliver herefter at vende tilbage til Frankrig, da han, der ikke engang taler arabisk, føler sig som en komplet fremmed i Algeriet. Han deserterer fra den algeriske hær og er så heldig at møde en franskmand af italiensk oprindelse, som ikke har lyst til at aftjene sin egen værnepligt i Frankrig og derfor går med til at give sit pas til Merwan. Ironisk nok må Merwan altså påtage sig en andens identitet og gennemføre denne anden mands militærtjeneste for at kunne vende tilbage til Frankrig. Slutningen viser, at netop identitetsspørgsmålet er problematisk for de unge beurs, og at de vanskeligt kan finde et afklaret tilhørsforhold, uanset hvilken side af Middelhavet de befinder sig på.

Hexagones produktionshistorie illustrerer, hvor svært det kan være for en ung beur-instruktør at realisere sit filmprojekt. Malik Chibane måtte starte med at oprette sit eget produktionsselskab, og det tog ham i alt seks år at lave filmen. Det færdige resultat bærer sine steder præg af en udtalt mangel på ressourcer, men for Chibane var hovedsagen i det hele taget at udtrykke sig og fremstille den virkelighed, beurgenerationen lever i: "Det er blevet en påtrængende nødvendighed at udødeliggøre den generation, vi tilhører; vores kulturelle usynlighed bliver stadigt mere uudholdelig" (Chibane i Tarr 2005: 52).

Usynlighedsproblemet fylder meget, og den eneste løsning for dem, der lider under det, er selv at gribe kameraet for at vise deres egen virkelighed. *Hexagone* understreger denne gruppes sociale vanskeligheder og kløften mellem den første generation af indvandrere og deres børn.

Chibane har udelukkende anvendt ikke-professionelle skuespillere, og til forskel fra f.eks. *Le thé au harem d'Archimède,* hvor den ene hovedperson, Pat, er hvid, er alle personerne beurs. På den måde taler Malik Chibane meget direkte om de unge andengenerationsindvandreres integrationsproblemer, og filmen siger tydeligt, at disse unge skal opfattes som fuldgyldige samfundsborgere. *Hexagone* kan måske virke mere som et opråb end som en egentligt narrativ film, men Chibane bruger filmmediet for at blive hørt.

Kan man anklage *Hexagone* for en vis mangelfuldhed, hvad angår lyd og klipning, er *Bye-Bye* af Karim Dridi en langt mere æstetisk gennemført film. Dridi, hvis debutfilm, *Pigalle* (1994), allerede havde vakt en del opmærksomhed, har med *Bye-Bye* skabt en narrativt kompleks film, som belyser hovedpersonens psyke ved hjælp af flashbacks. Filmen handler om to brødre af nordafrikansk afstamning, Ismaël og

Mouloud, som beslutter at forlade Paris og tage til Marseille, efter at deres bror er død i en ulykke. Valget af netop den sydfranske havneby Marseille har betydning, for ikke alene er Marseille porten til Afrika, settingen giver tillige Dridi lejlighed til at vise et andet miljø end de store betonforstæder, der optræder i både *Le thé au harem d'Archimède* og *Hexagone*. Marseilles meget multietniske befolkning er nemlig ikke udelukkende bosat i byens periferi, men i høj grad også i dens centrum.

Filmens handling udspiller sig således i Panier-kvarteret, der er byens ældste (Marseille er grundlagt omkring 600 år før vor tidsregning). Her møder Ismaël og Mouloud et nyt univers og mange forskelligartede mennesker. *Bye-Bye*s styrke er, at det lykkes filmen at sætte sig ud over stereotyperne ved at præsentere et bredt persongalleri og en række situationer, som levende afspejler byens myldrende liv, samtidig med at de giver Dridi anledning til at komme ind på temaer som racisme, stoffer, seksuelt begær, familiesolidaritet og venskab, uden at det på noget tidspunkt bliver forudsigeligt. *Bye-Bye* er formentlig den mest vellykkede af beur-filmene.

Sammenfattende kan man sige om cinéma beur, at filmene ikke alene er kendetegnet ved den befolkningsgruppe, de fremstiller på lærredet, men i høj grad også ved instruktørernes åbenlyse ønske om at give personerne en psykologisk dybde, som ikke ellers præger den offentlige franske debat om indvandrerspørgsmålet.

Forstadsfilm. Med ganske korte mellemrum kom der i 1995 tre film, der alle foregår i Paris' hårde forstæder og handler om konflikter mellem de unge og ordensmagten: *La Haine* (*Hadet*) af Mathieu Kassovitz, *Etat des lieux* af Jean-François Richet og *Raï* af Thomas Gilou.

Mest kendt af de tre er *La Haine*, som ikke alene vandt prisen for bedste instruktion i Cannes men også såvel publikums som kritikernes gunst. Dette skyldtes flere ting. Først og fremmest en gennemført iscenesættelse i ekspressive sort/hvide billeder og en effektiv klipning, hvis nervøsitet understreger den undtagelsestilstand, der præger miljøet. Desuden handler *La Haine* om en til da ubekendt personkonstellation i fransk film: en 'black-blanc-beur'-trio, dvs. en sort, en hvid og en araber – hvilket var Kassovitz' billede på 1990'ernes multietniske franske samfund. Og endelig bygger filmen på en grundlæggende antagonisme mellem politiet og de unge og behandler dermed det voldstema, som med regelmæssige mellemrum præger nyhedsbilledet. Den er dermed i pagt med de franske mediers sensationslystne forvridninger, når de konstant forbinder forstæderne med kriminalitet og vold.

Skal *La Haine* betragtes som en socialrealistisk film? Næppe. I alt fald synes den også at have en anden og mere filmkulturel eller ligefrem postmoderne dagsorden. Overalt i filmen støder man nemlig på filmiske henvisninger, der afslører instruktøren som en filmelsker med mange amerikanske forbilleder. Brugen af sort/hvid genkalder Martin Scorseses *Raging Bull* (1980), og en af personerne citerer eksplicit Robert De Niros berømte spejl-monolog i *Taxi Driver* (1976). Endelig er der en række situationer, der bringer Spike Lees *Do the Right Thing* (1989) i erindring.

Filmen skabte godt nok en del debat om det franske politis overgreb på etniske minoriteter, og den foregår også i en bestemt forstad til Paris, Chanteloup-les-Vignes. Men godt hjulpet på vej af et imponerende budget (15 millioner francs) synes Kassovitz mere optaget af at kæle for iscenesættelsen og imitere sine amerikan-



Urban fransk trikolore anno 1995: Mathieu Kassovitz' *La Haine* (*Hadet*).

ske forbilleder end af at udforske den sociale dimension af sit tema i dybden. Hvis man ser nærmere på de tre hovedpersoners narrative status, vil man desuden opdage, at fokus især er på Vinz (spillet af Vincent Cassel), den hvide person i trioen – et forhold, der fik Karim Dridi og rapgruppen NTM til at kalde Kassovitz for en 'trendy pariser'.

De tre hovedpersoners familiebaggrunde bliver kun overfladisk berørt, og de mere almindelige problemer for unge i forstæderne – diskrimination i forhold til arbejde og bolig – uddybes heller ikke. I stedet koncentrerer Kassovitz sig om det mere spektakulære forstadsemne, volden, som de unge er ofre for, men som de også selv udsætter andre for. Man kan således diskutere, om ikke Kassovitz' film taler med to tunger. På den ene side kritiserer den den institutionaliserede racisme inden for politiet, på den anden side forstærker den de stereotype forestillinger om forstæderne som et maskulint univers præget af vold.

Er det mon et tilfælde, at de tre nævnte 'forstadsfilm' alle er instrueret af 'hvide' franskmænd? Og er det mon tilfældigt, at de alle tre handler om netop volden i forstæderne? Hvor beur-filmene, trods til tider begrænsede midler, forsøger at udforske personernes psyke, må man i alt fald konstatere, at forstadsfilmene bevæger sig på et mere overfladisk niveau: den udenforstående tilskuers fascination af volden.

Pligten til at huske. Siden slutningen af 1990'erne er en ny tendens dukket op i form af film, der søger at udforske en hidtil skjult fortid. I 1998 kom Yamina Benguiguis dokumentarfilm *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* ('Indvandrererindringer. Den nordafrikanske arv'), og i 1999 fulgte Bourlem Guerdjous spillefilm *Vivre au paradis*. Sidstnævnte handler om en algerisk indvandrer, som under Algierkrigen vil gøre hvad som helst, inklusive at forråde sine egne, for at skaffe en bolig til sin familie i den parisiske forstad Nanterre – mens hans kone, Nora, uden at han ved det, er aktiv i den algeriske frihedsbevægelse.

Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin er vigtig, fordi den var den første film, der direkte gav ordet til dem, som medierne ellers kun havde talt *om*, nemlig indvandrerne og deres børn. Det interessante ved Benguiguis tilgang er, at hun genskaber de interviewedes individuelle livsforløb. Disse fremstår ikke ensartede, men unikke, og det giver derfor mening, når Benguigui taler om erindringer i flertal. For det er netop denne flerstemmighed, der interesserer hende, og som hun ser som et middel til at bekæmpe fordomme. Filmen er i tre dele – fædrene, mødrene, børnene – hvilket dels giver den en klar kronologi, dels gør den meget let tilgængelig. Benguigui, der selv er et produkt af den historie, hun udforsker, ønsker med sin film at gøre rede for, hvad hendes forældre har måttet klare sig igennem som indvandrere, samtidig med at hun selv søger sin plads i det franske samfund som 'beurette'. Filmen er dermed orienteret såvel mod fortiden som mod fremtiden.

Den vigtigste af disse nye historiske film er dog *Indigènes* om fire mænd fra Nordafrika, Saïd, Yassir, Messaoud og Abdelkader, fire 'indigènes' – indfødte – som indrullerer sig under de franske faner fra 1943 indtil starten af 1945. *Indigènes* blev årets sensation i Cannes i 2006, hvor de fire hovedrolleindhavere, som alle selv stammer fra Nordafrika, kollektivt blev tildelt skuespillerprisen.

Filmens premiere i Frankrig den 27. september 2006 var ledsaget af en national underskriftindsamling til fordel for krigsveteranerne fra de tidligere kolonier. Formålet med aktionen var at få Frankrigs præsident til at stille dem på lige fod med de franske krigsveteraner. Baggrunden var en markant institutionel uretfærdighed: den såkaldte 'krystalliseringslov' fra 26. december 1959, som fastfrøs koloni-krigsveteranernes pension på det daværende niveau. Loven indebar, at pensionen for visse af krigsveteranerne fra de tidligere kolonier kun beløb sig til en tyvendedel af, hvad deres franske kampfæller modtog.

Underskriftindsamlingen i forbindelse med premieren på *Indigènes* skabte debat og endte med at få den franske regering til at stemme for en 'afkrystalliseringslov', der trådte i kraft 1. januar 2007 og gav alle krigsveteraner uanset oprindelse ret til samme pension. *Indigènes* er dermed en perfekt illustration af den forskel, en film kan gøre, når en del af den nationale historie er blevet fortrængt.

De nordafrikanske fodfolk spillede en central rolle i en række slag i Italien, landsætningen i Provence, slaget om les Vosges og befrielsen af Alsace, og formålet med *Indigènes* er at lade dem genopstå fra det kollektive hukommelsestab. Fra 1942 til 1945 bestod den franske hær af omkring 30 procent 'indfødte' fra kolonierne, og dette faktum nævnes kun yderst sjældent i franske historiebøger. Filmen insisterer på at vise, hvordan de 'indfødte' slås for de samme værdier som franskmændene. Disse værdier – frihed, lighed og broder-

skab – modsiges imidlertid af en virkelighed, hvor de 'indfødte' soldater har lavere status end deres franske kampfæller. Det illustreres i en scene, hvor fodfolkene protesterer for at få samme ret til tomater som de franske soldater. Og vi får at se, hvordan kærlighedsbreve fra de 'indfødte' til provençalske kvinder fjernes af militærets censurinstanser. Der gives heller ikke orlov til de 'indfødte', kun til de franske soldater. Eksemplerne på den ulige behandling er utallige.



Rachid Boucharebs *Indigènes* (2006, *Ærens dage*).

Indigènes er en vigtig film, fordi den udfylder et tomrum i Frankrigs historieskrivning og gengiver en vis værdighed til dem, der er faldet for Frankrigs skyld, og til deres børn, der med rette kan føle sig som fuldgyldige franskmænd.

Lovændringen angående krigsveteranernes pension viser med al tydelighed, at en film om fortiden kan have en virkning i nutiden. Og netop viljen til at tage fat på og forholde sig til fortiden for at skabe et sundt grundlag for fremtiden, at medtænke kolonitidens uretfærdigheder og indvandringen som dele af Frankrigs historie er kendetegnende for indvandrerfilmene generelt. De vidner ikke alene om instruktørernes ukuelighed, men også om deres vilje til på én gang at stå ved deres afstamning og ved deres både nutidige og fremtidige tilhørsforhold til Frankrig.

Litteratur

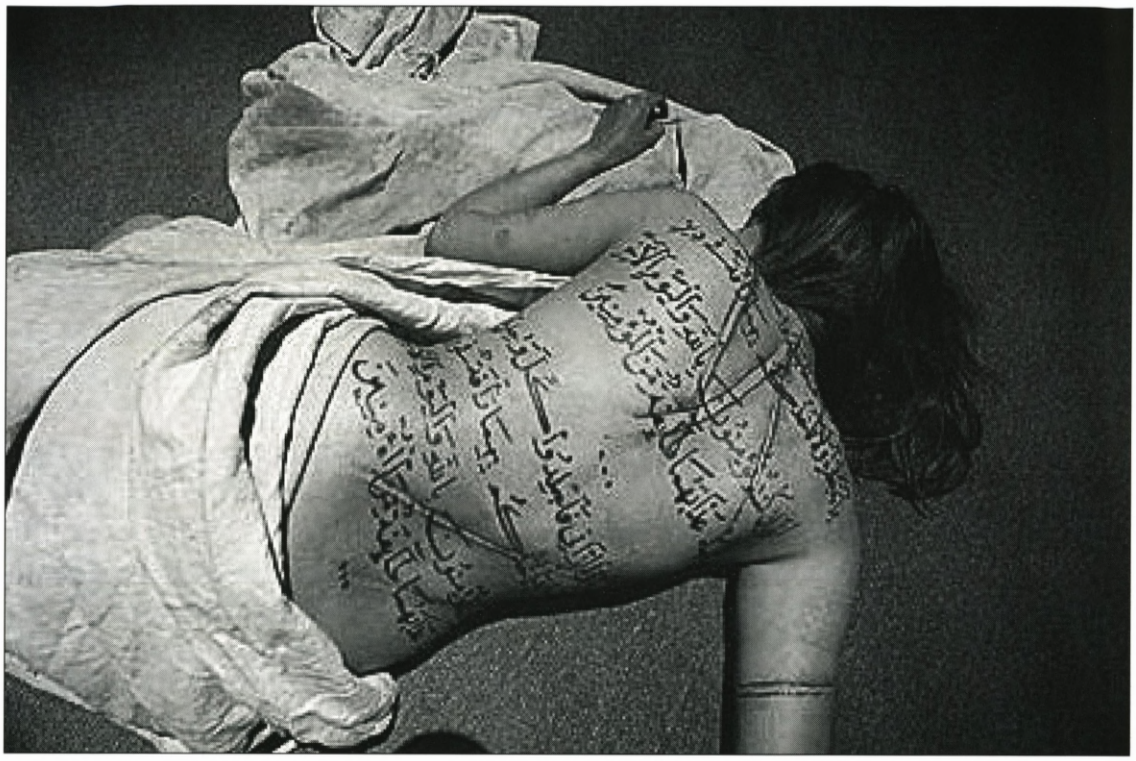
Bloom, Peter (2003). "Beurs Cinema and the Politics of Location". In: Ella Shohat og Robert Stam (red.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.

Loutfi, Martine Astier (1996). "Imperial Frame: Film Industry and Colonial Representation". In: Dina Sherzer (red.): *Cinema, Colonialism, Postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone Worlds*. Austin, University of Texas Press.

Mesguich, Félix (1933). *Tours de manivelle : Souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris, Grasset.

Stora, Benjamin (2006). "Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale)". In: Pascal Blanchard, Nicolas Bancel og Sandrine Lemaire (red.): *La fracture coloniale*. Paris, Éditions La Découverte.

Tarr, Carrie (2005). *Reframing Difference; Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester & New York, Manchester University Press.



Theo van Goghs kontroversielle *Submission* (2004).

Voldeligt kulturmøde

Omkring Theo van Gogh og Ayaan Hirsi Alis kortfilm *Submission*

Af Karsten Fledelius

I Amsterdam den 2. november 2004 skød den 26-årige marokkansk-hollandske islamist Muhammed Buyeri den kontroversielle hollandske filminstruktør Theo van Gogh og efterlod ham på gaden med en kniv i brystet, hvormed han havde hæftet et budskab fast. Det var den håndfaste måde, hvorpå Muhammed B. (som han ofte er blevet kaldt i medierne) protesterede mod en kortfilm af van Gogh.

Mordet har naturligvis skabt en del virak om filmen, den 11 minutter lange *Submission* (2004), som forinden var blevet vist på hollandsk tv og også var tilgængelig på internettet. Mange har siden haft en mening om filmen, selv om kun et fåtal har set den. En del af forklaringen er, at censur og selvcensur i forbindelse med den efterfølgende debat har gjort filmen vanskeligt opdrivelig.

Indlysende manipulation. Det er enormt ærgerligt, at denne film i dag er så svært tilgængelig. For den fortjener både en æstetisk og en teologisk analyse. Genremæssigt er den en kortfilm, men ikke en dokumentarisk sådan. Den præsenterer sig klart som fiktion. Og fiktionen findes på flere planer.

Af en fortekst fremgår det, at filmen foregår i et ikke nærmere specificeret 'Islamistan' ('islams land'). En kvinde, Amina, lægger ud med at lytte til den traditionelle indledningsbøn fra Koranen. Derefter går hun over til selv at bede, i form af en ærbødig, men samtidig dristig og udfordrende tale direkte til Gud, hvor hun foreholder ham de forfærdelige konsekvenser, hans bud har fået for de fire kvinder, hvis skæbner efterfølgende opridses. Kvinderne optræder enkeltvis; der er ingen interaktion mellem Amina og de andre kvinder, og det er ikke altid helt klart, hvem der er hvem, da deres ansigter forbliver uidentificerbare. Men Amina er altså deres fortaler over for Allah.

De fire individuelle fortællinger vender vi tilbage til, men det er værd at bemærke, at kvinderne spilles af skuespillere (som dog forbliver anonyme; de eneste credits, der opgives, er filmens instruktør og manuskriptforfatter), og at også selve Aminas bønssituation tydeligvis er fiktion: Den bedende kvinde er afklædt under et halvgennemsigtigt, sort slør, som afslører mere, end det skjuler af hendes krop, der er ung og tiltrækkende. De øvrige fire kvinders kroppe er ligeledes halvnøgne, kun dækket af tynde slør bemalet med sætninger fra Koranen.

Disse sætninger er uforståelige for ikke-muslimer (og måske også for en del muslimer), men da de citeres i bønnen, som mestendels foregår på engelsk, er det alligevel muligt at følge med.

Æstetisk set er der foretaget nogle markante valg. Kameraføringen er i passager nærmest søvngængeragtig, for så at skifte tempo med chokerende pludselighed. Og på filmens lydside bevæger vi os fra messen og klagende enetale til voldsomme, suggestive effekter, især piskesmæld. Visse steder kobles disse lyde til billeder af rygge med synlige sår, andre gange træder de i forbindelse med korancitater i bønnen. Og endelig, bl.a. til allersidst i filmen, har lyden af piskesmæld en symbolsk funktion, som kommentar til ordet '*submission*', underkastelse, et af de begreber, man kan oversætte det arabiske ord 'islam' med.

Klassisk dokumentarisme kan man med andre ord ikke kalde filmen. At *Submission* manipulerer med tilskueren, er indlysende. Men man kan diskutere, om der er tale om en propagandafilm. Og i så fald til hvem og rettet mod hvem?

Filmens bagmænd m/k. Man kan i første omgang sige, at Buyeri ved at slå van Gogh ihjel i nogen grad rettede smed for bager, da den ansvarlige for filmens indhold først og fremmest er manuskriptforfattereren, den somalisk-hollandsk-canadiske politi-

Ayaan Hirsi Ali.





Theo van Gogh.

ker og forfatter Ayaan Hirsi Ali.

Ayaan Hirsi Ali var allerede på dette tidspunkt en kendt indvandrerpolitiker, som havde forladt sin plads i Socialdemokratiet til fordel for det mere højreorienterede og indvandrerkritiske Liberale Parti. Hun havde gjort sig bemærket i offentligheden med sin skildring af sin egen skæbne som omskærings-lemlæstet somalisk kvinde. Hun har berettet, hvordan hun flygtede til Vesten for at undgå at blive bortgiftet ved tvang, og hvordan hun på den baggrund opnåede asyl (en historie, som siden har vist sig at være delvis forkert).

Da hun samtidig var smuk, velartikuleret og klar i sin kritik af kvinders vilkår under islam, var Ayaan Hirsi Ali velegnet som rollemodel for de muslimske kvinder, som kæmpede for ligestilling og personlig frihed. Men også et oplagt hadeobjekt for fromme unge mænd, for hvem ethvert angreb på islam, Koranen eller sharia blev opfattet som en kollektiv krænkelse og personlig udfordring.

Måske var drabet på den cyklende Theo van Gogh – et mord, som Muhammed Buyeri udførte iført traditionel marokkansk mandsdragt, den fodlange kjortel Jallaba – i virkeligheden en slags rituelt erstatningsdrab på den velbeskyttede Ayaan Hirsi Ali. På den anden side var den 47-årige van Gogh naturligvis stærkt medvirkende til, at filmen blev virkeliggjort. Buyeri selv udtalte da heller ingen anger under retssagen og gav klart udtryk for, at han ville have gjort det samme i dag. For ham var *Submission* et klart udtryk for blasfemi, gudsbespottelse, og derfor var alle medvirkende til filmen hjemfaldne til dødsstraf og evig fortabelse.

Theo van Gogh modtog dødstrusler allerede efter den første visning af *Submission* på hollandsk tv (visningen fandt sted i programmet *Zomergasten*, 'Sommergæster', den 29. august 2004), uden dog at tage dem særlig alvorligt. Theo van Gogh var i forvejen kendt som en polemisk kunstner.[1] Hans mest opsigtsvækkende værk inden *Submission* var en dokumentarfilm om Pim Fortuyn, den højreorienterede, immigrationsfjendtlige og homoseksuelle politiker, som stod til en stor valgsejr, da han i maj 2002 blev dræbt af en dyrebeskyttelses-fanatiker.

Efterdønninger. *Submission* kunne på tidspunktet for drabet på van Gogh downloades fra internettet og var dermed tilhængelig over hele verden. Og umiddelbart efter drabet på instruktøren blev der vist uddrag af den i mange medier verden over, ja i enkelte tilfælde hele filmen. I Danmark blev klip fra filmen vist i Dags

Dato Special på TV2 den 10. november, og dagen efter blev hele filmen vist på DR2, i begge tilfælde med efterfølgende diskussion.

Siden da har den været anderledes vanskelig at opdrive – de websites, som den tidligere kunne downloades fra, har lukket for selve filmen, så det typisk kun er enkelte billeder, der har været tilgængelige. Efter alt at dømme er der på internettet opstået en stærk selvcensur vedrørende denne film. Selv oplevede jeg, da jeg skulle holde foredrag om den på en konference i USA, at filmens titel var strøget fra det officielle konferenceprogram, fordi det også blev lagt ud på internettet. Arrangørerne frygtede (og sagde direkte til mig), at de var bange for at tiltrække islamistiske desperadoer.

Trods det begrænsede antal mennesker, der har set den, er *Submission* (som retteligt hedder *Submission Part 1*; van Gogh fik aldrig lavet efterfølgeren[2]) en af de film, som har haft den største virkning i nyere tid. Umiddelbart fik den størst virkning i Holland. Her anså de fleste politikere og debattører egentlig integrationen af de 5,5 procent af befolkningen (svarende til omkring en million mennesker), der er af islamisk tro, for at være vellykket. Den illusion bristede nu, selv om drabet var en enkeltpersons værk, ikke et terrornetværks.

På venstrefløjen var der kritik af Ayaan Hirsi Ali for at bekæmpe kvindeundertrykkelsen i muslimske miljøer med en form for kritik, som var krænkende, risikabel og ikke tilstrækkeligt konstruktiv. På den anden side blev Hirsi Ali bakket op af de politiske kræfter, som var kritisk indstillet over for den hidtidige linje i integrationspolitikken i Holland. Tilsvarende toner lød fra de danskere, der var sympatisk indstillet over for den skærpede danske politik på indvandrerområdet efter 2001. Således fik Ayaan Hirsi Ali regeringspartiet Venstres frihedspris i november 2004, og året efter var hun på partiets landsmøde på Marienborg for at takke for prisen og generelt hylde Anders Fogh Rasmussens politik på ytringsfrihedens såvel som på andre områder.

Muslimske organisationer i Holland var særligt kritiske. Ayaan Hirsi Ali nævner selv en 'anmeldelse' leveret af Muhammed Sini, formand for Stiftelsen for Islam og Borgerskab, hvori han udtaler:

> Hirsi Ali skyder med denne lille film forbi målet. I sig selv er det godt at snakke om kvindens position i islam. Men dette er for fromme kvinder et enormt chok, og en masse mennesker vil omgående gå i forsvarsstilling. Debatten i Holland afspores af den. Det ville netop være godt at vende tilbage til normale forhold. Jeg ved ikke, hvad der har været hendes motiver, men jeg opfatter det som den rene provokation. (cit. Hirsi Ali 2005: 166).

Synspunktet præciseredes allerede før mordet på van Gogh af en anden muslimsk organisationsformand, Narbil Marmouch:

> Diskussionen om kvindens position afspores af Hirsi Alis provokation. Fra Theo van Gogh kan man forvente dette. Han tænker aldrig konstruktivt. Men hun er en folkerepræsentant. Jeg forstår ikke, hvad der går af hende sådan at såre en million muslimer i Holland. (cit. Hirsi Ali 2005: 167).

Efter Marmouchs mening generaliserer Hirsi Ali uretmæssigt ud fra "sine egne bizarre erfaringer" til at tale for alle muslimske kvinder. I det pågældende avisindslag erklærer han desuden, at han ikke har set filmen og heller ikke har tænkt sig at ville "spilde tid på dette nonsens".

I Danmark igangsatte filmen og drabet en kæde af begivenheder: Først var der en bogillustrator, som gerne ville være anonym, da han fik til opgave at illustrere en børnebog om Muhammed (fordi en

imam havde udtalt, at billeder af Profeten var forbudt). Derefter ville kulturredaktør Flemming Rose ved Danmarks største avis, *Jyllands-Posten*, efter eget udsagn teste ytringsfrihedens grænser og selvcensurens omfang ved at invitere en række karikaturtegnere til hver at lave en tegning af Muhammed, hvorefter han publicerede de tolv indkomne tegninger med en ledsagekommentar 30. september 2005. I sin kommentar henviste Flemming Rose bl.a. til mordet på van Gogh.

Herefter fulgte en langsomt intensiveret krise, der som bekendt bl.a. førte til voldelige reaktioner i Mellemøsten rettet mod symboler på Danmark og andre lande, hvis medier havde publiceret Muhammedtegninger.

Pave Benedikt XVI er senere blevet hårdt kritiseret for at have viderebragt en byzantinsk 1300-tals-kejsers udsagn, der angiveligt udgjorde en fornærmelse mod islam og muslimer generelt. Og senest, i august 2007, er Sverige kommet i klemme pga. en svensk avistegning af Muhammed som hund. *Submission Part 1* har så sandelig fået sine opfølgere!

De danske tv-debatter. De umiddelbare reaktioner på drabet på van Gogh var forholdsvis moderate herhjemme. Ingen muslimer i Danmark udtalte offentligt tilslutning til drabet på van Gogh, men mange udtrykte dog forståelse for den vrede, der lå bag Muhammed Buyeris handling.

Klip fra filmen blev som nævnt første gang vist i dansk tv i TV2's Dags Dato Special den 10. november 2004. Her blev filmen desuden diskuteret af bl.a. et antal danske muslimske kvinder. Med én undtagelse tog de alle afstand fra filmen på basis af de viste uddrag. Og det forhold, at Ayaan Hirsi Ali efter drabet på Theo van Gogh måtte gå under jorden, anså de for at være en selvpådraget risiko.

Men interessant nok var det ikke det angiveligt gudsbespottende i filmen, debattørerne fæstnede sig ved – det var snarere, at den efter deres mening udtalte generelle domme om islam på baggrund af nogle enkelte kvinders uheldige personlige erfaringer. Kvinderne i studiet mente, at filmens eksempler på kvindeundertrykkelse ikke var specifikke for islam, og at Ayaan Hirsi Ali i virkeligheden ikke havde forstået, hvad islam står for. At give et forkert billede af denne religion som kvindeundertrykkende var til skade for alle muslimer, lød budskabet.

Skarpest afstand fra filmen tog en mandlig borgerrepræsentant fra det Radikale Venstre, Tanwir Ahmad, fordi filmen efter hans opfattelse var med til at fastholde et ensidigt billede af muslimer og stemple dem. Ahmad, der er muslim med pakistanske rødder, udtalte, at ytringsfrihed for ham at se ikke kan være ubetinget og absolut. Han budskab var, at det lave en film som *Submission* burde indebære et retligt ansvar, fordi der her var et mindretal, som følte, at deres religiøse følelser blev stødt. Han tog afstand fra mordet på Theo van Gogh, men så det som det værste ved sagen, at den dannede udgangspunkt for generelle angreb på muslimer og deres religion.

Da filmen dagen efter blev vist i sin helhed på DR2, var der debat i studiet med deltagelse af daværende integrationsminister Bertel Haarder, MF Louise Frevert (dengang Dansk Folkeparti, i dag tilknyttet CD), den kendte jysk-fødte imam Abdul Wahid Pedersen, etnisk konsulent og forfatter Manu Sareen samt debattøren Mona Sheikh, som måtte opgive at stille op til Folketinget for Det Radikale Venstre, fordi hun ikke tilstrækkeligt klart ville tage afstand fra sharia.

Abdul Wahid Pedersen og Mona Sheikh

var enige om at tage afstand fra mordet på van Gogh, men mente også, at selv om man accepterer ytringsfriheden som princip, må der være grænser for, hvilke krænkelser man kan udsætte religion for. Og de opfattede filmen som krænkende. Manu Sareen greb filmen an fra en anden side, idet han så et behov for at diskutere kvindeundertrykkelse blandt muslimer, men også mente, at det snarere end et religiøst var et socialt problem. Som årsag pegede Sareen på, at mange muslimske indvandrere kommer fra fattige landsbymiljøer med manglende uddannelse og primitive normer. Bertel Haarder kritiserede imamer som Abdul Wahid for ikke klart at tage stilling til spørgsmål som ytringsfrihed og kvindeundertrykkelse på en måde, så almindelige muslimer i Danmark blev klar over, hvad demokrati egentlig indebærer. Mona Sheikh vendte dette til en kritik af regeringen for ikke at sætte penge af til en dansk uddannelse af imamer.

DR2-diskussionen drejede således væk fra selve filmen, men gav dog anledning til en drøftelse af, hvad der i et samfund som det danske kunne gøres for at bekæmpe det kvindesyn, som den bedende Amina i *Submission* kritiserer. Louise Frevert erklærede, at hun betragter islam som primitiv og kvindeundertrykkende og derfor uforenelig både med dansk kultur og med demokrati generelt. At filmen skulle virke bekræftende for mennesker med holdninger som Louise Freverts er det, som først og fremmest har fået en del muslimer i Danmark til at se *Submission* som en trussel og krænkelse.

Alle de muslimske debattører i DR2-debatten tog klart afstand fra mordet på Theo van Gogh. En enkelt oplyste dog, at det var hans indtryk, at mange muslimer i Danmark fandt mordet i orden.

Et eksempel på den holdning blev snart efter offentligt kendt. En kendt pakistansk-dansk debattør, Omar Shah, havde på et lukket debatsite på nettet, Danmarks Forenede Cybermuslimer, udtrykt tilfredshed med mordet. Shahs udsagn var blevet lækket til offentligheden af en anden debattør[3], men Shah modererede ikke sit synspunkt særlig meget i en diskussion på DR2 Deadline den 14. november. I den danske debat er Shahs kommentar det nærmeste, man kommer en religiøst funderet sympatitilkendegivelse i forhold til mordet på van Gogh.

Hirsi Alis forklaring. At filmen *Submission* ikke er den bedste reklame for islam, er indlysende. Det er den heller ikke tænkt som. Men ifølge Ayaan Hirsi Ali er dens formål ikke at bekæmpe religion generelt eller islam specifikt. Snarere er dens formål, skriver hun i bogen *Jeg anklager*, at fremme refleksion over, hvorvidt grove overgreb mod kvinder faktisk legitimeres af Koranen og andre hellige skrifter, herunder det religiøse lovkompleks sharia:

> Mange kritiske røster jublede, efter fremvisningen af *Submission Part 1* i Zomergasten, over det faktum, at undertrykkelsen af muslimske kvinder bekæmpes, men spørger sig selv, om den strategi, jeg har valgt, mon var konstruktiv. De amsterdamske historikere Lucassen og andre ligestiller kritik af islams skyggesider med dommedagstænkning. (...) Men jeg er ikke dommedagsprofet. Tværtimod, jeg er optimist. Kritik vil menneskeliggøre islam. Lucassen med flere blander troende og tro sammen. Islam er en måde at leve på, et system af opfattelser. Den troende har fået lært at acceptere dette system i sin helhed. At vise uoverensstemmelsen mellem en nådig gud, der lader kvinder mishandle, tvinger muslimerne til at se nærmere på manglerne i deres tro, tvinger dem til at få kendskab til en sekulær moral. Og giver dem lejlighed til at tilpasse deres tro til virkeligheden. Kritik af islam betyder ikke afvisning af de troende, men kun af de muslimske opfattelser, der, når de omsættes til handling, har umenneskelige konsekvenser.
>
> Andre har advaret mig, som en reaktion på



Framegrab fra *Submission* (2004).

> *Submission*, imod den utilstræbte følgevirkning af kritik af islam: islamforskrækkede vil taknemmeligt gøre brug af min kritik til at diskriminere og til at stille islam i et dårligt lys. Måske passer det, men jeg har ikke til formål at række islamforskrækkede en hjælpende hånd, men ved hjælp af udfordrende tekster og billeder at anspore muslimer til at overveje deres egen andel i den tilbagestående, de befinder sig i. Risikoen at islamforskrækkede eller racister vil misbruge mit værk, vil ikke holde mig tilbage fra at lave *Submission Part 2*. (Hirsi Ali 1995: 164).

Hirsi Ali siger et andet sted i bogen (side 11), at det, hun drømmer om, er at medvirke til en reformation af islam, således som kristendommen har oplevet det. Hun ved ikke selv i dag, om hun tror på Allahs eksistens, men mener ikke, at en reflekteret tro på ham behøver at være negativ eller undertrykkende. Hun siger, at hun har skrevet sin strategi af efter den jødisk-kristne kritik af den på troen baserede absolutisme. Som hun skriver på side 24:

> Jeg har intet mod religion som kilde til trøst. Ritualer og bønner kan udgøre holdepunkter, og jeg kræver ikke af nogen, at de skal opgive disse. Men jeg afviser religion som moralens faste grundlag, som rettesnor for livet. Og specielt afviser jeg islam, fordi den religion er altomfattende, behersker hver detalje i livet.

Hun opfatter kort sagt sin film som et stykke religionspædagogik, ikke som gudsbespottelse, selv om visse muslimer opfatter den som blasfemisk og som anti-islamisk propaganda.

Dermed er vi tilbage ved det spørgsmål, der berørtes indledningsvis: Er *Submission* propaganda, og i så fald rettet mod hvem? Nogle vil som udgangspunkt hævde, at filmen ved at anvende engelsk talesprog og lade nøgne kroppe 'bemale' med koranicitater retter sig mod en specifikt ikke-muslimsk målgruppe. Ellers skulle den have holdt sig til arabisk og undladt at bruge så dristige visuelle midler, som helt klart må støde de fleste fromme muslimer, vil argumentet lyde. I dette lys kan filmen ses som et stykke anti-muslimsk propaganda: Her kan I se, hvor brutal og kvindeundertrykkende islam er. Og sådan er *Submission* tydeligvis blevet opfattet af bl.a. Louise Frevert.

Man kan definere propaganda på mange måder. I denne forbindelse må det være berettiget at tale om propaganda, hvis der forekommer en bevidst ensidig kommunikation, som fordrejer eller fortier relevante og væsentlige fakta. Dette helt uanset, om der er tale om en kunstnerisk film. Propaganda står ikke i modsætning til kunst – Leni Riefenstahls berømte/berygtede film *Triumph des Willens* (1935, *Viljens triumf*) er et glimrende eksempel på stor kunst, som samtidig har en klart propagandistisk karakter.

Inden vi mere nuanceret prøver at analysere filmens budskab, er det værd at bemærke, at dens argumentatoriske kraft og troværdighed er bundet op på, om man som seer dels tror på, at de fire indlejrede kvindehistorier er faktisk forekommende og alment udbredte, og dels at koranicitaterne er korrekte. Kort sagt: om filmen tegner et korrekt billede af kvindens stil-

ling under islam.

Hvad siger filmen egentlig? De fire historier, der fortælles i *Submission*, er ganske rystende (filmens tekst er i øvrigt gengivet i *Jeg anklager,* s. 151-160).

Den første er "Aishas historie". Her fortæller kvinden Aisha om, hvordan hun bliver forelsket i Rahman og om, hvordan de mødes hemmeligt. De går i seng med hinanden, indtil folk begynder at snakke, parret bliver grebet og hver udsat for 100 piskeslag – den i Koranen (Sura 24, "Al-Nur, Lyset", vers 2) anførte straf for uægteskabelig sex. Denne tekst er skrevet hen over Aishas nøgne krop, der ligger helt stille i fosterstilling med blodige spor efter piskeslagene. På Aishas vegne beder hovedpersonen Amina:

> Oh Allah, som jeg ligger her såret, min livskraft brudt, jeg hører i mit hoved dommerens stemme, da han kender mig skyldig. Dommen jeg skal adlyse, ligger i dine ord: "Den kvinde, der bedriver hor, og den mand, der bedriver hor, giv hver enkelt af dem hundrede piskeslag, og hav ikke medlidenhed med dem i (udøvelsen af) Allahs dom, hvis I tror på Allah og den yderste dag. Og lad en flok af de troende være vidner til deres afstraffelse."

Derefter fortsætter Amina med at fortælle Aishas romantiske kærlighedshistorie og slutter med på hendes vegne at sige til Gud:

> Oh Allah, hvordan kan jeg have tiltro til dig? Du der reducerede min kærlighed til hor? Her ligger jeg, forslået – mishandlet og vanæret – i dit navn. Dommen, der dræbte min tro på kærlighed, står skrevet i din hellige bog. Tiltro til dig ... underkastelse under dig ... føles som ... forræderi over for sig selv."

Amina går nu over til den næste kvinde i sit persongalleri, Safiya, en flot kvinde med et korancitat malet over ryg og lår. Hendes historie er, at hun er blevet tvangsgift, føler væmmelse ved sin mand og derfor trækker menstruationstiden ud. Koranen forbyder samleje under kvindens menstruation, men bagefter må hun føje sig og udføre sin ægteskabelige pligt. Safiya siger i *Submission*:

> Han befaler mig, og jeg underkaster mig. Ikke ham, men dig (Gud). Her på det sidste bliver det stadig vanskeligere at udholde min ægtemand. Oh Allah, jeg beder dig, giv mig styrken til at udholde ham. Ellers frygter jeg, at min tro vil svækkes.

Koran-citatet "Al-Baqara, Koen" (Sura 2, vers 222) indgår i historien ved, at Safiyas mand (noget kunstigt i sammenhængen) gengiver det:

> De spørger dig om (samliv under) menstruationen. Sig: det er skadeligt. Hold jer derfor fra jeres hustruer under menstruationen. Og gå ikke ind til dem, førend de er rene. Men når de har renset sig, gå så ind til dem, som Allah har befalet jer. Thi Allah elsker dem, der vender sig (til Ham), og han elsker dem, der renser sig. (Hirsi Ali 2005: 155)

Man kan her undre sig over, at Ayaan Hirsi Ali ikke har taget vers 223 med, i hvert fald begyndelsen, hvor det (i Ellen Wulffs oversættelse fra 2006, s. 38) hedder: "Jeres

Et af de få tilgængelige pr-fotos for *Submission* (2004). En identisk opstilling forekommer ikke i filmen.



kvinder er pløjejord for jer, så gå til jeres pløjejord, som I vil."

Hirsi Ali benævner i overskriften denne historie som "Safiya, som bliver systematisk voldtaget af sin mand", hvilket dog er en lidt tendentiøs udlægning, da Safiya faktisk føjer sig, fordi hun føler det som en religiøs pligt – en pligt, hun beder om styrke til at gennemføre.

Hustruvold og blodskam. Tredje historie er baseret på Sura 4, "Al-Nisa, Kvinderne", vers 34, en tekst, som igen er gengivet på en kvindekrop. Kvinden Zainabs ansigt ser frygteligt ud, med hævelser, blod og blå mærker, og hendes tøj er revet i stykker. Teksten lyder:

> Mænd står over kvinder, fordi Gud har givet nogle fortrin frem for andre, og fordi de har givet ud af deres ejendom. De kvinder, der handler ret, er lydige og vogter det skjulte, fordi Gud vogter det. De, fra hvem i frygter genstridighed, skal I formane, lade alene i sengen og slå. Hvis de så adlyder jer, skal I ikke foretage jer mere mod dem. Gud er ophøjet og stor.[4]

I filmens tale er kun lidt af koranteksten citeret direkte, resten er indvævet i fortællingen, som slutter med denne bøn:

> Oh Gud, den mest ophøjede, underkastelse under din vilje sikrer mig et bedre liv i det hinsides. Men jeg føler, at den pris, jeg betaler min mand for beskyttelse og forsørgelse, er for høj. Jeg spørger mig selv, hvor meget længere jeg vil underkaste mig. (Cit. Hirsi Ali 2005: 157).

Med sidste historie, om Fatima, vender vi tilbage til Sura 24, "Al-Nur, Lyset", men nu til vers 31, som omformuleres til en direkte henvendelse til Gud om, hvordan denne kvinde, som er fuldstændig tilsløret med et trådgitter for øjnene, har gjort alt det, Han har forordnet i denne korantekst:

> Præcis som du beder af en troende kvinde, sænker jeg mit blik og bevarer min dyd. Jeg fremviser aldrig min skønhed og mine smykker; ikke engang mit ansigt og mine hænder. Jeg slår aldrig fødderne sammen for at tiltrække opmærksomhed på mine skjulte smykker, ikke engang ved selskaber. Jeg forlader aldrig mit hjem, med mindre det er absolut nødvendigt; og så kun med min faders tilladelse. Når jeg så går, udtrækker jeg mit slør over mit bryst, som du ønsker det.

Men så sker der det, at Fatima udsættes for befamlinger og voldtægt af sin farbror Hakim, som er flyttet ind hos dem. Hun nævner det for sin mor, der tager det op med faderen, men denne forbyder hende at sætte spørgsmålstegn ved hans brors ære.

Til sidst bliver hun gravid og er bange for, at hendes far skal dræbe hende, fordi hun ikke mere er jomfru, og at det snart vil kunne ses trods tilsløringen. Efter at Fatima nu er blevet gravid, holder farbroderen sig væk. Hun overvejer selvmord, men så ved hun at hun for bestandig vil miste Allahs nåde. Bønnen afsluttes således:

> Oh Allah, du, der giver og tager liv. Du formaner alle troende at vende sig mod dig for at modtage lyksalighed. Jeg har hele mit liv ikke gjort andet end at vende mig mod dig. Og nu, da jeg under mit slør beder om frelse, forbliver du tavs som graven, jeg længes efter. Jeg spørger mig selv, hvor længe jeg er i stand til at underkaste mig! (Cit. Hirsi Ali 2005: 160)

***Submission* vs. Koranens ord.** Sammenlagt er de fire historier meget lidt flatterende for islam. Men de er det heller ikke for Ayaan Hirsi Alis citatbenyttelse.

Det er rigtigt, som i historie 2 og 3, at manden ifølge Koranen har et krav på ægteskabeligt samliv (det har kvinden i øvrigt også!), og at manden har en tugtelsesret over for sin hustru (forhold, der i øvrigt også kendes fra jødisk-kristen tradition). Men historie 4 ignorerer helt det udtrykkelige forbud i Koranen (Sura 4, vers 23), der lyder: "Forbudt for jer er: Jeres mødre,

jeres døtre og jeres søstre; jeres fastre og mostre; jeres *brordøtre* og jeres søsterdøtre ..." (Wulff, s. 70, min kursivering). Det, der finder sted i historie 4, er ganske enkelt blodskam – også efter muslimsk opfattelse. At forældrene svigter, kan ikke siges at være Koranens skyld.

Det er også meget betænkeligt, for ikke at sige manipulerende, at Ayaan Hirsi Ali kun har medtaget vers 2 fra "Al-Nur, Lyset" (Sura 24). For fortsættelsen er meget vigtig. I vers 4-5 kan man læse:

> Hvis nogen retter beskyldninger mod ærbare kvinder uden at kunne fremføre fire vidner, så skal I give dem 80 piskeslag og aldrig siden godtage vidnesbyrd fra dem! De er gudløse, bortset fra dem, der derefter omvender og forbedrer sig. Gud er tilgivende og barmhjertig.

Faktisk er det meget vanskeligt, hvis man skal følge Koranen bogstaveligt, at få folk dømt for utugt. Det er en omstændighed, som både de islamiske fundamentalister og deres kritiker Hirsi Ali går udenom. Set i sin helhed er Sura 24 en underfundig tekst, hvor den skrappe indledning modificeres radikalt. I virkeligheden anlægger Hirsi Ali en lige så snæver tolkningsvinkel på Koranen som fundamentalisterne. Med anvendelse af samme form for selektiv citatteknik. Dermed gør hun deres tolkning til sin egen og svækker sit argument i forhold til dem, som gør sig den ulejlighed at slå efter i Koranen og se citatet i sin kontekst.

Det er bare påfaldende, at den kritik, der er kommet fra muslimsk side af filmen, næsten aldrig er kommet ind på dette. Sandsynligvis fordi man gennemgående har valgt at undlade overhovedet at tage filmens problematik seriøst – ja i nogle tilfælde bevidst har undladt at se filmen!

Hvilken mission? Måske er *Submission Part 1* ikke en ren propagandafilm – det er i hvert fald ikke Ayaan Hirsi Alis erklærede formål med den. Men i sin meget ensidige tilgang til kvindernes position i islam, sin manipulerende citatteknik og stærkt engagerende lyd- og kamerateknik (med bl.a. æstetiske elementer, som strejfer det pornografiske), er der i det mindste tale om stærkt suggerende overtalelse.

Den, der skal overtales, er klart nok ikke Allah, for ham tror Ayaan Hirsi Ali efter eget udsagn ikke meget på. Angiveligt er budskabet møntet på den almindelige muslim, der har brug for at få sit forhold til tro og samliv reformeret og moderniseret. Problemet er, at filmen – jævnfør reaktionerne i de danske debatprogrammer – tydeligvis har svært ved at nå ud til den målgruppe.

Så er det gået lidt bedre med den målgruppe, som Theo van Gogh formentlig i første række har haft i tankerne: den almindelige ikke-muslimske borger, som det gjaldt om at ruske op i. Dén mission må siges at være lykkedes.

Det er muligt, at Hirsi Ali har håbet på et gennembrud for den selvrefleksion inden for islam, hun efterlyser i sidste kapitel af *Jeg anklager* (s. 161-171). Men Theo har næppe haft nogen som helst forventning om en sådan. Han hadede islam indædt[5] og ville sandsynligvis stille sit kunstneriske talent til rådighed for en lang række projekter, så længe de tjente til at styrke islamfjendtlige synspunkter. Om det så skete ved hjælp af en ensidig, manipuleret og delvist fejlagtig dokumentation.

Nærmere Gud til dig. Alligevel er *Submission* en film, det er værd at se. Og den burde ses af alle fundamentalister. Fordi den gennem sin form, bønnen, på en meget interessant måde rører ved det problem, at netop fundamentalismen er en af de værste trusler mod troen på Gud, uan-

set hvilken trosretning vi taler om. Også blandt kristne møder vi mange eksempler på, at folk opvokset i strengt religiøse miljøer har mistet troen, når de har oplevet modsigelserne mellem de meget bogstavtro udlægninger af Bibelens moralske krav og de angiveligt frommes faktiske adfærd. Et eksempel er, at den katolske kirke nyligt har understreget sine strenge krav til seksualmoralen, samtidig med at dens autoritet undergraves af afsløringerne af udbredt pædofili blandt præster i flere lande. Det er sådanne modsigelser, som fremmer udbredelsen af ateisme.

Idéen med at beklage sig direkte over for Gud er meget udfordrende, men findes faktisk i jødedommen, i Jobs bog, hvor Job skælder ud på Gud og i øvrigt får et møgfald til gengæld. Et andet sted i Det Gamle Testamente slås Jakob med Gud, rent korporligt.

I islam er Gud anderledes fjern og hævet over mennesket, men denne distance gennembrydes i *Submission*, hvor kvinderne understreger, at deres tålmodighed med underkastelsen og dens bizarre konsekvenser er ved at være slut. Hvis ikke de direkte er ved at miste troen.

I det hele taget har filmen et stærkt kvindeperspektiv, som ikke indskrænker sig til islam. De muslimske kritikere har da ret i, at den undertrykkelse og mishandling af kvinder, som beskrives i *Submission*, også findes inden for andre religioner. Og at det derfor ikke kun bør være islam, der står for skud. Men det gør ikke filmen og dens argumentation mindre relevant for muslimer. For også islam træffes af det, som ikke mindst mændene i de store patriarkalske religioner så ofte har benyttet sig af: deres egne ufejlbarlige tekstudlægninger som instrument for grove krænkelser af kvinders værdighed og integritet – stik imod de grundlæggende principper i samme religion.

I den forstand kan man godt bruge *Submission Part 1* som en religionspædagogisk film – hvis man da ellers kan få lov til at se den!

Noter

1. Theo van Gogh nåede at skrive seks bøger og lave 26 film. Som reaktion på mordet på den hollandske instruktør satte et hold amerikanske instruktører sig i øvrigt for at lave remakes af tre af disse film. *Interview* (2007) er instrueret af Steve Buscemi og baseret på van Goghs film af samme navn fra 2003. *Blind Date* (2007) er baseret på van Goghs forlæg fra 1996 og instrueret af Stanley Tucci. Og John Turturro er udset til snart at instruere en remake af van Goghs *06* fra 1994.
2. Ifølge Ayaan Hirsi Ali nåede hun og van Gogh at skrive manuskriptet til fortsættelsen, der er tænkt at skulle realiseres, og som kommer til at handle om islam og homoseksuelle. (kilde: http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4447366.stm).
3. Kilden, der under pseudonym viderebragte Shahs udsagn, citerede bl.a. Shah for at skrive, at det var synd for van Gogh, at denne ikke længere kunne nyde sit perverse kunstværk, "eller rettere: Gudskelov og må Allah den ophøjede give hans morder 'tålmodighed i hårde tider'" (cit. websitet www.jernesalt.dk, 13. november 2004).
4. Jf. Koranen, ovs. Ellen Wulff, s. 71.
5. I sin stærkt polemiske klummesamling fra 2003, *Allah Weet Het Beter* ('Allah ved bedst') skriver Theo van Gogh blandt andet med henvisning til de muslimske indvandrere i Holland: "I dette land er der en Femte Kolonne af gedekneppere, som afskyr og spytter på de oprindelige beboere. De hader vores frihed." (cit. http://www.indymedia.nl/nl/2004/11/22932.shtml)

Litteratur

Hirsi Ali, Ayaan (2005). *Jeg anklager.* Oversat af Jan Nygaard. København, Jyllands-Postens Forlag, 2. udgave.

Koranen (2006). Oversat fra arabisk til nutidsdansk af Ellen Wulff. København, Forlaget Vandkunsten.



Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999) er en af mange nyere komedier om livet med Berlin-muren – men en af ganske få, der er produceret i det gamle Østtyskland.

Absolut ikke noget at grine ad

'Genforeningskomedier' og andre tysk-tyske kulturmøder efter murens fald

Af Louise Voss Bendixen

"Der er absolut ikke noget at grine ad – man kan bare ikke lade være." Skudsmålet er fra en *Politiken*-omtale[1] af Peter Schønau Fogs *Kunsten at græde i kor* (2006), men det kunne lige så godt bruges om en række af de tyske film i den seneste snes år.

Berlin-murens fald i 1989 medførte voldsomme forandringer i Tyskland, da DDR blev opløst, og to slags borgere i et forenet land skulle lære at orientere sig efter de nye grænsedragninger – både på et individuelt og kollektivt plan.

Omstillingen til denne radikalt forandrede virkelighed blev for mange så barsk, at det nærmest forekom absurd. Læg dertil minderne fra en for mange tyskere traumatisk, ja til tider ligefrem hadefuld fortid. Det var bestemt ikke udelukkende broderlige kram og forsoning, der udgjorde billedet efter 50 års adskillelse.

Filmkunsten blev et af de steder, hvor disse blandede følelser kom til udtryk. Ikke

mindst har en lang række film i årene efter murens fald demonstreret, at humor og satire kan være en effektfuld måde at bearbejde traumer på. Det gælder ikke mindst de såkaldte 'genforeningskomedier', der har banet vejen for de senere års mere alvorlige sondringer af det indbyrdes forhold mellem tidligere øst- og vesttyskere.

At overleve i junglen. Komedierne var langtfra den eneste filmmæssige reaktion, der fulgte efter 1989. En strøm af forskellige film søgte på den ene eller den anden vis at favne de massive sociale, politiske og identitetsmæssige omvæltninger, det tyske samfund gennemgik. En række tyske dokumentarister spyttede post-mur-dokumentarfilm ud, som i stor stil blev distribueret i undervisningsegnet pakkeform til omverdenen gennem Goethe-institutterne. I spillefilmene var fronterne trukket skarpt op.

De østtyske filmskabere måtte se deres statsstyrede flagskib DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) afgive monopolet og blive overtaget af vestlige investorer, og det var ikke alle østtyske instruktører, der klarede skærene i en genforenet filmbranche, hvor kommercielle interesser pludselig blev en dominerende faktor.

Forvirring og desillusion ramte mange tidligere DEFA-instruktører, der måtte lægge nye strategier for deres karrierer. Nogle trak sig tidligt tilbage fra filmbranchen, andre gik over til tv-produktion. Andre igen tilpassede sig de nye produktionsformer og glædede sig over, at den statslige censur var væk. Som Andreas Kleinert, en af de mest succesfulde østtyske instruktører, har udtrykt det, så vil han "hellere bo i junglen end i en zoo!" (cit. Berghahn 2005: 222).

En del DEFA-instruktører ønskede at beskæftige sig seriøst med de menneskelige konsekvenser af *Die Wende* (tyskernes betegnelse for murens fald), og en del fik mulighed for at føre visionerne ud i livet. Følgelig var mange af de film, der betragtede de geopolitiske forandringer fra en østlig vinkel, præget af tunge temaer og en vis modløshed. Arbejdsløshed, depression, sygdom og mental ustabilitet var hyppige ingredienser, ligesom mord og selvmord ikke var unormalt blandt de desperate østtyskere.

Fortidens spøgelser kunne også stikke hovedet frem. I en af disse 'øst'-film fra tiden efter murens fald, Michael Gwisdeks *Abschied von Agnes* (1994), opsøges en intellektuel forfatter af en tidligere Stasi-agent på flugt fra offentlighedens søgelys. Filmen ender med, at forfatteren myrder Stasi-agenten, og det insinueres kraftigt, at hans egen kone måske led samme grumme skæbne.

Tragiske skæbner. Den kvindelige øst-instruktør og tidligere dokumentarist Helke Misselwitz var i tiden efter Die Wende en af de markante kritikere af den nye samfundsorden, og i hendes film er det genforenede Tyskland et gudsforladt sted med mange menneskelige ofre. *Herzsprung* fra 1992 behandler eksempelvis xenofobi, højrefløjs-racisme og vold, der kulminerer i selvmord i et lille østtysk lokalsamfund. Og i *Engelchen* (1996) skildrer hun den psykisk nedbrudte Ramona, der forsøger at tage sit liv for dernæst, efter at have mistet sit eget barn, at stjæle en fremmed kvindes baby.

I samme kritiske spor undersøger førnævnte Andreas Kleinert i *Wege in die Nacht* (1999), hvordan skiftende magtstrukturer og ændrede samfundsforhold kan ødelægge folks liv. Filmen fortæller historien om en direktør, der efter at have mistet sit job på grund af genforeningen

starter en voldelig selvtægtsbande. Egentlig er tanken blot at opretholde lov og orden, men tingene løber ham af hænde, og i desillusion over sin nye rolle som voldsmanager ender han med at tage sit eget liv.

Eksemplerne på tragiske historier er utallige. Som filmhistorikeren Leonie Naughton konstaterer:

> Østtyskere er næsten uden undtagelse dårligt tilpassede eller sociale outsidere i disse film. De er udstødt af de samfund, de lever i, eller de er sindsforvirrede. Det er de konsekvenser af genforeningen, de østtyske figurer må leve med." (Naughton 2002: 226)



Helke Misselwitz' *Engelchen* (1996).

Vestlig konsensus-komik. Den dystre østtyske formular var dog ikke noget hit blandt vestligere biografgængerne, der – hvis man skal dømme efter billetsalget – ikke følte dybere trang til at deltage i en østligt funderet identitetsdiskussion. I modsætning til de tidligere DDR-borgere havde murens fald ikke betydet de store reelle forandringer for langt størstedelen af den vesttyske befolkning, bortset måske fra en let skattestigning. Få betragtede den negative østtyske erfaring som en del af en fælles historie, det var nødvendigt at forholde sig til.

Hvad der til gengæld gik som varmt brød i biografen i starten og midten af 90'erne, var de vest-producerede og af anmelderstanden stærkt udskældte parforholdskomedier (*Beziehungskomödien*). Disse film var fyldt med unge, urbane professionelle fra den kreative klasse, og typisk handlede de ikke om meget andet end knas i parforholdet. Det var underholdende, lækkert produceret og inderligt harmløst[2].

Også ideologikritisk har filmene modtaget drøje hug. Det er især blevet påpeget, hvordan et dybt reaktionært kønsrollemønster går igen i de fleste af parforholdskomedierne: Præmissen lader til at være, at kvinden først opnår sand lykke, når hun overgiver sig til den heteroseksuelle tosomhed[3]. Singlepigernes variant af komedierne understreger denne tendens. Katja von Garniers debutfilm, den romantiske komedie *Abgeschminkt* (1993), handler om tegneserieforfatteren Frenzy – tilsyneladende den perfekte moderne heltinde. Med sin økonomiske uafhængighed, drengede charme og karriere-kvindelighed kommer hun gentagne gange i konflikt med de 'besværlige' mænd. Ved filmens slutning ender hun dog som den arketypiske romantiske heltinde, der (måske?) finder lykken ved at droppe den aggressive stil og indtage den feminine rolle i forholdet til den amerikansk-tyske soldat Mark. Frenzy spilles i øvrigt af Tysklands svar på Meg Ryan, Katja Riemann.

Også den tyske kritiker Eric Rentschler har langet ud efter komediegenren, som han betegner som konsensussøgende (Rentschler 2000). Rentschler længes tilbage til de hedengangne 70'ere, da den nye tyske filmbølge med auteurs som Fassbinder, Wenders, Schlöndorff, Herzog og Straub tog fat om politiske og sociale

emner og opfordrede det tyske publikum til at påbegynde en påkrævet *Vergangenheitsbewältigung*, dvs. en bearbejdelse af fortiden.

Kritikken er svær at afvise, men den har også en dogmatisk klang, hvor *arthouse*-prædikatet synes at være en kvalifikation i sig selv. Det bør også tages med i diskussionen, at Tyskland er et filmland, hvor finansieringsmulighederne i stigende grad kommer fra private fonde og tv-stationer, og hvor mange instruktører tidligt i karrieren må slå ind på en kommerciel vej for sidenhen at skabe mulighed for at lave personlige auteurfilm (Clarke 2006: 3).

Det Vilde Østen. De vestligt baserede producenter kunne naturligvis andet end at lave parforholdskomik, og de øjnede hurtigt det kommercielle potentiale i *genforeningskomedier*, der lukrerede på tyskernes gensidige fordomme om hinanden. At dømme efter en række af de genforeningskomedier, der blev produceret, var det tidligere DDR set med vestlige øjne et ruralt, lettere tilbagestående samfund, hvis befolkning ikke var i stand til at tilpasse sig de nye tider. Karakteristisk for mange af filmene var, at Østtyskland blev portrætteret som Det Vilde Østen, hvor lovløshed, manglende dannelse og ineffektive arbejdsmetoder satte dagsordenen. Ensidigheden blev understreget af, at filmene vrimlede med stereotypificerede karakterer (Naughton 2002: 143).

I Detlev Bucks ekstremt populære genforeningskomedie *Wir können auch anders* (1993) tager to naive brødre, Rudi og Moritz Kipp, ud på en rejse gennem det nyligt genforenede Tyskland. De rejser ud for at gøre krav på deres retmæssige arv – en ejendom efterladt af deres bedstemor. Med deres kiksede fysiske fremtoning og provinsielle manerer ligner de mest af alt en østlig pendant til Gøg og Gokke.

Undervejs slår de følge med Victor, en russisk afhopper fra den røde hær, og det lille trekløver udvikler sig til en lovløs bande, der plyndrer sig gennem det østtyske landskab. Det tidligere DDR fremstår, som en kritiker har formuleret det, som et *terra incognita*, hvor vestlige pionerer og investorer står på spring for at kolonisere (Allan 2006: 111).

Trods de tre hovedpersoners godmodige naivitet og ubehjælpsomme navigeren i samfundet lykkes det dem (til hest!) at undslippe den vestlige ordensmagt og flygte til Victors idylliske russiske hjemstavn, hvor den står på fællessang og landlig tryghed. Man kan med lidt god vilje tolke moralen i *Wir können auch anders* derhen, at de rurale, traditionelle værdier sejrer over det teknologisk overlegne, men kyniske Vesten. Den læsning kæntres dog noget af det forhold, at de to Kipp-brødre faktisk er vesttyskere! To vesttyske knoldesparkere, der ikke engang kan læse de vejskilte, de passerer på ruten – jo, *Wir können auch anders* er i al sin joviale folkekomik med til at nuancere stereotyperne og deres funktion.

Østtyskere on the road. *Wir können auch anders* er i mangt og meget en klassisk roadmovie, og genren viser sig her som et oplagt redskab til at illustrere de åbne grænser og kulturmøder. Flere lignende film skulle snart følge.

Peter Welz' hæsblæsende roadmoviespoof, *Burning Life* (1994), er historien om to kvinder fra øst, der i næsten *for* rendyrket Thelma & Louise-stil drøner gennem Tyskland på flugt fra fortiden, mens de trækker et spor af lovovertrædelser efter sig. I social indignation over den vestlige kapitalismes indtog røver kvinderne bl.a. banker. Nogen Robin Hood-gestus er der



Peter Timms folkelige kæmpesucces *Go, Trabi, Go!* (1991)

dog ikke tale om, for de to vælger at beholde pengene selv. Også i denne film bliver det tidligere DDR portrætteret som et uudforsket, primitivt område.

Den skamløst kommercielle *Go, Trabi, Go!* (1991) af Peter Timm er en roadmovie med et twist. Befordringsmidlet er her, som titlen lader ane, en østtysk Trabant, som efter murens fald skal fragte familien Struuntz til Italien – et rent euforitrip som fejring af deres nyvundne rejsefrihed. Og her er sympatien klart på østtyskernes side. Godt nok tøffer Trabanten kun gennem det tidligere Østtyskland på sin vej sydover, så kulturmøderne undervejs gælder hovedsageligt udlændinge, men i filmen refereres der til familiens vesttyske slægtninge som vulgære, overfladiske og griske. Struuntz-familien fremstilles derimod som varme og hjælpsomme mennesker – dog stadig med et solidt kvantum provinsiel naivitet.

Fortsættelsen, *Das war der wilde Osten* (1994) af Wolfgang Büld og Reinhard Klooss, understreger alene i kraft af sin titel, at den udbygger forestillingen om Østtyskland som et barskt og ukultiveret sted. Denne film er mindre roadmovie og mere western-pastiche. Filmen slår en mere dunkel tone an end etteren, idet familien efter deres italienske eventyr returnerer til hjembyen Bitterfeld blot for at erfare, at stedet er blevet til en spøgelsesby. Deres hus er blevet pløjet væk af en bulldozer og erstattet af et nyt golfkompleks.

Her knyttes handlingen i højere grad end i forgængeren an til de socio-økonomiske realiteter i det forenede land. Med sine dystopiske scenarier er *Das war der wilde Osten* lidt af en outsider i genforeningskomedie-genren.

Gensyn med hjemstavnen. Et tilbagevendende træk ved de tidlige genforeningskomedier er deres tydelige referencer til

efterkrigsårenes såkaldte *Heimat*-film eller 'hjemstavns-film', som i ren Morten Korch-ånd dyrkede det landlige og det idylliske. Filmene fungerede som et harmonisk fikspunkt for et folk, der var traumatiseret af krigens rædsler og tynget af kollektiv skyld, og de var ekstremt populære.

I de fleste vestlige genforeningskomedier bliver det tidligere DDR gjort synonymt med en slags fælles Heimat, der symboliserer verden af i går for *Ossies* såvel som for *Wessies* (de tyske kælenavne for hhv. øst- og vest-borgere). Det er en uspoleret helle, der fortsat minder om den fælles arv, de fælles prioriteter og værdier i en verden i omvæltning.

Arv og ejendomsret er tematikker, som traditionelt forbindes med Heimat-genren, og de går igen i både *Wir können auch anders* og Vadim Glownas *Der Brocken* (1992), hvor den aldrende Ada forhandler med skrupelløse vestlige ejendomsinvestorer om sit lille landsted på øen Rügen. Ada håber at kunne skabe profit og vækst i lokalsamfundet – og kunne i øvrigt ikke drømme om at sælge.

På tilsvarende vis må Udo Struuntz i *Das war der wilde Osten* kæmpe for at sikre overlevelsen for det lille havenisse-firma, som han har arvet efter onklen. Glipper det, står det til vestlig overtagelse. Havenissen er et prototypisk Heimat-ikon, og Struuntz-familiens problemer med afsætningen bliver her symbolet på DDR's tabte produktionskapacitet og devaluerede varer efter genforeningen.

Det tidligere DDR fremstilles i disse film som den nye Heimat: måske nok et sted, der er traditionsbundet og teknologisk underlegent, men som udgør et ønskeligt alternativ til det moderne Vesten, hvor kapitalisme, urbanitet og progressivitet hersker.

Ostalgien længe leve. Op igennem 90'erne blev publikum således vænnet til, at det var tilladt at more sig over den kulturelle kløft. Filmenes humor og fortegninger gjorde det sandsynligvis også lettere at diskutere de forskelle og ligheder, der reelt eksisterede. Som udviklingen skred frem, blev genforeningskomedien også mere raffineret. Det vender vi tilbage til senere.

Samtidig opstod et fænomen, der kom til at præge den kollektive tyske erindring i særlig grad – nemlig den såkaldte *Ostalgie* (en sammensmeltning af de tyske ord for øst og nostalgi). Ostalgien er en ukritisk hyldest af DDR, som det var før murens fald, og ironisk nok er den blevet dyrket af både Ossies og Wessies. For østtyskerne gælder det bl.a., at de i desillusion over nye, komplekse livsvilkår længes tilbage til en enklere tilværelse. Men tendensen har udviklet sig til et modefænomen, der får selv unge mennesker, som ikke kan huske livet før 1989, til at samle på øst-kitsch og opkalde in-steder efter østtyske lokaliteter og fænomener.

Ostalgi-kritikere ser tendensen som et udtryk for social eskapisme, som opstår på baggrund af en virkelighed, der er for svær at se i øjnene. Den høje arbejdsløshed, der især er udtalt i det tidligere Østtyskland, nynazistiske bevægelsers trivsel, integrationsproblemer og stigende social ulighed er alle sammen medvirkende faktorer til, at ostalgien er blomstret op. Men det er også en form for alternativ erindringsstrategi for mennesker, hvis fortid, ideologiske standpunkt og kultur er blevet diskvalificeret i takt med, at den vestlige levevis er blevet implementeret som standard i det ganske land.

Rockmusik og teenagedrømme. Ostalgien blev sidst i 90'erne et dagligdags begreb, som både fyldte i nyhedspressen, tv-under-

holdningen, musikken – og ikke mindst i filmen.

Den 7. oktober 1999, på 50-årsdagen for grundlæggelsen af DDR, fik en rendyrket ostalgi-komedie premiere. Denne gang var handlingen rykket helt tæt ind til muren. Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999) har manuskript af den populære østtyske forfatter Thomas Brussig og er i øvrigt en af de få øst-producerede komedier. Filmen fortæller historien om teenagedrengen Mischa, som bor i den korte og dermed østtyske ende af Sonnenalle – en gade i Berlin, der var overskåret af muren. Begivenhederne udspiller sig i 1970'erne, hvilket adskiller denne film fra de fleste andre genforeningskomedier, der foregår efter murens fald.

Mischa har hovedet fuldt af rock'n'roll, hip mode og klassens smukke pige, Miriam, som han gør alt for at imponere. Der er i grunden ikke meget, der adskiller hans hverdag og erfaringer fra de vestlige jævnaldrendes, som han af og til kan spotte på sightseeing i det 'arme og eksotiske' Østberlin. Mischa lider heller ikke afsavn, da de fleste fornødenheder (læs: popmusik) kan købes på det sorte marked, og når bare musikken spiller, så gør det ikke noget, at verden udenfor er grå og præget af restriktioner.



Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999).

Sonnenallee rummer lovlig meget falde-på-halen-komik, og nogle scener virker næsten pinagtige i deres forsøg på at skabe 70'er-retro-stemning, men filmens ærinde er ikke, som visse kritikere har ment, at normalisere og romantisere den kollektive erindrings billede af datidens DDR. Snarere rummer *Sonnenallee* det budskab, at den individuelle erfaring farver den historie, der fortælles, og at det også er tilladt at fortælle positive historier om fortiden.

Mischas voice-over konstaterer i slutreplikken: "Der var engang et land, og jeg levede der. Hvis du spørger mig, hvordan det var? Det var den skønneste tid i mit liv, for jeg var ung og forelsket." Erindringen bliver således relativ; det er de individuelle behov og den subjektive oplevelse af hverdagen, der maler billedet af virkeligheden. Og det er jo noget andet end et forsøg på at skabe et rosenrødt billede af Østtyskland, som det var engang.

Filmens skabere har med et glimt i øjet givet komedien undertitlen "– *nu i farver!*", og hen over rulleteksterne synger Nina Hagen "Du hast den Farbfilm vergessen"

('Du har glemt farvefilmen') som en ironisk kommentar til det traditionelle grå og triste billede, der tegnes af socialiststaten.

Denne *feelgood*-film markerer samtidig et skift i bølgen af ostalgi-film. *Helden wie wir* (1999) af Sebastian Peterson (og også med manuskript af Brussig) rummer mere af samme skuffe. Her er der også tale om en ung mand, Klaus, hvis kærlighedseventyr udspiller sig i et absurd DDR-univers, hvor faderens planer om, at sønnen skal videreføre hans Stasi-virke besværliggør livet for den unge drømmer.

Coming of age-tematikken er fællesnævneren for disse film, der lader publikum længes tilbage til ungdommens på én gang naive idealisme og sødmefyldte oprørskhed. Strategien lader til at være møntet på et publikum, der har fået begivenhederne så tilpas meget på afstand, at det kan tillade sig at mindes de glade dage, de svære og dejlige forelskelser og de vilde fester, der trods alt også fandtes under Honeckers socialisme. *Helden wie wir* begejstrede dog hverken publikum eller anmeldere i samme grad som *Sonnenallee*.

Farvel, barndom! Også i biografbaskeren *Goodbye, Lenin!* fra 2003 møder vi en ung mand, Alex (Daniel Brühl), der må lære at stå på egne ben, i takt med at verden omkring ham ændres, og de trygge rammer sprænges.

I Wolfgang Beckers charmerende fortælling oplever Alex' østberlinske familie ikke blot murens fald. De to store børn må samtidig håndtere den tragedie, at deres mor efter et hjertestop går i koma. Da hun otte måneder senere vågner op, er det til en verden, der ikke længere er delt i to.
Alex går nu med glødende entusiasme i gang med at genskabe det gamle Østtyskland for at undgå, at den stærkt DDR-tro kvindes helbredsmæssige tilstand forværres af chokket over de samfundsmæssige omvæltninger. Han gør alt for at opretholde øst-normaliteten inden for hjemmets fire vægge og foran vinduerne – til trods for at den nye verden udenfor forsøger at trænge ind.

Alex' bestræbelser på at skabe en surrogat-virkelighed for sin mor er ikke blot en kærlighedsgestus, men kommer også til at fungere som en modningsproces for den unge mand, som langsomt må erkende, at han i sin higen efter at rekonstruere en forsvunden fortid i nutiden faktisk er i gang med at opbygge en ønskeversion af sin egen barndom. I filmens voice-over konstaterer han, at "det DDR, jeg skabte for min mor, begyndte efterhånden at ligne det DDR, jeg havde ønsket for mig selv".

Kommentaren rammer ostalgien lige i solar plexus og understreger, at erindringen og de historier, vi fortæller om os selv, i høj grad er påvirket af nutidens personlige behov og ønsker.

Alex' iscenesættelse af virkeligheden bliver en spejling af forholdet mellem historie, fiktion og erindring, og det metatekstuelle niveau i filmen – en række (re)konstruerede fjernsynsudsendelser, som Alex og vennen foranstalter for at holde moderen 'opdateret' – minder publikum om, at erindringen i høj grad også er formet af de mediebilleder, vi udsættes for.

Til dato har over seks millioner tyskere grinet og grædt over Wolfgang Beckers originale blik på murens fald, og succesen er fortsat langt ud over Tysklands grænser.

At smile på trods. *Goodbye, Lenin!* er ikke fri for klichéer, men karaktertegningen er meget mere nuanceret end i de tidlige genforeningskomedier. Alex romantiserer måske fortiden, men trives samtidig i nutiden. Moderen er ikke kun glødende idealist, men viser sig ved filmens slutning at være



Daniel Brühl med Erich Honecker under armen i *Goodbye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003).

mere realist end først antaget. Identitet er til konstant forhandling, mens de fysiske og mentale grænser nedbrydes.

Ligeledes er det bemærkelsesværdigt, at der i filmen optræder et øst/vest-parforhold: Alex' søster forelsker sig i vesttyskeren Rainer. At det tysk-tyske møde udvikler sig i romantisk retning, er kuriøst nok noget af en sjældenhed i genforeningsfilm. Leonie Naughton finder tendensen så påfaldende, at man i en vis forstand kan tale om seksuel og kulturel 'apartheid' (Naughton, 2002: 112). I så henseende er det nærmest, som om muren fortsat stod.

Genforeningskomedien har, ikke mindst i kraft af populære film som *Sonnenallee* og *Goodbye, Lenin!*, utvivlsomt været med til at flytte grænserne for, hvordan man italesætter det tysk-tyske kulturmøde og de fortsatte identitetsdebatter. Med sin afvæbnende charme og intelligente satire bidrager genren til en fælles forståelse af fortiden og nutiden – og til et langt mere nuanceret syn på den tyske virkelighed både før og efter murens fald.

Tyskerne har med disse film fået mulighed for at grine både ad og med hinanden, og det er ingen ringe bedrift i et land, der traditionelt opfattes som temmelig humorforladt.

Ostalgien på retræte? Men hvad er så status i dag, hvor bifaldet efter *Goodbye, Lenin!* for længst har lagt sig? Har genforeningskomedien sejret sig ihjel? Er ostalgien på retræte?

Mit bud er, at genren næppe vil uddø, så længe der er historier at fortælle, men at der bagved komikken vokser nogle stærke og foruroligende fortællinger frem, som

det tyske publikum er ved at være modne til at tage imod. Med murens fald på behørig afstand og med en række gode fælles grin i bagagen kan der nu tages hul på så vigtige og dystre historier som Florian Henckel von Donnersmarks succesdebut *Das Leben der Anderen* (2006, *De andres liv*).

Das Leben der Anderen er en barsk film om overvågning, angst og social forkrøblethed. Men dybt inde i filmens mørkeland er det interessant at finde små lyspletter af humor. Den ellers så brutale Stasi-agent Wiesler forsøger eksempelvis gradvist at nærme sig den 'virkelige' verden, men ender i ufrivilligt morsomme situationer på grund af sine sociale hæmninger. Når de unge Stasi-rekrutter fortæller Honecker-vittigheder, nægter Wiesler i sin bureaukratiske afstumpethed ganske enkelt at forstå humoren, og på et tidspunkt er han på nippet til at afkræve en lille dreng navnet på hans far – i ren og skær automatiseret paranoia.

Måske er det ligefrem disse lejlighedsvise smil midt i al desillusionen, der gør historierne nærværende og begribelige. Og måske havde hverken filmen eller disse smil været der, hvis det ikke var, fordi de tyske genforeningskomedier havde kridtet banen op.

Noter

1. Citatet skyldes Hans Jørgen Møller (*Politiken* d. 22. december 2006).
2. Disse parforholdskomedier appellerede generelt mest til kvinder og var ofte en slags tysk *Sex and the City* på det store lærred. En række kvindelige instruktører markerede sig inden for genren, bl.a. Dorris Dörrie med *Keiner liebt mich* (1996) og Sherry Horman med *Frauen sind was Wunderbares* (1994) og *Irren ist Männlich* (1996). De mandlige instruktører var nu også flinke til at slutte op om normalitetsforestillingen, som i eksempelvis Rainer Kaufmanns *Stadtgespräch* (1995), Detlev Bucks *Karniggels* (1991) og Sönke Wortmanns internationale biografhit *Der Bewegte Mann* (1994, *Den følsomme mand*), der med den populære Til Schweiger i front vandt publikums gunst. Schweiger spiller her den utro mand, hvis gravide kæreste (igen Katja Riemann) smider ham på porten. Efter en masse forviklinger og den unge mands (ufrivillige) flirt med homoseksualiteten, forbarmer hun sig dog og tager ham tilbage i den trygge hetero-havn, hvor kernefamilien lokker med bleskift og onsdagssex.
3. En af kritikerne, Dickson Copsey, påpeger dog samtidig, at ikke alle filmene kan leve op til denne præmis, og at de forfejlede og kuldsejlede romancer, der tegner en del af filmene, er med til at åbne for en tvetydighed og en genforhandling af den 'heteronormative' diskurs, der kendetegner den klassiske romantiske komedie (Copsey 2006: 203).

Litteratur

Allan, Seán (2006). "East-West Relations in Post Unification Comedy". In: David Clarke (red.): *German Cinema since Unification*. London, Continuum.

Bergfelder, Tim, Erica Carter og Denis Gokturk (red.) (2002). *The German Cinema Book*. London, BFI.

Berghahn, Daniela (2005). *Hollywood Behind the Wall. The cinema of East Germany*. Manchester University Press.

Berghahn, Daniela (2006). "The cinema of East Germany." In: David Clarke (red.): *German Cinema Since Unification*. London, Continuum.

Copsey, Dickson (2006). "The New German Comedy and the Failed Romance". In: David Clarke (red.): *German Cinema Since Unification*. London, Continuum.

Naughton, Leonie (2002). *That Was the Wild East, Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

Rentschler, Eric (2000). "From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus". In: Mette Hjort og Scott MacKenzie (red.): *Cinema and Nation*. London, Routledge.



Pæredanske Karl Dane var stor i Hollywood i 1920'erne, men klarede ikke overgangen til tonefilmen. Her en af de lydfilm, han trods alt medvirkede i, Clarence Browns *Navy Blues* (1929). © Cole Johnson, Slapstick Archives.

Et dansk kapitel af Hollywoods store glemmebog

Stumfilmstjernen Karl Dane, hans turbulente liv og tragiske endeligt

Af Laura Petersen Balogh

Det er ganske vist, og det startede unægteligt som et eventyr: En beskeden indvandrer fra arbejderklassekår får chancen for at dukke ud af anonymiteten og spille med i en Hollywood-film. Filmen bliver en gigantisk succes, og han bliver med ét slag rig og berømt. Men så går noget grueligt galt, og bare syv år senere er han på gaden, overladt til en skæbne, der er værre end den ukendtes. Forladt af sine tidligere venner, fattig, alene og desperat skyder han sig en kugle for panden i sin ydmyge lille lejlighed i Los Angeles.

Sådan lyder den tragiske historie om

Karl Dane, en af stumfilmkomediens helt store stjerner i 1920'ernes Hollywood. Hans navn er nærmest ukendt i dagens Danmark, hvis man ser bort fra den lille skare af filmhistorikere, som har et indgående kendskab til stumfilmens storhedstid. Ved overgangen til lydfilmen mistede Karl sin kontrakt med MGM på grund af sin tykke skandinaviske accent og døde totalt blanket af midt under den økonomiske depression. Han endte med at bestyre en pølsevogn uden for det selvsamme studie, hvor han få år forinden havde tjent 1.500 dollars om ugen.

Det er denne version af Karls historie, som står at læse i ethvert katalog over Hollywood-skandaler, f.eks. Kenneth Angers *Hollywood Babylon II,* og det er historier af denne karat, som appellerer til læserskarens mere makabre fantasier. Men den noget vigtigere historie, om manden og kunstneren Karl, er aldrig blevet udforsket og fortalt. Ingen har gjort sig den ulejlighed at grave den frem. Og det er en skam, når man betænker, at den københavnsk fødte dansker var en hårdtarbejdende og rigt facetteret kunstner, som spillede med i over 40 film på bare fem år, nogle af dem elskede klassikere, som stadig kan ses i vor tid. Karl arbejdede med mange legendariske instruktører såsom King Vidor, Clarence Brown, Victor Sjöström, Benjamin Christensen og Maurice Tourneur. Han spillede sammen med højt agtede stjerner som Lillian Gish, Tom Mix, John Gilbert, Lionel Barrymore og Joan Crawford. På mindre end et tiår steg han fra den yderste fattigdom til berømmelsens og rigdommens tinde, og faldt så brat ned igen – hans lig blev fundet med sølle 1 dollar 57 cents på lommen. Hvordan kunne det gå til? Hvorfor skulle det ende sådan?

Når man betragter Karl Danes karriere i dag, over 73 år efter hans selvmord, kan man spørge, om hans deroute var et resultat af hans skandinaviske herkomst? Eller om han blot var én blandt mange Hollywood-skuespillere, der blev kasseret, når stjernen blegnede, og studiets kasseapparat ikke længere ringede helt så højt som før? Skal man forsøge at give et svar, er der en række faktorer, som må medregnes, herunder Karls baggrund og personlige forhold i sammenligning med andre skandinaviske skuespillere i samtidens Hollywood – som var noget helt andet end det Hollywood, vi kender i dag, hvor danske stjerner som f.eks. Connie Nielsen og Viggo Mortensen er så flydende tosprogede, at der slet ikke er nogen sprogbarriere længere.

Rasmus Carl Therkelsen Gottlieb. Karl Dane hed slet ikke Karl Dane. Han blev faktisk døbt Rasmus Carl Therkelsen Gottlieb og blev født den 12. oktober 1886 i en lille lejlighed på anden sal i Turesensgade, Skt. Johannes sogn midt i København. Han var søn af handskemageren Rasmus Marius Gottlieb og Anna Simonsen. Faderen havde et bijob som sceneelektriker på et lille teater og var den stolte ejer af et dukketeater – hvilket var meget populært i den victorianske æra. Karl og hans storebror Reinald tilbragte mange lykkelige stunder med at lave kulisser og spille forestillinger for naboerne. Men i fjortenårsalderen var tiden som dukketeaterdirektører forbi, for begge brødre kom i lære som maskinarbejdere i firmaet Smith, Mygind og Hüttemeier, der fremstillede dele til broer og jernbaner og havde en stor fabrik på Nørrebrogade 68.

Forældrenes ægteskab var en noget turbulent affære på grund af faderens drikfældighed og manglende evner som forsørger. Anna, moderen, endte med at begære separation hos Københavns Ma-

gistrat i 1903, og i 1908 var skilsmissen en realitet. På det tidspunkt var brødrene Gottlieb vokset til og endt som et par smukke, atletiske kraftkarle. Karl ragede godt op med sine 1.92, hans bror var blot et par centimeter lavere.

Som den gemytlige vovehals Karl var, styrede hans interesser i retning af nogle af de mere risikable forehavender, der fascinerede mange danskere i tiden omkring århundredeskiftet: Han fløj og kørte racerløb med både bil og motorcykel. I senere interviews hævdede han, at han havde vundet et racerløb i Sverige, og at han fik flyvercertifikat i 1909. Det er dog ikke noget, der findes dokumentation for. Men han var medlem af Elleham-motorcykelklubben, og ifølge ugemagasinet *Motor* deltog han i Skagensløbet fra den 31. juli til den 1. august 1915. Skagensløbet eksisterer i øvrigt stadig den dag i dag.

I 1910 giftede Karl sig med syersken Carla Dagmar Hagen og fik to børn, Ejlert og Ingeborg. Men Første Verdenskrig satte en stopper for deres familieliv. Karl tjente seks måneder om året i Første Artilleribataljon, som lå ved Trekronerfortet. I december 1915 blev han hjemsendt, mens København lå stille på grund af benzin- og oliemangel. For en udlært mekaniker som Karl var en af de måder, man kunne tjene til dagen og vejen på, at emigrere til Amerika – hvad han så gjorde i januar 1916. Som så mange andre før ham stævnede han ud over Atlanten om bord på det gode skib Oskar II, uden at kunne et ord engelsk og med bare 25 dollars på lommen. Men han var heldig og fandt hurtigt arbejde i Brooklyn. Først på et støberi, siden på en papkassefabrik.

Ifølge nogle af de breve, som stadig eksisterer, savnede han sin familie forfærdeligt og sled i lang tid med at lære sproget. Ihukommende ungdommens sjov og



Et MGM-postkort med Karl Dane-portræt fra den tidlige del af skuespillerkarrieren.

ballade med racerløb og flyvning hjemme i Danmark søgte han job som stuntman for at tjene lidt ekstra. Han gjorde sig hurtigt bemærket med sin imponerende statur, sit usædvanlige ydre og sin naturlige måde at beherske skuespillet på, og han begyndte snart at spille regulære roller, ofte skurkeroller i datidens serier. En dag fik han en skrupskør rolle som den enorme tyske kansler i krigens første amerikanske propagandafilm, *My Four Years in Germany* (1918, instr. William Nigh), der samtidig var den første film produceret af det selskab, som senere blev til Warner Brothers.

Krig, kviksølv og syfilis. På dette tidspunkt var Karls ægteskab med Carla i Danmark begyndt at falde fra hinanden. Ifølge den separationsbegæring, som senere blev arkiveret i København, havde Karl haft en affære og smittet Carla med syfilis – hvad hun først opdagede efter hans afrejse til Amerika. Karl har formodentlig modtaget behandling i New York med det nys opfundne præparat salvarsan, som ofte blev anvendt blandet med kviksølv. Og selv om han var desperat efter at vende hjem og se sine børn, var det ikke muligt. Krigen rasede stadig, og på grund



Karl Dane i gennembrudsfilmen *The Big Parade* (1925, *Den store parade*). © Cole Johnson, Slapstick Archives.

af tyske ubåde var Atlanten ikke farbar. For at gøre det hele endnu mere besværligt var Karl også blevet stemplet som ulovligt udeblevet fra militærtjeneste. Han var nok blevet hjemsendt før sin afrejse, men var blevet genindkaldt in absentia i november 1916. Da det havde været intentionen, at han og Carla skulle starte en ny tilværelse i New York, havde Karl aldrig reageret på indkaldelsen. Så da skilsmissen fra Carla var en realitet, blev hans eksil fra Danmark uigenkaldeligt.

Karl havde nået et lavpunkt, men begyndte efterhånden at tage hul på en ny tilværelse. Han fik en ny kæreste, en svensk syerske ved navn Helen Benson. Hun var højst utilfreds med hans skuespillerkarriere, sandsynligvis på grund af de risici, der var forbundet med Karls mange stuntjob. Derfor besluttede de i 1921 at forlade østkysten og rejse til Kansas, hvor Karl søgte om amerikansk statsborgerskab, hvorefter de slog sig ned i det sydlige Californien. Her købte de et stykke land i en lille by i San Fernando-dalen og drev en fjerkræfarm, hvor de tilbragte et par rolige og lykkelige år sammen. Karl supplerede deres indtægter med forskellige job som bygningsarbejder. Men lykken varede ikke ved. Tragedien indtraf, da Helen døde i barselsseng. Hun forblødte efter fødslen af en dødfødt pige i august 1923.

Ude af sig selv og fuldstændig alene kastede Karl sig hovedkuld ind i et nyt ægteskab, som udartede til en sand katastrofe og holdt i bare seks måneder. Men nu, hvor Helen var borte, besluttede han sig for at genoptage skuespillet. Han var en entusiastisk biografgænger, og i stedet for at følge med i handlingen studerede han ivrigt skuespillernes præstationer, mens han forestillede sig, hvordan han selv ville spille lignende roller. Særligt beundrede han samtidens lysende stjerner Wallace Beery og Ernest Torrence, der var stor og stærk som Karl selv.

Skæbnen ville, at Karl en dag løb ind i sin gamle ven, motorcykelvovehalsen Charles Hutchison. De to havde nogle år forinden spillet sammen i serierne *The Wolves of Kultur* (1918) og *The Whirlwind* (1919), begge instrueret af Joseph A. Golden. Hutchison var i mellemtiden blevet ejer af et produktionsselskab, og han var just vendt hjem fra en tur til Europa med et grydeklart filmprojekt i bagagen. Navnet på filmen er ukendt, men vi ved, at Karl indvilgede i at spille med, og snart var han tilbage som skuespiller.

Samtidig var instruktøren King Vidor ved at caste til sin nye krigsfilm, *The Big Parade* (1925, *Den store parade*) hos MGM i Hollywood. I hovedrollen havde han allerede det romantiske idol John Gilbert, men han var på udkig efter en komisk skuespiller til rollen som Slim, hovedpersonens lemmedaskende *sidekick*. Lederen af castingen, Robert McIntyre, som kendte Karl fra hans tid som stuntman og statist i New York, havde set Karl i Hutchisons film og vidste, at han var lige den rette mand til

rollen. Karl fik den straks, og optagelserne begyndte i foråret 1925. *The Big Parade* blev en gigantisk succes, som kørte for fulde huse i årevis. Sammen med Vidor og Gilbert blev Karl nærmest katapulteret op på Hollywoods stjernehimmel – hvilket naturligvis ikke gik ubemærket hen.

Lillian Gish, den legendariske stumfilmskuespillerinde, havde set en tidlig visning af *The Big Parade* og bad om at få Karl, Vidor og Gilbert med på holdet til sin næste film, *La Boheme* (1926). Karl spillede blot en mindre rolle, men Gish var atter begejstret. Snart efter besluttede hun at lave en film baseret på Nathaniel Hawthornes klassiker *The Scarlet Letter* (1926, *Det flammende bogstav*), hvor Gish spillede rollen som den tragiske heltinde Hester Prynne. Her var i sandhed tale om en skandinavisk produktion: Karl sørgede for både komiske og dramatiske øjeblikke i rollen som Master Giles, koloniens respekterede barber og kirurg; i den romantiske mandlige hovedrolle spillede svenskeren Lars Hanson den dødsdømte Pastor Dimmesdale, og Victor Sjöström instruerede filmen, en af flere, som han lavede for MGM i den sene stumfilmperiode. Der skulle komme nok en Gish/Dane-film nogle år senere: *The Enemy* (1928, *Fjenden*, instr. Fred Niblo), hvor Karl blandt andet gjorde sig bemærket med en gribende (omend stum) monolog.

Jeg tilstår: jeg er Karl Dane. Imens levede hans danske familie i den anden ende af verden i fuldkommen uvidenhed om Karls nyvundne berømmelse i Hollywood. De kendte heller ikke til hans skuespillernavn. Ifølge en – muligvis tvivlsom – fortælling genlød World Cinema-biografen i København, hvor Karls tolvårige datter Ingeborg sad og så *The Big Parade*, pludselig af et forbavset: "Jamen, det er jo far!", da hun genkendte den far, hun kun svagt erindrede. Karls bror Reinald, som i mellemtiden havde slået sig ned som elektriker i Århus, så også filmen og var målløs ved synet af den ranglede skuespiller, som mindede så forbløffende om hans længe savnede bror. Reinald skrev et brev til Karl: er du mon min bror? Og modtog begejstret svaret: "Kære Store Broder, jeg har modtaget dit Brev, og tilstaar, at jeg er Karl Dane'. På det tidspunkt havde Karl hverken set eller talt med sin familie i ni år. Men nu benyttede han lejligheden til at lære sine børn at kende igen, dog kun via brevveksling, for børnene forblev hos Carla i Danmark og var ikke gamle nok til at besøge deres far i USA.

Samtidig spillede Karl stadig mere varierede roller, nogle af dem i storfilm som Vidors ikke længere eksisterende udstyrsstykke *Bardelys the Magnificent* (1926, *Kvindebedåreren*), han var med i Van Dykes western *War Paint* (1926, *Krigsmaling*), som blev indspillet i et indianerreservat i Wyoming, i Clarence Browns *The Trail of '98* (1927), som handlede om guldgraver-eventyret i Californien, selv om filmen faktisk blev optaget i Yukon, og endelig medvirkede han i Christensen, Tourneur og Hubbards *The Mysterious Island* (1929), som var baseret på Jules Vernes forlæg og med sine vidunderlige og kunstfærdige 'undervandssekvenser' samtidig en af de bedste science fiction-film i tiden.

Det var under indspilningen af *Bardelys the Magnificent,* at Karl dannede makkerpar med den lille og vævre britiske komiker George K. Arthur for at lave en komedieserie. Hermed holdt det berømte komikerpar Dane & Arthur deres indtog, og deres første film – en krigskomedie med titlen *Rookies* (1927, *Soldatens glade liv*, instr. Sam Wood) – blev en bragende succes. Sam Wood, som senere kunne føje



Et succesrigt makkerpar: Karl Dane og George K. Arthur i Charles Reisners *China Bound* (1929). © Cole Johnson, Slapstick Archives.

instruktionen af Marx Brothers' *A Night at the Opera* (1935, *Halløj i operaen*) til sit cv, instruerede. Snart fulgte flere film, som placerede duoen Dane & Arthur i forskellige omgivelser og situationer, eksempelvis *Circus Rookies*, *Detectives* instrueret af Chester M. Franklin, *Baby Mine* af Robert Z. Leonard (alle fra 1928) og *China Bound* (1929), som Charles Reisner instruerede. Alle disse yderst populære film blev drejet over den samme kløgt-versus-muskler-opskrift, hvor Dane & Arthur ofte optrådte som rivaler, der kæmpede om den samme kvindes gunst. Dog sås de også undertiden kæmpe i skøn samdrægtighed for at nå et nobelt fælles mål, eksempelvis i *China Bound*, hvor de måtte redde ikke mindre end to kvinder, som var endt i fængsel under et kinesisk oprør.

Karl fortsatte også med at lave film uden sin nu faste makker Arthur. Han indspillede fem film sammen med den romantiske komediestjerne William Haines, Hollywoods første åbent homoseksuelle filmstjerne – bl.a. *Speedway* (1928, instr. Harry Beaumont), en bilrace-film, som blev optaget på Indianapolis-banen, og Clarence Browns tidlige tonefilm *Navy Blues* (1929). Og iført arabiske gevandter spillede han Rudolph Valentinos loyale ven og tjener, Ramadan, i Valentinos sidste film, *The Son of the Sheik* (1926, *Sheikens søn*), der havde George Fitzmaurice som instruktør.

Intet kan velsagtens forstyrre ham. Men hvad var han for en mand, Karl? Han passede bestemt ikke ind i Hollywood-miljøet på samme måde som hans komikerven George K. Arthur. Der findes ingen fotografier af Karl som gæst ved fashionable fester såsom skuespillerinden Marion Davies' legendariske kostumeballer. Og dét selv om Karl spillede sammen med hende i tre film. På grund af sin åbenbare sociale akavethed og sine noget mangelfulde engelskkundskaber passede Karl ganske enkelt ikke ind i det selskab. Han forstod udmærket, hvad andre sagde, men fandt det undertiden ganske vanskeligt selv at komme op med de rette svar til den rette lejlighed. Det resulterede i, at andre indimellem tog fejl af ham. For eksempel skriver George K. Arthur i sine upublicerede erindringer:

> Et typisk eksempel på Karls manglende evne til at gøre sig forståelig med sit begrænsede ordforråd opstod en gang, da jeg ifølge et manuskript skulle lange ham en på skrinet. Han skulle krumme sig helt sammen af smerte. "Det vil mit publikum ('*my public*') ikke bryde sig om," protesterede han, og hele studiet begyndte at fnise: "Hør ham danskeren – hans 'offentlighed' vil ikke bryde sig om det, hvis Arthur stikker ham en!" Det, Karl forsøgte at sige, var, at duoens fans ikke ville bryde sig om denne afvigelse fra den vante komiske opskrift, og det havde han ret i. Det ville ikke have været morsomt, og scenen ville ikke have været god for hverken ham eller mig. Han mente slet ikke 'mit publikum' på nogen selvforherligende måde. Ordvalget var simpelthen hentet ud af tegneserier, men det anede Karl ikke. Han fumlede rundt med det engelsk, han nu magtede, og endte nogle gange med at vælge de mest uheldige formuleringer. Hvor var han dog hjælpeløs – han forstod ikke folks pludselige reaktioner imod ham i studiet, og hvis han havde forstået dem, ville han ikke have anet, hvordan han skulle tackle dem. Han var for jævn og ligefrem til at

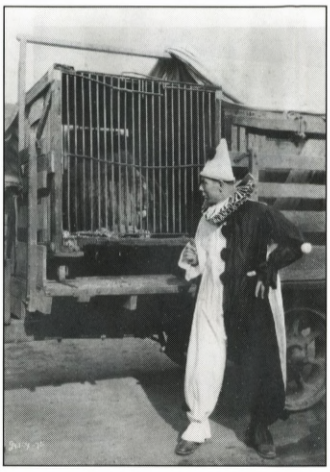
kunne kontrollere den brand af berømmelse og rigdom, der endte med at æde ham op.

Der findes faktisk dokumentation for, at Karl var genstand for en lurende fjendtlighed hos MGM på grund af sådanne misforståelser. I MGM's manuskriptarkiver, som opbevares på University of Southern California, kan man finde følgende passus i en synopsis skrevet af manusforfatteren Richard Schayer i det forlæg, der senere skulle ende som Dane & Arthur-filmen *Circus Rookies* (1928):

Et nærbillede introducerer Karl Danes langstrakte skikkelse og usædvanligt tåbelige ansigt. Han er klædt i et håbløst gammeldags jakkesæt og ser på enhver måde nedslidt ud – fysisk, såvel som hvad det skræddermæssige angår. Men det ser ikke ud til at forstyrre ham. Intet kan velsagtens forstyrre ham.

Ordvalget er ganske urovækkende. Det ser ud til, at Schayer faktisk gjorde nar ad Karls intelligens, ikke mindst fordi rollenavnet udelades til fordel for Karls rigtige navn. Nok et eksempel på en ondsindet og nedgørende attitude finder man i manuskriptudkastet til en anden Dane & Arthur film, *All at Sea* (1928, instr. Alfred J. Goulding): Karls karakter, som først hed Olaf Jensen, blev nok så fornærmende omdøbt til "Stupid" McDuff. I de notater, der følger manuskriptets opdateringer, er der ingen forklaring på navneændringen. Så man sidder tilbage med det indtryk, at skriverkarlene bevidst forsøgte at ydmyge ham, eller måske blot gjorde nar ad ham bag hans ryg. Og man kan kun gisne om, hvordan Karl reagerede på sådan et slag under bæltestedet, da han så det færdige manus.

Ene, bomstærk og med blikspænde i nakken. Man kunne tro, at hvis engelskkundskaberne var Karls eneste problem, så måtte han vel søge sine venskaber blandt de mennesker, han kunne kommunikere ubesværet med – Hollywoods øvrige skandinaver. Og der var masser af mennesker i den skandinaviske enklave. De mest berømte var svenskeren Greta Garbo og danskeren Jean Hersholt. Men der var også mindre kendte skikkelser, såsom Peter Freuchen, den danske polarforsker, der blev ansat på MGM som manuskriptforfatter, og Svend Gade, instruktøren og forfatteren, der arbejdede på Mary Pickfords film *Rosita* (1923, *Gadesangersken Rosita*), som Ernst Lubitsch instruerede. Men Karl lærte aldrig nogen af dem særlig godt at kende, selv om han optrådte venligt og blandt andet tog ud for at hilse på til Garbos velkomstfest, da hun ankom til Hollywood den 10. september 1925, hvor fotografier dokumenterer, at også Sjöström deltog. Det er muligt, at Karls beskedne arbejderbaggrund gjorde ham fremmed for de øvrige skandinaver, og det er ikke utænkeligt, at deres snobberi gjorde det svært for Karl at begå sig. Umiddelbart efter Karls selvmord i 1934 kom Svend Gade med en sigende udtalelse til *Politiken*:



Karl Dane i Edward Sedgwicks *Circus Rookies* (1928). © Cole Johnson, Slapstick Archives.



Hjemmemennesket Karl Dane med schæferhunden Fawn.

> Ved Premieren [på *The Big Parade*] hilste jeg paa Karl Dane, men følte ikke særlig Grund til at fortsætte Bekendtskabet. Jeg mener egentlig heller ikke, at han havde Talent. Han var en af disse udprægede Typer, som kan være morsomme at benytte i ganske bestemte Opgaver, men der var intet at opdyrke eller udvikle hos ham. Og da talefilmen kom, var der ingen Chancer mere for Karl Dane.

Peter Freuchen stemte senere i med, at Karls klodsede fremtoning gjorde ham upopulær blandt kunstner-kollegerne – "De kendte ham næsten ikke," udtalte Freuchen. Selv Karls komiker-makker George K. Arthur fandt det umuligt at være venner med Karl, for, som han forsøgte at forklare:

> Vi var så totalt forskellige, hvad angår baggrund, personlighed, venner, ambitioner – hvad som helst – at kontrasten alene gjorde os morsomme på lærredet. Men den afholdt os også fra at være tæt knyttede uden for lærredet, selv om vi, i årenes løb, virkelig kom til at holde af hinanden.

Hvor Karl måske ikke passede ind i Hollywoods magtfulde cirkler, var han til gengæld en ganske indtagende figur ude i byen. På sin vej til arbejde om morgenen standsede han indimellem for at spise morgenmad bestående af varm kaffe og hot dogs. Og hans sans for det moderigtige var ligeledes en smule usædvanlig. Som George K. Arthur beskrev det:

> Ved første øjekast var han flot – kæmpestor, solbrun, barhovedet og indhyllet i en kæmpe kamelhårsjakke – den komplette filmstjerne. Men når han tog jakken af, og man så ham *au naturel*, var han iklædt et tyve-dollars-jakkesæt og en butterfly med blikspænde i nakken.

Karl kørte til og fra studiet i sin højt skattede Cadillac, som altid var spejlblank, for han polerede den selv. Han elskede at køre med kalechen nede og med sin skattede schæferhund Fawn som bagsædepassager. Karl var meget glad for dyr og forårsagede en gang et mindre oprør på MGM ved i smug at medbringe sit kæle-stinkdyr på arbejde.

Som den stilfærdige person han var, foretrak han at bruge sin fritid på simple gøremål uden for Hollywood. I stedet for at deltage i formelle fester var Karls idé om god underholdning snarere at sidde i køkkenet i sit lille hus i Beverly Hills og drikke en øl med en god ven. Han havde et værksted bag huset og tilbragte megen tid med snedkerarbejder – bl.a. byggede han selv en lille strandhytte. At holde sig i form var også vigtigt for ham – rimeligvis et levn af den hårde træning, han havde gennemgået som dreng i Danmark. Han var nærmest mestersvømmer, en frygtløs gymnast, han

red og brillerede i sportsgrene som tennis, golf, brydning og boksning.

Hemmeligheder og løgne. På trods af, at han var temmelig alene, havde han en magnetisk personlighed. Han var en mand, andre mænd smilede til, og som kvinder var vilde med. Og han fik da også venner uden for Hollywood, bl.a. Homer Preston, en forretningsmand fra Chicago, og designeren Frances Leake. Men ingen af dem kendte tilsyneladende særlig meget til hans baggrund. Detaljerne på hans dødsattest er særdeles sparsomme, og Preston og Leakes vidneudsagn til politiet var noget mangelfulde, da Karl havde skudt sig. Frances var den, der fandt hans lig hin skæbnesvangre aften. Hun kendte hverken Karls fødselsdag eller noget til hans familie, og hun kunne ikke oplyse, om han nogensinde havde været gift.

En del af grunden til hans tilbageholdenhed kan have ligget i de skandaløse omstændigheder vedrørende hans skilsmisse fra danske Carla, som han jo havde smittet med en kønssygdom. Havde han nævnt for nogen, at han havde familie, kunne det have medført spørgsmål, som Karl nødigt ville svare på. Hans professionelle anseelse ville have ligget i ruiner, og både social unåde og skam ville have fulgt i kølvandet. Men der kan også have været en anden årsag til Karls isolation fra omverdenen. Der foreligger nogen grund til at tro, at han led af maniodepressivitet, der får folk til at svinge mellem voldsomt maniske og tungt depressive perioder. I den maniske fase synes den maniodepressive at besidde nærmest ubegrænset energi og kan køre på stort set uden søvn, ikke sjældent iført ekstremt generøse spenderbukser. Energien fører ofte til risikable forehavender, som kan involvere alkohol, narkotikamisbrug og promiskuøs sex.



Karl Dane som 'Swede' i Jack Conways *Alias Jimmy Valentine* (1928). © Cole Johnson, Slapstick Archives.

I den anden ende af skalaen, den depressive fase, oplever den maniodepressive dyb tristhed og håbløshed, angst, ligegyldighed over for livet, selvmordstanker og ensomhed – alle følelser, Karl gennemlevede kort før sin død. Han nævner sine humørsvingninger i et brev til sin familie, og hans forkærlighed for farlige forehavender såsom racerløb, flyvning og stunts vidner måske om et manisk sindelag. Hans problemer med kvinder, inklusive hans utroskab og hans kønssygdom, peger måske også i retning af den seksuelle hyperaktivitet, der kendetegner en maniker. Og det samme gælder hans grandiose investeringseventyr. Han evnede simpelthen ikke at holde på sine penge i ret lang tid ad gangen. Ifølge George K. Arthur "spenderede han sine penge, som om der ikke var nogen morgendag", og i 1932-33 mistede han mindre formuer på forskellige guldgraver-eventyr. Han kørte angiveligt op og ned ad Amerikas vestkyst på jagt efter 'den perfekte guldmine'– med det nærmest uundgåelige resultat, at nogen franarrede ham hans sparepenge.

Så livet må have været hårdt for Karl Dane. Og stik imod vores normale forestil-

linger om USA's 'brølende 20'ere', så var det en særdeles puritansk tidsalder, hvor både mentale lidelser og kønssygdomme medførte social stigmatisering, hvilket har gjort det nærmest umuligt for Dane at betro sig til nogen om sin baggrund. I baghovedet har han formentlig haft Roscoe 'Fatty' Arbuckle, den trinde og engang elskede komiker, på et tidspunkt Charlie Chaplins ligemand, som i 1921 fik sin karriere fuldstændig ødelagt, da han blev sigtet for voldtægt. Der var ikke antydning af bevis imod Arbuckle, og han opnåede total frikendelse. Men publikum afviste ham, ja, i et tilfælde flængede publikum lærredet i en biograf, hvor en af hans film kørte – længe efter hans frifindelse.

På trods af Karls held med at holde sin fortid skjult undgik han ikke skandale. Da hans berømmelse voksede, dukkede eks-konen fra det ægteskab, der blot havde varet i seks måneder, op og begyndte at presse ham for penge i fuld offentlighed. I december 1928 blev han også sagsøgt for løftebrud af den russiske danse-skuespiller Thais Valdemar, en opportunistisk eventyrerske, der kunne minde om Zsa Zsa Gabor nogle årtier senere. Anklagen blev droppet, men hændelserne gav Karl et plettet omdømme hos MGM's bosser.

Den store svensker. Endskønt Karls skandinaviske accent naturligvis ikke hørtes i stumfilmene, så spillede han primært skandinaviske karakterer: f.eks. Lars Petersen i *The Trail of 98*, Sven Swanson i *Navy Blues* og 'Swede' i *Alias Jimmy Valentine* med instruktion af Jack Conway. Der synes derfor at være god grund til at spørge, om hans karakterer var stereotype.

I januar 1928 bragte *LA Times* en artikel med titlen "Comedy Star Likes Being Big Swede", hvor det fortælles, at Karl gik under navnet 'the Big Swede' blandt studiets medarbejdere, selv om han faktisk var dansk. Avisen forklarer, at "'gennemsnitsamerikaneren' ikke sondrer mellem de skandinaviske folkeslag, men ofte betragter nordmænd, danskere og svenskere som 'svenskere'." Artiklen kunne videre berette, at "Karl Dane udtaler, at hvilken rolle han end bestrider, så vil han altid fortolke den i forhold til denne opfattelse af 'the Big Swede' – som en gestus til hans 'publikum'."

Når man ser hans film i dag, forekommer rollefigurerne fra hans storhedstid imidlertid ikke stereotype. På trods af at nogle af dem kan synes komiske og noget enfoldige, er der også flere heroiske roller, hvor Karl optræder som både hårdhudet og principfast: Slim Jensen, som dør ædelt i *The Big Parade*s ingenmandsland, er et godt eksempel. Lars fra *Trail of 98* (1927), som udrydder slynglen Locasto (Harry Carey) og hans korrupte 'establishment', et andet. Som Sven medvirker Karl til at genforene de unge elskende i den tidlige tonefilm *Navy Blues* (1929), og i Lynn Shores *The Voice of the Storm* (1929) forcerer han bravt mange forhindringer for at redde en uskyldigt dømt fra den elektriske stol. Men som tyverne gik på hæld, blev Karls roller mindre og mindre, og mere og mere latterlige. I sine sidste to film for MGM, King Vidors *Billy the Kid* (*Hævneren Billy*) og *A Lady's Morals*, instrueret af Sidney Franklin, begge fra 1930, spillede han stereotypt karakteriserede svenske 'Yumpin Yimini'-typer, som udelukkende ytrede sig i enstavelsesord.

Da tonefilmen blev introduceret med Alan Croslands *The Jazz Singer* (1927, *Jazzsangeren*), blev Karls problemer værre. Ingen vidste, om lyden var kommet for at blive, og der var udbredt uro i alle større studier. Den 13. april 1929 bragte Hollywood-klummen i *Exhibitors Daily Review* følgende tilstandsrapport:



En af Karl Danes helteroller var som soldaten Slim i King Vidors *The Big Parade* (1925, *Den store parade*). Det er Slim forrest i midten.

Da vi kom tilbage til Hollywood efter et års fravær, fandt vi, at der var vendt op og ned på alting. Studierne har nok lige så travlt som altid med at producere film, men der er mindre arbejde at få hele raden rundt. Og det, der tidligere var en ubekymret og lykkelig by, synes nu en koldblodig landsby befolket af en gruppe mennesker, som sjældent smiler; de fleste har rynkede pander. Tiderne er skiftet – virkelig skiftet. Talefilmens komme har fuldstændig ændret betingelserne i branchen. Den kunstner, som bliver kaldt ind til et job, kan kun forvente ansættelse i samme antal dage, som han før blev ansat i uger.

Atmosfæren i Hollywood var blevet direkte giftig: *Hollywood Filmograph* kunne i juli 1930 rapportere, at der allerede var et stort antal skuespillere, som havde anlagt sag mod studierne for kontraktbrud. Bladet manede til, at denne tendens hørte op, og indeholdt samtidig en sektion under overskriften "What is wrong with the voice and what the actor can do about it", med gode tips til skuespillere, som var forståeligt nervøse ved udviklingen.

Lydfilmens ofre. Tiderne var hårde, og som publikums smag gradvist skiftede, kastedes de fleste af 1920'ernes lysende stjerner ud i glemslens mørke. John Gilbert, Karls medstjerne i *The Big Parade*, var vel nok det mest prominente offer. Han

havde ingen eksotisk accent, men da han talte for første gang, i Lionel Barrymores *His Glorious Night* (1929), fnes publikum højlydt, fordi hans stemme ikke matchede deres forventninger. Clara Bow, den sexede 'It'-pige, hvis ansigt og fremtoning sammenfattede de løsslupne 20'ere, blev sendt ud i mørket på grund af en kombination af tung Brooklyn-accent og en verserende skandale.

Og hvis tiderne var hårde for de amerikanske stjerner, var de nærmest brutale for europæerne: med lydens komme blev ledende skuespillerinder som Vilma Banky, Pola Negri og Alla Nazimova reduceret til fortidslevn. Man kan ikke lade være med at spekulere over, om Karl havde nogen som helst idé om, hvad der skulle komme. Det vides ikke, om han prøvede at arbejde med datidens talepædagoger. Men man kan konstatere, at han i alt fald ikke har modtaget ordentlig rådgivning, når han helt frem til 1931 fastholdt sit kendetegn fra *The Big Parade* – en solid skrå i kinden, som bare gjorde hans tale endnu mere uforståelig.

Det var et dårligt varsel, da George K. Arthur i 1930 blev bedt om at tage på turné med Dane & Arthur-showet – uden Dane. Som om Karls medvirken absolut intet betød, bad MGM ligefrem Arthur om at finde en anden stor mand til at spille Karls rolle i duoens numre. Hyren var 2.500 dollars om ugen, og under indtryk af de hårde tider accepterede Arthur forslaget, hvilket må have været en bitter skuffelse for Karl, som ikke desto mindre aldrig offentligt havde andet end godt at fortælle om sin partner. Næste slag kom, da MGM senere samme år uden videre droppede Karls kontrakt, selv om Karl senere har benægtet, at noget sådant skulle være foregået. I et interview, han gav i september 1933, hævdede han således, at MGM havde "store planer for hans fremtid" og ønskede at forny hans kontrakt, hvilket han havde modsat sig, fordi han kort forinden havde haft et nervesammenbrud på grund af arbejdsbyrden. Med en arbejdsdag på op til femten timer var Karl nemlig en sand arbejdshest for MGM. Og eftersom pantomimen altid havde været hans styrke, havde hans selvtillid fået nogle ordentlige skrammer i forsøget på at mestre det nye tonefilmskuespil.

Men selv om Karls stolthed måske afholdt ham fra at indrømme det, hersker der ingen tvivl om, at MGM fyrede ham. Hele Hollywood vidste det, og to indflydelsesrige personer forsøgte sågar at hjælpe ham: Mary Pickford, 'America's Sweetheart' og medgrundlægger af United Artists, planlagde at hyre ham til en ny film, *Shantytown*, som hun og manuskriptforfatter Frances Marion havde undfanget. Desværre grundstødte projektet. Og komikeren Buster Keaton, hvis karriere haltede på grund af hans alkolholisme, prøvede også at hjælpe ved at caste Karl til mindre roller i filmene *Free and Easy* (instr. Edward Sedgwick) og den ikke færdiggjorte *The March of Time* (begge fra 1930), som i dag kan ses i form af kortfilmen *Crazy House* (ukendt instruktør).

Det lysnede en smule det følgende år, da duoen Dane & Arthur blev genforenet til en otte måneders landsdækkende vaudeville-tour i Publix-teaterkæden fra slutningen af 1930. Og lykkeligvis førte turen til en kontrakt på en serie korte komedier for Paramount Studios. Kun en af dem, Albert Rays *A Put Up Job* (1931), er udsendt på video – hvilket i øvrigt indbragte den en del nylige anmelderroser. Men i sidste ende udgjorde disse små film også enden for Karl, for manuskriptforfatterne evnede ikke at udtænke scener, der kunne vende hans uartikulerethed til en fordel. Efter endnu et par mindre independent-produktioner for produceren Larry Damour

skiltes den komiske duo for altid.

Opbevar indtil videre. Tilbage stod Karls sidste rolle, som radiotelegrafisten Sparks i Mascot-serien *The Whispering Shadow* (1933, instr. Colbert Clark og Albert Herman), der også havde Bela Lugosi på rollelisten. Interessant nok vendte Karl her den lidt tumpede filmpersona, han havde skabt, fuldstændig på hovedet. Titlens slyngel, Den Hviskende Skygge, er en vanvittig bagmand og et videnskabeligt geni, som terroriserer det såkaldte Empire Transport and Storage Company og dræber sine fjender med et dødbringende elektronisk strålevåben. Sparks fremstår som et komplet fæhoved, som konstant fumler med et lille puslespilslegetøj, der fungerer som 'running gag' i seriens forløb. De øvrige personer har kun foragt til overs for ham, men i den sidste episode afsløres Sparks som selveste Den Hviskende Skygge, og det tilsyneladende uskyldige stykke legetøj som selve det våben, der dræber med sine dødelige stråler. Til ære for publikum er der flashbacks til flere tidligere scener, og det åbenbares nu, at det, der oplevedes som Sparks' harmløse fjolleri i virkeligheden var selve inkarnationen af diabolsk skurkagtighed.

På en måde synes denne dobbelthed beslægtet med mysteriet og manden Karl selv: der havde altid været så meget mere bag den lidt naragtige maske, som alle i Hollywood huskede. I serien om Den Hviskende Skygge som i det virkelige liv må man spørge: Hvem var til grin? Karl, Sparks, eller alle andre?

Efter *The Whispering Shadow* kom der ikke flere tilbud, et faktum, som Karl syntes at acceptere. Da rollerne blev færre og mindre, begyndte han at interessere sig for guldminedrift som en alternativ karrieremulighed. Han foretog to større investeringer i 1931 og 1933, men mistede alt, da en af hans forretningsforbindelser viste sig at være en svindler. De sidste forfærdelige måneder af sit liv henslæbte han i fattigdom. Han skiftede konstant og desperat jobs – mekaniker, tømrer, og til sidst: pølsemand. Den dag, hans pølsevogn stod uden for hovedindgangen til MGM-studierne, hvor han få år forinden havde været stjerne, var bunden nået og ydmygelsen fuldkommen.

Man kan ikke lade være med at undre sig over, hvorfor Karl valgte netop dét sted at drive sit livs sidste forretninger – måske troede han naivt på, at nogen blandt disse mennesker var hans venner, og at de ville støtte ham for gammelt venskabs skyld. Hvis det var grunden, kunne han næppe have taget mere fejl. Synet af Karl reduceret til pølsemand var aldeles skrækindjagende for dem, der stadig havde deres gang inden for murene. Han var et symbol på, hvad de kunne risikere, hvis de ikke passede på. Som George K. Arthur senere sagde: "når du har opnået succes i Hollywood og mistet den igen, så gør du andre ilde til mode." Så ingen købte Karls hot dogs, og snart havde han ristet sin sidste pølse. Sønderknust måtte han dreje nøglen om, men der var ét sidste håb: Karl gik til sine gamle chefer hos MGM og tiggede om at få et job, et hvilket som helst job, et statistjob til fem dollars om dagen, et job som kulissetømrer, hvad som helst! Cheferne afslog køligt.

Om aftenen lørdag den 14. april 1934 vendte Karl hjem til sin ydmyge lejlighed på South Burnside Avenue 626 i Los Angeles. Meningen var, at han skulle møde sin veninde, den 28-årige Frances Leake, som han havde mødt kort forinden, og som havde hjulpet ham med at skaffe til dagen og vejen. Hun havde inviteret ham ind at se et show, fordi hun var bekymret over, at Karl ikke bestilte andet end at gå depri-

meret op og ned ad gulvet i sin lejlighed. Da han ikke dukkede op til aftalt tid, tog Frances hjem til ham. Hendes banken på døren blev ikke besvaret, og hun fik derfor fat på værtinden. Da de nogle minutter efter åbnede døren, sad Karl allerede død i sin lænestol med en revolver ved sin fod. Han havde spillet larmende jazzmusik for at camouflere lyden af skud for sine naboer. På bordet i den anden ende af rummet lå et kort brev: "Til Frances og alle mine venner – farvel." Ved siden af brevet lå Karls kæreste eje, hans scrapbog, der var fyldt med alle hans gamle kontrakter, fotos og skamrosende anmeldelser. Han havde tilsyneladende tilbragt sin sidste stund med at bladre i den, før han skød sig gennem hovedet. Frances besvimede angiveligt af sorg.

Karl blev bragt til lighuset med en seddel hæftet på kroppen: "Har muligvis familie i Danmark. Opbevar indtil videre." Ingen kendte navnene på hans familiemedlemmer, og der var heller ingen spor af familien blandt hans personlige ejendele, så tilsyneladende blev en annonce indrykket i en københavnsk avis. Men da mandag morgen oprandt, trådte MGM til – rimeligvis af frygt for den dårlige presseomtale, det ville medføre, hvis nogen fik nys om, at en af deres tidligere stjerner skulle begraves som et fattiglem. Ifølge visse kilder var det danskeren Jean Hersholt, som appellerede til studiet om at komme til Karls undsætning *post mortem*. Hans begravelse var åben for offentligheden og tiltrak cirka 50 deltagere – ironisk nok mestendels skandinaver. Kun to skuespillere deltog, Hersholt og Tom O'Brien, som havde medvirket i *The Big Parade* – begge var med til at bære Karls kiste.

Efter Karls selvmord opstod der stor polemik om, hvad der kunne være gjort for at forhindre tragedien. MGM blev kritiseret for at betale tusindvis af dollars for hans begravelse, når de kunne have brugt pengene på at hjælpe ham, mens han var i live. Ifølge almindelig anstændighed skulle man mene, at de skyldte ham et eller andet. Når alt kommer til alt, havde Karls beundrede præstation i *The Big Parade* medvirket til at gøre filmen til den kassesucces, som MGM skyldte deres magt og styrke i Hollywood. Og alle Dane & Arthur-spillefilmene havde tjent gode penge, flere af dem dobbelt så meget som Buster Keatons MGM-klassikere, selv om de kun havde kostet halvt så meget at producere. Under indtryk af stigende pres forsøgte en MGM-talsmand at slippe af sted med en historie om, at de havde tilbudt Karl en rolle i en film, men at han havde afslået, fordi hyren var for ringe. Aviserne reagerede med en sådan hånlighed på den historie, at studiet snart så sig nødsaget til at trække den tilbage – enhver vidste, at Karl ved sin død blot havde 1 dollar og 57 cent på lommen og ingen penge i banken, så han var næppe i en situation, hvor han kunne tillade sig at afvise noget som helst jobtilbud, lød ræsonnementet.

Oprejsning. Med de mange år, der er gået siden Karls død, skulle det nu være muligt at sætte spørgsmålet om hans placering i Hollywood i perspektiv. Af flere grunde forblev han en outsider. Der var så meget, der gik galt for stakkels Karl: Hans manglende sprogfærdigheder skaffede ham fjender, han gerne kunne have undværet. Lydfilmens indtog varslede en æra med store forandringer og forvirring, og Karl viste sig komplet ude af stand til at begribe det komplekse politiske minefelt, Hollywood udgjorde. Som den jævne og ligefremme mand, han var, antog han vel, at så længe han arbejdede hårdt, og hans film tjente gode penge til studiet, så var der nok også plads til ham i den surrogatfamilie, MGM

udgjorde for ham. Trist nok skulle det vise sig, at det ikke var tilfældet.

Tiden og Karls alder spillede også en vigtig rolle i tragedien. Han var allerede 39 år, da han blev opdaget – og dét i en branche, som forguder ungdommelighed. Hans evne til at holde sig i form og hans indtagende ydre gjorde det længe muligt for ham at spille ungdommelige og atletiske roller, men det blev stadig mere vanskeligt som årene gik, og hans liste af fysiske arbejdsskader blev længere. I 1928 brækkede han eksempelvis skulderen og pådrog sig en alvorlig lungebetændelse, som næsten tog livet af ham.

Karls fysiske kendetegn, som vandt ham tusinder af beundrere, arbejdede ironisk nok også imod ham. Han havde en enorm og klodset krop, og han så kejtet og ukonventionel ud. Det var disse træk, der gjorde ham til en elsket figur på lærredet, men de umuliggjorde også, at han blot kunne forsvinde i mængden, da hans karriere var slut. Selv hvis penge ikke havde været et problem, ville han ikke have haft mulighed for at vende tilbage til sin tidligere tilværelse: alle vidste med det samme, hvem han var, hvor end han gik, og følelsen af, at alles øjne hvilede på ham, må have været ulidelig for ham.

Det er ikke vanskeligt at forestille sig det psykologiske pres, det må indebære at falde fra tinderne. Efter års logren og smiger fra andre, år hvor man har tjent mere, end man nogensinde kunne drømme om, er der forståeligt nok nogen, der tror, at heldet varer evigt. Selv en stærk personlighed ville knuses ved at se det hele falde til jorden i et nu. Men Karl var ingen stærk personlighed – han skjulte sin hemmelige smerte og isolerede sig fra andre, hvilket blot gjorde ham endnu mere sårbar. Venlig, men fjern, gemt bag sin halvfjollede 'det-skal-nok-gå-alt-sammen-svensker-attitude' sørgede han over tabet af sin karriere og sin familie. Og i sin sidste tid trak han sig bort fra alle, undtagen sin elskede Frances. Alt i alt besad han en kombination af karaktertræk, som var både katastrofal og dødelig. Karl Dane døde, ganske bogstaveligt, af et knust hjerte.



Vovehalsen Karl Dane i sit rette element i Sam Woods *Rookies* (1927, *Soldatens glade liv*). © Bruce Calvert.

Og som om det ikke var nok, var der efter hans død visse aviser, der nedtonede hans karriere og hævdede, at hans berømmelse udelukkende hvilede på held, ikke talent. Både Hollywood og pressen kan være grusomme og have en ekstremt dårlig hukommelse.

Men med årene kom en vis oprejsning. Der var nogle få mennesker, som ikke glemte. Nogle tiår efter hans død blev der nedlagt en stjerne i Hollywoods 'Walk of Fame' for Karl. Og nu, mange år efter, oplever stumfilmkunsten en veritabel renæssance, der indebærer, at klassikere som *The Big Parade* bliver vist på filmfestivaler verden over og ustandseligt dukker op på

diverse kritikerlister over verdens bedste film. Mange af Karls film er også udsendt på både dvd og vhs, så nye fans kan nyde hans kunst. Måske ender det med, at The Great Dane bliver den, der ler sidst. For mange af dem, der nedgjorde ham, er for længst forsvundet i Hollywoods store glemmebog.

(Oversat af redaktionen)

Interesserede kan finde flere oplysninger om Karl Dane på Laura Petersen Baloghs hjemmeside: *www.karl-dane.com*.

Kilder

Statens Arkivers Arkivalier online
Ugemagasinet MOTOR, Det Kongelige Bibliotek, København
LAK arkivet, København
1920 US Federal Census Records
1917 US Draft Registration Records
Ellis Island Passenger Records
Los Angeles County Probate Records
Los Angeles Times Archives
Aarhus Stiftstidende, den 26. januar, 1958
Politiken, 1928 og 1934
"With My Foot in the Door", George K. Arthurs upublicerede erindringer, George K Arthur Collection
Daily Production Reports for Dane & Arthur films, MGM Collection, Cinema-Television Library
Doheny Library, University of Southern California
Margaret Herrick Library, Beverly Hills, Californien
Alf Blume
Bent Harsmann
Per Schøler Gottlieb
Motion Picture Classic, April 1927
John McElwee, Greenbriar Picture Shows Blogspot

Tak til Christian Hansen (Det Danske Filminstitut), Hugh Watkins, Ned Comstock (Doheny Library), Charles Silver (The Museum of Modern Art) og Wendy Brest Sani.



Scarlett Johansson spiller Charlotte, der er *Lost in Translation* (2003). Instruktøren Sofia Coppola blev både Oscar-nomineret og stærkt udskældt for filmen.

Sofia og vennerne

Den japanske markedsføring og modtagelse af *Lost in Translation*

Af Hiroko Sasaki

Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003) er en film om at være fremmed og fortabt i et fremmedartet land. Det er også en film om, hvordan mødet med en ligesindet kan få følelsen af fremmedhed til at fordampe. Det kontroversielle ved filmen har dog ubetinget været, at den betoner og gør grin med japaneres særheder. Negative reaktioner fulgte da også. Filmforskeren Homay King skriver eksempelvis følgende om filmen og dens modtagelse:

> Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003) flyder over med gammelkendte repræsentationer af Japan som et fremmed land: gader, der flimrer i neon, bukkende oppassere som ivrigt opvarter gæster på et hi-tech hotel, popstar-hipsters med mangefarvet hår og syntetisk modetøj. Markedsført som en komedie fremkalder filmen fnis fra et vestligt publikum. Men humoren lod sig ikke særlig godt oversætte for det japanske publikum (...) og japanske kritikere morede sig heller ikke (...). Faktisk fik filmens orientalisme non-profit-organisationen *Asia Media Watch* i Los Angeles til at søsætte en kampagne imod de fire Oscar-nomineringer, filmen fik. Men trods sådanne protester (...) fortsatte størstedelen af de amerikanske kritikere med at lovprise filmens nuancerede fremstilling af kulturel fremmedgørelse. (King 2007: 45)

Kings egen fremstilling er dog ikke uproblematisk. Et af problemerne med så direkte at modstille den positive modtagelse i Vesten med en negativ reaktion i Japan er, at King negligerer et lidt særpræget forhold vedrørende filmens markedsføring. Nemlig at filmen blev lanceret i Japan og USA på vidt forskellige præmisser. Det japanske publikum forventede ikke, som King antager, en komedie med den notorisk uforskammede Bill Murray i hovedrollen. Nej, de fleste japanere forventede i stedet – og *fik* måske i nogen udstrækning – et romantisk drama med Scarlett Johansson i centrum. Og det til trods for, at der er tale om helt identiske filmversioner. Denne 'forskudte' forventning skyldes en række interessante markedsføringsgreb, som vil blive analyseret i det følgende. Analysen er baseret på omfattende empiriske studier af den foromtale, filmen fik i Japan.

Derefter vil jeg gå skridtet videre og forsøge at dokumentere, hvordan japanere rent *faktisk* har reageret på Sofia Coppolas præsentation af Tokyo som et fremmedartet univers befolket af sære japanere.

Endelig vil jeg se på, hvorvidt den japanske reception adskiller sig fra eller stemmer overens med den amerikanske. Afsættet for denne del af artiklen er en sammenlignende indholdsanalyse af *customer reviews* af filmen på internetvirksomheden Amazons japanske og amerikanske hjemmesider.

Bob is lost. At folkene bag filmens markedsføring anede, at *Lost in Translation* kunne skabe kontrovers i Japan, er tydeligt. Dels indikerer en central del af pr-strategien – rettet mod den japanske magasin-presse og med fokus på filmens tilblivelse – en bevidsthed om, at filmen kunne være en bitter pille at sluge for det japanske publikum. Dette vender jeg tilbage til senere.

Samme bevidsthed synes at ligge bag det forhold, at *Lost in Translation* blev markedsført med brug af to vidt forskellige trailere (reklamespots møntet på tv og biografer). En version til det japanske marked og en anden til det amerikanske. Og forskellen på de to versioner er monumental.

Den trailer for *Lost in Translation,* der blev udsendt i USA, viser bl.a. en eksalteret råbende asiatisk fyr, der sender en sværm af japanske gloser mod Bill Murray, som portrætterer en lettere afdanket stjerneskuespiller på afveje. De to er ved at indspille en whisky-reklame med sloganet "For relaxing times, make it Suntory time". Japaneren er instruktør. Skuespilleren Bob skeler spørgende til sin tolk, som opsummerer betydningen af de mange sært klingende råb i utroværdigt få engelske vendinger.

I næste klip ser vi neonflimrende gader ledsaget af teksten: "Bob is an actor". Vi ser Bob som gæst i et japansk tv-show. Værten er en japansk komiker med grelt afbleget gulligt hår og iført et pink jakkesæt. Hans vedholdende skræppen behager ikke Bob. Atter ses gader ved nattetid. En ny tekst lyder "Bob is lost". En japansk fotograf dukker op og beordrer Bob at spille skuespil: "You are a movie star. You know 'Latto Pakku' (Rat Pack)?"

Nok en tekst forkynder, at "Bob doesn't know the language", mens der klippes til en letpåklædt dame, der råber til Bob, at han skal 'lippu' ('rip') hendes strømper. Bob ser virkelig *lost* ud. Men den næste tekst får håbet til at spire: "Fortunately for Bob, friendship needs no translation". Scarlett Johanssons smilende ansigt toner frem.

Historien om Bob er således historien om en fremmed, som lider blandt frem-

mede i et fremmed land, men som møder og bliver venner med en smuk og uskyldigt udseende pige, Charlotte.

I den amerikanske version af traileren tjener Charlotte dog mest som vederkvægelse for Bob under hans prøvelser i Tokyo. Hun beklager sig lidt over sin mand, som efterlader hende alene på hotellet, men hendes situation kan ikke opfattes som videre kritisk. Med til trailerens præsentation af filmfortællingen hører en række indskud bestående af særligt japanske ting: et traditionelt bryllup, Fujibjerget, et tempel, karaoke og smilende valgkampaktivister. Disse billeder flettes ind imellem komiske optrin og scener, der beskriver udviklingen i de to amerikaneres spirende venskab. Filmen er helt tydeligt en komedie.

Meget romantisk, ligefrem ædel. Helt anderledes ser det ud i den japanske trailer. Efter nogle indledende tekster om tildelte festivalpriser ser vi Charlotte, som sidder i vindueskarmen højt oppe i et hotel og betragter udsigten over en enorm fremmed storby, mens en tekst toner frem på japansk: "Jeg burde være lykkelig, men jeg er ensom". Scenerne af Bob i reklamestudiet og i tv-showet klippes ind, og dernæst billeder af en skrøbeligt udseende Charlotte, som vandrer alene rundt i Tokyos mylder, mens hun ser sig nervøst omkring. Så klippes der til hotelværelset, hvor hun pynter lidt op med pink papirblomster – alene. I den japanske version er det med andre ord Charlotte, der er *lost*.

En tekst toner frem: "De to mødes i mylderet i neonlysenes by, Tokyo". Og en oversat sentens fra anmeldelsen i *The New York Post* blændes ind: "Meget romantisk, ligefrem ædel", mens de to hovedpersoner ses i intime situationer; liggende på en seng, hvor de taler om livet, og i omfavnelse på en travl gade. "En kort romance, et evigt minde", fortæller en ny tekst.

Der er ikke yderligere sekvenser med Bobs lidelser, ingen scener med sære japanere eller klichéprægede postkortbilleder af *sightseeing*-Japan som i den amerikanske trailer. Den japanske trailer fortæller kort og godt, hvordan Charlotte møder Bob og har en kort romance i nutidens Tokyo. Filmen er helt tydeligt et romantisk drama.

Grønt lys fra fader Francis. Normalt vil en trailer afspejle den intenderede betydning hos filmskabere og distributører. Det er eksempelvis vanskeligt at forestille sig, at en officiel trailer for en *Rocky*-film skulle slå stærkt homoerotiske toner an. Man kan altså med en vis ret antage, at der bag produktionen af de to *Lost in Translation*-trailers har ligget en intention om at styre fortolkningen i to forskellige retninger.

Det synes også at være tilfældet. Den japanske trailer er ganske vist lavet af et japansk produktionsselskab, men ifølge kilder i branchen blev den inden visning godkendt af hovedproducenten, American Zoetrope, der ejes af Sofia Coppolas far, Francis Ford Coppola.

Men hvorfor var den væsensforskellige japanske trailer nødvendig? Blev den reelt lavet for ikke at støde den japanske selvfølelse? Eller måske har de forskellige genre-præsentationer, komedie og romantisk drama, noget at sige i forhold til publikums accept af filmen? Foretrækker det japanske publikum måske ligefrem en kvindelig frem for en mandlig identifikationsfigur?

Tudefjæs i Tokyo. Gemmer vi et øjeblik spørgsmålet om udleverende stereotyper, kan der peges på flere plausible grunde til, at den japanske trailer har den form, den har.



Bill Murray som Bob, der her er gæstestjerne i et japansk tv-show.

Selv om emnet kan siges at være det samme, nemlig en amerikaners lidt selvoptagede eksistentielle kvaler, kan der meget vel være noget om den tese, at en skrøbelig pige i Japan vil fungere bedre som identifikationsobjekt end en midaldrende mand. For japanere vil det at forholde sig til en amerikansk mands introspektion nemlig være forbundet med vanskeligheder. Dette har sin årsag i historiske forhold. Siden Japan blev tvunget ud af sin selvvalgte isolation af amerikanere i kanonbåde i midten af det 19. århundrede, har USA's tilstedeværelse i landet typisk været af militær og maskulin karakter. Forstærket af de syv års amerikanske besættelse efter Anden Verdenskrig er den amerikanske mand[1] kommet til at stå som indbegrebet af paternalisme – et objekt omgærdet af ærefrygt i Japan. Af samme grund kan man formode, at det japanske publikum ville have svært ved at goutere en amerikansk mand med status og penge, som agerede tudefjæs i Tokyo.

En ung piges skrøbelighed, derimod, vil med overvejende sandsynlighed have lettere ved at vinde det japanske publikums sympati. Hun fremstår tilmed i filmen som en nysgerrig type, der let får japanske venner. I filmen står den japanske kulturs døre på vid gab for Charlotte, hvad de ikke gør for Bob. Hun deltager i *ikebana*-undervisning (blomsterarrangement), hun er med ved en buddhistisk begravelsesceremoni, selv om hun – til sin egen fortrydelse – ikke føler noget særligt ved det.

Pink movie. En anden væsentlig forskel i den japanske trailer er, at de klichéprægede postkortbilleder af 'det gamle Japan' åben-



Charlotte – klædt i pink.

bart heller ikke er blevet fundet relevante for et japansk reklamepublikum. I stedet indgår et billede af Tokyo Tower med en pastel-pink solnedgangshimmel som baggrund. Det lyserøde farvetema går igen i et klip, hvor Charlotte dekorerer sit hotelværelse med pink papirblomster, og såmænd også i filmens logo og dele af teksten. Den lyserøde farve forstærker indtrykket af, at det feminine står centralt i filmens tematik.

Hvad angår de komiske scener, hvor Bob fremstilles som *lost*, kan de meget vel være udeladt i den japanske trailer, fordi de ville forstyrre billedet af filmen som en romance – og af, at det er Charlottes blik og følelser, der er i centrum.

Endnu en scene, som ikke indgår i den japanske trailer, er den, hvor Bob er sammen med en japansk prostitueret. Repræsentationer af japanske kvinder, som yder amerikanske mænd seksuelle tjenester, udgør en slags tabu i Japan. Her er det antageligt ikke alene det romantiske plot, der er i fare for at blive 'besmudset', men også sympatien for *Lost in Translation* som sådan. Mange japanere nærer nemlig foragt for seksuelle repræsentationer af japanske kvinder i vestlige medier. De er dødtrætte af den gamle stereotyp om asiatiske kvinders villighed, en forestilling, som mange ser som udspringende af et vestligt orientalistisk begær. Tankevækkende er det da også, at modstykket, japanske mænd i seksuelle situationer med vestlige kvinder, så godt som aldrig optræder i vestlige medier.

De japanske anmeldelser. Det er særligt i de to amerikaneres møde med japanske normer og adfærd, at *Lost in Translation* får sit komiske islæt. Mange japanere vil

mene – og har givet udtryk for – at filmen udnytter og gør grin med japansk kultur.

For at få et mere præcist billede af receptionen har jeg undersøgt den japanske magasinpresse i månederne før og efter premieren på *Lost in Translation*. Min analyse bygger på en gennemgang af 35 landsdækkende blade, som blev publiceret mellem februar og juni 2004.

Der var anmeldelser i tre fjerdedele af magasinerne, og over halvdelen af disse anmeldelser omtalte filmens repræsentation af Japan i favorable vendinger. Fire anmeldelser beskrev repræsentationen som lidt forfejlet, pegede på anvendelsen af stereotype karakterer og enkelte misforståelser. Men 77 procent evaluerede filmen positivt.

Karakteristisk for de negative anmeldelser er indvendinger som "filmen var overfladisk og viste et klichépræget billede af japanere", "settingen var lidt løsagtig", "[Sofia Coppolas] gøren grin med Japan var ubehagelig" og "de komiske scener var ikke sjove". Men alt i alt var magasinernes modtagelse – måske lidt overraskende – overvejende positiv.

En udtalt tendens var, at vurderingen afhang af det enkelte blads målgruppe. Magasiner rettet imod et yngre publikum – filmens primære målgruppe – lovpriste filmen, hvorimod blade for voksne mænd – særligt pornomagasiner – nedgjorde filmen.

Sofias japanske venner. I Japan var det kun nogle få arthouse-biografer i de større byer, der viste *Lost in Translation*. Det hænger blandt andet sammen med, at Sofia Coppolas film generelt er blevet markedsført som værende *offbeat* og rettet mod et kunst- eller modeorienteret publikum. Altså en relativt smal kulturel gruppering. Men i forhold til hendes tidligere film solgte *Lost in Translation* ifølge distributørens udtalelser udmærket.

De magasiner, som bragte større artikler om filmen (med eller uden tilhørende anmeldelser), og som i almindelighed henvender sig til samme målgruppe som filmen, havde to gennemgående fællestræk. For det første understregede de det nære forhold, der bestod mellem det pågældende magasin, dets medarbejdere, og Sofia Coppola. For det andet betonede skribenterne, hvor personlig en film der var tale om. De kulørte blade blærede sig simpelt hen med deres nære relation til instruktøren og hendes film. En karakteristisk vending lyder: "Som Sofias japanske venner kan vi endelig tale ud om, hvad vi oplevede, mens Sofia filmede i Tokyo".

På den måde fik magasinerne signaleret, at de tilhørte indercirklen omkring et verdensberømt kulturelt ikon; de fik tilført netop deres udgivelse et hipt anstrøg. Men der var nok ikke udelukkende tale om uopmuntrede kærlighedserklæringer fra den hippe del af magasin-pressen. Omtalen var nok så meget et resultat af Sofia Coppolas markedsføringsstrategi i Japan.

Backstage-pas. Da Sofia Coppola med assistance fra en japansk producer fik Tohoku Shinsha-selskabet (en af Japans største filmproducenter og distributører) med på at finansiere dele af produktionen, havde hun tre krav: For det første skulle Bill Murray spille hovedrollen, for det andet skulle hendes japanske venner spille filmens japanske roller, og for det tredje skulle filmen indspilles på Tokyos Park Hyatt Hotel.[2]

Særligt det midterste punkt er interessant i en mediemæssig sammenhæng. De nævnte venner er nemlig ikke 'kun' personlige venner.

Fem japanske medieforetagender leverede eksempelvis såkaldt 'product support' til filmen: Switch Publishing, *Studio Voice*,

Little More, *Rockin' on Japan* og *Cut*. Alle fem udgiver eller er hippe kulturmagasiner, som bragte større artikler om *Lost in Translation*.[3] Og alle havde de enten interviewere, fotografer eller art directors med som skuespillere og statister i filmen.

De samme magasiners interviews med Coppola har i udpræget grad karakter af venskabelige samtaler. Artiklerne understreger nærhed, venlighed, lighed. Eksempelvis begynder et interview med Kunichi Nomura, som hjalp med at caste, finde locations og sluttelig spillede rollen som en af Charlottes venner i filmen, som følger:

> Sofia Coppola: Hej! Hvad har du haft gang i? Kom indenfor. Jeg skal lige skifte tøj og lægge make-up, for Hiromix's kommer og fotograferer mig. Jeg har en flaske champagne, vil du ikke ha' et glas?
> Kunichi Nomura: Jo, selvfølgelig, jo! Tillykke med din Oscar. Skål.
> Sofia Coppola: Jeg er totalt overrumplet over alle de priser. Jeg har aldrig modtaget nogen priser før, hverken i skolen eller nogen andre steder (hun ler).

Denne uformelle omgang med stjernen var normen i de 'indviede' magasiner. Backstage-anekdoterne er naturligvis med til at skabe en følelse af intimitet; både magasinerne og deres læsere er i en vis forstand 'udvalgte'. Hvor filmen i vid udstrækning handler om forståelsesvanskelighederne i forbindelse med kulturmøder, kunne magasinerne altså fortælle en succeshistorie om gensidig forståelse mellem de japanske mediefolk og Coppola.

Selv om kulturmagasinerne havde langt mere spalteplads til deres rådighed end andre medier, afstod de konsekvent fra at antyde, at filmen skulle være diskriminerende over for japanere. I stedet forsynede de deres ven, Sofia, med et forsvar imod forventet kritik efter devisen: det personlige er ikke politisk. Præmissen blev, at filmens repræsentation af Japan afspejlede Sofias personlige oplevelser i Japan, selv om disse oplevelser lå mange år tilbage. I et interview fortæller Sofias japanske manager og gode ven, Hiroko Kawasaki, til *GQ Japan*:

> Sofia og jeg var venner i ti år, før hun begyndte at designe for "Milk Fed". Det var før hun bad mig arbejde som sin manager, dengang hun var fotograf. Denne film er præcis, hvad hun oplevede under sit besøg i Japan i 1996. *Shabushabu*-restauranten og sushi-baren i filmen var hendes favoritsteder. Og scenerne med karaoke og natklubbesøg er hendes minder om os. Alle scenerne er en akkumulation af virkelige hændelser.

Alt i alt sørgede magasinpressen for at imødegå negativ kritik, og de tegnede et billede af filmen som værende særligt egnet for den mediekulturelle elite. Samme elite fik bestyrket sin identitet ved at afgrænse sig fra dem, der ikke tilhører Coppolas inderkreds.

Endelig blev den primære målgruppe for filmen udstyret med nogle meget Coppola-venlige retningslinjer for, hvordan filmen skulle ses. Min magasin-analyse bestyrker også det indtryk, den japanske trailer efterlader, nemlig at filmen skal betragtes som et romantisk drama med en kvindelig hovedperson. Gennemgående er det ikke – som i broderparten af de vestlige medier – pressefotoet af en kejtet Bill Murray i japansk klædedragt, der bruges i artiklerne, men derimod billedet af Scarlett Johansson på sengen.

Spot en kendis. Mediedækningen rummede dog endnu en sidegevinst for Sofia Coppola og pr-teamet bag filmens japanske lancering: de bifigurer i *Lost in Translation*, som visse andre steder blev betragtet som nedladende Japan-stereotypificeringer, blev i 'insider'-magasinerne omtalt med humor og varme. Den kendte musiker Diamond Yukai, der spillede den råbende



Bob i et af mange lange øjeblikke på Park Hyatt Hotel i Tokyo.

reklamefilminstruktør, udtalte eksempelvis senere storsmilende til et magasin, at "Sofia skraldgrinede hele tiden over mit spil, som havde hun fundet et nyt stykke legetøj, eller sådan noget". Og bladet *GQ Japan* afsatte fire sider til at omtale 20 japanere, som spillede med i filmen, under overskriften: "Kan du finde dem i filmen?"

I denne specifikke mediediskurs ses de komiske bifigurer altså ikke primært som repræsentative eller som 'typer'. En vinkel som den ovennævnte kan ligefrem siges at gå i den modsatte retning: hvis man ikke kan se, hvilke kendisser fra virkelighedens verden, der gemmer sig bag de fjollede figurer, så udstiller man sin egen mangel på kulturel kapital.

Denne følelse af at vide mere end andre, og være mere med end andre, skaber med sociologen Pierre Bourdieus udtryk 'distinktion'. Og den kan helt konkret spores på den japanske Amazon-hjemmeside, hvor en biografgænger skriver:

> Det var også interessant for mig at se mange af mine yndlingskunstnere, musikere, fotografer etc. De, der kender noget til den slags, vil genkende en masse af dem. Jeg nød filmen, også af den grund.

Kulturmøder i cyberspace. Hollywoods måde at repræsentere andre racer på er ofte blevet problematiseret, ikke mindst af medieforskere og journalister. Tilsvarende er der i Japan, hvor Hollywood-film har status af 'fremmede film', jævnlige kontroverser om, hvorledes Japan repræsenteres. Med internettets udbredelse er også det menige japanske publikum begyndt at ytre sig om problematikken. Diskussionen finder primært sted på japansk-sprogede

hjemmesider, men også nogle gange i mere internationale webfora, på weblogs og på kommentar-sider på shopping sites.

Som tidligere nævnt har min undersøgelse primært rettet sig imod den 'amerikanske' Amazon.com og den 'japanske' Amazon.co.jp. På disse sites har jeg undersøgt – kvantitativt og kvalitativt – modtagelsen af *Lost in Translation* i form af websidernes bruger-anmeldelser.[4] Undersøgelsens resultater kan ikke direkte sammenstilles med den foregående analyse af mediedækning og trailere, bl.a. fordi en del af web-anmeldelserne ikke stammer fra biografpublikummet, men derimod fra dvd-købere, som sagtens kan have set filmen uden påvirkning af medieomtalen. Men de kan alligevel give pejlinger om betydningen af kulturelle tilhørsforhold i forhold til receptionen af filmen.

I sammenligning med analysen af magasin-artiklerne er indtrykket generelt broget. Nogle tendenser kan dog alligevel uddrages.

Den kvantitative analyse af anmelder-vurderingerne viser, at den binære opposition, King opstiller, hvor amerikanerne modtager filmen positivt, og japanerne negativt, ikke holder stik. Man kan derimod sige, at professionelle amerikanske og japanske anmeldere modtog filmen overvejende positivt, hvilket synes at have haft en afsmittende virkning på det japanske biografpublikum, men ikke på dvd-publikummet[5].

En ganske tydelig forskel viser sig med hensyn til omtale af skuespillerne og kvaliteten af skuespillet i *Lost in Translation.* Næsten halvdelen (47 procent) af de amerikanske anmeldelser beskæftiger sig med skuespillet, og heraf ytrer blot en tiendedel sig negativt. Kun en femtedel af de japanske anmeldelser forholder sig til denne side af sagen, og de er alle positive. Til gengæld refererer næsten 40 procent til Sofia Coppola!

Dette billede spejler magasin-omtalen, som kun bød på to skuespiller-interviews i forhold til ni interviews med instruktøren. Hvor de amerikanske web-anmelderes omtaler i vid udstrækning forholdt sig til skuespillerne, så var omdrejningspunktet for japanske internet-anmeldere emnerne Sofia Coppola og Japan. Her kan de kulørte japanske blades omtale meget vel have gjort sig gældende.

Billedet af Japan. Det er ikke mange af de amerikanske anmeldelser, der behandler spørgsmålet om repræsentationen af Japan, men i dem, der gør, optræder skarpe udfald som "den rige piges racistiske fantasi" og "narcissistisk, racistisk og hul! Blot fordi japanerne begår den forbrydelse ikke at være amerikanere, skal de udsættes for halvanden times hån af Murray og Johansson".

I modsætning hertil beskæftiger hele 62 procent af de japanske web-anmeldelser sig med repræsentationen af Japan, men kun halvdelen opfatter den som negativ, og selv disse virker mindre skarpt formuleret. Kritikken går her ikke på racisme eller lignende, men er oftere en undsigelse af filmens forslidte stereotyper, afvigelser fra 'virkeligheden', faktuelle fejl, amerikansk dumhed og mangel på respekt. Disse indvendinger leder nemt til anmelder-betragtninger om, at 'de' ikke kan repræsentere 'os', som når en anmelder skriver, at "det, jeg lærte af denne film, var, at udlændinge ikke kan vise virkelighedens Japan".[6]

Denne japanske introspektion kaldes ofte *nihonjinron* – dvs. teorier/diskussioner om japanskhed – som koncentrerer sig om at fremhæve japansk kulturel egenart i kontrast til Vesten (Sugimoto 1999). Denne essentialisering af japansk national identi-

tet kan meget vel være en af årsagerne til, at japanere reagerer på repræsentationen af Japan i *Lost in Translation*, som de gør. Det ses blandt andet af forholdet mellem amerikaneres og japaneres tilbøjelighed til at kommentere på filmens 'realisme'. Blot otte procent af amerikanerne nævnte dette forhold, mens 38 procent af de japanske Amazon-anmeldere benyttede termen – vel at mærke specifikt i forhold til repræsentationen af Japan. Det, der betød noget for det japanske cyberpublikum var altså, hvor præcist 'de' kunne repræsentere 'os' og 'vores' virkelighed.

Realismens ikke-angrebspagt. Måske fordi *Lost in Translation* blev oplevet som sårende, men samtidig blev båret frem i Japan som en film, det var umoderne at undsige, opstod en række strategier til at forklare stereotyperne og samtidig bibeholde en positiv indstilling. Mange refererede til en forestilling om 'mangfoldige virkeligheder', og fandt således en vej til en accept af filmen ved at se den som eksempelvis "den oplevelse af Japan, som tilrejsende får" – en virkelighed, som er helt forskellig fra den, 'vi' har af 'vores Japan'. Hele 43 procent af dem, der hæftede sig ved filmens realisme, brugte en sådan forklaringsmodel – en slags 'ikke-angrebspagt', som gør det lettere at slippe uden om en undsigelse af filmen som racistisk eller diskriminerende. Denne udbredte tendens blandt web-anmelderne kommer til udtryk i fire forskellige anskuelsesvinkler:

Den første går på, at filmen gør lige meget grin med japanere og amerikanere. Den blev blandt andet understøttet med henvisning til Sofia Coppolas udtalelse til den japanske magasinpresse om, at hun morer sig over alle kulturer.

Den anden er den allerede nævnte, at filmen giver et realistisk billede af tilrejsendes oplevelse af Tokyo – at den repræsenterer en subjektiv realisme. Et eksempel på denne holdning lyder:

> Ja, vi må nok sige, at repræsentationen af Tokyo er overfladisk og orientalistisk, men vi må forstå, at sådan fremstår sceneriet for en 'amerikansk urban celebrity'. Det er præcis det, filmen viser, og jeg påskønner, at [Sofia Coppola] fremstiller Tokyo som 'neonlysenes by' uden at vise foragt for byens vulgaritet eller kontrastere den med Kyotos pittoreske scenerier.

Det tredje argument går på, at Tokyo og japanerne blot fungerer som kulisse for filmen og tjener til at beskrive oplevelsen af fremmedhed. Repræsentationens realisme er derfor slet ikke på dagsordenen.

Det sidste ligger i tråd med det forrige og kan kort udtrykkes som det synspunkt, at film som kunst ikke skal bedømmes ud fra politiske kriterier.

Særligt det sidste argument – at kunst og politik er adskilte størrelser – går igen på både den amerikanske og den japanske Amazon-side, og kommer til udtryk i vendinger som: "det er mindre vigtigt at forstå filmen, end det er at føle filmens kulturelle forskelle" og "dette er et eksemplarisk værk over det forhold, at kunst skal værdsættes udelukkende med følelserne".

Her introduceres modsætningen mellem politik og kunst og mellem forståelse og følelse. Disse dikotomier blev i øvrigt brugt som argumenter rettet imod både negative nationalistiske hjemmefødinge i Japan og den politiske korrektheds bannerførere i USA. Her var der altså fælles fodslag mellem kosmopolitiske japanere og amerikanere med afsmag for politisk korrekthed.

Kampen om virkeligheden. Denne enighed til trods, kommer man ikke uden om, at det især er Vesten, der besidder det privilegium at kunne repræsentere andres virkelighed; det, jeg før omtalte som en

'ikke-angrebspagt' om de varierende realismer, er grundlæggende baseret på det internationale kulturelle hierarki.

Denne 'virkelighedens pluralisme' står dog ikke i vejen for udbredelsen af den forestilling, at japanerne, og kun japanerne, kan repræsentere deres egen såkaldte virkelighed. Kampen om 'virkeligheden' er således en kamp om at kunne repræsentere både 'os' og 'dem' – og dermed også kampen om den 'virkelige' nationale identitet.

Denne problematik kommer til udtryk i en væsentlig del af de japanske web-anmeldelser. Skønt mange af dem kritiserer billedet af de stupide stereotyper om folket og byen, så udtrykker de også en naiv præference for det, jeg tidligere har kaldt 'postkortbilledet' af Japan: de eksotiske billeder af en stilfærdig brud i kimono, Fuji-bjerget og *ikebana*-dekorationer.

Disse billeder ligger milevidt fra den faktiske japanske dagligdag. Men de udgør samtidig de symboler, mange japanere *ønsker* at se deres land repræsenteret ved. Og denne forestillede japanskhed lader sig øjensynligt kun repræsentere ved det eksotiserede billede, der er skabt af Vestens blik på Japan. Som Trinh T. Minh-ha skriver om Orientens identitetssøgen:

> [S]øgen efter [national] identitet er [...] ofte en søgen efter et tabt, virkeligt, ægte, originalt, autentisk selv, som ofte finder sted i en proces, der eliminerer alt, som synes anderledes, overflødigt, falsk, korrumperet eller vestliggjort (Minh-ha 1988: 415)

For et vestligt publikum udgør *Lost in Translation*s stupide japanske mediefolk måske en interessant asiatisk hybrid med deres vestlige tøj og deres afsyngning af "God Save the Queen". Men når japanerne ser sig selv via den vestlige repræsentation, som ikke inkorporerer deres forestillede japanskhed, deres 'virkelige, ægte, autentiske selv' – så føler japanerne sig ydmyget. Set i dette lys tog de japanske producenter af traileren til det japanske marked måske fejl, da de undlod at slå på det 'postkort-japanske' over for det japanske publikum.

Find fejl og fremmede. En måde at kritisere filmen på, uden at man selv gør sig skyldig i snæversynet nationalisme, består for de japanske web-anmeldere i at påpege faktuelle fejl i filmen. Denne form for kommentar fremstår ofte som objektiv, samtidig med at den vidner om anmelderens kulturelle indsigt. Statistisk set dyrkes den overvejende af skribenter, som er positive over for filmen. Således bliver det af en anmelder påpeget, at en kvindekimono i filmen er bundet med venstresiden under højresiden, hvor det modsatte er korrekt. Det bliver præsenteret som Coppolas fejl, selv om det selvsagt har været japanske stylister, der klædte kvinden på, og det for 80 procents vedkommende japanske crew, der overså fejlen.

En anden måde er at inkorporere sig selv i det vestlige blik, filmen er udtryk for – ved at kvalificere sig selv som kosmopolit og derved distancere sig fra ikke-kosmopolitiske landsmænd. Her bliver blandt andet gode sprogfærdigheder præsenteret som et redskab til at værdsætte filmen, som angiveligt bedst ses med engelske undertekster. Elleve procent af de japanske anmeldere henviser til japaneres engelskkundskaber, som der bliver gjort vedholdende grin med i filmen, særligt japanernes problem med at differentiere mellem 'l' og 'r'. Om ikke andet må man sige, at eksempelvis filmens joke om 'Loger Moore' tjener til at opstille en skillelinje mellem dem, der kan værdsætte vitsen i den engelske dialog, og dem, der ikke kan.

En anden måde at tilegne sig et vestligt perspektiv på er at referere til egne oplevelser med fremmede eller i udlandet.



Charlotte og Bob, da de har ladet paraderne falde.

Hvor blot knap fem procent af amerikanerne nævner oplevelser i udlandet/med udlændinge, benytter tolv procent af japanerne denne strategi. Samme strategi var i øvrigt repræsenteret i hele 34 procent af magasinpressens omtaler af filmen. Både professionelle anmeldere, journalister og cyber-anmeldere brugte enten oplevelser i udlandet, oplevelser med udlændinge eller diskussioner med udlændinge om filmen til at legitimere deres egne synspunkter.

Den amerikanske reception. Lad os afslutningsvis kaste et blik på en central diskussion på det amerikanske site, hvor 28 procent af anmelderne omtalte filmen som 'ikke for alle og enhver'. Men her var det ikke en opposition mellem en vestlig og en japansk receptionsmodus, der gjorde sig gældende, men snarere modsætningen mellem kunstfilm og Hollywood-mainstream. Altså en diskussion om genretilhørsforhold, men vel at mærke ikke en, som angik skellet mellem romance og komedie, der jo var det springende punkt i trailer-problematikken.

I modstillingen af kunstfilm og Hollywood-film sniger sig alligevel en national skillelinje ind. Nogle amerikanske anmeldere stillede nemlig den amerikanskhed, der for dem bestod af lavpandet massekultur, over for den europæiske art film-tradition. Og den modsætning tjente ikke kun til at rose *Lost in Translation*:

> Lad mig først sige, at jeg elsker gode film. Peter Greenaway laver fantastiske, men langsomme filmiske balletter. Kieslowskis film er også ganske langsomme, hvilket gælder europæisk film generelt. Men de har da som oftest noget på hjerte.

Her bruges modsætningen mellem USA og Europa til at positionere anmelderen som filmkender og -elsker. Den mest gennemgående modsætning var dog den mellem art film og mainstream-film: "Hvis du holder af 'seriøse' film (i modsætning til *Hollywood-big-budget-thingies*), og hvis du er den type, der nyder at opleve fremmede kulturer, så er der meget at hente i denne film", lød en kommentar eksempelvis. Og modangrebet fra dem, der bare ikke brød sig om filmen, var ligeledes baseret på modsætningsparret god smag/dårlig smag: "Hvis du er en af disse her elite-kulturelle, så vil denne film give dig prale-ret næste gang du ryger din pibe og tugter alle andre for deres mangel på kultur".

Så selv om cyberspace udgør et heterogent rum, hvor mennesker fra forskellige kulturelle lag ytrer sig, så ser vi også her kulturelle udelukkelsesmekanismer taget i anvendelse – på begge sider af Stillehavet.

Nogle hovedspor. Det er ganske slående, hvorledes *Lost in Translation*, der handler om kulturel fremmedgørelse, tilsyneladende medførte kulturel udgrænsning både inden for og på tværs af kulturelle og nationale sfærer. Selv om der i hvert af de 'nationale' rum, de respektive websites udgør, var forskellige fortolkninger og vurderinger af filmen, så er det også tydeligt, at diskussionen om filmen ofte tjente til at udgrænse dem, der besad mindre kulturel kapital end skribenterne selv.

Distinktionen mellem 'os' og 'dem' bekræftede sine steder det klassiske skel mellem 'Vesten' og 'Orienten'. Men samtidig var der aktører på den japanske hjemmeside, som søgte at omlægge 'os/dem'-dikotomien ved at inkorporere sig selv i 'dem'. Dette fænomen sås ikke i den amerikanske diskussion, hvor skribenterne uden tøven talte om 'os' og 'dem', selv når de kritiserede filmens stereotypiske modstillinger, og nedgjorde deres landsmænd til 'andre'.

Den del af det japanske publikum, der betragtede – og til tider undsagde – *Lost in Translation* som værende præget af stereotypificeringer, afslørede samtidig deres forestillede japanskhed, deres ønske om at blive set og repræsenteret på en særlig måde. Sofia Coppolas *Lost in Translation* fungerer måske nok som en reproduktion af fortærskede, simplificerede forestillinger om Japan. Men som det turde fremgå, betyder det ikke, at filmen så også deler vandene efter et mønster, der er lige så forenklet.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. Som Homay King påpeger, tematiseres japanernes forestillinger om den amerikanske mand faktisk i *Lost in Translation*. Det sker i reklamefilm-scenerne, hvor japanske mediefolk kræver af Bob, at han fremtræder som en 'rigtig' amerikansk mand. Han er, som King formulerer det, "konfronteret med de billeder af Hollywood-maskulinitet, som japansk kultur projicerer over på ham" (King 2007: 46).
2. *Bravo Business* den 15. juli 2004. Til trods for, at Murray er et populært ansigt i USA, var han dengang nærmest ukendt i Japan. Faktisk så ukendt, at den japanske distributør inden optagelserne foreslog Coppola at skifte ham ud med et mere kendt ansigt. Kravet om, at filmen skulle indspilles på Tokyos Park Hyatt Hotel, udsprang af, at Sofia selv havde boet der under et af sine tidligere besøg i Japan.
3. Det skal retfærdigvis siges, at flere af de nævnte blade også har bragt store artikler om Sofia Coppola, før hun begyndte sin instruktørkarriere – tidligere var hun især aktiv som fotograf.

4. I det følgende refererer jeg til et materiale bestående af de 139 anmeldelser skrevet af japanere og ti procent (udtrukket ved hjælp af systematisk sampling) af de 1.899 amerikanske anmeldelser, der på tidspunktet for min undersøgelse fandtes på Amazon.com. Årsagen til, at Amazon er valgt frem for andre sites, er, at der for det første fandtes et stort antal anmeldelser, og at formatet på det japanske og det amerikanske site er umiddelbart sammenligneligt. Jeg har sondret mellem japanske og amerikanske anmeldelser ud fra, om de enkelte skribenter har angivet adresse, eller, for den japanske dels vedkommende, om sproget giver nogen antydning af, at vedkommende ikke er japaner. På denne måde har jeg tilladt mig at operere med nationalitetsbegreber i et cyberspace, der per definition gør det problematisk at tænke andet end internationalt. Endvidere er det vigtigt at tage forbehold for konklusionernes generelle repræsentativitet. Online-anmeldelserne af *Lost in Translation* spænder fra de helt korte udråb som f.eks. "Røvkedelig!" over længere indlæg, som mest handler om at imponere med anmelderens paratviden, til rene akademiske tekster med tonsvis af referencer til postkolonial kritik og lignende.
5. I såvel USA som Japan viser der sig en klar tendens til, at de anmeldere, der har skrevet deres anmeldelser, før filmen kom i dvd-distribution, vurderer filmen mere positivt end de, der har skrevet efterfølgende. I USA, hvor dvd'en kom i distribution den 4. februar 2004, var den årlige gennemsnitsvurdering i 2003 helt i top – 4.18 stjerner ud af fem mulige. Men året efter, hvor dvd'en var i distribution, faldt gennemsnitsvurderingen til 2.94. I Japan ses det samme mønster. Her scorede filmen 4.14 i månederne frem til december 2004, hvor dvd'en udkom. Derefter faldt gennemsnittet.
6. Betragtninger af denne art ligger i forlængelse af, hvad Roy Miller (1982) har kaldt 'selvorientalisering' – nemlig forestillingen om Japan som unikt, uigennemtrængeligt og uoversætteligt for udlændinge. Her omkalfatrer Miller Edward Saids berømte term 'orientalisme', som beskriver, hvorledes Vesten har konstrueret et billede af Orienten for at opretholde sin egen identitet (Said 1978). Ifølge japaneren Koichi Iwabuchi (1994) tvinger den orientalistiske verdensorden Japan til at tale om 'selvet' for at opretholde sin identitet, mens Vesten taler om 'de andre' for at styrke sin egen-identitet.



Clint Eastwood i Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964, *En nævefuld dollars*) – en fortælling, der har været vidt omkring i tid og sted.

Den gode, den mindre gode – og den med Clinten

Yōjimbō fra Dashiell Hammett til *Last Man Standing*

Af Johan Kjeldgaard-Pedersen

Levende billeder har været et globaliseret kulturprodukt, siden Lumière-brødrene tog på verdensturné med deres opfindelse i 1896. De deraf følgende kulturelle sammenstød, når f.eks. et dansk publikum ser en film fra Japan, giver anledning til en lang række spørgsmål: Kan det danske publikum 'forstå' filmen? Hvis filmen bliver positivt modtaget af den fremmede kultur, skyldes det så nogle universelle og almenmenneskelige aspekter ved den eller hos publikum? Eller er det måske i virkeligheden trangen til at opleve det eksotiske, der sælger billetterne? Og hvor meget af den oprindelige betydning går tabt i 'oversættelsen'?

Remakes af film fra én kultur til en anden udgør en særlig, konkret niche af denne 'oversættelses'-problematik. Ganske vist bruges den oprindelige film ofte blot som uforpligtende forlæg eller inspiration for en helt ny film, men ikke desto mindre kan det være interessant at undersøge, hvordan tidsbundne eller kulturelt specifikke symboler, undertoner og temaer fra den oprindelige film evt. måtte være blevet bearbejdet i remaken.

Remakes jorden rundt. De tre film, det skal handle om her, repræsenterer kulturmøder på tværs af både verdensdele og epoker. Det drejer sig om Akira Kurosawas *Yōjimbō* (1961, *Livvagten*), Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964, *En nævefuld dollars*) og Walter Hills *Last Man Standing* (1996). De to sidstnævnte er remakes af den første, som igen er kraftigt inspireret af Dashiell Hammetts hårdkogte *pulp fiction*-romaner, ikke mindst *Red Harvest* (1929, *Rød høst*). Filmene er indspillet i forskellige kulturelle sammenhænge, med forskellige markeder for øje og ikke mindst af instruktører med hver deres kunstneriske ambitioner. Uden at skelne alt for meget mellem lån, inspiration og tyveri kan man altså konstatere en bevægelse fra Hammetts forbudstids-USA til Japan og Italien i efterkrigstiden og endelig hjem til 1990'ernes USA mellem den kolde krig og 11. september. Det gør ikke filmene mindre interessante, at de ud over i sig selv at rumme kulturmøder også *skildrer* kulturmøder.

Den navnløse detektiv. Kurosawa har i interviews fortalt om *Yōjimbōs* gæld til Dashiell Hammetts detektivhistorier. Hammett – der selv i perioder var opdager hos Pinkerton's Detective Agency – krediteres som regel for opfindelsen af den hårdkogte kriminalgenre. Især plottet i Hammetts allerførste roman, *Red Harvest*, har en række lighedspunkter med *Yōjimbō* og er værd at skitsere her.

Jeg-fortælleren 'the Continental Op', der undervejs kalder sig lidt af hvert, ankommer til et job i Personville (kaldet 'Poisonville'), men kun for at finde sin kunde død. Byen, der introduceres som "en grim by med 40.000 indbyggere, placeret i et grimt indhak mellem to grimme bjerge, der var helt tilsmudset af minedrift", er tydeligvis helt til rotterne. Den styres af konkurrerende alliancer af korrupte politifolk, storkapitalister og særdeles aktive gangstere. Der trænger med andre ord til at blive ryddet op, og det lykkes den navnløse at få tilbudt en stor sum penge for at gennemføre denne 'høst'. Selv om hans nye kunde snart vil af med ham, skal jobbet gennemføres – et par mordforsøg på 'the Continental Op' gør nemlig sagen til et personligt anliggende for ham.

Undervejs i den meget voldelige handling allierer han sig på skift med stort set alle: den korrupte politichef Noonan, mineejeren Wilsson og gangstere med navne som 'Whisper' Thaler og Pete the Finn. Det er dog alt sammen ren taktik, og i sidste ende dør de fleste af disse bipersoner. Og den grimme og giftige flække Personville beskrives til slut med slet skjult sarkasme som "et velduftende leje af roser".

Hårdkogt høst. Vil man forstå omfanget af Kurosawas inspiration fra Hammett, er det nødvendigt at se nærmere på den hårdkogte krimis karakteristika, som alle indgår i *Red Harvest*: Miljøet er typisk (stor) byen, der ikke længere som i den klassiske krimi er et eksotisk sted fuldt af muligheder og mystik. I den hårdkogte krimi er byen en grim, korrupt og farlig asfaltjungle. Hovedpersonen er typisk en mar-

ginaliseret person – oftest privatdetektiv – fra den lavere middelklasse. Selv om han (og det er *altid* en han) besidder en række ekstraordinære egenskaber, som temmelig sikkert kunne gøre ham rig og feteret, har han valgt det hårde og ensomme, men også frie og nogenlunde retskafne liv. Hvor den klassiske krimi typisk begynder med en enkeltstående forbrydelse, hvorom historien drejer sig, er handlingen i den hårdkogte krimi baseret på en perlerække af voldelige begivenheder, gerne drab, udført af diverse gerningsmænd med ofte forskellige motiver.

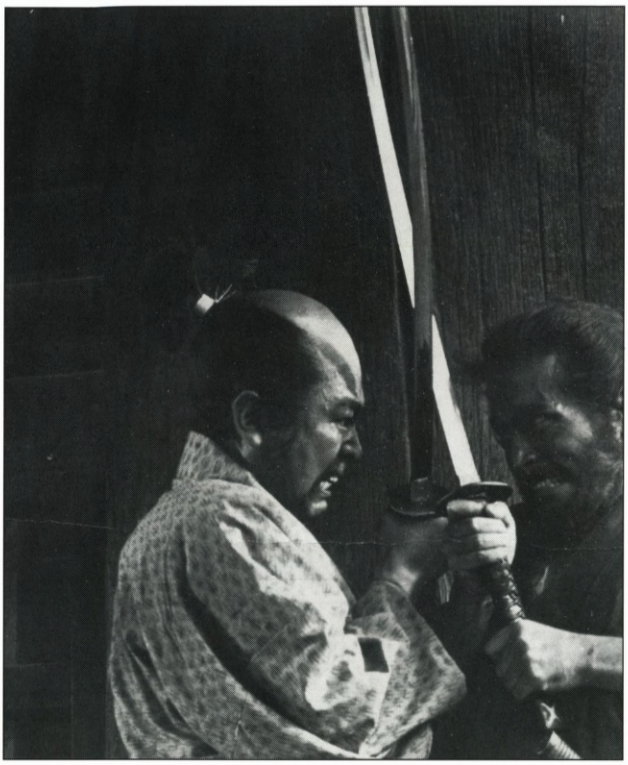
Hævn spiller en stor rolle i den hårdkogte krimi. Hovedpersonen bliver næsten altid forsøgt dræbt eller på anden vis forulempet – og ender med at være mere personligt end professionelt involveret. I stedet for en enkeltperson med et logisk motiv er gerningsmanden (eller -mændene) ofte håndlangere for en større skurk, der befinder sig i toppen af samfundet. Opgøret med gerningsmanden er derfor ikke længere kun et spørgsmål om afsløring – den hårdkogte krimi kulminerer i stedet som regel i en klimaktisk duel som i westerns. Og hvor den klassiske krimi undertiden involverer romantisk kærlighed og jalousi-dramaer, så udgør sex og kvinder i den hårdkogte krimi en fare, der kan korrumpere helten med deres dødbringende sirenesang. Endelig er ordensmagten som regel korrumperet og i hvert fald sjældent en magtfuld inkarnation af det retfærdige.

Bortset fra miljøet, som af gode grunde ikke kan være en asfalt-jungle, genbruges alle ovenstående elementer i både *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari*. Lighederne mellem versionerne, uagtet at de ligger inden for forskellige genrer, er påfaldende. Men endnu mere interessant bliver det, hvis man ser på genre-*forskydningerne* i de tre værker.

Red Harvest, *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari* repræsenterer hver sit opgør med den genre, de tilhører – henholdsvis den klassiske krimi, samuraifilmen og westerngenren. Man kan ligefrem vove den påstand, at genrerne finder deres moderne udformning hos hhv. Hammett, Kurosawa og Leone, ikke mindst i kraft af den 'hårdkogte' fællesnævner. I hvert fald er en lind strøm af efterabere sidenhen trådt i fodsporene på disse auteurs.

Manden med sværdet. *Yōjimbō* følger kun plottet i *Red Harvest* på et ret overordnet plan; der er ikke nær så mange delhistorier med tilhørende konspirationer, jalousi og mord. Den navnløse *rōnin* (dvs. en herreløs samurai – Toshirō Mifune i hans glansrolle) ankommer tilfældigt til en by på randen af sammenbrud. Alle er blevet tossede i jagten på den nemme pengegevinst, og konflikten mellem byens to ledende klaner med hver deres slæng af bevæbnede bøller har udviklet sig til en verdenskrig i miniformat.

Den navnløse lader sig hyre som livvagt (*yōjimbō* på japansk) af snart den ene, snart den anden gruppe og udnytter situationen til at tjene en formue til sig selv. Undervejs forbarmer han sig over en udsat familie, som han hjælper mod den værste af alle skurkene, Unosuke, der spilles uforligneligt af Tatsuya Nakadai. Også en tilforladelig kroejer allierer den navnløse sig med. Men ellers er det meget småt med 'normale mennesker' i byen, da alle synes at have afsværget at 'spise grød og leve længe', som det hedder. I én af de allerførste scener dræber den navnløse 'to, måske tre' i en slags reklamefremstød, og så går det ellers hug efter hug frem mod den klimaktiske duel med Unosuke. Herefter forlader den navnløse en nærmest tom by.



En klassisk sværdduel i Akira Kurosawas *Yōjimbō* (1961, *Livvagten*).

De gode gamle dage. Allerede Mifunes sværd og karakteristiske samurai-frisure i den allerførste scene identificerer filmen som *jidaigeki*, dvs. med handlingen henlagt til tiden før 1868. Det er afgørende for at forstå filmen – og dens remakes – at man holder sig de mest relevante historiske facts for øje: Japan havde fra ca. år 1600 været regeret af Tokugawa-dynastiets shoguner, som holdt landet lukket for omverdenen, indtil amerikansk kanonbådsdiplomati i 1853 gennemtvang en åbning – i første omgang for international samhandel. Denne begivenhed satte gang i en række indenrigspolitiske omvæltninger i Japan, som kulminerede i 1868 med afskaffelsen af den feudale samfundsorden, retableringen af kejseren som politisk leder og den efterfølgende 'modernisering' efter vestligt forbillede. I Japan fik man i disse år travlt med at studere og kopiere, hvad der foregik i Europa og USA. Og påvirkningen af samfundet og kulturen var enorm i et land, der ikke kendte til f.eks. industrialisering, romaner og mælkeprodukter. Det var dermed endegyldigt slut med de gamle skel, hvor krigerkasten – samuraierne – formelt udgjorde toppen af samfundet og f.eks. havde monopol på at bære våben. Værd at bemærke er det dog også, at mange af de mest indflydelsesrige personer i det moderniserede Japan faktisk havde samuraibaggrund.

Modernitet og halstørklæder. *Yōjimbō* foregår mellem 1853 og 1868 og beskriver kulturmøderne i denne brydningstid: For det første mødet mellem gammelt og nyt i et samfund, hvor enhver førhen kendte sin plads, og hvor penge og handel var noget af det laveste, man kunne beskæftige sig med, men hvor fundamentet nu er gået i opløsning pga. folks jagt på hurtig profit.

For det andet den på mange måder parallelle konflikt mellem Japan og Vesten. Moderniteten, dekadencen og det vestlige er således forenet i overskurken Unosukes to attributter, der også er filmens to eneste vestlige rekvisitter: revolveren, som Mifune må udfolde sin mest udspekulerede kampkunst for at overvinde, og så det knaldrøde, skotskternede halstørklæde, som den feminint-psykotiske Unosuke konsekvent går med. Det er værd at bemærke, at alle japanere – både i 1961 og 2007 – uden problemer kan identificere halstørklædet som noget vestligt og fremmed. Det japanske skriftsprog er nemlig således indrettet, at selve ordet for halstørklæde, *mafuraa* (eng.: *muffler*), skrives med det særlige 'fremmedordstegnsæt' *katakana*. Den røde farve må man dog tænke sig til, da *Yōjimbō* er filmet i sort-hvid.

Kurosawas kontekst. Når *Yōjimbō* i 1961 tematiserer og kritiserer modernitet og vestliggørelse, er det langtfra noget tilfælde. Perioden efter 1945 var på mange måder lige så skelsættende i Japan som perioden omkring 1868. Den amerikanske besættelse efter Anden Verdenskrig sluttede nok i 1952, men det gjorde Japans nærmest symbiotiske forhold til USA – økonomisk, kulturelt, militært – ikke. I 1960 var den amerikansk-japanske 'Samarbejds- og Sikkerhedstraktat', der entydigt gjorde Japan til en amerikansk bastion i Asien, blevet fornyet under store protester fra japanske venstreorienterede og pacifister. Økonomisk stod man midt i 'det japanske mirakel', dvs. den lange periode med økonomisk vækst i størrelsesordenen ti procent om året, hvilket i løbet af et par årtier førte Japan fra en status som udbrændt bombekrater ved Korea-krigens begyndelse i 1950 til pladsen som verdens næststørste økonomi.

I sin samtidskritik er *Yōjimbō* en satire over kapitalismen, som i filmen stort set er reduceret til hasardspil og konflikter mellem storkapitalen (sakebryggeren og silkehandleren) om rigdom og magt. Striden i byen er ikke en retfærdig strid mellem klasser, mellem folket og korrupte myndigheder, eller mellem den gamle og den nye produktionsmåde. Det er i øvrigt ikke nødvendigvis kapitalisme som vestligt fænomen, der skydes på – billedet med de to 'firmaer', der samler hver sin 'hær', er faktisk især passende på lige præcis Japan, hvis arbejdsmarked både nu og i 1961 til dels er bygget op omkring livstidsansættelse og kæmpe-konglomerater.

Det er også oplagt at opfatte *Yōjimbō*

Revolver mod klinge i *Yōjimbō*.



som koldkrigsmetafor. Byen i filmen kan ses som en allegori over et verdenssamfund, hvor to (stor)magter truer hinanden med gensidig udslettelse, og alle andre må prøve at klare sig ved at holde med den, der ser ud til at vinde. Den navnløse repræsenterer i denne tolkning en idealfremstilling af Japan som stående uden for (eller ligefrem over) konflikten mellem øst og vest. Dette vises særlig effektfuldt i filmens begyndelse, hvor den navnløse sidder i et tårn som en dommer og betragter de stridende klaner under sig. Så filmen havde ud over sin tjubang-værdi også en politisk pointe at præsentere.

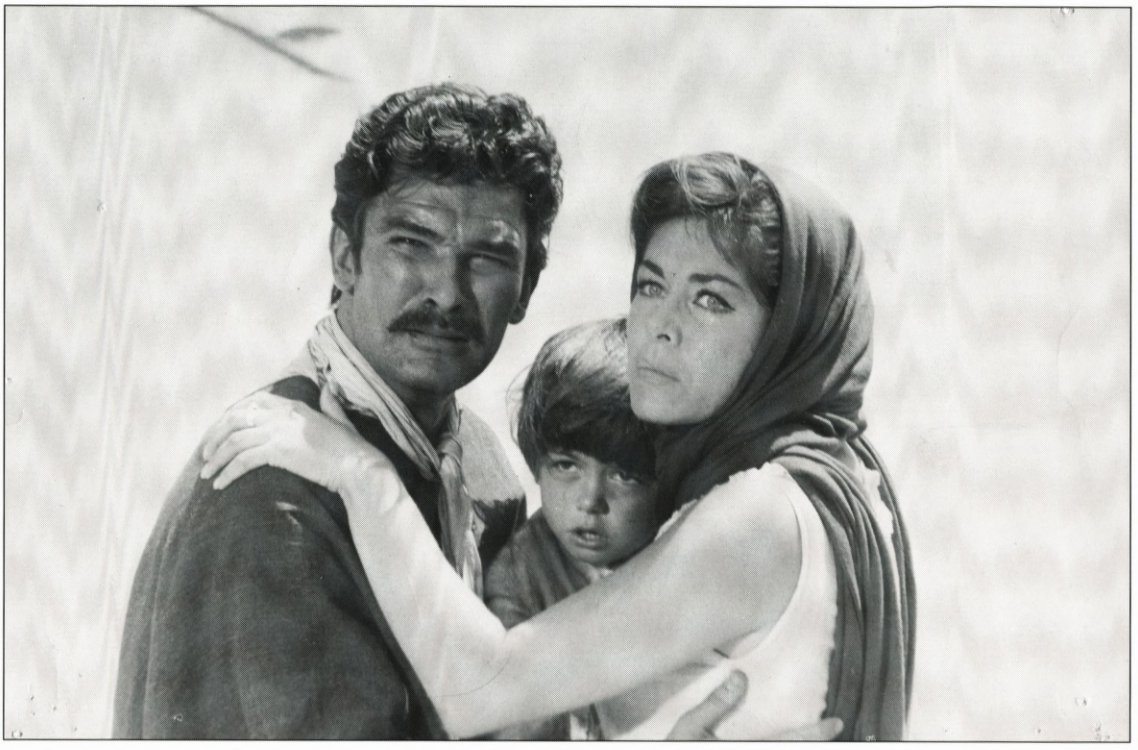
Fra sake til tequila. Nøjagtigt som Mifunes dragt og sværd skaber forventninger hos det japanske publikum, identificerer den animerede intro-sekvens med skud og heste *Per un pugno di dollari* som en western[1] – dvs. en film fra Hollywoods og på mange måder hele den vestlige filmtraditions 'gode gamle dage'.

Handlingen er dog henlagt til Mexico, hvilket i hvert fald til dels bør tolkes som en pragmatisk løsning på det problem, at Leone ikke havde budget til at skaffe USA-lignende statister og kulisser i Andalusien, hvor udendørsscenerne er optaget. Det er interessant, at også Hollywood-producenter i forbindelse med remakes af ikke-amerikanske film ofte har forsøgt at bevare noget af originalens fremmedhed bl.a. ved at henlægge genindspilningens handling til et eksotisk sted. I John Sturges' *The Magnificent Seven* (1960, *Syv mænd sejrer*), der er en genindspilning af Kurosawas mesterværk *Shichinin no samurai* (1957, *De syv samuraier*), er det meste af handlingen således henlagt til Mexico. Og én af de syv i den amerikanske version har endda (den normalt fjernøstlige disciplin) knivkast som speciale. Også *Last Man Standing* foregår på grænsen til Mexico og indeholder bl.a. nogle dramaturgisk set temmelig umotiverede karneval-scener derfra.

Valget af location og genre for genindspilningen indebærer bl.a., at Eastwood går i støvler i stedet for sandaler og drikker tequila i stedet for sake. Mindre indlysende er det, hvad man gør ved den hund, der i begyndelsen af *Yōjimbō* løber gennem den japanske landsby med en afhugget hånd i munden. Det Vilde Vestens emblematiske våben – revolveren – kan jo ikke bruges til at hugge legemsdele af med. Sergio Leone lader i sin effektfulde 'oversættelse' en død mand ride ud af byen med en seddel på ryggen, hvorpå der står "adios amigo".

Den italienske forbindelse. Både *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari* tematiserer overgangen mellem den gamle solide samfundsorden, der var baseret på religion, og det nye individualistisk-materialistiske 'friværdisamfund', hvor de faste moralske holdepunkter er forsvundet. Omvendt er begge film befriet for enhver form for reaktionært bagstræb; der er ingen tvivl om, at instruktørerne betragtede fortiden som noget, det ikke var værd at vende tilbage til. Som tabernationer efter Anden Verdenskrig befandt både Italien og Japan sig i en situation, hvor der på den ene side var udbredt skepsis over for det nye og på den anden side en erkendelse af, at det gamle havde spillet fallit.

Også Italien oplevede et økonomisk boom i efterkrigstiden på baggrund af den blomstrende markedsøkonomi og USA's sikkerhedspolitiske opbakning – en opbakning, der var lige så kontroversiel i Italien som i Japan. Og i lighed med Kurosawa, hvis film i perioden 1945-52 tydeligt kritiserede besættelsesmagten, havde Sergio Leone selv oplevet, at den amerikanske befrielse i 1944-45 ikke var uden problemer.



I Sergio Leones *Per un pugno di dollari* optræder bl.a. en opdateret version af den hellige familie.

Derfor er det måske ikke helt tilfældigt, at netop Leone skulle få den idé at lave en remake af *Yōjimbō*.

Per un pugno di dollari bærer imidlertid også stærkt præg af italiensk og katolsk kultur, bl.a. i skildringerne af familierelationer og den udbredte brug af religiøs ikonografi og symbolik. De to stridende klaner er nu blevet mere tydeligt familiebaserede. Den lille familie, som bliver reddet af den navnløse, hedder José, Marisol og Jesus og er dermed ikke langt fra den katolske hellige familie. Her stopper de religiøse referencer imidlertid ikke. I San Miguel (ærkeenglen Michael, der i katolsk tradition bl.a. bekæmper djævlen) er kirkebygningen allestedsnærværende med sit klokketårn og kors, der har det med at snige sig ind i billedet. Rojo-bandens middagsbord er anrettet som var det den sidste nadver på Leonardo da Vincis berømte maleri.

Endelig er der naturligvis Eastwoods indtog på et muldyr i første scene og hans afsluttende 'genopstandelse' i den afgørende duel, hvor han gentagne gange falder, men rejser sig igen efter at være blevet skudt – fordi han bruger en stålplade som rustning inde under ponchoen. I Leones udgave er Mifunes nihilistiske *rōnin* altså blevet til en slags skudsikker Messias!

Det Vilde Vesten som konstruktion. Selv om samurai- og western-genren udspringer af to forskellige kulturer, er der også klare paralleller imellem dem. Bl.a. bygger begge genrer på mytiske konstruktioner.

Både i litteraturen og på film kan we-

stern-genren tolkes som kunstneres forsøg på at forstå USA og landets udvikling. Siden genrens fødsel med J.F. Coopers romaner fra 1820'erne har strukturen været nogenlunde konstant: helten er oftest splittet mellem de to poler/kulturer: på den ene side civilisationen, på den anden 'the old West' og 'de vilde'. Dette kulturmøde er drivkraften i western-genren og ofte hele grundlaget for plottets kampe med indianere eller konflikter om ny jord. Den klassiske western gentager kort og godt myten om, at USA's historie er drevet frem af netop udfordringen fra en sådan *frontier*.

Forestillingen om Det Vilde Vesten og dets voldelige karakter ligger temmelig langt fra den historiske virkelighed. En optælling for de vigtigste udposter i nybyggerområderne (Abilene, Ellsworth, Wichita, Dodge City) i løbet af perioden 1870-85 viser, at der var 45 voldelige dødsfald i alt i hele perioden – altså mindre end ét om året hvert sted! Herning og andre nybygger-byer på den jyske hede har altså været cirka lige så (u)farlige som det 'vilde' Vesten.

Forestillingen om Det Vilde Østen. I Japan udfylder samuraifilmen nogenlunde samme plads mht. mytologisering og tematisering af de tabte værdier i en forestillet fortid, som westernfilmen gør i USA.

I tiden før 1868 oplevede man i Japan under Tokugawa-regimet 250 år med fred. I et land, der var lukket udadtil og havde fred indadtil, var der ikke megen brug for en krigerkaste, og samuraierne blev derfor embedsmænd, dvs. administratorer, lærere, vagter eller lignende. Men de tog ikke del i den blomstrende økonomi, for det blev anset for uværdigt og var forbundet med tab af andre privilegier. I perioden 1600-1868 levede samuraierne derfor generelt hverken særlig glorværdigt eller voldeligt. Alligevel beskriver mange *jidaigeki* – især de, der blev lavet under militarismen og krigen i 30'erne og 40'erne – en glorværdig tid, hvor et ord var et ord, ære betød alt, og rigtige mænd sprættede maven op på sig selv.

Landevejens riddere. Konkret optræder eksempelvis temaet med den rastløse vandringsmand, der ikke kan/vil blive en del af samfundet, både i western- og samuraigenren. Når skurken/det onde er nedkæmpet, må helten sætte ensom kurs mod nye konflikter i stedet for at slå sig ned, dyrke jorden og stifte familie. Ligesom Shane i George Stevens' film af samme navn (1953) rider bort fra det nybyggersamfund, han formentlig kunne være blevet en del af, så går hovedpersonen fra sin udkårne Otsu i hver af Hiroshi Inagakis tre klassiske *Musashi Miyamoto*-film (1954, 1955, 1956). Man kan også sammenligne Western-genrens moralske imperativ, "A man's gotta do what a man's gotta do", med samuraiens pligt til at være loyal – også når loyalitet betyder smertefuldt selvmord – og at følge samuraiens æreskodeks, *bushidō* ('krigerens vej').

Der kan altså være mange gode grunde til, at *Yōjimbō* blev genskabt som western – ligesom *De syv samuraier* var blevet det få år forinden.

Den nye stil. Både *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari* er stilistiske banebrydere. Med sine sublimt koreograferede kampscener, realistiske og voldsomme special effects og det action-mættede plot revitaliserede *Yōjimbō* sværdkæmperfilmen (på japansk *chambara* efter lyden af krydsende klinger) i Japan. Som den anerkendte amerikanske filmforsker Stephen Prince for nylig udtrykte det i en forelæsning på Københavns Universitet, opfandt Kurosawa simpelthen det, vi forstår som vold på film. I den for-



Automatvåben og stilfulde jakkesæt sætter tonen i Walter Hills *Last Man Standing* (1996).

bindelse er *Yōjimbō* et af de absolutte hovedværker med både blodsprøjt, knivkast og afhuggede lemmer.[2]

Og *Per un pugno di dollari* blev den første spaghetti-western, der samtidig var en meta-western eller 'western om western'. Filmen både genbruger, forskyder og ironiserer over de klassiske westerns og deres mytologi, som når Eastwood et sted siger "It's like playing cowboys and indians." Også lydsporet og Ennio Morricones geniale musik 'kommenterer' handlingen. Den karakteristiske brug af close-ups – Leones signaturshots – forlænger de klimaktiske dueller til ganske langvarige affærer og understreger som ofte bemærket denne forskydning: det er selve duellen, der er det væsentlige, og ikke så meget resultatet af den.

Det var dog ikke overalt, at *Per un pugno di dollaris* stilskabende anderledeshed faldt i god jord. Endnu i 1975, elleve år efter biografpremieren, følte den amerikanske tv-station ABC sig således foranlediget til at udstyre den med en nyproduceret åbningsscene for at afværge et kulturchok. I denne apokryfe indledning, som hverken Eastwood eller Leone var involveret i, benåder en embedsmand (spillet af Harry Dean Stanton) den navnløse til gengæld for at få genetableret lov og orden i landsbyen San Miguel. En western uden en helt, der utvetydigt er på det godes side, blev simpelthen opfattet som uforståelig – eller ligefrem uegnet – for datidens amerikanske tv-seere!

Manden, der talte for meget. Med *Last Man Standing* er vi tilbage ved Dashiell Hammetts udgangspunkt i forbudstidens



Højaktuel 'Texas-moralisme' i *Last Man Standing*.

USA, men Walter Hills film er paradoksalt nok den mindst hårdkogte af de tre.

Bruce Willis spiller denne gang manden uden navn. Ved at flytte handlingen til Texas anno 1931 har Hill placeret *Last Man Standing* uden for 'Det Vilde Vesten'-epoken, men bearbejdningen af de grundlæggende elementer er stadig lige ud ad landevejen: heste er erstattet med biler, dresscoden er nu jakkesæt, og pistolerne er ikke længere revolvere, men halvautomatiske – hvilket bekvemt nok giver Willis mulighed for at slå endnu flere skurke ihjel end Eastwood og Mifune tilsammen.

Den væsentligste forskel mellem de to første film og *Last Man Standing* er imidlertid, at sidstnævnte helt eksplicit gøres til en skildring af en nærmest gammeltestamentlig kamp mellem godt og ondt – med Willis utvetydigt på det godes side. Filmen begynder således med nogle moralske visdomsord fra Willis – nærmest en kort prædiken:

> No matter how low you sink, there's still a right and a wrong, and you always end up choosing. You go one way so you can try to live with yourself. You can go the other and still be walking around, but you're dead and you don't know it.

Man hører tydeligt ekkoet af John Waynes tale til sine mænd i *The Alamo* (1960):

> There's right and there's wrong, you gotta do one or the other. You do the one and you're living, you do the other and you may be walking around but you're as dead as a beaver hat.

At den navnløse i *Last Man Standing* virkelig repræsenterer de højere magter i sit autonome destruktionstogt, vidner også bynavnet Jericho om (Jeriko bliver i Josvas Bog udslettet af israeliterne). Den personlige vinding er nu trådt i baggrunden for

dette højere formål, og den navnløse forlader da også byen lige så flad, som da han ankom – bl.a. fordi han har brugt penge på at hjælpe hele tre udsatte kvinder.

Dette er en væsentlig afvigelse fra Mifunes og Eastwoods karakterer, som aldrig holder op med at tænke på penge, selv når de hjælper andre. Også i forhold til *Red Harvest* er det moralske fokus flyttet mærkbart; især hvad angår religion, som ingen tematisk rolle spiller hos Hammett.

Klassiske dyder. *Last Man Standing* er indspillet i 1996 i en politisk og kulturel sammenhæng, der adskiller sig markant fra forgængernes. De elementer i *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari*, der var nyskabende – måske ligefrem kontroversielle – i 60'erne, var blevet ren mainstream i 1996; der er ikke de samme myter at dekonstruere eller genrekonventioner at sprænge. Tilfældig vold hverken pirrer eller overrasker. Til gengæld fokuserer *Last Man Standing* i meget højere grad end forgængerne på en tilbagevenden til de gode gamle dage.

Et godt eksempel er filmens slutning. Walter Hill kopierede allerede i *Warriors* (1979, *Krigerne*) det afgørende knivkast fra duellen i *Yōjimbō* og må dermed siges at have haft et langvarigt forhold til denne scene. I *Last Man Standing* er Unosukes dekadente og æreløse revolver elegant oversat til et spil på et af de mest essentielle dogmer i den klassiske western-mytologi, nemlig at man ikke skyder en mand – heller ikke sin værste fjende – i ryggen. Skurken Hickey (Christopher Walken) overlister i filmen sine modstandere ved at stille sig med ryggen til og spørge: "Er du typen, der kunne finde på at skyde en ubevæbnet mand i ryggen?" Naturligvis blot for at udnytte den retskafne modstanders tøven til selv at trække sin pistol.

I forlængelse af den afgørende duel viser det sig også, at kroejeren, den navnløses allierede i alle tre film, har skudt en anden skurk med sin gamle seksløber, som han "ikke var sikker på ville virke". Seksløberen virker i allerhøjeste grad i *Last Man Standing*, og med den revitaliseres hele den western-mytologi, den refererer til. Det er nærliggende at opfatte filmen som et forsøg på at retablere de gode gamle dage og western-genrens klassiske dyder.

Walter Hill har i øvrigt proklameret, at alle hans film er westerns, og *Last Man Standing* er da også fuld af western-henvisninger. For eksempel holder Strozzibanden til et sted, der hedder 'Sweetwater' – navnet på omdrejningspunktet i Leones hovedværk, *Once Upon a Time in the West* (1968, *Vestens hårde halse*). Hvorimod Doyles bande holder til på 'the Alamo'. Der optræder endda en form for kavaleri i skikkelse af Kaptajn Pickett, der truer med at komme til Jericho med en større styrke og rydde op.

Texas. Det er populært at se ned på remakes blandt politisk korrekte danske filmpublikummer, der gerne – og ofte med god grund – rynker på næsen ad Hollywoods kommercielle kopiprodukter. Men heldigvis er det ikke kun Hollywood, der laver remakes. Således kom *Yōjimbōs* syntese af strømninger i japansk og amerikansk populærkultur ikke bare til at danne inspirationsgrundlag for hundredvis af samuraifilm; den banede også vejen for Leones udgave, der er umiskendeligt formet af italiensk tradition og nød kunstnerisk og kommerciel succes verden over. Her kan man virkelig tale om et positivt kulturmøde! Desuden er remakes interessante – deres kunstneriske kvaliteter ufortalt – fordi de siger noget om både det publikum, som de er tiltænkt, og om ambitionerne hos de filmskabere, der har stået for genindspil-

ningen.

Last Man Standing regnes for kunstnerisk ligegyldig i forhold til sine forgængere og var da også et kommercielt flop. Alligevel udtrykker den noget meget væsentligt om strømningerne i amerikansk kultur omkring år 2000, nemlig tanken om en letforståelig verdensorden med klart afgrænsede 'gode' og 'onde'. Og om forestillingen om de 'oprindelige' amerikanske værdier symboliseret ved seksløberen. Hickey siger før den afgørende duel: "Jeg vil ikke dø i Texas", men det er netop denne 'Texas-moralisme', der får det afgørende ord – ikke kun i *Last Man Standing*, men også i amerikansk og international politik i det seneste tiår. Set i dette lys er *Last Man Standing* et lige så tydeligt spejl af sin samtid og nationalt-kulturelle kontekst som sine to forgængere.

Noter

1. I modsætning til, hvad mange tror, var *Per un pugno di dollari* ikke den første spaghettiwestern. Allerede inden 1964 var der lavet adskillige westerns i Italien (og også i f.eks. Tyskland). Og faktisk skyldes de mange amerikansk-klingende navne på credit-listen (hvor Sergio Leone f.eks. optræder som 'Bob Robertson') ikke hensynet til et potentielt amerikansk eksportmarked, men derimod til det italienske publikum, som på dette tidspunkt var godt træt af de hjemmeproducerede western-kopier.
2. Et godt eksempel på den perfektionisme, Kurosawas hold lagde for dagen, er arbejdet med at skabe den 'rigtige' lyd af et sværd, der hugger i en menneskekrop. Lydmikseren Ichirō Minawa brugte efter sigende en mindre formue på forskellige udskæringer af okse- og svinekød, før han nåede frem til det endelige resultat, som er lyden af et sværd, der hugger i en kylling med spisepinde stukket igennem.



Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970).

Ørkenvandring

Et essay om menneskets tiltrækning af ørkenen – på film og i virkelighedens verden

Af Anders Graver Jensen

Jean Baudrillard skriver i sin bog *Amerika*, at det at opleve ørkenen fra en kørende bil "ligger uendeligt tæt på filmstrimlens virkelighed" (Baudrillard 2004: 19). I det udsagn ligger der to indgangsvinkler til at betragte ørkenen: dels som et indre/forestillet rum, dels som et reelt eksisterende geografisk sted.

For det første bruger Baudrillard ordet virkelighed om filmens verden – en indikation af hans syn på menneskets forhold mellem den ydre verden og de historier og værdier, vi skaber, for at kunne bebo vores liv. Den forestillede verden betyder lige så meget som den ydre og konkrete. Vores tankeverden kan ses som en konstant ska-

belse og genfortælling, vores omverden som en udstilling af tegn, vi kan tolke efter forgodtbefindende.

Lige så interessant som denne dekonstruktion af forholdet mellem ydre og indre er den franske filosofs udsagn om det at opleve ørkenen kørende i en bil. At ørkenen faktisk kan opleves på samme vis fra en rigtig bil som i et *tracking shot* (eller for den sags skyld i en fast indstilling i en fotografisk gengivelse), siger noget om måden, vi oplever på.

Der er noget ved det filmiske udtryk, der simulerer ørkenens. Når man kører bil, er der et tidsaspekt og en bevægelse gennem rummet, der kan sammenlignes med filmspolens fremdrift. Forrudens panoramiske form gengiver ørkenens horisontale linjer på en overbevisende facon. Den langsomme indtrængen i og absorbering af ørkenens rum minder om den oplevelse, det er selv at stå midt i et mægtigt landskab, hvor intet ud over det geologiske rammer øjet. Det minder os om den følelse af lidenhed, man har, når man indser, at et sted er større og ældre end én selv.

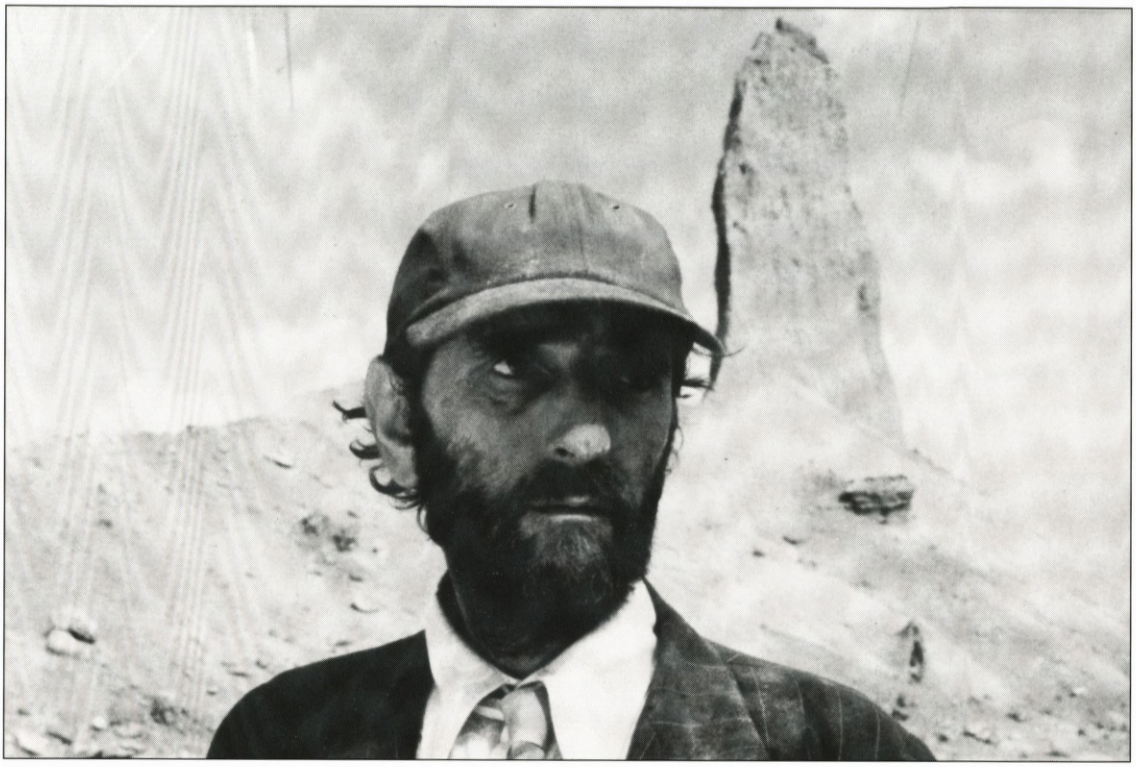
Midt i dette intet bliver viden erstattet af sansning. Fotografi og maleri kan både gengive og forstærke dele af disse oplevelser, men udstrækningen i tid og integration af reallyd og musik, som er det filmiskes varemærke, taler måske endnu mere til en kropslig sansning af rummet.

Hermed ikke være sagt, at en køretur i ørkenen partout er en religiøs oplevelse, eller for den sags skyld at filmen er det eneste medie, der kan indfange ørkenens særpræg (det modbevises af en lang række mindeværdige romaner af vestlige forfattere som René Caillié, Jules Verne, Antoine de Saint-Exupéry, Albert Camus, Paul Bowles og Thorkild Hansen). Men som Baudrillard skriver, så er "farten virkningens sejr over årsagen". Selve bevægelsen er et flydende nu, der tillader en tilstand af glemsel og ren rå væren. Saharas brugtvognsforhandlere, som jeg vil vende tilbage til senere, kalder dette for 'meditation'.

Ørkenfilmen og det sande jeg. Ørkener er konkrete steder med nogle særlige klimatiske og geologiske forhold, der for mennesker gør dem næsten umulige at opholde sig i. Men ørkenen er også et billede, mange mennesker bruger til at beskrive endeløshed, goldhed og endda fortabelse. Den rene ørken vidner om en tid før mennesket, en udstrækning så enorm og knitrende mineralsk, at man kun kan bilde sig ind at forstå. Ørkenen er menneskets modsætning og derfor også et sted, der tillader metamorfose.

Med eksempler fra virkelighedens verden og fra 'ørkenfilm' vil jeg i denne artikel prøve at beskrive forholdet mellem menneske og geografi i dette ekstreme landskab. Ørkenen som scene er bl.a. blevet brugt til at skildre kulturmødet mellem den vestlige verden og det eksotiske 'andet'. Ørkenen kan indikere total frihed (ikke mindst i westerns og roadmovies) eller bruges som billede på psykologiske og eksistentielle konflikter af personlig art. Analysen af ørkenens rum handler derfor både om, hvordan vi oplever den, og om hvilken plads den har i vores fortællinger og forestillinger om andre kulturer.

'Ørkenfilm' er ikke en veldefineret genre som f.eks. actionfilm eller gyserfilm, men derimod en række meget forskellige film, der hele vejen igennem filmhistorien har beskrevet, hvordan mennesker påvirkes af at være i en ørken. Ørkenen er gang på gang blevet brugt som det landskab, hvor karaktererne møder deres sande jeg via kampe mod natur eller fremmede kulturer. Samtidig er det ofte her, den filmiske fortælling når sit *point of no return* eller sit



Harry Dean Stanton som Travis i Wim Wenders' *Paris, Texas* (1984).

klimaks.

Det spændende ved ørkenfilmene er netop deres insisteren på, at der er en forbindelse mellem menneske og landskab. Bøjes den menneskelige psyke af landskabet, eller er det den geografiske virkelighed, der som en magnet tiltrækker mennesker med en bestemt sindstilstand? Hvorfor er ørkenen eksempelvis det sted, karakteren Travis i Wim Wenders' *Paris, Texas* (1984) vælger, da et forlist ægteskab kortslutter hans hverdag og gør ham tavs i fire år? Søger Travis ørkenen, fordi der her er plads til ham, eller fordi ørkenen ligner noget, han søger? Er der en form for syntese med landskabet, han kan indgå i?

I foråret 2007 rejste jeg til Sahara for at researche til en dokumentarfilm om europæeres forhold til ørkenen. Idéen til projektet fik jeg for ni år siden, da jeg nærmest ved et uheld kom til at køre ned langs Marokkos vestkyst og derfra krydsede Sahara ad den eneste farbare vej over landjorden. Jeg blev dybt forundret over de typer, jeg stødte på. Brugtvognsforhandlere, romantiske rejsende og smuglere med obskure kontakter dybt ind i ørkenen. Typisk mænd mellem 35 og 50 uden alt for stærke bånd til livet i Europa.

Også i 2007 kunne de europæere, jeg mødte i Sahara, og som præsenteres senere i denne artikel, næsten virke som fiktive personer. De har barberet deres liv ned til et plot i en roadmovie. Store og små begivenheder rammer dem, efterhånden som rejsen skrider frem, uden at der nødvendigvis er anden rød tråd end det faktum, at de er på rejse. Deres eksil fra Europa kan i nogle tilfælde virke som en personlig *quest*, men fælles for dem er en tiltrækning

af geografiens uendelighed. Udsigten til at skulle overleve i et så ugæstfrit miljø kræver det bedste af dem, og derfor er næsten alt tilladt. Som i beat-generationens rejsebeskrivelser er deres rejse simultant både opdagelse og skabelse. Det er i hvert fald den frihed, de tager af sted for at finde.

Bemægtigelsens kunst. Western-genren er et godt eksempel på mytologisering af et landskab, og genrens historiske popularitet har gjort, at den amerikanske ørken er uforholdsmæssigt stærkt repræsenteret i filmhistorien. Såvel i de tidlige westerns som i John Fords mesterværker parres fascinationen af *the great wide open* med idéen om den stærke ener, der kan beherske det jomfruelige land. I dag, nogle årtier senere, har disse billeder sat sig spor. I vores bevidsthed er den amerikanske ørken – sammenlignet med andre ørkener – næsten totalt domesticeret. Den fremstår ikke længere som eksotisk og farlig.

Sergio Leones spaghettiwesterns fra 1960'erne underminerede den klassiske westerns fokus på naturen som noget, der skal overvindes for at gøre plads til kavaleri og fremskridt. Den er der bare. Personerne tørster og sveder; de *sanser* ørkenen. Leone åbnede på den måde for et meget mere taktilt og 'filmisk' forhold til geografien – ikke sjældent båret af en karikeret fascination af det morbide. I sine hyppige skift mellem supertotaler (der illustrerer hovedpersonernes lidenhed i landskabet) og nærbilleder (læber, der sprækker; fødder, der slæber osv.) skabte Leone en næsten transcendental forbindelse mellem personerne og landskabet. Ørkenen er overalt, kroppen kan ikke gøre andet end at tage den ind.

Noget lignende er på spil i *Gerry* (2002), hvor Gus Van Sant følger to karakterer – måske to udspaltninger af samme person – der er faret vild i en ørken. Van Sant bruger alverdens visuelle kneb for at desorientere publikum: *time lapses* og ikke-kontinuerte døgnrytmer forvirrer tidsfornemmelsen, konstante skift i dybdefokus lader os glide ud og ind af subjektive og objektive kameravinkler – hvem ser hvad? Lydkilder uden for billedrammen desorienterer yderligere – hvad er det, der knaser i gruset? Gus Van Sant gør med sine mange, men relativt enkle audiovisuelle virkemidler ørkenen til et skizofrent sted. Den er både ydre og indre. Både sted og tanke.

Andethedens ørken. Golde, afsvedne landskaber finder man mange steder på jorden, men få steder er ladet med så tung en symbolik som Sahara. Århundreders europæisk besættelse af Nordafrika har ikke rykket ved forestillingen om, at europæeren altid vil være fremmed her – selv hvis han afsværger sin egen kultur. I vores del af verden ses Sahara oftest gennem øjnene på en vestlig protagonist. Det er vesterlændingen, der møder sin modsætning eller konflikt i ørkenen. Lokalbefolkningen bor der i forvejen og har selvfølgelig et mere pragmatisk forhold til deres omgivelser. Den vestlige kultur bliver ofte indirekte beskrevet som havende en iboende konflikt med landskaber, der ikke kan bruges til noget, og kulturer, der lever i pagt med naturen. Hvorfor denne kulturimperialisme, hvorfor dette 'andethedssyn'?

Historisk er ørkenen ofte blevet brugt som en direkte modpol til den europæiske civilisation. Det er ganske vist ofte i ørkenen, store sejre kan vindes af rigtige mænd, hvis de forstår at tilegne sig ørkenens natur og kan indgå venskaber med 'gode' arabere. Men mere end noget andet er ørkenen og dens beboere et billede på det eksotiske, det radikalt fremmede. Melodramaer som George Melfords Valentino-vehikel *The*



David Leans *Lawrence of Arabia* (1962, *Lawrence af Arabien*).

Sheik (1922, *Sheiken*), David Leans *Lawrence of Arabia* (1962, *Lawrence af Arabien*) og Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* (2005) er spredte eksempler blandt utallige andre. En lige så enstrenget tilgang til ørkenens kulturer finder man i action/fantasy-film som Steven Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*) eller Roland Emmerichs *Stargate* (1994): ude i den tredje verdens ørkener gemmer sig spor af ældgamle kulturer, der oser af mystik og eventyr. Disse film benytter sig af en nærmest dobbelt-eksotisk tilgang til den arabiske verden: de lader fascinationen af en slags pseudo-arkæologi (glorværdig og magisk fortid) få frit løb, alt imens nutidens 'Arabien' (ofte en uklar abstraktion i sig selv) tegnes som et farverigt, kaotisk sted, hvor al fremgang hindres af onde mænd og utidssvarende skikke.

Ørken versus menneske. Kigger man nærmere på film, som har relationen menneske/ørken som hovedtema, nærmer man sig en anderledes interessant diskussion af forholdet mellem landskab og psyke. Her kommer en anden stribe interessante faktorer i spil. Frihedstrang, seksualitet, ensomhed og eksistentialisme er nogle af de temaer, der gennemsyrer disse film.

Claire Denis' *Beau travail* (1999) følger en flok fremmedlegionærers nærmest

meningsløse udfoldelser i den nordafrikanske ørken. På trods af en fremadskridende handling virker filmen mere som en tilstandsrapport eller fragmenterede erindringer fra delingsføreren Galoups udtørrede sjæl. Han lever for små øjeblikke af fysisk ekstase – de små sprækker i den universelle orden, han tillader sig at dyrke. Ørkenen er derfor hans naturlige habitat. Dér er der næsten ingenting, og derfor heller ikke meget, der står ham i vejen. Kun dér kan han dyrke sin disciplin, sin krop og sin ensomhed.

I Raymond Depardons *La captive du désert* (1990) er en fransk kvinde taget til fange af unavngivne frihedskæmpere i Niger. Næsten uden dialog følger vi hendes kamp for at overleve og bevare sig selv intakt. Hun kæmper mod følelsen af uretfærdighed over at være bortført, men får ingen svar af sine fangevogtere. Ørkenen er som et åbent fængsel, og hendes talrige flugtforsøg fører intet med sig. Filmen giver et sobert psykologisk portræt af en kvinde og er samtidig et politisk statement om frihedskampens natur: en konflikt kan ses fra flere sider. Ørkenen er med sin uendelighed og fremmedartede nærhed, råhed og sanseindtryk lige så fjern som den kultur, hun er underlagt. Soldaten, der endelig giver hende friheden, siger ved afskeden: "Dette er ikke dit land, men vi beundrer dig for dit mod." Det 'fremmede' eksisterer, men her er det en soldat fra Niger, der formulerer dikotomien.

Italieneren Valerio Zurlinis *Il deserto dei Tartari* (1976, *Tartarernes ørken*) handler om en unavngiven ørken i en fiktiv historisk periode, der ligner Napoleons tid. Et ørkenfort er sidste bastion mellem den kendte verden og de vilde horder. Kort fortalt tager filmen favntag med den absurde frygt for det ukendte, der har drevet disse mænd ud i militærtjeneste ved verdens udkant. De bliver syge, dør, kæmper internt og fører fejlagtige protokoller om 'fjenden', der på et tidspunkt viser sig som en hvid vrinskende hingst, der en nat kommer løbende til fortet. Soldaterne arbejder ubevidst for en status quo – de har brug for deres fjendebillede for at opretholde deres egen verden. Det implicitte budskab i filmen er skræmmende: hvis soldaterne er et billede på civilisationen, styrter vi alle blindt mod afgrunden, for 'tartarerne' rører på sig i det fjerne.

Det nomadiske perspektiv. Der er ikke mange film, der skildrer ørkenen fra et nomadisk perspektiv. De fleste arabiske filmproduktioner tager udgangspunkt i ørkenen som et sted, man er nødt til at lade bag sig for at følge et mere moderne (islamisk) liv, der ikke er baseret på nomadeværdier. Som filmforskeren Laura U. Marks skriver:

> Nu ses ørkenen i den arabiske verden i tilfældige kærlighedshistorier og videoklip, der har det samme romantiske blik som de europæiske kolonialister. Den er et sted, hvor man kan være simpel igen, forsvinde, være fantasifuld for en weekend. At rejse til ørkenen er en tidsrejse." (Marks 2006: 130)

Det er altså ikke kun den vestlige verden, der ser på ørkenen med et romantiserende og anakronistisk blik. Ørkenen, og livet i den, nomadelivet, synes at stå i kontrast til ikke bare den vestlige verdensanskuelse, men også islams samfundsforståelse. Den moderne vestlige og arabiske verden har det til fælles, at der ikke mere er plads til nomadekulturer og en nomadisk bevidsthed. I dag er nomadetilværelsen i den arabiske ørken besværliggjort af grænser, bosætninger og ønsket om moderne bekvemmeligheder. Og ørkenen er i begge kulturer placeret i periferien af samfundet: *den kan ikke bruges til noget* – med mindre der er olie.

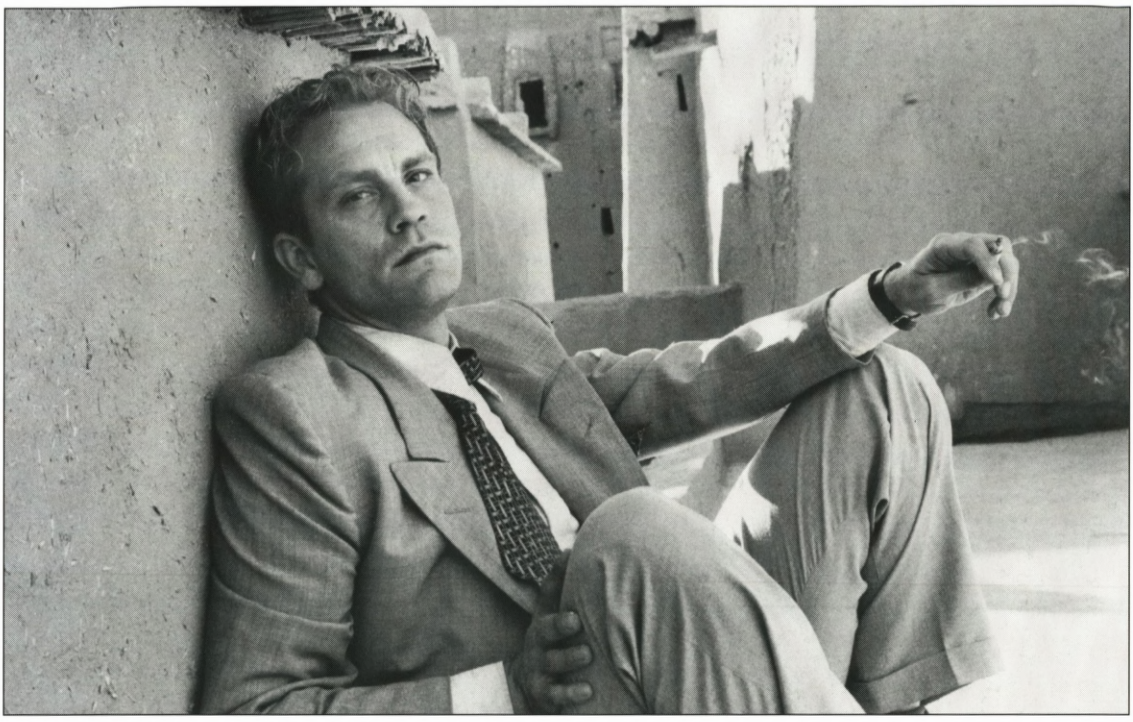


Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970).

Laura U. Marks illustrerer forskellene mellem nomadiske og fastboende kulturer ved at nævne en gammel nomadisk historiefortælletradition fra Sahara, *mu'allaqat*, som opererer ganske anderledes end 'arkeplottet'. "Der er ingen teleologi i ørkenen," siger hun, hvilket skal forstås sådan, at livet og hændelser i ørkenen ikke nødvendigvis fortælles lineært, årsag-virknings bestemt og med rod i arketypiske konflikter med arketypiske løsninger (Marks 2006: 128). Tværtimod peger hun på, at når mennesket skuer uendeligheden og vores egne begrænsninger i ørkenen, bliver man meget praktisk og lokalt orienteret.

Ørkenen er ikke kun et tomt gudløst kaos, for den kan navigeres under stor opmærksomhed på lokale fænomener som vind, sand og vand. Ørkenen kræver ens totale nærvær, hvis man ikke vil gå til grunde i den. Måske derfor står den i kontrast til fastboende kulturers forståelse og brug af landskabet. Samfundsstrukturen hos nomaderne er (var) som udgangspunkt ikke centreret om abstrakte værdinormer som (monoteistiske) religioner og f.eks. kapitalisme. Ørkenen var gudernes konstante prøvelse, som man ikke behøvede at vente til det næste liv med at få svar på, om man klarede.

Metamorfoser. En mere strukturalistisk forklaring på ørkenens fascinationskraft er at hente i religionssociologien. I lighed med andre ekstreme landskaber (bjerge, have) har ørkener altid haft en særlig plads



John Malkovich i Bernardo Bertoluccis *The Sheltering Sky* (1990, *Under himlens dække*).

i mange kulturers kosmologier. I de store monoteistiske religioner er ørkenen f.eks. stedet, hvor Gud taler til de udvalgte – Moses, Jesus og Muhammed.

Ørkenen kan ses som et sted, hvor overgangsriter finder sted; et såkaldt *liminalrum*. Liminalitet beskrives af religionssociologen Victor Turner som "den kritiske periode, hvor ritualets objekt hverken hører til i den nye eller den gamle sammenhæng" (Jensen et al. 1994, bd 4: 27), altså f.eks. et menneskes overgang fra barn til voksen eller fra profan til sakral. Liminalrummet er det sted, hvor transitionen kan foregå, og er typisk et sted, der ligger uden for samfundets grænser. Michelangelo Antonionis berygtede orgiescene i *Zabriskie Point* (1970), hvor snesevis af hippier kopulerer i Death Valleys øde landskab, lader sig bedst læse i netop dette lys – som en symbolsk-rituel handling.

Victor Turner baserede sine analyser på historiske eksempler, men det er indlysende, at mange film og fortællinger deler denne opfattelse af, hvad ørkenen gør ved hovedpersonerne. Dramaturgisk bliver ørkenen i alle verdensdele brugt som steder, hovedpersonerne *må* beherske for ikke at omkomme, men også som et sted, der tillader metamorfose.

En radikal transformation af denne type finder sted i den amerikanske film *Passion of the desert* (1997), der er instrueret af Lavinia Currier. Scenen er den egyptiske ørken i 1798, og den franske løjtnant Augustin er faret vild. Filmen tager en overraskende drejning, da kontakten mellem løjtnanten og en leopard udvikler sig fra en vaklende våbenhvile til venskab (de deler byttedyr) og senere noget, der kunne minde om en erotisk besættelse. Augustin smører sig ind i mudder og tegner pletter



Outlaws på Harley Davidson-motorcykler i Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969).

på sin nøgne hud med kul. Hvad der får ham til at forsøge denne transformation fra mand til leopard, er uklart. Vi har set ham tage afstand fra de franske troppers fremgangsmåde, men det er ørkenen, der får ham til at nå et nul og vendepunkt. Ørkenen kaster Augustin ind i en tilstand, hvor han aldrig mere kan blive den, han var. I dette tilfælde indebærer metamorfosen, at mødet med ørkenen piller alle lag af menneskelig civilisation af hovedpersonen.

On the road. I Bernardo Bertoluccis *The Sheltering Sky* (1990, *Under himlens dække*) leder karaktererne efter 'det andet', forstået som den vestlige verdens anti-tese, et refugium fjernt fra den moderne verdens (og deres egen) grusomhed og tomhed. Hovedpersonerne, en mand og en kvinde, rejser længere og længere ind i den marokkanske ørken, forføres, bliver syge og dør, den ene i bogstaveligste forstand, den anden åndeligt – uden på noget tidspunkt at være blevet andet end tilskuere til en eksotisk verden, der aldrig bliver deres. *The Sheltering Sky* er en rigtig roadmovie-fortælling: en historie om at rejse ind i det ukendte for at finde sig selv. Men den er også et desillusionerende bud på, hvad den idealistiske flugt fra civilisationen kan føre med sig.

The Sheltering Sky var en noget tam filmatisering af den amerikanske forfatter Paul Bowles' roman fra 1949 af samme navn. Bowles boede det meste af sit liv i Tanger i Marokko, og *The Sheltering Sky* er i bund og grund et opgør med det modernes projekt, som det oplevedes af Bowles og ligesindede kort efter Anden Verdenskrig.

Nok så vigtigt indvarslede bogen også den amerikanske beat-generations rastløse



Franske Christophe, 46, mistede sin ene arm ved en trafikulykke for tyve år siden og virker stadig bitter over at være blevet handicappet. Han bruger nu fire-fem måneder hvert år på at rejse rundt i verden og finansierer sine ture med bilsalg. Han har kørt gennem Sahara fjorten gange, og de øde uendelige strækninger virker ikke skræmmende på ham. Og så er han dybt fascineret af ørkenens kvinder og betaler gerne for dem.
Foto: Anders Graver Jensen.

rejseberetninger. 1950'er-forfattere som Allen Ginsberg, William S. Burroughs og ikke mindst Jack Kerouac forsøgte i Bowles' hjulspor at gøre op med, hvad de anså for at være en ensidig forståelse af den amerikanske kultur. De så på livet fra kanten af etablissementet, kritiserede forbrugssamfundet og mainstream-kulturens USA.

Deres opskrift på oprør var i stedet at romantisere udskuddene og at genopfinde dannelsesrejsen. Et godt eksempel er figurerne i Jack Kerouacs roman *On the Road* (1954, da. udg. *Vejene*), Sal Paradise og Dean Moriarty, der kaster sig ud på en rejse i bil tværs over Amerika. Vildskaben og naturens kraft var overalt, den skulle bare opsøges. Nonkonformitet og sanselighed var vejen til at skabe en meningsfuld tilværelse.

Beat-generationen stod på sin vis igen fadder til hippiebevægelsen, og i 1969 kom Dennis Hoppers *Easy Rider* som et modsvar til den konservative amerikanske filmbranches ungdomsfilm. I *Easy Rider* kører to hippier gennem USA på motorcykel for at lede efter det rigtige Amerika. I det moderne kulturmøde med deres eget USA finder de intolerance, racisme, stoffer, fantastiske landskaber og i sidste ende deres egen død. Interessant nok er westerngenrens moraliserende helterolle her byttet ud med bløde *outlaws*, der tager stoffer og horer, men på sin vis har hjertet og i hvert fald nysgerrigheden på rette sted.

Roadmoviens narrative formel er her trukket stilsikkert op: Mellem fantastiske ture gennem det åbne landskab møder de tilfældigt en række forskellige personer. Oplevelserne kommer som perler på en snor, nærmest kapitelvis. Den eneste fremdrift er et vagt "searching for America" og motorcyklernes kværnen. Ørkenen har ikke karakter af et mål, men fungerer som katalysator for hovedpersonernes masku-

line rock'n'roll-energi. Det at køre på de store vidder fylder dem med en vild fornemmelse af frihed.

Virkelighedens utilpassede. Paul Bowles og mange andre kunstnere i 40'erne var rejsende bohèmer, men siden da er rejsedrømmen for længst blevet allemandseje. Den vestlige og især den europæiske udlængsel blev senere til rene folkevandringer – af hippier, charterturister og rygsækrejsende.

Dagens Marokko bærer fortsat præg af dette møde med Vesten. Jimi Hendrix Beach, med dens afblegede *flower power*-fotocollager og pletskaldede turistkameler, findes endnu. Men invasionen af pensionister i autocampere er langt mere massiv end strømmen af hippier. Mødet med det fremmede stopper ved campernes parabolantenner og sprogbarrierer. Disse mennesker er turister, der kan købe en behagelig tilværelse overalt. De er ikke utilpassede europæere, og det er der mange rygsækrejsende, der heller ikke er.

Den globaliserede verden er på mange måder et mindre sted. Er forestillingen om det eksotiske af den grund blevet ædt op? Kan man stadig drømme om 'Det lykkelige Arabien'?

Åbenbart kan nogle. Uden for Nouackchott i Mauretanien mødte jeg Mohammed Ibrahim. Han hed oprindelig Barrie Reid og er skotte, men blev muslim og tog sit nye navn i Indien. Han flyttede fra Skotland til Sahara på grund af det "fucking undertrykkende vestlige system" og med det ene mål at blive kamelhyrde, alene i det enorme landskab. Imidlertid blev hans kameler bortført og slagtet, og Mohammed Ibrahims liv er blevet en historie om, hvor svær overgangen fra Vesten til Sahara kan være. Han lever p.t. af at sælge meteoritter og kamelkranier.

Mohammed Ibrahims projekt synes umiddelbart både eksotisk og absurd. Han er ikke nøjedes med at lege med tanken om at rive sig selv op med rode, men har gjort det fuldstændigt. Han gad bare ikke Europa mere. Ikke flere regler, der "fratog ham enhver form for værdighed", et arbejde, der styrede hans liv med "unaturlige klokkeslæt" osv. Han slipper aldrig sine skotske rødder helt, fortæller han. Men islam havde altid forekommet ham som et hjem, og Sahara havde altid lokket. Han følte sig tvunget til at genopfinde sin tilværelse, og ørkenen var for ham et naturligt valg.

I den sydligste del af Marokko, hinsides klyngerne af autocampere og charterturister, begynder man at få øje på en anden slags rejsende. Der er ekspeditionskøretøjer, men de tilhører et andet segment. Ud af gamle Mercedeser, Peugeoter og ombyggede varebiler stiger nogle svedende og vindøjede typer. De stopper ved forskellige vandhuller, provianterer og deler ordknapt ud af gode råd om grænser og dieselforråd. Turen gennem Sahara er en vejstrækning, de er chauffører. Mere end et par tusind brugte biler køres årligt fra Europa til Sahara og Vestafrika. Nogle sælges af turister, der finansierer en del af deres tur på denne måde, men langt de fleste sælges mere organiseret af folk, der kører turen igen og igen. Mellem fem og femten gange om året. Det er en fuldstændig sort økonomi, nogle gange med stjålne biler, og skærer man chaufførerne over en kam, er de mænd på mellem 30 og 50, fri af økonomiske og sociale bånd i deres hjemland (de fleste fra Frankrig eller Tyskland), med fleksible jobs eller uden for arbejdsmarkedet. Der er ikke mange penge at tjene, og kun ved at smugle elektronik, reservedele og alkohol kan turen betale sig. De har deres kontakter, men er ellers fåmælte om deres forretningshemmeligheder. Spørger man, hvorfor de



Franske Joaquim, 35, er uddannet filosof. Han føler sig drænet og fastlåst i Europa og skyder skylden på de europæiske værdier om fremskridt, kulturoverlegenhed og angst for det fremmede. Eller måske er han snarere på evig flugt fra nærhed; på jagt efter kvinder, der kan acceptere, at han er en fri fugl? Joaquim gennemtrawler Sahara og lever af at købe og sælge glasperler fra 1600-tallets Venedig. Perlerne har været brugt som penge i Sahara de sidste 400 år.
Foto: Anders Graver Jensen.

har valgt denne livsstil, er svaret oftest et kort "fordi jeg kan", eller "jeg trængte til at komme væk".

Meget få rejsende vil frivilligt lægge så meget fra sig som Mohammed Ibrahim; han er et sjældent eksempel på en vesterlænding, der er gået linen ud mht. at søge integration i ørkenen. For de fleste er rejsen gennem ørkenen en mulighed for midlertidigt at kunne være en anden og foretage sig ting, der ikke kan lade sig gøre derhjemme. Nogle udlever her drømmen om 'at klare sig'. Gennem handel med biler, sjældne glasperler, meteoritter, kunstgenstande og andre ting har disse chauffører fundet sig, eller rettere opfundet, en nichegesjæft.

At sætte sig selv stævne. Lider Europa af et politisk snæversynetheds-syndrom, der får folk til at flygte eller drømme sig væk i afmagt? De rejsende, jeg har mødt, har sjældent udtrykt sig i dybdegående politiske analyser. Det er snarere den personlige frihed, der trækker. De folk, jeg har fulgtes med, har nok følt sig trykket af regler og livssyn, men det er på det individuelle plan, at deres trang finder udtryk. Nogle af dem opfører sig som røvhuller undervejs, men det ville de sikkert også have gjort derhjemme. Og deres valg er, som hos de fiktive karakterer Gerry og Galoup, at sætte sig selv stævne i ørkenens rum, at mærke livets fysiske nærhed.

Det kan være, at drømmen om Sahara er gennemsyret af idéen om det eksotiske, og at nogle rejsende i deres syn på forholdet mellem dem selv og 'det fremmede' reproducerer en orientalisme som den Edward Said beskriver (Said 2006: 6). Men det er i deres selvforståelse mere en personlig orientering mod det 'oprindelige'



Mohammed Ibrahim, 48, hed Barrie Reid, indtil han konverterede til islam for et par år tilbage. Han flyttede fra et hverdagsliv som sygeplejerske i Skotland til et liv i Mauretaniens ørken som kameldriver. Hans naboer bortførte imidlertid hans kameler. Han lever p.t. af at sælge meteoritter og kamelkranier. Foto: Anders Graver Jensen.

og 'minimalistiske', end det er et udtryk for kulturoverlegenhed. Præcis som det var tilfældet for beat-generationens forfattere.

"Alle dyr er nomader. Det betyder ikke, at de forbliver i bevægelse, hvis de finder sig godt til rette et sted. Jeg håber, at mange har det godt der, hvor de er. Men personligt har jeg endnu ikke fundet et sted, så jeg fortsætter med at bevæge mig," fortæller Joaquim, som jeg mødte i det sydlige Marokko.

Generelt er det ikke så meget håbet om en konkret ændring af tingenes tilstand, som det er fascinationen af vægtløsheden, der drager chaufførerne og bilsælgerne mod ørkenen: En åbning i et grænseløst landskab uden regler og en fatalistisk overgiven sig til morgendagens komme, hvor mange ubekendte lurer. Der er ørkenen, hvor klimatiske, mekaniske og logistiske problemer rammer, selv om man er forberedt. Og der er kulturmødet, hvor ægte relationer kun er for de indviede, men hvor resten kan købes. Mange søger villige piger for den håndfuld euro, deres bil indbringer. Den romantiske idé om rejselivet er for nogle spædet op med personlige målsætninger: "Jeg skal nå frem til dér-og-dér og få dét-og-dét til at lykkes."

Andre, som Christophe, som jeg mødte i Mauretaniens ørken, rejser tavs gennem denne fjerne verden. Han tegner ruter på sit kort, som deltog han i en videnskabelig ekspedition. Men han rejser altid alene og fortæller sjældent nogen om sine *accomplishments*. I eksil fra alle former for relationer har han gjort sit liv til én lang rejse. En invalidepension gør ham økonomisk uafhængig, og han kan dagdrømme kilometer efter kilometer. Alligevel er han sært til stede i nuet. Konstant og med rasende kraft søger han tilfredsstillelse i landskabet

og i mødet med lokale kvinder. "Ensomheden gør mig stærk, jeg savner intet, når jeg kører."

Steder og ikke-steder. Hvad ørkenen *i virkeligheden* er (dvs. uden for vores perception af den), kan vi kun gisne om ud fra den mængde af videnskabelige og historiske tegn, der udgør vores viden. Det er kunstens og dermed også filmens begrænsning, at den konstant beskæftiger sig med fremstilling af tanke, sansning eller forestilling.

For at prøve at forstå vores perception og brug af ørkenen vil jeg i det følgende anskue de tørre vidder ud fra begrebsparret *steder* og *ikke-steder*. Det er antropologen Marc Augés termer for en opdeling af primært en storbys forskellige rum, men begreberne kan udbredes til at gælde andre landskabstyper (Augé 1997: 13). Et sted kan f.eks. være hjem, arbejdsplads og skole, hvorimod ikke-steder kan være perifere steder som lossepladser og motorvejsnet eller anonyme steder som indkøbscentre og trafikterminaler. Augé gør et stort nummer ud af, at alle steder er under konstant transformation, men at det samtidig er naturligt for mennesket at opdele sine omgivelser efter forskellige kriterier (økonomiske, privat/offentlig eller helligt f.eks.) for overhovedet at kunne bebo et område. Ørkenen kan ses som et ikke-sted ikke alene for mange af de personer, jeg har mødt, men også for karaktererne i filmeksemplerne. Et ikke-sted er et sted, som ikke inkluderer følelsen af hjem, og det er netop denne uafhængighed, personerne søger. Et motorvejsnet og ørkenen er ikke det samme, men ligner hinanden derved, at de personer, jeg har fulgt, er på vej, under transition, taget af sted, men endnu ikke ankommet. Deres opholdssted tilhører ingen, de er ikke tvunget til at bo der, men det kan (måske derfor) rumme deres sind.

I *Paris, Texas* bliver seeren konstant bombarderet med ikke-steder. Jernbanespor, der krydser tørre sletter, bunker af rustent jern midt i ørkenen, trailerparker, som prøver at bebo det fjendtlige miljø, og øde veje, hvis vandpytter glimter i den nedgående sol. Hovedpersonen Travis befinder sig allerbedst på disse ikke-steder; han bevæger sig filmen igennem næsten udelukkende her – på motorvejsnet, broer, i en *drive-in*-bank og et mærkeligt bordel med glasrude mellem kunderne og de prostituerede. Travis er på en rejse fra periferien hen imod et punkt, hvor han igen kan tage vare på sit liv og dem, han elsker.

En tolkning af Travis' tavse trang til at vandre kunne indebære, som det er blevet foreslået, at han lider af en slags 'maskulint hysteri' eller en slags kønsbestemt og uformuleret rastløshed (Aitkin og Lukinbeal 1997: 361). En sådan teori giver, om ikke andet, et bud på, hvorfor ørkenen tiltrækker langt flere mænd end kvinder. Såvel på film som i virkeligheden.

Hvorom alting er, så er Wenders' fokus på de mange ikke-steder på rejsen, ligesom Baudrillards *Amerika*, både en kommentar til USA og en afspejling af en dyb fascination af menneskets evne til at ændre sig. Og Wenders har et godt øje for, hvor det sker. Ikke-stederne er et refugium fra livets ofte skarpe grænser og indbyggede moral. På ikke-steder er transformationen mulig, for de er hverken skabt af eller kræver noget særligt af subjektet.

Et ikke-sted kan måske ligefrem ses som det supermodernes betegnelse for et liminalrum. Løjtnant Augustin finder i *Passion of the Desert* en hidtil ukendt voldsom kærlighed, og delingsfører Galoup oplever i *Beau travail* en fysisk og nutidsorienteret mening med sin tilværelse. Ser man på det ekstreme landskab som et

liminalrum, kan naturen i det hele taget ses som en katalysator for individets psykologiske udvikling.

Arabiske asfalt-nomader. Laura U. Marks lokaliserer i eksempler fra arabiske eksperimental- og undergrundsfilm en ny form for nomadisme, 'asfalt-nomadisme' (Marks 2006: 133). De gamle kameldriveres tilværelse er måske nok ved at rinde ud i det moderne arabiske samfund, men ifølge Marks eksisterer der en slags parallel i de nutidige araberes forhold til det at køre i bil. Hun konstaterer, at nyere arabiske film rummer få ørkener, men mange veje; der er en masse køren rundt, og meget lidt ankomst. Men den arabiske roadmovie er lige så lidt målrettet som nomadefortællingerne og rummer lige så lidt *closure*.

Marks tager udgangspunkt i bl.a. Saad Salmans semi-dokumentarfilm *Baghdad On/Off* (2002), der handler om en gruppe mennesker, som aldrig formår at nå frem til det krigshærgede Bagdad. Eksperimentarfilmen *Baalbeck* (2001) af G. Salhab, A. Zaatari og M. Soueid rummer tre versioner af en rejse gennem Libanon fra Beirut til byen Baalbeck. I *Rounds* (2001) af Joanna Hadjithomas og Khalil Joreige køres en meget lang tur gennem det krigshærgede Beirut. Byens udbombede boulevarder sidestilles med ørkenen, for også her, som i ørkenen, har man kun sin egne pejlemærker for retning og angst.

Filmene er ganske vist ikke udtryk for arabisk mainstream cinema, og de bliver kun sjældent vist, men de er interessante. De spiller nemlig ikke kun på den strukturalistiske forståelse af ørken og veje som et liminalrum, som man vender styrket tilbage fra, når missionen er fuldført. Vejene repræsenterer som i den vestlige kultur et muligt exit fra en fastlåst tilværelse i byerne, men er samtidig et midlertidigt sted, hvor en konstant transformation er mulig. Og måske kan de derfor ses som en nyfortolkning af 'det nomadiske perspektiv'. De giver et indblik i de kræfter, som kan trække os mod ikke-retningsbestemte bevægelser i vores liv. For både ørkenen og vejene synes perfekte, når man har brug for at gå i cirkler.

En pointe, man kunne uddrage af Marks' analyse, er, at ørkentemaet opstiller flere modsætningspar. Ikke kun mellem den vestlige verden og den eksotiske orient (som i mange af de europæiske film), men også mellem traditionel 'nomadetilværelse' og det moderne livs ismer og værdier i både øst og vest.

En banal virkelighedsflugt? De folk, jeg har mødt i Sahara, er ikke normalt med i film. Men i deres bevæggrunde for at vælge en livsførelse, der inkluderer uendeligt mange kilometers kørsel gennem ørkenen og tilfældige møder med både fremmede omgivelser og ligesindede eventyrere, har de meget til fælles med beat-generationens romantiske forestillinger om rejselivet.

Men i virkelighedens verden slår et filmplot ikke til. Et filmplot kondenserer typisk en konflikt og breder dens løsning ud som et budskab eller en form for *closure*. For de virkelige personer, jeg har mødt, eksisterer der naturligvis et 'bagefter'. Efter en stor oplevelse af ensomheden på vejene eller mødet med en meget fremmed kultur i ørkenen kommer der altid en morgendag.

Disse folk lever videre, måske tager de tilbage til Europa, måske kan de ikke integrere deres oplevelser i dén hverdag, måske bliver de nødt til at vende tilbage igen og igen for at få det samme kick. Måske affinder de sig med, at deres liv følger to parallelle spor for en tid.

For Baudrillard er det reklame-agtige koncept *I did it* meningsløst, fordi det er et

symbol på en tom sejrs delirium, en heltedåd uden betydning; en handling genereret af et samfund med fokus på event frem for kontinuitet. Men de mennesker, jeg har mødt i Sahara, spejler sig ikke i offentlighedens accept. Jeg ser ikke deres rejse ind i ørkenen som en overfladisk ekspedition eller en banal virkelighedsflugt. De er af forskellige årsager på kant med sig selv og den verden, de kommer fra. I stedet for at lede efter det eksotiske som et ydre sted kan man sige, at de også leder efter det i sig selv. Ørkenen er et *time out*, hvor dette er muligt. Og vores fortællinger – fra bibelsk tid og frem til moderne film – lader os vide, at det nok altid har været sådan.

Anders Graver Jensen arbejder p.t. på at færdiggøre sin dokumentarfilm *Lost in the Desert*.

Litteratur

Aitkin, S. og Lukinbeal, C. (1997). "Dissociated masculinities and geographies of the road". In: Steven Cohan og Ina Rae Hark (red.): *The Road Movie Book*, London, Routledge.

Augé, Marc (1997). *Places and Non-Places. Spaces of Solitude*. Dokumente Zur Architectur, HDA.

Baudrillard, Jean (2004). *Amerika*. København, Informations Forlag.

Bowles, Paul (2006). *Their Heads Are Green and Their Hands are Blue. Scenes from a Non-Christian World*. New York, First Harper Perennial.

Bowles, Paul (1977). *The Sheltering Sky*. New York, Ecco Press.

Jensen, Tim & Mikael Rothstein & Jørgen Podemann Sørensen (1994). *Gyldendals Religionshistorie*. København, Nordisk Forlag.

Marks, Laura U. (2006) "Asphalt Nomadism. The New Desert In Independent Arab Cinema". In: Martin Lefebre (red.): *Landscape and Film*. New York, Routledge.

Mills, Katie (2006). *The Road Story and the Rebel. Moving through Film, Fiction and Television*. Carbondale, Southern Illinois University Press.

Said, Edward (2006). "Orientalisme". In: *Lettre Internationale*, nr. 12, august, 2006.

Sargeant, Jack & Stephanie Watson (red.)(1999). *Lost Highways – An Illustrated Guide to the Road Movie*. Creation books.

Wenders, Wim (1991). *Billedernes logik*. København, Politisk Revy.



Den hemmelige smerte (Mette Knudsen, 2006). Framegrab.

Kniven i kantaen

De omskårne afrikanske kvinders hemmelige smerte

Af Mette Knudsen

Dokumentarfilm kan meget. I sjældne tilfælde endda redde menneskeliv. Det ser ud til, at *Den hemmelige smerte* (2006) er et af disse sjældne tilfælde.

Filmens tilblivelseshistorie går tilbage til oktober 2002. Til receptionen efter premieren på min film *Afrika i Aalborg* – om to kvinder fra Uganda, der ad skæbnens vildveje var endt i det nordlige Danmark – dukkede der blandt gratulanterne en ukendt afrikansk kvinde op og spurgte, om jeg ville lave en film om en historie, hun gerne ville fortælle mig mere om.

Ved senere møder fremgik det, at hun havde boet mange år i Danmark, og at hun for flere år siden havde skrevet et teaterstykke om en ung afrikansk pige, der havde været i pleje hos hvide missionærer, men var blevet omskåret, da hun som seksten-årig vendte tilbage til sin biologiske far. Det var ikke lykkedes hende at få en teaterdirektør tilstrækkeligt interesseret i det skrevne, og hun ville nu forsøge at få det filmet. Stykket var angiveligt fiktion, og hun forestillede sig, at det skulle filmen også være.

Men det viste sig inden længe, at stykket var selvbiografisk. Og som dokumentarfilm blev det pludselig et langt mere spændende oplæg. Navnet Kate Kendel havde



Filmens hovedperson, Kate Kendel/Kadiatu Suma.
Foto: Stine Hein og Simon Plum.

hun fået af sine hvide plejeforældre, men hendes afrikanske navn var Kadiatu Suma. Hun indvilgede i, at det skulle være en dokumentarfilm. Blot hun ikke selv skulle medvirke. Hendes person måtte spilles af en anden.

At skulle stå frem og åbent tale om sin egen omskæring ville være så grænseoverskridende for hendes blufærdighed, at hun lige så godt "kunne tage alt tøjet af og stå splitternøgen midt på gaden." Som hun sagde til mig: "Hvordan ville du have det, hvis folk hele tiden udspurgte dig om dine kønsdele?" Hun fortalte, at når folk spurgte hende, om hun var omskåret, plejede hun altid at lyve. Og hvis det var danskere, plejede hun lynhurtigt at returnere spørgsmålet med et sarkastisk: "Nej! Og hvad med dig selv? Er du måske omskåret?"

Heller ikke blandt sine afrikanske, mandlige venner vovede hun at afsløre sandheden, for de fleste havde efter deres ophold i Vesten haft forhold til uomskårne kvinder, og nu så de med foragt på de omskårne. De ville "aldrig nogensinde mere være kærester eller giftes med omskårne kvinder! De kan jo ikke nyde det!"

Efterhånden blev Kate dog overbevist om nødvendigheden af at træde frem. Ikke fordi hun pludselig var blevet mindre blufærdig, men fordi hun besluttede at bruge sit eget eksempel i kampen for at redde andre piger fra kniven.

Efter måneders manuskriptarbejde og to års fundraising kunne optagelserne begynde. Vores lille hold – fotograf og producer Simon Plum fra Angel Film, Stine Hein på lyd og som fotoassistent, Kate og jeg selv – rejste til Sierra Leone på vestkysten af det store afrikanske kontinent. Og nu startede et kulturmøde af anselige dimensioner.

Som Kate sagde efter den første dag: "Jeg kunne virkelig godt tænke mig at vide, hvordan der lige nu ser ud inde i jeres hoveder." Ja, mon ikke! Et uophørligt bombardement af uforglemmelige og chokerende indtryk havde taget deres begyndelse og skulle fra nu af fylde hver eneste optagedag.

On location i Freetown. Klokken er fem om morgenen. Natten er stadig dybsort og silkeblød i Sierra Leones kaotiske hovedstad. Barmhjertigt skjuler den vejsidernes stinkende dynger af forrådnet affald. Den eneste form for gadebelysning opstår, når skraldet pludselig selvantænder og forvandles til flammende bål i det tætte mørke.

Om lidt skal vi af sted til en landsby 30 km inde i landet for at overtale en gruppe imamer til et filminterview om Koranens forhold til kvindelig omskæring. De holder morgenkonference klokken syv, og vi skal være der præcis. Det lyder meget disciplineret og slet ikke som 'afrikansk tid'. Vi må hellere være på dupperne. Hotellet har lovet at sætte Nescafé og varmt vand frem, så vi kan få en kop kaffe før afgang.

Men da vi vælter ud af sengen, ligger hotellet stadig indhyllet i en blid Tornerosesøvn. Alt er stille, og vi må nøjes med en banan og en slurk flaskevand. Hotellet er rent og nyt og bliver fortrinsvis brugt til møder og konferencer for lærere, sundhedspersonale o.l. Men selv om tretten års borgerkrig nu er slut, viser den overalt sine blodige spor. Hotellet er omgivet af mure med jernporte og bevæbnede vagter. Øverst er murene dækket af pigtråd og spidse glasskår.

Vi venter forgæves på Abdulraman, der er vores faste chauffør under optagelserne. Endelig dukker han op. En time for sent. Kate skælder ud. Jamen, hans vækkeur var gået i stykker, og han havde ikke råd til at købe et nyt. Han får penge til et vækkeur og strenge påbud om i fremtiden at komme til den aftalte tid.

Vejene er fulde af dybe huller. Selv små strækninger tager lang tid, men Abdulraman er eminent til den slalomkørsel, der er nødvendig, hvis bumpene ikke konstant skal hamre vores hoveder op i bilens tag. Der er ingen aircondition i bilen, så op med alle vinduer. Snart er vi dækket af støvet fra Afrikas røde jord.

Endelig når vi frem. Kun for at erfare, at imamen er bortrejst! Vi er mystificerede. Flere mænd forsamler sig. De beder os følge med hen til et hus, hvor vi kan sidde ned udenfor. Det her kræver en grundig undersøgelse. Men efter en times diskuteren frem og tilbage løser mysteriet sig: 'vores' gade ligger i en helt anden landsby. Solen brænder nu ubønhørligt, og den ekstremt høje luftfugtighed får hår og tøj til at sejle af sved.

Inden vi finder den rigtige landsby, er 'vores' imamer færdige med deres morgenkonference og i gang med forberedelserne til en begravelse. De sidder sammen med afdødes familie ude foran et hus på den lerede hovedgade i landsbyen Waterloo. Der er spændt et stykke hvidt stof ud for at skærme dem mod solen. Vi sætter os i udkanten og venter. En afbrydelse er uacceptabel. Ting tager tid i Afrika. Som dagene går, finder jeg ud af, at enhver form for socialt samvær er omgærdet af et helt overvældende antal etikette-regler, som det er nødvendigt at overholde for at få noget som helst igennem. Jeg forstår nu til fulde betydningen af 'palaver'. Vi venter et par timer, og mødet må udskydes til næste dag.

Men pludselig sker der noget fantastisk, som forvandler denne indtil nu forgæves tur til det modsatte. Helt tilfældigt møder Kate sin afdøde mors meget gode veninde. De falder hinanden om halsen, og kvinden fortæller, at hun er på vej til landsbyens *kanta*. Kanta er navnet på den indhegning, hvor omskæringerne finder sted, og lige nu bor der cirka 20 nyligt omskårne piger. Som altid når Kate skal fortælle folk om, hvad vi laver, siger hun, at vi er ved lave en film om hendes liv – herunder 'indvielsen i Bundu-logen'. Det er forbudt at nævne selve ordet 'omskæring'. Kvinden lover at spørge, om vi må komme ind og filme.

Bundu-logen. I forbindelse med filmen har mange spurgt mig, hvordan i al verden kvinder overhovedet kan finde på at skære andre kvinders kønsdele af? Svaret er enkelt. At omskære piger er et erhverv. I Sierra Leone er det kun kvinder, som er særligt uddannet til omskæring, der må udføre operationen. De kaldes *digbaer* eller *sovier*. De gennemgår en længere oplæring/uddannelse i en særlig skole, en såkaldt *janka*, hvor de også lærer om plantemedicin og andre hemmelige ting. Når de er udlært, begynder de at arbejde og tjene penge til familiens underhold. Digbaerne har sluttet sig sammen i en hemmelig og

magtfuld loge ved navn Bundu-logen, og omskæringen er så udbredt, at ni ud af ti piger kommer under kniven.

Straffen for at være uomskåret i et samfund, der omskærer, er meget hård. For det første bliver du udelukket. Ingen af dine søstre eller de andre kvinder i din familie vil omgås dig – du bliver totalt frosset ud af kvindernes fællesskab. Hvis f.eks. kvinderne i familien går et bestemt sted hen og bader i floden, må du ikke komme med – det er "kun for indviede".

For det andet har alle ret til at behandle dig uden respekt og kalde dig for alle mulige skældsord, herunder *burka*, der er en stærkt ydmygende betegnelse for en uomskåret pige. I de fleste afrikanske familier er der mange børn, og hvert barn skal udføre et helt bestemt arbejde alt efter alder. Jo ældre du bliver, jo flere rettigheder har du, og jo mere af dit tidligere arbejde skal dine yngre søskende gøre for dig. De skal f.eks. hente vand til dig, når du beder dem om det. På den måde viser de dig respekt. De yngre skal altid vise de ældre respekt. Det gælder i hele samfundet. Det udtrykkes f.eks. således: "Du har set solen stå op før mig, og du har smagt *fufu* (en slags mos) før mig, derfor ved du mere end mig, og det respekterer jeg dig for." Denne respekt er meget vigtig i samfundet, og det er stærkt ydmygende ikke at blive behandlet med respekt. Og det bliver en burka ikke.

For det tredje: hvis en uomskåret pige alligevel får at vide, hvad der skal foregå inden for kantaens vægge og derfor nægter at blive omskåret, risikerer hun at blive smidt ud af landsbyen og aldrig at kunne komme tilbage til den. Hun bliver altså udstødt. Og det er en frygtelig straf i et fattigt samfund, hvor din eneste sikkerhed og hjælp er at finde i din familie. Uden din familie er du ingenting. Denne trussel tvinger mange piger, der egentlig ikke vil omskæres, til at underkaste sig.

En anden måde at få pigerne til at makke ret på er, at naboer m.fl. straffer forældrene til en uomskåret datter ved ikke at ville købe deres varer. Og så går familiens forretning, der måske er deres eneste indtægtskilde, fallit, og familien har intet at leve af.

Hvis en voksen kvinde af en eller anden grund er undsluppet omskæring, og hendes kommende svigerfamilie finder ud af det, kan hun blive nødt til at blive omskåret alligevel. Ellers kan hun ikke blive gift med deres søn. Vi hørte om et eksempel, hvor svigermoderen ved det første barnebarns fødsel opdagede, at sønnens kone ikke var omskåret. Og knap var fødslen overstået, før kvinden blev tvunget under kniven.

I forbindelse med omskæringsritualerne bærer digbaerne ofte et hvidt eller rødt eller hvidt + rødt hovedtørklæde. Disse farver er så tæt forbundet med Bundu-logen og omskæring, at bare synet af de farver er nok til at få en omskåret kvinde til at bæve.

Som oftest er det forkert at sige, at en kvinde har valgt at blive digba. Det er en af de eneste 'uddannelser', hun har kunnet få i et land, hvor der hersker total fattigdom. Mange forældre har ikke råd til at lade alle deres børn gå i skole. Og hvis der skal vælges mellem pigerne og drengene, vinder drengene, fordi man som regel stadig anser manden for familiens overhoved og forsørger. Derfor har en digba som regel ikke lært andet end at være netop digba og kan ikke andet arbejde.

Folk både frygter og respekterer digbaerne, fordi de har magt. Digbaerne kender til plantemedicin, de er en slags medicinkvinder, og de er fødselshjælpere. Da der er uendeligt få læger i Sierra Leone, er folk her meget afhængige af dem. Og ikke mindst: i alle befolkningslag er troen på overnaturlige kræfter stor. Digbaerne

er kendt for at kunne kaste forbandelser, men også for at kunne beskytte mod ulykker. Og hvem ønsker ikke at holde sig gode venner med en kvinde, der måske har magt til at skade dig, men også til at helbrede dig og skaffe dig succes i livet?

Ifølge den øverste digba i Kates fødeby, Magburaka, er digbaernes magt så stor, at en mand kun kan blive valgt til høvding, hvis han går ind for omskæring. To uger efter vores hjemkomst læste jeg i et FN-nyhedsbrev, at præsidenten havde betalt omskæringen af 1.500 piger for at sikre sig digbaernes stemmer – og dermed mange andre kvinders – ved det kommende valg.

Adgang til kantaen. Men her og nu er vores problem, at adgang til omskæringsstedet er strengt forbudt for mænd og uomskårne kvinder. Fotografen, Simon Plum, er en mand. Stine og jeg er kvinder, men hvis en uomskåret kvinde af vanvare kommer til at sætte sin fod ind i kantaen, bliver hun straks grebet og omskåret. Meget vil jeg ofre for de eftertragtede optagelser, men her går en knivskarp grænse.

Efter lange forhandlinger lykkes det – *money talks*. Jeg havde på forhånd besluttet ikke at filme selve omskæringen, selv hvis det skulle blive muligt. Det er simpelthen ubærligt at se på, og ens fantasi er rigeligt. Men nu går det hedeste af mine ønsker i opfyldelse – at optage de tilhørende ritualer inde i en kanta.

Ordet 'kanta' betyder egentlig 'fæstning'. Det er en stor rund indhegning af bambusstænger og bananblade. Den dag, hvor familierne og digbaen har besluttet, at pigerne skal omskæres, bliver de bragt ind i kantaen, hvor der kun er adgang for de omskårne piger og deres nærmeste kvindelige familie samt digbaerne.

Da dagen for vores optagelse oprinder, træder Stine og jeg bevæbnet med kamera og mikrofon spændte og nervøse ind i kantaen. Det er et ubeskriveligt syn, der møder os. Langs hele den ene side af kantaen sidder der på den røde jord en lang række piger kun iført hovedtørklæde og *kanga* (et stykke stof bundet om livet). Den ældste er cirka tretten år, den yngste kun to. Deres ansigter og nøgne kroppe er malet kridhvide. Fra de hvide ansigter stirrer store mørke øjenhuler imod os med ubeskriveligt triste øjne. Øjne, der afspejler det uudslettelige chok og de vanvittige smerter, de netop har gennemlevet, da deres kønsdele blev skåret af uden bedøvelse.

Den første del af vores optagelse af pigerne inde i kantaen forløber smertefrit. Vi skynder os at filme de siddende piger på jorden og hele den opstillede række af digbaer. Men pludselig lyder der en rasende råben af mandestemmer uden for kantaen, og dens vægge giver efter for voldsomme slag. Kvinderne i kantaen råber nervøst i munden på hinanden.

Jeg spekulerer desperat på, hvor vores bil holder, og hvordan vi skal slippe uskadt hen til den. En af digbaerne vover sig udenfor. Mændene er rasende over, at to hvide, uomskårne kvinder – *opotoer* (slangudtryk for hvide, som alle børn konstant råber efter os) – har fået adgang til kantaen. Og oven i købet uden at mændenes loge er blevet anmodet om tilladelse hertil. Til sidst bliver mændene beroliget: vi tømmer lommerne for penge, og Kate går sammen med en digba ud og undskylder den alvorlige overtrædelse af traditionerne. Alle ånder lettede op.

Hemmeligheden. Den dag pigerne skal omskæres, føres de frivilligt eller med magt ind i kantaen, hvor digbaerne giver dem bind for øjnene for at skjule, hvem der fører kniven. På den måde er det ikke en enkelt kvinde, men alle kvinder, der



Indvielsesritualet i kantaen. Framegrab.

udfører omskæringen. Under trussel om forfærdelige ulykker skal pigerne efter omskæringen sværge en ed på aldrig nogen sinde at fortælle, hvad der er sket med dem. Derfor aner de allerfleste uomskårne piger intet om omskæringen på forhånd.

I starten undrede jeg mig en del over, hvordan omskæring kan holdes hemmelig, når der faktisk findes et ord for det. Men forklaringen er, at ingen i daglig tale bruger ordet 'omskæring'. I stedet taler man om 'indvielse'. Og at gennemgå indvielsen kalder man for at 'komme i Bundu'.

Det er forbudt at anvende ordet *sunna*, for det refererer til selve lemlæstelsen af kønsdelene. Da Kate efter optagelserne spørger en række digbaer, hvor 'sunna' stammer fra, stivner de og siger vredt, at hun godt ved, at hun ikke må nævne 'hemmeligheden'. Deres betingelse for at lade sig interviewe er, at hun har svoret på, at hun ikke vil nævne den hemmelige del af indvielsen. Audiensen er forbi.

De uomskårne piger taler med stor længsel om at 'komme i Bundu', for de ser kun de omskårne pigers fine nye tøj, gaverne og festen. De ved intet om lemlæstelsen. Ingen – hverken pigernes mødre, mostre, bedstemødre eller andre piger – fortæller de uomskårne, at de får kønsdelene skåret af.

I Kates barndom fortalte kvinderne ofte pigerne om, hvor vidunderligt det var at 'komme i Bundu'. Næsten ligesom at kom-

me i himlen. Man fik alt, hvad man kunne spise – ja, hvis man ønskede sig antilopesteg, så kom antilopen springende og lagde sig lige pladask i ens skød. Og bagefter var der festen, beundringen og alt det nye tøj. Ingen nævnte selve omskæringen med et ord. Så meget desto større var chokket, når det skete.

Da vi havde filmet festen for pigerne i Kates hjemby, oplevede hun et sørgeligt *déjà vu*. Der kom en lille pige hen til hende og begyndte at fortælle, at hun længtes så inderligt efter at 'komme i Bundu' og opleve alt det vidunderlige, som hun havde fået fortalt om. Hun bad så mindeligt Kate, om hun ikke nok ville overtale hendes mor til, at det snart skete! Kate fortalte hende, at det skulle hun aldrig ønske, og når det skulle ske, skulle hun løbe langt væk.

I hovedstaden Freetown bliver det dog mere og mere kendt, at Bundu også omfatter afskæring af kønsdelene. Og nogle piger flygter og går under jorden for at undgå kniven.

FGM (Female Genital Mutilation)
Der eksisterer flere forskellige former for omskæring af kvinder. I grove træk kan man inddele dem i tre forskellige kategorier:

1. Afskæring af klitoris (og evt. lidt af de små kønslæber)
2. Afskæring af klitoris og de små og store kønslæber
3. Afskæring af klitoris og de små og store kønslæber + sammensyning af mellemkødet, så der kun bliver et lille hul tilbage på størrelse med en lillefingernegl til urin og menstruationsblod. Det er ofte smertefuldt og langvarigt for urin og menstruationsblod at komme ud. Ved første samleje skal hullet sprænges større af mandens indtrængen, eller kvinden skal skæres op. Denne form, den såkaldt 'faraoniske' omskæring, praktiseres mest i Somalia.

Den mest almindelige omskæringsform i Sierra Leone og Tanzania er nr. 2.

Det er forskelligt, hvilket instrument der bruges. Det kan være alt fra en skarp sten til et barberblad eller en kniv. I sjældne tilfælde er det en læge, der udfører lemlæstelsen på et hospital.

Indvielsen. I Sierra Leones kantaer består 'indvielsen' af tre dele, eller tre stadier:

1. Selve omskæringen.
Lige så snart pigerne bliver ført ind i kantaen, kaster digbaerne et tæppe over deres hoved eller binder et tørklæde for deres øjne, så de ikke kan se, hvem der udfører omskæringen. Under optimale omstændigheder – men langt fra altid – får pigen før omskæringen en indsprøjtning i selve klitoris mod blodforgiftning.

Derefter griber kvinderne pigens arme og ben og holder dem i et jerngreb, så hun ikke kan rive sig løs, når kniven tager fat, og smerten bliver uudholdelig. Samtidig hamrer andre kvinder på trommerne og synger højt for at overdøve pigernes skrig og forhindre udenforstående i at høre, hvad der foregår i kantaen.

2. Helingsperioden.
Når pigernes kønsdele er skåret af, smøres snitfladerne undertiden med helende urter, eller måske urin. Pigerne bliver malet hvide i ansigtet og på hele kroppen for at vise, at de befinder sig på et hemmeligt og helligt sted. Og de skal nu opholde sig inde i kantaen, indtil sårene er helet. Opholdet er samtidig en slags husholdningsskole, hvor pigerne skal lære at passe mand, hjem og børn og lære at danse og synge. Før i tiden var opholdet langt – fra nogle måneder til et halvt år. I dag er det meget afkortet, fordi alle er fattige efter borgerkrigen. Ingen har råd til at betale et halvt års ophold for deres døtre.

3. Afvaskning i floden og fest.
Når helingsperioden er slut, føres pigerne ned til floden og får den hvide maling vasket af som tegn på, at de er nye og rene. Da en glinsende hud bliver betragtet som noget yderst attraktivt, bliver pigerne derefter smurt ind i vaseline, så huden rigtigt kan skinne. De får håret sat og får nyt tøj, sko og smykker samt gaver eller penge. Bagefter bliver der holdt fest for den typisk talstærke familie og de mange venner.

Ligesom vores konfirmation er det en stor festdag. Og det er en dyr dag. Forældrene sparer sammen i flere år for at kunne betale alle udgifterne ved en omskæring, som også omfatter mad til pigerne og digbaerne og pigernes mødre og tanter under opholdet inde i kantaen.

Før i tiden fandt omskæringen sted i puberteten for at lære pigerne alt det, de skulle kunne i deres fremtidige ægteskab. Ved den efterfølgende fest kom landsbyens unge mænd derfor for at se pigerne an og måske udvælge sig deres kommende kone.

I dag bliver både helt små og større piger ofte omskåret samtidig, fordi en familie med flere døtre ikke har råd til at betale for flere indvielser. Derfor får familien dem alle ordnet på én gang, så argumentet med, at pigerne skal oplæres i kvindelige dyder, holder ikke mere, når også to-årige omskæres.

Hvorfor omskæring?
Der er en lang række grunde til, at mange afrikanere er fuldt og fast overbevist om, at FGM er en god og helt igennem nødvendig ting. For at forstå dette er det vigtigt at huske på, at disse grunde er blevet gentaget i århundreder. Forældre har indprentet dem over for deres børn, der senere indprenter dem over for deres egne børn osv. Og ingen har oplyst dem om andet. De vigtigste argumenter er:

- Afskæring af kvindens kønsdele forhindrer forfædrene i at nedkalde grusomme ulykker over familien
- Afskæring af kvindens kønsdele forhindrer, at piger bliver prostituerede eller gravide før ægteskab

- Afskæringen sikrer manden kontrol over parrets seksualliv.
- Afskæringen sikrer, at kvinden ikke er utro
- Afskæringen gør kvinders kønsdele mere hygiejniske
- Afskæringen får kvinders kønsdele til at se pænere og mere tiltrækkende ud
- Afskæringen letter fødslen og gør kvinder mere frugtbare
- Hvis ikke klitoris skæres af, vokser den sig kæmpestor og forhindrer babyens hoved i at komme ud
- Hvis ikke klitoris skæres af, vokser den sig lige så stor som mandens penis
- Hvis ikke klitoris skæres af, forhindrer den manden i at trænge ind i kvinden
- Hvis ikke klitoris skæres af, bliver manden impotent
- Afskæringen er et tegn på kulturel identitet
- Afskæringen viser, at kvinden er en god muslim.

Fysiske og psykiske skader. Hvem kan fortænke folk i at ønske deres døtre omskåret, når de fra barnsben har fået indprentet alle fordelene ved FGM og ikke aner, at virkeligheden er det stik modsatte?

De fysiske skadevirkninger af omskæringen er voldsomme. Mange piger forbløder til døde, bl.a. fordi digbaen let kan komme til at beskadige en stor blodåre, der løber tæt ved klitoris. Og på grund af manglende sterilisering af kniven får pigerne ofte betændelse i urinvejene – en komplikation, der kan udvikle sig til nyrebækkenbetændelse. Uden behandling medfører det blodforgiftning og døden. Men alt dette er ingen klar over. Forklaringen på dødsfaldet vil ofte blot være, at den afdøde var en heks.

På grund af betændelse i urinvejene lider mange kvinder af ufrivillig vandladning. Og da vand (også til afvaskning) er en mangelvare, kommer de tit til at lugte af urin. Kvinderne skammer sig og er ulykkelige. Mændene er utilfredse og leverer konerne tilbage til deres familier. Ingen ved, at det skyldes omskæringen.

Betændelsen kan brede sig til æggestokkene og gøre kvinder ufrugtbare. Og hvis digbaerne bruger samme instrument (kniv eller barberblad) til at omskære flere piger uden at sterilisere det, kan en enkelt pige med hiv smitte alle de øvrige.

I stedet for at lette børnefødslen gør omskæring tværtimod fødslen langt farligere. Normalt er de små og store kønslæber meget elastiske og udvider sig under fødslen, så barnets hoved kan komme ud. Men en omskæring danner arvæv, og arvæv kan ikke udvide sig. Kvinden presser derfor alt for længe, og resultatet bliver ofte, at barnet er dødfødt, og at moderen også dør. Men da de færreste er klar over, at døden er et resultat af den omskæring, der fandt sted for flere år siden, er den gængse forklaring også her, at mor og barn er hekse eller onde ånder.

Jeg har flere gange hørt europæere tvivle på, om voksne kvinder skulle have psykiske skader efter omskæringen. Deres argument har været, at kvinder kun får psykiske efterveer af omskæringen, når de flytter til lande uden omskæring, fordi de så føler sig anderledes. Jeg havde virkelig svært ved at tro, at piger – især hvis de har nået en vis alder – skulle kunne gennemgå omskæringens ufattelige smerter uden nogen som helst mén. Men jeg kendte ikke til undersøgelser, der modbeviste påstanden.

Det ændrede sig imidlertid i sommeren 2006, hvor jeg deltog i en konference mod omskæring i Tanzanias hovedstad Dar es Salaam. Konferencen var arrangeret af TAMWA (Tanzania Media Women's Association), som i bogform har udgivet et meget stort research-materiale, der bekræfter, at de psykiske skadevirkninger er voldsomme.

Psykiske konsekvenser af omskæring
– Tilbagevendende mareridt om selve lemlæstelsen
– Post-traumatiske stress-reaktioner
– Angstanfald
– Tab af tillid til andre mennesker (hvordan kan nogen, man har tillid til, lade én lide så meget?)
– Manglende selvtillid (andre bestemmer over mig og min krop = det kan jeg ikke selv)
– Manglende selvrespekt (omskæringen viser, at samfundet ikke respekterer mig, sådan som jeg er skabt. Jeg har ingen ret til at eksistere i samfundet med min seksualitet)
– Psykisk frustration på grund af manglende orgasme
– Dårligt fungerende ægteskabeligt samliv.
Islam og omskæring.

Trods de efterhånden veldokumenterede fysiske og psykiske skadevirkninger fortsætter lemlæstelsen, bl.a. med henvisning til religionen: at en kvinde er omskåret, dokumenterer, at hun er en god muslim. Men da det endelig lykkes os at få etableret et møde med de lokale imamer, og vi spørger dem, hvordan Koranen ser på omskæring, svarer den øverste imam i moskéen:

Man kan ikke finde kvinders omskæring nævnt i Koranen. Men det nævnes i en reference i Hadith'erne. Profeten mødte en kvinde i Medina, der omskar. Hver gang gjorde han hende opmærksom på, at når hun skar noget væk, måtte det ikke være så meget, at det fjernede kvindens seksuelle lyst. Det var det råd, profeten gav. Der står ikke, at han fordømte det, men han sagde altså heller ikke, at kvinder skal gøre det.

Imamerne mener imidlertid ikke, at de kan stoppe omskæringen. En ældre, politisk klarsynet imam forklarer:

Det bedste vil være, at regeringen giver distrikts-



Pyntet til fest efter omskæringen. Foto: Stine Hein og Simon Plum.

lederne besked, og at de derefter giver høvdingene besked om, at regeringen f.eks. forbyder omskæring. Så kan vi imamer støtte regeringen, og så vil det være muligt at stoppe det. Uden støtte fra regeringen kan imamerne prædike fra nu af og til dommedag, uden at der sker noget. Desuden er der mænd iblandt os [dvs. i moskéen], der går ind for omskæring og vil betale for de dumme ritualer. Men hvis det kun er os her i moskéen, der siger stop til omskæring, vil digbaerne bekæmpe os. Det er jo regeringen, der giver digbaerne licens til at praktisere. Dette må stoppes, og ritualerne gøres strafbare. Så kan vi imamer følge op på lovgivningen.

På Kates spørgsmål om, hvorvidt imamerne er bange for digbaerne, lyder svaret, at ja, digbaerne indgyder frygt. Selv præsidenten er bange for dem.

Imamerne forklarer også, at profeten aldrig har sagt, at "digbaerne skal fordrive tiden med at afholde alle de larmende ritualer. Han har heller aldrig sagt, at pigerne skal dyppes i floden! Eller males, så de ligner lig! Den slags har intet med religion at gøre! Kvinderne har sikkert fundet på det for at tjene penge."

Er omskæring i virkeligheden først og sidst et spørgsmål om penge? Da vi er ved at nå til vejs ende med optagelserne i Sierra Leone, sker der pludselig noget, som bekræfter denne antagelse og lader os ane i alt fald konturerne af håb.

Som at finde guld. Det er lykkedes os at få en interview-aftale med høvdinge-digbaen i Magburaka-området, der ligger midt inde i landet. Hendes navn er Na Soko Conteh, og hun er en voluminøs og magtfuld kvinde, den øverste i digbaernes rangorden i dette område. Jeg havde set hende et par dage forinden, men da var hun iklædt en flammende rød, lang, folderig kjole og et højt opsat rødt hovedklæde, mens hun dansende svingede en sabellignende kniv i hånden. Hun var sammen med andre digbaer i færd med at føre en flok omskårne piger ud fra byens kanta og ned til floden



Magburaka-områdets første-digba, Na Soko Conteh. Foto: Stine Hein og Simon Hein..

for at vaske pigernes hvide maling af. Da vi møder hende nu, kan jeg næsten ikke kende hende, for hun er iklædt en almindelig afrikansk brun-mønstret batikkjole og har et lille tørklæde om håret.

På spørgsmålet om, hvilke fordele hun opnår ved at være digba, svarer hun selvbevidst, at hun får respekt, og at folk både frygter hende og holder af hende. Hun får også ris, olie, kylling og penge af forældrene for at omskære deres døtre. Kates bøn om ikke omskæringen kan stoppes, afslår hun kategorisk og fastslår med lynende øjne, at den skik er så fasttømret, at end ikke høvdingene kan rokke ved den.

Kate havde talt flere gange med digbaen før interviewet, og selve optagelserne strækker sig over flere timer. Endelig ser alle emner ud til at være udtømte, og interviewet slut. Jeg spørger Kate, om hun har fået alt, hvad vi har brug for, og det mener hun. Jeg beder hende alligevel spørge Na Soko Conteh, om der er noget, hun vil tilføje – om hun har glemt noget eller har andre ting på hjerte? Næh, det er der ikke, så vi begynder at pakke apparaturet sammen. Da vi er færdige, sidder hun stadig på træbænken og ser eftertænksom ud. Og nu giver hun pludselig tegn til, at der alligevel er noget, hun gerne vil tilføje. Vi pakker ud og stiller op igen. Og nu siger hun noget fuldstændig uventet:

> Kadiatu! *Alt*, hvad vi gør, skyldes fattigdom. Hvis vi havde nok, ville vi glemme alt om den skik. Hvis jeg kunne tjene penge på en anden måde, ville jeg ikke omskære.Fordi der er lidelse forbundet med det. Min gode ven – kom med arbejde, uddannelse og penge! Så holder vi op!

Tænk, at hun indrømmer, at der er lidelse forbundet med omskæringen, og at den

kan stoppes! Det var som at finde guld. De små hår rejste sig.

Håb! Jeg er ikke sikker på, at jeg for alvor ville have troet på hende, hvis jeg ikke tidligere havde hørt gynækologen Dr. Koso-Thomas fortælle om et Danida-projekt, hun selv havde været involveret i.

Vi skal filme hende i hendes lille klinik i Freetown. Malingen er skallet af væggene, fattigdommen og forfaldet er åbenlyst. Dr. Koso-Thomas er en lille, væver og meget modig kvinde på cirka 70 år, specialist og konsulent i FGM-spørgsmål og medlem af den panafrikanske sammenslutning Inter African Committee (IAC), der i mange år har kæmpet mod omskæring af kvinder. Det har kostet hende dyrt. Bundu-logen har smadret hendes klinik og ødelagt hendes bil, og både hun og hendes familie har modtaget dødstrusler.

Foreningen af Kvindelige Læger i Danmark foreslog i starten af 1990'erne Danida at støtte et projekt i Sierra Leone for at stoppe kvindelig omskæring ved at oplære 28 digbaer i andre erhverv, så de ikke af økonomiske grunde var tvunget til at omskære. Kvinderne blev spurgt, hvad de helst ville lære, og top 3-listen var: at lære at lave sæbe, at lære at bage brød til videresalg og at lære at farve batikstoffer. Projektet lykkedes. De deltagende kvinder holdt op med at omskære, og det viste sig, at de fleste rent faktisk tjente mere på deres nye erhverv, end de havde gjort ved omskæringen.

Dr. Koso-Thomas var en af hovedkræfterne i projektet, og hun ser det i dag som et af de bedste beviser for, at afskaffelsen af omskæring i meget høj grad handler om at skaffe digbaerne andre måder at forsørge deres familier på. Vi ville gerne i kontakt med nogle af de 28 kvinder, men det viste sig, at de alle var blevet dræbt i den brutale borgerkrig. Undtagen en enkelt kvinde, men hendes datter var død ugen forinden, så hun var i dyb sorg og ude af stand til at medvirke.

Det vil tage lang tid at afskaffe kvindelig omskæring, men der er håb, og i dag er jeg overbevist om, at det vil ske. Men det forudsætter følgende:

- De muslimske overhoveder skal fortsætte med at melde klart ud, at omskæring ikke er et krav i Koranen.
- Landets ledere skal afskaffe digbaernes licens til at omskære og indføre en lov mod omskæring, som håndhæves med strenge straffe.
- Digbaerne skal skaffes andre erhvervsmuligheder. Omskæring er også et spørgsmål om udbud og efterspørgsel. Hvis der ingen kunder er i butikken, kan digbaerne selvsagt heller ikke omskære.
- Der skal gennemføres oplysningskampagner, hvor folk igen og igen får forklaret, at der intet godt er ved omskæring, men at de fysiske og psykiske skader tværtimod er store, hvilket de fleste er totalt uvidende om.

Filmen som spydspids. Én ting er de netop beskrevne grænseoverskridende kulturmøder med kvindelig omskæring i Afrika. Men de begivenheder, der tog fart efter filmens færdiggørelse, er ikke mindre eventyrlige.

Den hemmelige smerte havde premiere i biograferne den 9. juni 2006, og i forbindelse med premieren blev der afholdt en række debat-arrangementer i Gloria Biografen i København med deltagelse af Kate og mig selv. En af visningerne var arrangeret af Politiken Plus, og blandt publikum var Ellen Buch-Hansen fra den danske ambassade i Dar es Salaam. Hun fandt filmen så vigtig for kampen mod FGM i Afrika, at

hun rejste tilbage og viste den for Tanzania Media Women's Association. TAMWA var ikke et øjeblik i tvivl om, at filmen var det længe savnede værktøj i bekæmpelsen af FGM, og med hjælp fra Ellen Buch-Hansen og økonomisk støtte fra ambassaden iværksatte de følgende store projekt:

Første del bestod i at sende Kate og mig til Zanzibar International Film Festival, hvor *Den hemmelige smerte* var inviteret til at deltage. Vi skulle skabe yderligere kontakter, der kunne sikre filmens udbredelse i Afrika.

Den anden del af projektet var afholdelse af en konference mod FGM i Dar es Salaam med omkring 50 deltagere fra alle de instanser, der arbejder mod FGM, samt Kate og mig. Efter konferencen udsendte TAMWA og den danske ambassade følgende pressemeddelelse:

> Af alle film vist de senere år, er der nok ingen, der har berørt folks hjerter dybere end *Den hemmelige smerte*! Filmen har fået tanzanianerne til at indse, at problemet med FGM ikke blot drejer sig om den fysiske lemlæstelse, men også påvirker både ofrene og dem, der udfører omskæring. Det er en lemlæstelse og ødelæggelse af hele en kvinde/piges personlighed: fysisk, følelsesmæssigt, psykisk og åndeligt. (...) Denne film vil hjælpe mange tanzanianske kvinder og piger med at 'bryde tavsheden' og solidarisk medvirke til at afskaffe FGM. (...) Hvis filmen bliver versioneret til kiswahili og andre afrikanske sprog, vil den være i stand til at oplyse mange afrikanske samfund om det omfang, dybde og påvirkning, som FGM har på kvinder og piger.

Tredje del af projektet var herefter at producere en *voice over*-version af filmen på kiswahili, så den også kan forstås af analfabeter.

Den fjerde og sidste del består i fremover at organisere kampagner mod FGM i Tanzania med *Den hemmelige smerte* som spydspids. Den første kampagne blev afholdt i november 2006.

I efteråret 2006 blev jeg sammen med filmens hovedperson tildelt Amnesty International og Salaam DK's Menneskerettighedspris. I foråret blev *Den hemmelige smerte* udvalgt til deltagelse i den internationale filmfestival i Biarritz, ligesom den blev vist ved Amnesty Internationals årlige landsmøde i Danmark. I sommer blev den vist ved den Internationale Kongres for Kvindelige Læger i Ghana, og i september var den med på skandinaviske forskeres fjerde såkaldte FOKO-konference (Forskning om kvinnelig omskjæring) i Finland.

Da Dr. Koso-Thomas så filmen for nylig, sendte hun os en lykønsknings-mail:

> TILLYKKE. Det er en fremragende film (...). Den viser, at det udelukkende handler om PENGE, PENGE, PENGE, og intet andet. Den ledende sovi sagde, at de fortsætter på grund af fattigdom. Denne åbenhjertige indrømmelse er tilstrækkelig til, at mange afrikanske lande – hvor denne praksis er udbredt – kan vedtage en lov, der forbyder omskæring, og redde millioner af uskyldige unge piger fra at få deres kønsdele beskadiget for altid. (...) Denne film vil vise sig at være tidløs, og den vil være en betydelig hjælp for os, der i over 30 år har kæmpet imod kvindelig omskæring.

De overvældende positive reaktioner på filmen har givet energi til at søge yderligere midler til produktion af nye *voice over*-versioner på arabisk, kreol og fransk til distribution i de afrikanske lande, hvor Amnesty International anslår, at cirka 130 millioner kvinder lever som omskårne, og hvor 6.000 piger bliver genitalt lemlæstet hver eneste dag. Disse versioner forventes færdige i starten af 2008.

Sindssyge vesterlændinge. I dag er jeg klar over, at afrikanerne ikke er sindssyge galninge, når de lader deres døtre omskære. Undertiden gør de det af angst for repressalier. Men de gør det også af kærlighed for at sikre deres døtre det bedst mulige liv. Problemet er blot, at de hele deres liv har

fået indprentet, at omskæring er godt og gavnligt, mens det i virkeligheden er livsfarligt og skadeligt.

Men i Vesten *er* vi sindssyge, for vi lægger os frivilligt under kniven med fuld viden om skaderne. For hvad med de mange danske kvinder, der betaler en digba – øh nej, jeg mener en plastikkirurg – for at skære løs overalt i deres ansigter og kroppe, fordi de/vi/'nogen' har opfundet vanvittige og naturstridige idealer for, hvordan vi skal se ud? I starten af det 21. århundrede lader den industrialiserede verdens kvinder sig frivilligt kropsligt lemlæste i skønhedens navn.

Vi betaler for at få skåret brysterne større, maven mindre og lårene tyndere, og for at få suget fedtet ud alle tænkelige steder (hvilket samtidig river en masse fint væv i stykker). Vi betaler for indsprøjtning af kemiske væsker i ansigt og læber med risiko for at deformere dem for evigt. Vi lader os skære i halsen, panden og øjenlågene. Vi brækker næsebenet for at få en ny næse. Vi knuser hagen for at få en mere markeret. Vi gennemborer tunge, læber, kønsdele og bryster med metalgenstande osv.

Lægerne begynder nu at advare mod brystpiercing, fordi de ser et stigende antal kvinder med beskadigede mælkegange. Arvævet hæmmer amningen og medfører brystbetændelse. Også tandlægerne begynder nu at se skader på grund af piercing. Og ifølge dr. Ellids Kristensen fra Rigshospitalets Sexologiske Klinik er der et stigende antal unge kvinder, der vil have skåret de små og store kønslæber af, fordi de er for store og ser 'ulækre' ud. De ses for tydeligt i G-streng og stramme bukser. Skal danske unge kvinder nu også til at føde dødfødte børn på grund af arvæv, der ikke kan udvides? Hvornår stopper vi vores egne 'omskæringer'?

Den hemmelige smerte kan lånes på dvd på biblioteker ne eller købes hos Angel Film (peter@angelfilms.dk).

Dele af artiklen har været bragt som kronik i dagbladet *Politiken* den 6. marts 2007.



Holdet bag *Imiti Ikula* (2001). I midten instruktøren Simon Wilkie med filmens hovedperson, gadebarnet Memory, på ryggen.

Actually, life is a beautiful thing!

Steps for the Future: et tværkulturelt filmprojekt om hiv og aids i det sydlige Afrika

Af Trine Hansen

Hvordan præsenterer man en forældreløs elleve-årig hiv-smittet pige fra Lusaka, så hun fremstår som en hverdagens heltinde og ikke bare som nok et offer for slum, sygdom og elendighed? Og hvordan skildrer man en mand, der er blevet hiv-smittet og har to koner at stå til regnskab over for, så han fremstår så sympatisk, at seere i både København og Cape Town lider med ham? *Samtidig* med at man får taget livtag med de fordomme og tabuer, der verserer om hiv og aids i det sydlige Afrika?

Det har været opgaven for folkene bag *Steps for the Future* – en serie på 39 personlige og politiske kort- og dokumentarfilm om livet med hiv og aids i det sydlige Afrika. Filmene er produceret i et samarbejde mellem filmfolk i det sydlige Afrika, tv-stationer, bistandsorganisationer og professionelle filmkonsulenter fra Vesten under den fælles præmis: *Actually, life is a beautiful thing!*

Det overordnede formål med serien har været at punktere fordomme om hiv/aids

i det sydlige Afrika og at hæve informationsniveauet for at påvirke adfærdsmønstre blandt afrikanerne. Endnu et erklæret mål har været at give vestlige seere – og bistandsydere – et forfriskende, utilsløret og nuanceret indblik i afrikansk kultur, for en gangs skyld uden brug af vilde dyr, sultstatistikker og andre velkendte tilgange i medieskildringer af Afrika.

Filmene er dels blevet distribueret og anvendt i lokalområder i det sydlige Afrika via det såkaldte *outreach*-program, dels er de blevet vist på nationalt tv i en lang række vestlige og afrikanske lande. I Sydafrika har filmenes udformning og effekt været genstand for videnskabelige undersøgelser – med vidt forskellige konklusioner. Både *outreach*-programmet og de videnskabelige undersøgelser vender jeg tilbage til.

I Vesten har mindst 20 tv-stationer købt hele eller dele af serien, ligesom filmene har vundet priser ved filmfestivaler verden over (se *www.steps.co.za*). De danske bidrag til projektet, som denne artikel også redegør for, omfatter dels økonomisk støtte ved DANIDA og Det Danske Filminstitut (DFI), dels konsulentbistand.

Men først et blik på den vante strategi, når Afrika skal præsenteres i vestlige medier.

Sultens sorte kontinent. Til trods for, at der siden 50'erne er blevet sat spørgsmålstegn ved den vestlige filmskabers 'objektive' iagttagerposition (gennembruddet kom med Jean Rouch, der i sine film tilbød mere refleksive og deltagende indfaldsvinkler til ikke-vestlige kulturer, end man tidligere havde set), skinner 'vores' koloniale arv og imperiale optik stadig tydeligt igennem i det brede mediebillede. Det observerende blik, der udgår fra et vestligt centrum, trivedes eksempelvis i bedste velgående i tv-serien *Fra Kap til Kilimanjaro* (sendt på DR1 i 2002, umiddelbart efter at *Steps*-filmene[1] blev vist på TV2 i december 2001).

I *Fra Kap til Kilimanjaro* bliver vi ført sikkert rundt i det afrikanske vildnis af en hvid opdagelsesrejsende med både jeep og safarihat. Kontinentet er stort set blottet for afrikanere med undtagelse af nogle få stykker, der stumt fortaber sig i kulissen i færd med at fodre pingviner, fumle rundt med tømmerflåder og den slags, mens der opdages, udforskes og indtrænges med oprejst p..nde.

Denne type programmer udgår fra de dele af den vestlige kultur, der til stadighed repræsenterer og fastholder Afrika i rollen som udifferentieret jungle. Hertil kommer utallige tv-spots, velmenende kampagner og rædsels-statistikker, der medvirker til at give 'os' den opfattelse, at kontinentet fortrinsvis må være befolket af apatiske stakler. Disse indfaldsvinkler til Afrika udgør anonymiserende og/eller reducerende forestillinger om Afrika og afrikanere.

Udsat for det traditionelle, observerende blik bliver 'Afrika' en slags tabu i sig selv. I hvert fald udviskes mangfoldighed og individuelle forskelle i de personer, der skildres. I kontrast hertil anvender *Steps for the Future*-filmene – blandt andet som følge af, at de er instrueret af afrikanske instruktører – et andet udsigtspunkt. Det distancerende, udefrakommende blik viger for et mere lokalt og nuanceret, fordi de afrikanske instruktører har indgående kendskab til de miljøer og mennesker, historierne handler om. Filmenes synsvinkler er m.a.o. tæt på at være i øjenhøjde med deres subjekter – dog med det forbehold, at de afrikanske instruktører ikke nødvendigvis kommer fra de samfundslag, de skildrer. Ofte tilhører de en kulturel elite i kraft af deres filmfaglige baggrunde. At instruktørerne imidlertid til trods for

deres privilegerede udgangspunkt har bidraget til at skabe et værdigt og udistanceret forhold til de medvirkende og temaet, bevidnes af en tilskuer ved lanceringen af filmene: "Jeg har nu været hiv-smittet i elleve år, og det er første gang, jeg har set nogle film om hiv/aids, som jeg ikke er blevet pissesur over" (cit. Edkins 2002: 7).

Filmene udmærker sig ved at præsentere personlige konflikter, dilemmaer og politiske kampe uden at gå på kompromis med underholdningsværdien. Hermed udfordrer *Steps* de vante forestillinger, 'vi' i Vesten måtte have om Afrika, og peger tillige fremad mod interkulturel dialog på flere andre niveauer, som beskrevet af Ella Shohat og Robert Stam:

> Mens der i de gamle etnografiske film ved hjælp af selvsikre, 'videnskabelige' voice-overs blev leveret 'sandheder' om subjekter, der ikke var i stand til at svare tilbage (og i nogle tilfælde tilskyndede til, at 'de indfødte' udførte ritualer, som for længst var ophørt), stræbes der i de nye etnografiske film efter 'deltagerorienteret filmpraksis', 'demokratisk filmpraksis', 'dialog-baseret antropologi', 'refleksiv distance' og 'interaktiv filmpraksis'. (Shohat og Stam 1994: 34)

Denne bevægelse væk fra 'objektive sandheder' om de(t) filmede falder godt i tråd med de tanker, der ligger til grund for *Steps for the Future*. Initiativtagerne bag projektet har bevidst søgt at anvende en ikke-didaktisk filmstil[2] og samtidig opfordret til, at karaktererne i filmene ikke skulle fremstå som anonyme ofre:

> Som filmskabere mente vi, at man ved at benytte narrative dokumentarhistorier, som ikke skulle være didaktiske, men snarere appellerede til følelser og skabte spørgsmål, kunne få publikum til at reagere med interesse for og nysgerrighed om hiv/aids (...). For at producere virkningsfulde historier blev hiv-smittede folk aktivt involveret i produktionsprocessen. Mainstream-medierne havde mest koncentreret sig om at skildre folk som ofre for aids-tragedien. *Steps*-vinklen var at fokusere på den kendsgerning, at de fleste mennesker lever med hiv frem for at være ved at dø af aids. De kunne således informere resten af verden om livet i det sydlige Afrika midt i en aids-tid. (Edkins 2002: 2-3)

Projektets fokus på at punktere tabuet hiv/aids i en afrikansk sammenhæng har således i et bredere perspektiv til formål at få 'Afrika' som sådan til at træde ud af mørket; at udfolde kontinentets mangfoldighed i stedet for at reducere den. Den ikke-didaktiske tilgang medfører, at hovedpersonerne i vidt omfang taler for sig selv frem for at blive observeret og talt om. Filmene afstår derved fra at skildre personerne som 'en ud af mange' og fra at servere færdige løsninger på et på forhånd defineret problem. Herved styrkes karaktererne, fordi de – ligesom de filmiske virkemidler, som bærer dem frem – får et eget liv frem for blot at tjene en større argumentations tjeneste.

Et menneske som dig – og Schwarzenegger. I filmen *Imiti Ikula* (2001, *Ung fremtid*, instr. Sampa Kangwa og Simon Wilkie) møder vi pigen Memory ved et bål, hvor hun sidder og drømmer højt i selskab med vennerne. Hun er elleve år gammel, har boet i Lusakas gader, siden hun var tre, og er ligesom de fleste af Zambias 75.000 gadebørn sandsynligvis blevet forældreløs på grund af aids.

Gennem en række nærbilleder af stærke, levende børneansigter og entusiastiske gestikulationer rundt om bålet får vi indtryk af et fællesskab og en fortælleglæde, der står i skarp kontrast til de triste omgivelser. Samtalen drejer sig om Arnold Schwarzenegger – for dem en helt, der er kendt for at købe Nike-sko til gadebørn. Næste dag starter i højt (klippe)tempo med energiske børn, der drøner rundt i Lusakas gader til livlig musik. På lydsiden høres Memory:



Råstyrke og gåpåmod: Memory i *Imiti Ikula* (Sampa Kangwa og Simon Wilkie, Zambia 2001).

> De siger, vi bare går og driver rundt i byen. De kalder os oprørere og fredløse: "Gadebarn, forsvind!" Et gadebarn er en person, der lider nød. En, som er fattig – og som ikke arbejder. Jeg er ikke noget gadebarn. Jeg køber selv mine ting. Jeg er et menneske.

En nat er Memory pludselig forsvundet fra gruppen. Hun opsøges af en veninde, som hun fortæller, at hun i løbet af natten er blevet voldtaget – og at det også er sket ved flere andre lejligheder. Sekvensen blander billeder af byens natteliv med en nedtrykt Memory, der stædigt hiver sig selv op ved nakkehårene og ind på et offentligt toilet for at gøre sig i stand.

Filmens dramaturgi præsenterer en handlingsorienteret Memory, som til trods for nævenyttige voksne får tjent nogle penge og købt et par briller til brug ved den forestående solformørkelse. Sammen med en veninde hopper og danser hun af glæde, da øjeblikket indtræffer. Filmen slutter med, at hele gruppen suser af sted for at nå et tog; rygtet vil vide, at Schwarzenegger er kommet til en nærliggende by. Der trackes ud til et overblik over stationen, hvor vi til lyden af livsbekræftende musik forlader Memory og gruppen i bevægelse og fulde af håb.

Memorys livskraft taler for sig selv. Hun synes i besiddelse af en ukuelig råstyrke og lader sig ikke slå ud af fysisk modgang. Mest iøjnefaldende er hendes stædige, stærke og levende kropssprog. Hendes stemmeføring er til tider rolig, hvilende i sig selv, til tider hidsigt insisterende og frem for alt appellerende. Hun danser, nynner, mumler, skælder ud, synger og deler sine tanker med verden på en aldeles ufiltreret facon. Verbalt sammenfatter hun kernen i *Steps*-projektet kort og fyndigt, da hun i et skænderi med en fordomsfuld voksen udbryder: "Jeg er et menneske ligesom dig!" Tilskuerens sympati og forståelse havner uvægerligt på hendes side – og hun ser sig selv som alt andet end et offer for omstændighederne.

Et vigtigt og gennemgående element i hele serien er netop, at de filmiske virkemidler ofte tjener til at styrke identifikationen med hovedpersonerne. I Memorys tilfælde placeres kameraet i flere indstillinger i hendes *point of view*, og vi får et klart – og til tider klaustrofobisk – indtryk af, hvad det vil sige at opleve verden fra 120 centimeters højde.

Afgørende for at undgå 'offer-vinklen' er i den sammenhæng, at hun handler sig ud af tilspidsede situationer, godt hjulpet af fil-

mens dramaturgi. Danske Niels Pagh Andersen fungerede som konsulent på *Imiti Ikula*, og han understreger dramaturgiens afgørende bidrag til, at hovedpersonerne kommer styrkede ud af *Steps*-filmene:

> I klassisk dramaturgi er helte handlingsorienterede, mens ofre lader omgivelserne handle for sig. Helte og heltinder har mål og tager initiativer, mens ofre er magtesløse og passive. Hvordan kunne vi gøre Memory til en heltinde? (...) Det største problem var at finde et mål, noget der kunne styrke fortællingen om Memorys tilsyneladende trøstesløse hverdag. Vi blev enige om, at Memorys mål var at købe et par solbriller til den forestående solformørkelse. (Andersen 2002: 12-13)

Som det er fremgået af referatet ovenfor, følger filmen til punkt og prikke *Steps*-projektets erklærede mål om at betone viljen til at kæmpe for et værdigt liv.

Minearbejderens mareridt. Mere kompliceret i relation til tabuer og kulturmøder bliver det straks, hvis vi vender blikket mod mozambiquaneren Joaquim og filmen *A Miner's Tale* (2001, *En minearbejders fortælling*, instr. Nic Hofmeyr og Gabriel Mondlane). Joaquim er i lighed med Memory skildret som aktiv, handlende og sympatisk. Samtidig er han en mand på vej ud på sit livs vel nok værste rejse.

Sammen med sin anden kone – han har to – er Joaquim i filmens begyndelse i færd med at pakke en masse gaver til sin første kone, som han har efterladt på landet i Mozambique, mens han selv er i Sydafrika for at tjene penge som minearbejder.

Filmens anslag er et close-up af Joaquim, hvor han åbner et brev fra familien i Mozambique – og græder. Han beslutter at tage tilbage til landsbyen og fortælle sin første kone, at han er hiv-smittet.

Joaquims rejse starter altså på et nulpunkt, og vi følger hans udvikling som klassisk protagonist i en hjemme-ude-hjemme-skabelon, hvor han går fra at være apatisk til aktivt at tage ansvar for sit liv. Han deler sit perspektiv med os i kraft af en voice-over, og han er nem at relatere til, fordi vi får lov til at følge hans oplevelser, tårer og overvejelser på tæt hold:

> Jeg er bekymret. For de har sagt, at jeg er smittet med hiv, og at det ender med aids. Og får jeg aids, dør jeg. Jeg skal forklare min kone, jeg er smittet. Ellers betyder det, at jeg ikke elsker hende, og at jeg ønsker hende død.

Det er ikke nemt at være i Joaquims sko. Da han endelig når frem til landsbyen, bliver han ikke bare mødt med bitterhed og sorg over mange års fravær, han bliver decideret sat på plads af sin onkel, Madala, der på ingen måde vil acceptere, at hiv/aids skulle være en plausibel grund til at afstå fra at berige konen med flere børn. Joaquim får besked på, at han godt kan droppe sidespringene og så i øvrigt komme i gang med at leve op til sine forpligtelser som ægtemand – uden kondom.

Joaquim forsøger at forklare, at han derved risikerer sin kones liv, og at det er hans ansvar at undgå at smitte hende, hvortil Madala svarer, at nu er det jo Joaquim, der er ægtemanden, så hvem skulle ellers smitte hende? Tonen er venskabelig og værdig, dialogen udbygges og nuanceres, men de to mænd når aldrig frem til en løsning og er tydeligt frustrerede over den manglende fælles forståelse. Filmen er i lighed med *Imiti Ikula* formidlet i en ikke-didaktisk tone, dvs. blottet for udefrakommende gode råd, færdige løsninger og faktuelle data.

Joaquim og Madala tilhører hver sin kultur og illustrerer derved kontrasten mellem land og by i Afrika. Samtidig bliver bymennesket Joaquim en helt set med 'vores' øjne, fordi han står frem og ender med at tage tilbage til Johannesburg uden at



Minearbejderen Joaquim med sin første hustru i *A Miner's Tale* (Nic Hofmeyr og Gabriel Mondlane, Mozambique/Sydafrika 2001).

smitte konen. Men i forhold til situationen i landsbyen efterlader filmen et rungende tomrum. For hverken Joaquim eller 'vi' bliver helt forsonet med konen, hvis accept kun svagt antydes. Hun befinder sig i filmen i en slags gråzone, hvor det er uklart, om hun kender konsekvenserne af hiv – hun fortæller på et tidspunkt, at hun er nervøs for "sygdomme fra byen". Samtidig fortsætter hendes liv underlagt landsbyens normer og værdier. Joaquim er givetvis langt fra nogen helt i hendes øjne. Og det rejser en række spørgsmål i relation til de tværkulturelle aspekter og filmenes formodede effekt.

A Miner's Tale er hverken ukompliceret eller entydig. Den præsenterer et ægte dilemma og leverer ingen rosenrøde løsninger. Men den er sprængfyldt med nærvær, liv, mod og stærke personer, som gør os klogere på realiteterne i det sydlige Afrika. Og den er, alt andet lige, med til at kaste lys på de tabuer, som det var og er seriens sigte at punktere i det sydlige Afrika.

Det danske bidrag. De vestlige konsulenters indflydelse og fingeraftryk på *Steps for the Future* er mangfoldige og umulige at indkapsle som én gennemgående tendens. I det følgende ses der nærmere på udvalgte danske bidrag i et forsøg på at belyse nogle af de tværkulturelle skæringspunkter, som projektet har indebåret. Citaterne stammer fra kvalitative interviews, som er nærmere uddybet og anvendt i mit speciale (Hansen 2005).

Mette Hoffmann Meyer (TV2) har i relation til *Steps* været International Sales Manager, konsulent på enkelte film, indkøber og redaktør på TV2's vegne, foruden

medlem af initiativ-gruppen bag projektet. Hun er overbevist om, at nøglen til det internationale publikum ligger i det ikke-didaktiske fokus og det forhold, at filmene er lavet af lokale filmfolk. Som eksempel fremhæver hun en scene i *A Miner's Tale*:

> Det er styrken ved de her film, at vi simpelthen er inde i hytten. I *A Miner's Tale*, der er vi jo inde i hytten, hvor Joaquim skal forklare negerhøvdingen om, at hiv er noget, der smitter, og at man ikke kan gå i seng med sin kone. Så langt ind i den hytte ville der aldrig være nogen vestlige journalister, der ville være kommet. Og de ville i øvrigt heller ikke forstå, hvad de taler om, så de ville ikke engang vide, at det faktisk er det, der er hele essensen af problematikken i Afrika.

Ifølge Mette Hoffmann Meyer skyldes seriens succes på det internationale tv-marked netop kombinationen af en opløftende tone og instruktørernes kendskab til de miljøer, der skildres. Det er af afgørende betydning for hende, at humoren bevares intakt; at publikum griner *med* frem for at grine *ad* de medvirkende, og hun pointerer, at det udelukkende har kunnet lade sig gøre, fordi instruktørerne ikke har været bange for at gå for tæt på hovedpersonerne.

Jakob Høgel (DFI) har bidraget til *Steps*-projektet på flere niveauer. Dels besluttede han som daværende filmkonsulent at støtte projektet økonomisk, dels har han udvalgt de elleve film, der er i Filminstituttets distribution. I projektets start var han med til at beslutte, hvilke film der skulle produceres, og siden fungerede han som konsulent på to af dem.

Jakob Høgel ser det som en kvalitet, at filmene generelt undgår at blive 'forkromede' og 'journalistiske', og at de understøtter selve det at fortælle historier frem for at levere 'objektive sandheder'. Især understreger han de afrikanske instruktørers evner til at fabulere og derved tilføre filmene liv og intensitet[3]. I hans øjne har der både været fordele og ulemper ved den vestlige konsulentbistand. I enkelte tilfælde er den gået over gevind: jo mere indblanding udefra, desto længere væk fra den oprindelige idé om filmens eget liv. Men samtidig mener Jakob Høgel, at konsulenterne har været med til at højne niveauet, særligt på områder som klipning og dramaturgi:

> Klipningen var det store, springende punkt, fordi der ikke rigtigt var sydafrikanske klippere, der klipper i vores tradition. Enten lavede de reklamer, eller også klippede de såkaldte dokumentarer til NGO'er[4]. Begge former for klip har et på forhånd defineret budskab, der bare skal hamres igennem så effektivt som muligt. Og det, der var oplægget til de her film, var lige præcis det modsatte: at det var dilemmaer, at det var folk i tvivl, at det var svære menneskelige situationer, som der ikke skulle findes nogen løsninger på.

Niels Pagh Andersen deltog som *story advisor* på flere film med et helt klart sigte om at undgå traditionelle 'offer-vinkler' og styrke publikums identifikation med hovedpersonerne. Han indgik i et tæt samarbejde med instruktørerne bag *Imiti Ikula* og var overrasket over at finde flere ligheder end forskelle i måderne at 'tænke' og lave film på. Filmens styrke ligger ifølge Niels Pagh Andersen i dens evne til at appellere til følelser frem for intellekt – for så efterfølgende at skabe tankevirksomhed og handling:

> Det, at vi kan genkende os selv, spejle os selv i nogle andre mennesker, det gør, at vi kan opnå en forståelse for, hvordan det er at være inde i et gadebarn. Nu kan jeg ikke huske, er det 35.000 gadebørn, der er i Lusaka, eller sådan et eller andet helt astronomisk tal – det gør selvfølgelig indtryk. Men jeg tror, det gør ekstra meget indtryk i det øjeblik, vi føler, at vi har lært en lille pige at kende – på elleve år. Så tror jeg, den slår – fordi så ser jeg altså lige pludselig 35.000 Memory'er rundt omkring. Det er levende mennesker – det er nogen ligesom mig!

Signe Byrge Sørensen, som via SPOR Media bl.a. har været med til at producere

undervisningsmateriale og varetage lanceringen af filmene i Danmark, fremhæver filmene som alternativer til de stereotype fremstillinger af Afrika og afrikanere. Men da 'vores' primære interesse ikke er forbundet med hiv/aids-problematikken, var det nødvendigt at samle filmene under andre tematiske overskrifter – f.eks. 'politik', 'religion og etik', 'hvordan laver man dokumentarfilm?' – for at imødekomme specifikke målgrupper med særlige interesser for sub-temaerne (se evt. *www.spormedia.dk/steps/*):

> Det kræver noget specielt at bringe både aids og Afrika på banen i en dansk undervisningssektor. Altså, udgangspunktet i Danmark er jo altid Danmark – og så Europa – og så verden til allersidst. Og der kommer Afrika og aids langt nede på listen.

Samtidig ser Signe Byrge Sørensen projektet som en unik mulighed for, at danskere kan opnå forståelse for, hvor kompliceret aids-problematikken i Afrika egentlig er:

> Hvorfor fanden er det, det går så galt? Hvorfor er det, at de ikke kan snakke om det, og hvorfor er det, at de ikke kan gøre noget ved det? ... Lige pludselig, så begynder man at forstå: jamen, hvad er det, han (Joaquim, red.) er oppe imod – hvad skal han ligesom gøre? Hvis nu hele pointen er at få så mange børn som muligt, så kan man jo ikke bruge kondom, vel? (...) Så bliver det klart, hvor svært det er at gøre noget ved sådan en konflikt.

Ifølge Signe Byrge Sørensen vinder alle parter på projektets indbyggede kulturmøde: bistandsorganisationerne får nogle oplysningsværktøjer, der virker efter hensigten; de afrikanske filmfolk får frie rammer til at producere film inden for et bestemt tema, og de vestlige tv-stationer får programmer med et anderledes indhold og en anden vinkel på Afrika end de sædvanlige.

Sammenfattende er der fra dansk side ingen tvivl om, at de æstetiske og ideologiske præferencer i retning af ikke-didaktiske film er nøglen til det internationale tv-marked. Men samtidig rejser disse valg en række spørgsmål i relation til filmenes formodede effekt og oprindelige formål i det sydlige Afrika.

Fornuft, følelser og formodet effekt. Hvad filmene kan og ikke kan i forhold til det afrikanske publikum, er blevet både undersøgt og teoretisk problematiseret. Der er dels gjort rede for receptionen af *Steps*-filmene i det sydlige Afrika via et omfangsrigt empirisk projekt (det såkaldte *Impact Study*, som kan downloades på *www.steps.co.za* under 'outreach') ledet af Dr. Susan Levine fra Department of Social Anthropology ved Cape Town University. Og dels er filmenes formodede effekt sat i et mere teoretisk perspektiv af Jane Stadler fra Center for Film & Media Studies, ligeledes ved Cape Town University. De to studier byder på direkte divergerende opfattelser af filmenes effekt i en afrikansk sammenhæng.

Jane Stadler problematiserer filmenes ikke-didaktiske tilgang, fordi de udeblevne løsninger og den manglende vejledning i relation til adfærdsændring ifølge hende er med til at øge usikkerheden og næppe hæver informationsniveauet i forhold til hiv/aids. Hun anser hovedpersonernes status som helte og heltinder for at være uansvarlig og farlig, fordi nogle af protagonisterne for hende at se handler etisk uforsvarligt og dermed risikerer at inspirere andre til (også) at sætte deres liv på spil. Hun opremser i den sammenhæng flere eksempler på filmenes manglende løsninger på hiv/aids-problematikker. *A Miner's Tale* står for skud på følgende facon:

> På den ene side viser filmen Joaquim som en positiv rollemodel, der er velinformeret og i stand til at sætte spørgsmålstegn ved heksedoktorens visdom, men på den anden side er heksedokto-



Patience og hendes barn i *Mother to Child* (Jane Lipman, Sydafrika 2001).

rens ord stadigvæk så vægtige, at de opretholder traditionel tro og praksis (...). Det råd, han videregiver, er i realiteten med til at sprede virus fra storbyerne og ud til yderområderne, når minearbejderne vender hjem og risikerer at smitte deres koner. (Stadler 2003: 18)

Bortset fra, at det reelt er onklen, Madala, som råder Joaquim til at smitte konen – og ikke heksedoktoren, der i *A Miner's Tale* holder sig til at snakke om urter – kan Jane Stadlers bekymring måske siges at være i alt fald delvis berettiget. *A Miner's Tale* er åben for fortolkninger og efterlader muligvis publikum med flere spørgsmål end svar vedrørende hiv/aids.

På den anden side er filmene netop lavet med det formål at skabe debat og opmuntre publikum til selv at finde de rigtige svar. Det har fra starten været hensigten at få ubesvarede spørgsmål frem i lyset, hvad der ifølge den empiriske undersøgelse tilsyneladende er lykkedes:

Filmene rammer folk på et følelsesmæssigt plan og skaber forudsætningerne for at udveksle informationer (...). Vi er kommet frem til, at [den gængse] fremstilling af hiv/aids i et moralsk perspektiv af skyld og straf bidrager til folks frygt for at lade sig teste, stå frem som hiv-smittede og omgås hiv-smittede, og at filmene er med til at reducere denne frygt. (Levine 2003: 4)

Dertil kommer, at der med projektets såkaldte *outreach*-program tages hånd om nogle af de ubesvarede spørgsmål, der måtte dukke op i forbindelse med visningerne. *Outreach*-programmet består af grupper af frivillige vejledere, som tager rundt i det sydlige Afrika med små mobile biografer og viser filmene, hvorefter der inviteres til

debat og vejledning om filmenes indhold.

Mødet med virkeligheden. Ved flere screeninger har filmenes hovedpersoner deltaget i den efterfølgende debat og været med til at rådgive publikum om livet med hiv/aids – hvad der ifølge det empiriske *Impact Study* har vist sig at være afgørende for ibrugtagningen af filmene. Hovedpersonerne er blevet mødt med alt fra skepsis til uforbeholden lydhørhed, som da Patience og Pinkie, der optræder i den sydafrikanske *Mother to Child* (2001, *Fra mor til barn*, instr. Jane Lipman) dukkede op på en fødeklinik efter screeningen af filmen. *Mother to Child* viser bl.a., hvordan man som vordende mor kan mindske risikoen for at videregive hiv-smitten til sin nyfødte:

> Der er forvirret mumlen, men også mærkbar begejstring, da kvinderne i filmen, 'filmstjernerne', står foran publikum i klinikken. Nogle gange kræver det en indsats at overbevise publikum om, at de ikke er betalte skuespillere (...). De to kvinder passer ikke ind i vanlige forestillinger om stereotypen hiv-'ofre'. Pinkie og Patiences sunde fremtoning og positive personligheder vidner om *Steps*-projektets motto, 'livet går videre', hvis man er hiv-smittet, hvilket ikke er et velkendt perspektiv for flertallet. (Levine 2003: 35)

Susan Levines *Impact Study* dokumenterer, at de konkrete møder mellem publikum og 'rigtige' hiv-smittede i sig selv har haft omfattende konsekvenser. Sygdommen er for mange blevet virkelig og nærværende, hvad der har medført utallige hiv-tests og inspireret endnu flere til at stå ved deres hiv-status og gå aktivt ind i kampen mod aids. Efter at *Mother to Child* var blevet vist på fødeklinikken i nogle måneder, kunne man ifølge sundhedspersonalet spore en mærkbar stigning i interessen for at blive testet og modtage forebyggende medicin for ikke at smitte de nyfødte.

Særligt forklares den ændrede adfærd som et resultat af, at de vordende mødre opfatter og omtaler Pinkie og Patience som personlige veninder. De har, i modsætning til det formelle sundhedssystem og gængse informationskampagner, formået at formidle forståelse, empati og et personligt engagement, som har gjort indtryk i de pågældende kvinders situation. Et eksempel er højgravide Samaria, som har været på hospitalet i flere omgange og har læst alt om hiv, men endnu ikke har ladet sig teste:

> De har fortalt mig alt, men ingen har fået mig til at gøre noget, for de forstår mig ikke. De informerer bare. (Cit. Levine 2003: 37)

Efter at have set *Mother to Child* og snakket med Pinkie er Samaria overbevist og på vej til at blive testet. Hun er bare ét eksempel på, at *outreach*-folkets møder og debatter med publikum skaber en meget anderledes receptionssituation, som teoretiske tekstanalyser ikke kan sige noget om. Der er en verden til forskel på, om man zapper forbi en *Steps*-film på tv-sendefladen, eller om man deltager i *outreach*-screeningerne og efterfølgende bearbejder filmene i en social kontekst.

Det ligger langt ud over rammerne for denne artikel at gå dybere ned i, hvordan *Steps*-filmene generelt er blevet modtaget og bearbejdet i det sydlige Afrika. Ikke desto mindre er det i en kulturmøde-sammenhæng værd at bemærke, at der vitterligt har været forskellige motiver, hvad angår udformningen og formålet med projektet. Et projekt, hvis effekt altså mødes med skepsis af teoretikeren Stadler, der opfatter den ikke-didaktiske strategi (af Stadler kaldet 'ikke-intervenerende') som malplaceret:

> Isoleret set er ikke-intervenerende strategier for etnografisk filmpraksis nok ikke passende i forhold til et projekt af denne slags. Formålet med *Steps* er ikke primært at dokumentere kulturelle overbevisninger og skikke, men at bruge medierne på en socialt ansvarlig måde, at uddanne og

styrke publikum, at påvirke adfærd og at redde liv. (Stadler 2003: 10)

Ikke desto mindre tyder de empiriske undersøgelser på, at initiativtagernes ikke-didaktiske projekt har virket efter hensigten. Filmene appellerer til publikums følelser, nysgerrighed og lyst til at stille spørgsmål i stedet for at drukne dem i information, trusler og tragedier. Som levende synteser af projektets indbyggede kulturelle spændinger og potentialer går Memory og Joaquim og alle seriens andre stærke hovedpersoner rent hjem og understreger, at det trods svære odds kan lade sig gøre at bevare troen på, at livet faktisk er smukt.

Noter

1. *Steps for the Future* består af i alt 39 film fra Sydafrika, Mozambique, Angola, Namibia, Zambia, Zimbabwe, Lesotho og Botswana. Elleve af filmene er i DFI-distribution, og hele serien kan rekvireres via hjemmesiden *www.steps.co.za*. De film, der blev vist på TV2 og TV2 Zulu i forbindelse med den internationale aids-dag i 2001, var: *A Miner's Tale, Imiti Ikula, The Ball, It's My Life, Love in a Time of Sickness, A Red Ribbon Around My House*, samt *Mother to Child* (alle 2001). Siden har folkene bag *Steps* taget initiativ til og produceret *Why Democracy?* -serien, som i oktober i år blev vist samtidig af alverdens tv-stationer.
2. 'Ikke-didaktisk' anvendes i artiklen som en samlet betegnelse for filmmagernes fravalg af klassisk autoritet, som vi kender den fra for eksempel Grierson-traditionen. Min forståelse og brug af 'ikke-didaktisk' lægger sig tæt op ad Carl Plantingas definition af dokumentarfilm, der benytter en 'åben fortællerinstans' (Plantinga 1997) i deres udsigelse. Den åbne fortællerinstans er karakteriseret ved, at den afstår fra at generalisere, forklare, kategorisere og organisere virkeligheden, så den passer ind i en på forhånd fastlagt argumentation. Den leverer ingen færdige løsninger og præsenterer en mangfoldighed af fortolkningsmuligheder, der lader det være op til tilskueren at dømme selv.
3. De afrikanske instruktører var ifølge Jakob Høgel knap så optaget af skellet mellem fiktion og fakta, som vi har haft tradition for i den vestlige kultur. *Steps for the Future*-serien inkorporerer i vid udstrækning fiktionselementer i dokumentarfilmgenren, hvad der rejser en række spørgsmål i forhold til placeringen af projektet i en filmteoretisk kontekst (Hansen 2005).
4. Non Governmental Organization-film, som benytter en didaktisk filmpraksis med det formål at informere, uddanne og ændre adfærd hos publikum. I modsætning til *Steps*-filmene er NGO-film ofte karakteriseret ved et på forhånd klart defineret budskab, typisk formidlet via en *voice of God*-fortællerinstans, der udstyrer tilskueren med utvetydige opskrifter på korrekt opførsel.

Litteratur

Andersen, Niels Pagh (2002). "Eye to Eye with a Street Heroine". In: *Dox*, vol. 39. København, European Documentary Network.

Cameron, Kenneth M. (1994). *Africa on Film – Beyond Black and White*. New York, Continuum.

Edkins, Don (2002). *Steps for the Future – Narrative Report* June 2002. Cape Town, Day Zero Film Production.

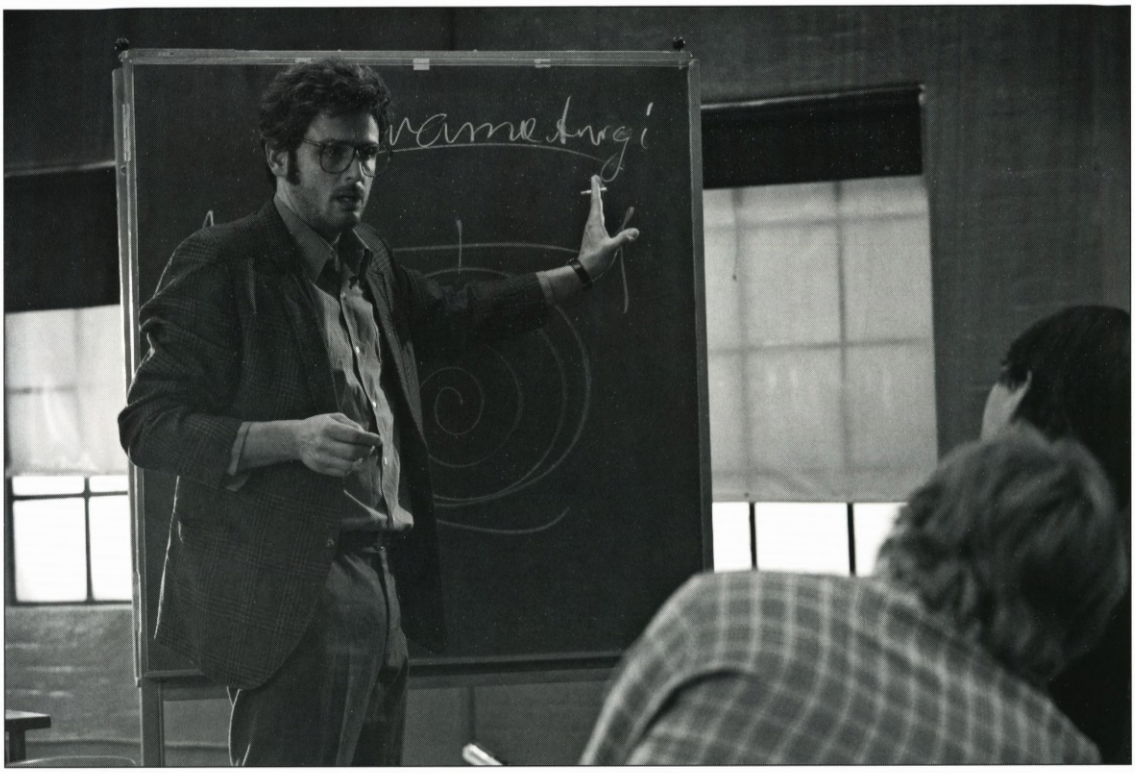
Hansen, Trine (2005). *Vivid Voices – An Analysis of Filmic Approaches and Western views on HIV-positive People in Southern Africa*. Medievidenskabeligt speciale. Københavns Universitet.

Levine, Dr. Susan (2003). *Steps for the Future – Impact Study*. Department of Social Anthropology, University of Cape Town. Kan downloades fra *www.steps.co.za* under 'Impact'.

Plantinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press

Shohat, Ella og Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*. London, Routledge.

Stadler, Jane (2003). "Narrative Understanding and Identification in Steps for the Future". In: *Visual Anthropology Review*, Vol. 19, no.1. Harrisonburg, James Madison University.



Satirekomedien *Erik Nietzsche – de unge år* beskriver den periode på Den Danske Filmskole, hvor manuskriptlære og dramaturgi gjorde sit indtog. Her i skikkelse af læreren Zelkoff (læs: Mogens Rukov). © SF Film.

Skriverkarle og kamerakrukker

Manuskriptforfatternes indtog i auteur-kulturen efter etableringen af Filmskolens manuskriptuddannelse

Af Eva Novrup Redvall

> *Hvis snedkere lavede stole på samme måde, som [franske] manuskriptforfattere laver manuskripter, ville vi alle sidde på gulvet.*
> Jeanne Moreau (cit. Finney 1994: 16)

Sådan formulerer skuespillerinden Jeanne Moreau sin kritik af tilstanden for manuskriptskrivning i fransk film i brancheanalytikeren Angus Finneys bog om *The State of European Cinema* fra 1994. Ifølge Finneys analyse er et af europæisk films grundlæggende problemer det manglende fokus på manuskriptskrivning og idéudvikling, bl.a. som følge af auteur-teoriens fokus på instruktøren som en films personlige ophavsmand. Som Finney to år senere konkluderer efter i et forskningsprojekt at

have undersøgt, hvordan man udvikler film i Europa:

> En del af europæisk films problem, når det gælder udvikling, er historisk og stammer fra en meget stærkt udviklet 'auteur'-kultur, hvor filminstruktører har nydt godt af at have størstedelen af magten i filmproduktions-processen. Resultatet af denne afhængighed har medført en tendens til, at spillefilm er blevet reddet i klipperum af filmklippere, frem for af manuskriptkonsulenter inden hovedparten af pengene var brugt. Der har været en tilbøjelighed til, at europæiske forfattere er blevet marginaliseret af auteur-systemet, mens producenterne også har haft mindre indflydelse og traditionelt er blevet betragtet som finansieringsmæssige tjenere for instruktørerne. (Finney 1996: 5)

I auteur-politikken ligger som udgangspunkt ikke, at en instruktør nødvendigvis skal skrive sine historier selv[1], men i Europa og Danmark er auteur-begrebet ofte blevet fortolket som en teori om instruktøren som *writer-director*.

Med etableringen af manuskriptuddannelsen på Den Danske Filmskole som omdrejningspunkt vil denne artikel skildre en afgørende tid for manuskriptskrivning i dansk film. Artiklen vil redegøre for, hvordan der fra skolens side er blevet arbejdet bevidst med at synliggøre forfatterne og betydningen af deres arbejde; at udvikle redskaber og begreber som basis for et fælles sprog på tværs af faggrænser; og ikke mindst med at etablere de svære samarbejder mellem manuskriptforfatterne og de ofte individualistiske instruktører.

Screenwriting-kulturens møde med auteur-kulturen er resulteret i en række frugtbare samarbejder i dansk film, og den stigende anerkendelse af de kollektive skabelsesprocesser har, som det afslutningsvis vil blive diskuteret, givet anledning til nye filmteoretiske diskussioner om, hvordan man kan operere med personligt 'authorship' inden for en så samarbejdsbaseret kunstart som film.

Screenwriting i dansk film. Siden etableringen af konsulentordningens kvalitative projektvurderinger med oprettelsen af Det Danske Filminstitut i 1972 har instruktørerne i dansk film været tildelt hovedrollen som initiativtagere til projekter. Mens man i amerikansk film har en mere producer-styret filmkultur, hvor studier og producenter f.eks. opkøber færdige spillefilmmanuskripter og siden finder en instruktør til at realisere dem, har den nyere danske filmkultur bygget på, at film udspringer af en instruktørs idé og vision. Denne tendens blev til en vis grad udfordret med etableringen af den kommercielt orienterede 50/50-ordning i 1989 (i dag 60/40-ordningen), hvor producenter i højere grad initierer projekter. Men dansk film har grundlæggende ikke en struktur, hvor flyvefærdige manuskripter cirkulerer og blot mangler en instruktør til at transformere dem til film.

Griber man helt tilbage til stumfilmæraen i dansk film, var der en tradition for at betragte manuskriptskrivning som et håndværk, der kunne dyrkes og læres. Som Stephan Michael Schröder har dokumenteret i sin artikel "Screenwriting for Nordisk 1906-1918", går den første danske manual i at skrive til film tilbage til Jens Lochers *Hvorledes skriver man en Film?* fra 1916, og allerede inden da opererede Nordisk Film med et sæt faste instruktioner til potentielle manuskriptforfattere[2]. I 1911 oprettede selskabet en selvstændig historieafdeling til bl.a. at forholde sig til de omkring 1.000 manuskripter, som filmselskabet modtog på blot ni måneder samme år (Schröder 2006: 101). Størstedelen af manuskripterne var indsendt uopfordret og skrevet af amatører, og det var derfor billigt for Nordisk Film at bruge dem. Med continuity-filmens indtog omkring 1918 var 'amatørerne eller semi-amatørernes

æra' på den front dog ifølge Schröder forbi (ibid: 112).

Som Ib Bondebjerg redegør for i *Filmen og det moderne*, havde den klassiske danske filmkultur i perioden 1930-60 et dominerende studiesystem, hvor en række produktionsselskaber havde relativt faste filmhold og instruktører tilknyttet (2005: 56-57). Peter Schepelern har beskrevet, hvordan dansk film indtil 1960'erne skyede forfattere fra det litterære etablissement, men til gengæld havde egne meget produktive forfattere "af minimal status i den litterære højkultur". Forfatterne Fleming Lynge, Paul Sarauw, Svend Rindom, Leck Fischer, Grete Frische og Arvid Müller tegnede sig i perioden 1930-60 tilsammen for over halvdelen af de i alt cirka 350 producerede danske tonefilm (1995: 19).

Disse forfattere var håndværkere, der leverede både originalmanuskripter og adaptioner under forholdsvis faste rammer, men som bl.a. Ib Bondebjerg påpeger i sin analyse af overgangen fra en klassisk til en moderne filmkultur, sker der efter 1960 både i USA og Europa en række markante ændringer. Det fik også konsekvenser for det danske filmlandskab. I forhold til denne artikels emne skal især den franske nybølge og den europæiske filmmodernismes fokus på den enkelte kunstner eller instruktørs privilegerede position i produktionsprocessen fremhæves.

Instruktøren Palle Kjærulff-Schmidt har berettet, hvordan den franske nybølge fik stor betydning for et skift omkring 1960. Fra at lave film for underholdningens skyld gik man over til at fokusere på filmmediet som et sted, hvor ny erkendelse trænger sig på:

> Vi havde slet ikke tid til noget, som blot var underholdning. Jeg tror, den største inspiration for os lå i værkernes forskellighed. Vi opdagede, at de gamle håndværksregler, vi havde fulgt så slavisk, var uden mening. (...) Hvis indholdet var livsvigtigt, så behøvede man blot at fortælle løs og stole på, at en form ville dukke op. Meningen kunne godt fange et publikum uden brug af de stivnede konventioner. (cit. Bondebjerg 2005: 85)

Midt i en auteur-tid. Det var midt i denne opbrudstid, to år efter vedtagelsen af den første filmlov i 1964, at Den Danske Filmskole blev grundlagt med I.C. Lauritzen som rektor og Theodor Christensen som lærer[3]. De første år var turbulente, bl.a. fordi man i den mesterlære-baserede branche var mistroisk over for en kunstorienteret filmskole.

Filmskolen var desuden præget af ungdomsoprøret. Den blev i 1969 besat af filmkommunarder, der gjorde oprør mod elitedyrkelsen og ville have skolens udstyr gjort tilgængeligt for andre. Filminstruktøren Bent Christensen har beskrevet sin rektortid 1970-72 som præget af tidens anti-autoritære aktioner. Eleverne forlangte – og fik – indflydelse på skolens administration, og rektortitlen blev afskaffet til fordel for betegnelsen 'kunstnerisk leder' (Christensen 1991: 30).

Jens Ravn overtog rektorposten 1972-74 og har formuleret tankerne bag disse års strukturering af "den vanskelige uddannelse mellem kunst og teknik" således:

> [Det handlede om] at overlade problemet til dem, der så forbandet gerne ville være talentfulde filminstruktører. Find selv ud af det. Her er en skole med en masse tilbud, så kan du selv bygge din egen uddannelse op. (Ravn 1991: 35)

I stedet for længerevarende, synkroniserede linjeuddannelser, som var Theodor Christensens grundtanke, gik skolen over til kortere kurser, bl.a. fordi Filmfondens bestyrelse gerne ville have kurser som en slags efteruddannelsestilbud til branchen.

Da Jens Ravn sprang fra rektorposten

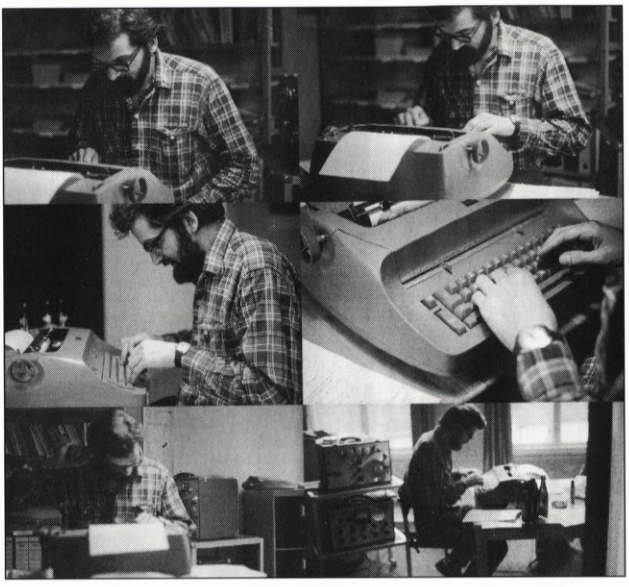
for at instruere Hans Kirks *Fiskerne* som tv-serie for DR, blev den fotografuddannede Henning Camre, der nu var tilknyttet skolen som lærer for fotograferne, ansat som rektor. Camre tiltrådte i 1975 med krav om en reetablering af den flerårige uddannelse. Intentionen var, at samarbejder på tværs skulle give eleverne en både teoretisk og praktisk viden om hele produktionsprocessen, herunder manuskriptskrivning.

Som Henning Camre formulerer det i et tilbageblik på de første år:

> Tanken om, at film blev frembragt ved samarbejdet mellem de basale ingredienser: instruktion, billede og lyd, var næppe revolutionerende, men på det tidspunkt ny. De auteur-drevne skoler i Lodz og Paris underviste f.eks. ikke i lyd, det skete på et teknologisk universitet, som alene beskæftigede sig med lyd som et teknologisk fænomen. Fraværet af en manuskriptuddannelse var påfaldende, ikke kun som et speciale, – der var ikke en egentlig undervisning i arbejdet med manuskript, det var noget, som instruktøren, som auteur, forventedes at have med sig i bagagen. (Camre 2006: 24)

Et halvt års tid efter at være startet i jobbet ansatte Camre Mogens Rukov som lærer. Sammen etablerede de en selvstændig manuskriptuddannelse, der, som Henning Camre erindrer i Filmskolens festskrift om de første 25 år, "blev mødt med nogen modstand og overbærenhed. Noget så grundlæggende som dramaturgi og manuskriptskrivning eksisterede ikke dengang. Og det var vel den fremherskende mening, at det ikke lod sig gøre at undervise i den slags." (Wivel og Bro 1991: 11). Mogens Rukov supplerer: "Subjektiviteten var lov. Alt var fyldt med meninger og opfattelser. Principielt kunne ingen lære nogen noget. Der var ikke noget, der var rigtigt og ikke noget der var forkert." (Rukov 1991: 39).

Når Gert Fredholm mindes sine erfaringer som instruktør på skolens første



Virkelighedens Mogens Rukov i aktion. Gengivet efter bogen *At lære kunsten* © Arne Bro.

afgangshold i 1968, beskriver han en oplevelse af "fortællemæssig blindhed". Efter Theodor Christensens bortgang forsvandt ifølge Fredholm også den mere fokuserede analyse af genrer og strukturer:

> Jeg havde i hvert fald ikke lært at stave til Aristoteles, da jeg gik ud af Filmskolen. Ingen havde fortalt, at Aristoteles allerede for flere tusinde år siden havde skrevet om begyndelse, midte og slutning. Min dansklærer i gymnasiet havde ganske vist sagt, at en stil skulle være ligesom en fisk: Den skulle have et godt hoved, en pæn krop og en god hale. Dybden i denne pixibogs-dramaturgi havde jeg først fattet senere. Da Theodor var væk, forsvandt også analysen af genrer og konkretisering og strukturelle størrelser. Jeg vandrede i fortællemæssig blindhed og havde alting på fornemmelsen. Det kan jo være fint nok med intuition, men det var først lang tid senere, da Mogens Rukov holder sit indtog på filmskolen, at der begyndte at komme ord og begreber på en gryende filmdramaturgi. (Fredholm 2006: 18)

Kættere og kratluskere. Ud over at introducere fortællemæssige størrelser i instruktørernes univers begyndte man sidst i 1970'erne at lave kortere, selvstændige kurser i manuskriptskrivning, der

mere var efteruddannelse end integrerede forløb på skolen. De første kurser fik bl.a. den filminteresserede Mogens Kløvedals opmærksomhed. I *Filmskolen de første 25 år* beskriver han, hvordan han først var 'kratlusker' på Filmskolen, fordi han havde hørt, at noget helt nyt var sat i gang: "Undervisning i at skrive. Noget helt uhørt hen over midten af 70'erne, hvor skrivning var kunst og forbeholdt kunstnerne, dvs. instruktørerne" (Kløvedal 1991: 44).

Kløvedal søgte ind på det første officielle manuskripthold og blev sammen med Leif Petersen, Rumle Hammerich og Bente Clod færdig i 1982. Han beskriver undervisningen som noget, man i høj grad tilrettelagde selv, og som 'kættersk', fordi en af de grundlæggende indvielser var, at skrivning for en stor del er noget, man ikke kan lære. Fra sin position i 1991 konkluderer han, at meget kan læres, og at filmene bliver bedre af det. Ikke kun pga. dramaturgi, men

> måske mest, fordi der udvikles en fælles måde at tænke på. En måde at læse hinandens idéer på, så man er i stand til at udtrykke sig hjælpende, konkret, strukturelt. (...) Filmskolen har været fødselshjælper til en ny måde at udveksle viden på. (Kløvedal 1991: 44)

Som Mogens Kløvedal er inde på, handler undervisning i manuskriptskrivning ikke kun om at tilegne sig konkrete modeller og redskaber til brug for skrivningen, men også om overhovedet at få et fælles sprog til at kommunikere om filmmanuskripter. En af tankerne bag Henning Camres reetablering af de flerårige forløb var at sikre længere samarbejder på tværs af linjerne, samtidig med at man gennem fællesfag for alle linjer sørgede for et fundament af fælles viden.

Samarbejder på tværs har været en grundpille, men også en af de store udfordringer i forhold til manuskriptuddannelsens integration på Filmskolen. Mens instruktørerne har fundet det naturligt at anvende en fotograf, en klipper og en lydmand på deres produktioner, har manuskriptforfatterne ikke været selvskrevne samarbejdspartnere. Skolen har undervejs forsøgt forskellige strategier for at få etableret samarbejder på manuskriptplan, men som det fremgik af konflikter allerede med første afgangshold, var det svært at tvinge instruktører til at realisere manuskripter, de ikke troede på.

Som Peter Schepelern skriver om Lars von Triers tid på Filmskolen, så var der optræk til krise, da Trier nægtede at instruere et manuskript, han blev tildelt som et af de få håndfaste forsøg på at tvinge samarbejder igennem med det første hold fra manuskriptuddannelsen. Triers kategoriske afvisning fik imidlertid ikke konsekvenser, da Mogens Rukov efter at have læst det pågældende manuskript mente, at man ikke skulle bortvise en instruktør for ikke at ville filme det, men at en instruktørelev, der *ønskede* at filme det, derimod burde bortvises (Schepelern 1997: 42-43).

Man kan trække på smilebåndet over anekdoten, men samarbejdet med instruktørerne har været et reelt problem for manuskriptuddannelsen. Dels på grund af mange instruktørers selvopfattelse som *writer-directors* uden behov for manuskriptassistance, dels på grund af logistiske problemer i forhold til koordineringen af uddannelserne.

Et sprog spirer frem. Skønt manuskriptundervisningen de første år mest levede sit eget liv parallelt med resten af skolen, begyndte der udefra så småt at blive lagt mærke til, at man måske kunne lære noget i forhold til at skrive film. Nuværende chef for DR's TV-Drama Ingolf Gabold beskriver således, hvordan det forårsagede en

mindre revolution i den danske film- og tv-branche, da den svenske dramaturg Ola Olsson kom til Danmark i 1979 med sine tanker om historiers struktur:

> Ola Olsson gav os en film- og tv-dramaturgi, som lukkede den forplumrede luft ud af det rum, som en del film- og tv-folk havde holdt hermetisk tillukket i troen på, at deres kreationer ikke kunne sættes på formel endsige diskuteres i et fagsprog hinsides smagsdomme af deres kolleger og af publikum.[4]

Rumle Hammerich oplevede som instruktørelev (med afgang 1979) og siden som del af første manuskripthold, hvordan Ola Olsson og den britiske manuskriptforfatter Neville Smith fik noget grundlæggende i gang omkring manuskriptarbejdet:

> Ola kom ud af det blå med et svensk pas og en melding om, at der var en vis struktur i en historie (...). Det var en chokerende oplysning. Vi havde svævet i et magisk mørke omkring manuskriptskrivning, dramaturgimodellen udvidede vore horisonter milevidt og var ikke let at modbevise. (Hammerich 2006: 97)

Peter Thorsboe var blandt deltagerne på et af de kortere skrivekurser i filmskoleregi. De positive erfaringer på kurset fik ham og hans bror Stig til at søge ind på manuskriptuddannelsen (afgang 1984), der dengang bestod af kurser lagt hen over året, så man stadig kunne passe et arbejde ved siden af. Thorsboe konstaterer nøgternt, at

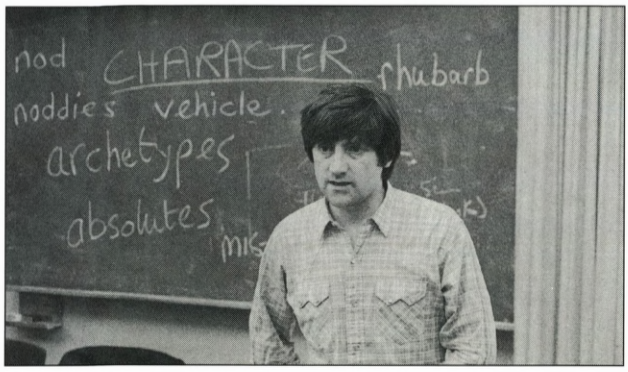
> dengang var der (heller) ikke megen prestige i at være manuskriptforfatter i Danmark. Spørgsmålet var, om det overhovedet var et selvstændigt fag. De allerfleste af dem, der skrev for film og tv, gjorde det 'ved siden af' deres egentlige karriere inden for litteratur eller journalistik. Gerne i en sommerferie. (Thorsboe 2006: 144)

Videre siger Peter Thorsboe, at i betragtning af, "at ingen rigtigt vidste, hvad vi seks manuselever egentlig skulle bruges til – instruktøreleverne ville selvfølgelig selv skrive deres egne film – var det faktisk nogle fantastiske faciliteter, skolen stillede til vores rådighed." (ibid: 145).

Heidi Philipsen har som en del af ph.d.-afhandlingen *Dansk films nye bølge: afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole* interviewet en række tidligere elever fra de forskellige filmlinjer, og her tillægges netop erhvervelsen af et fælles sprog til at diskutere historier stor værdi (Philipsen 2005: 352). En hel generation af filmfolk fra skolen har gennem fællesfaget Dramaturgi fået et fælles udgangspunkt for, hvordan man kan drøfte historier.

Skriveri som selvstændig linje. Ifølge Lars Kjeldgaard var der store problemer med manuskriptkurserne op gennem 80'erne, og man overvejede helt at nedlægge undervisningen, som var kørt ud på et sidespor i forhold til resten af skolen[5]. I stedet tog man sig en grundig tænkepause, inden man i 1988 satsede på et mere intensivt forløb med etableringen af en selvstændig 'linje' på halvandet år baseret på daglig undervisning. Lars Kjeldgaard (instruktør årgang 1987) blev ansat som assistent for Mogens Rukov, og sammen med Henning Camre besluttede de på baggrund af den deprimerende tilstand i dansk film i 80'erne at gøre en bevidst indsats for at 'aflitterærisere' dansk film.

Mens der blandt eleverne på manuskriptkurserne hidtil havde været mange forfattere, prøvede man at få nyt blod ind i form af f.eks. reklamefolk, tegnere eller skuespillere. Den grundlæggende idé var at "lære folk at overgive sig til filmen" i stedet for at have en litterær tilgang til film (Kjeldgaard 2007). 'Show, don't tell' blev et mantra, og ud over hjemmelavede kompendier om alt fra Buñuel til Cassavetes vendte man sig også mod amerikanske manuskriptskrivningsmanualer som Syd Fields *Screenplay* (1979). Ifølge Lars Kjeld-



Neville Smith, en af de første manuskript-undervisere på Den Danske Filmskole. Gengivet efter bogen *At lære kunsten*. Foto: Arne Bro

gaard var udgangspunktet en videreførelse af nybølgen og neorealismen, men et grundlæggende princip var at identificere sig med "store fortællere, ligegyldig hvor de var". På grund af snakken om bl.a. akter og genrer mente flere i tidens kulturmiljø imidlertid, at undervisningen var præget af tanker fra Hollywood (ibid.)[6]

Man lagde stort ud i 1988 ved at lade hele 30 ansøgere deltage i et introforløb før optaget til den deciderede manuskriptlinje. Nikolaj Scherfig var blandt de tolv, der sammen med bl.a. Jens Arentzen og Gert Duve Skovlund gik videre til linjeforløbet. Han beskriver i *At lære kunsten*, hvordan han fik kontakt til nogle instruktørelever, men ikke dem, "der følte sig truet af os manuskriptelever, og som var overbevist om, at vi i virkeligheden selv ville være instruktører, når det kom til stykket. For hvem fanden gider bare at være manuskriptforfatter?" (2007: 159).

Scherfig fik bl.a. kontakt til Søren Fauli og skrev hans afgangsfilm *Dagens helt*. Siden skrev han elevfilm for nogle af eleverne fra 1989-93 og begyndte selv at undervise på manuskriptholdet i 1995, hvor man begyndte at kunne høste frugterne af anstrengelserne med de første hold.

Den gyldne årgang. Instruktørårgangen, der startede, da de første elever fra manuskriptuddannelsen forlod skolen, var ifølge flere de første, som for alvor var interesseret i manuskriptforfatterne og i at fokusere mere på fortællingen. Årgangen med bl.a. Thomas Vinterberg, Peter Flinth, Per Fly og Ole Christian Madsen er blevet kaldt 'den gyldne årgang'. Ifølge Thomas Vinterberg havde den et nyt fokus:

> "Kæphesten på vores årgang var at sætte skuespillerne og fortællingen omkring karaktererne i centrum. Før vores årgang havde Filmskolen været et meget fotograf-domineret sted. Sådan oplevede vi det i hvert fald. (Vinterberg 2006: 180)

Dogme95-manifestet samt Thomas Vinterberg og Mogens Rukovs samarbejde om *Festen* er blandt de begivenheder, der sidst i 90'erne for alvor fik folk uden for Filmskolen til at opdage, at der foregik noget omkring manuskriptskrivning. Som Vinterberg erindrer, var det som elev på skolen i sin tid en stor indsigt pludselig at opdage, at der var inspiration at finde i samarbejdet med manuskriptafdelingen. Vinterberg beretter, at både han selv og de andre instruktører arbejdede meget med skuespillere, men

> samtidig sad Lars Kjeldgaard og Mogens Rukov og forskede – de var jo sindssygt moderne i deres tankegang i manuskriptafdelingen på Filmskolen på det tidspunkt – og det var vanvittigt spændende, hvad de nåede frem til. På det tidspunkt opfandt de begrebet 'Den naturlige historie' og en masse andre begreber, og det hang jo godt i tråd med vores fornemmelse af at arbejde med skuespillere, og det var også en stor gave for skuespillerne. Det hele gik op i en højere enhed. Et håndholdt kamera i den ene afdeling, en metodik til at skabe levende karakterer i instruktørafdelingen, og i manuskriptafdelingen nogle fortællinger, der gjorde, at man kunne udfolde sig som skuespiller. (Vinterberg 2006: 184)

De efterfølgende karriereforløb vidner om et hold instruktører, der alle var interesseret i at skabe historier i tæt samspil med andre.

Thomas Vinterberg fandt på Filmskolen sammen med manuskriptforfatteren Bo Hr. Hansen (manus årgang 1991). De skrev sammen hans afgangsfilm *Sidste omgang* (1993) og siden kortfilmen *Drengen der gik baglæns* (1994) og Vinterbergs spillefilmdebut *De største helte* (1996). Siden samarbejdede Vinterberg med sin tidligere lærer, Mogens Rukov, om *Festen* (1998), *It's All About Love* (2003) og *En mand kommer hjem* (2007).

Ole Christian Madsen fandt efter at have samarbejdet med Ole Meldgaard (manus årgang 1991) om sin afgangsfilm *Lykkelige Jim* (1993) sammen med manuskriptforfatteren Lars. K. Andersen (manus årgang 1996) om *Pizza King* (1999), tv-serien *Ederkoppen* (2000), hvor Lars Kjeldgaard var hovedforfatter, og *Flammen og Citronen* (2008).

Fra samme årgang instruerede Peter Flinth i 1997 Nikolaj Scherfigs manuskript til *Ørnens øje*, og Per Fly blev efter at have instrueret dukkefilmen *Prop og Berta* (2000) med manuskript af forfatteren Bent Solhof og manuskriptforfatteren Mikael Olsen (manus årgang 1987) kendt for trilogien *Bænken* (2000), *Arven* (2003) og *Drabet* (2005), som blev udviklet i tæt samarbejde med en række forfattere og konsulenter, bl.a. Kim Leona (manus årgang 1997) og Lars Kjeldgaard.

Schrader og synliggørelsen af faget. Efter et magert afgangshold i 1994, hvor kun fire af de seks optagne elever færdiggjorde manuskriptuddannelsen, besluttede Filmskolen at udvide optaget betragteligt i 1996. Ifølge Poul Nesgaard, som havde overtaget rektorstolen i 1992, skete udvidelsen af elevtallet takket være Kulturministeriets indsats for at skabe flere uddannelsespladser. Nesgaard udtaler i 1994 til *Politiken*, at man af disse ekstra midler samt penge fra Nordisk Ministerråd til forskning i manuskriptskrivning og et seminar på Filmskolen kan aflæse tidens interesse for netop manuskriptets betydning for film- og tv-produktionen (Vinterberg 1994). Artiklens journalist kommenterer, at "Den danske Filmskole ser ud til at være et af de få steder i verden, hvor manus-uddannelsen fungerer", og beskriver efterfølgende, hvordan Mogens Rukov rejser rundt og underviser på filmskoler andre steder i verden.[7]

Manuskriptuddannelsen kommer for første gang rigtigt i offentlighedens søgelys, da Mogens Rukov og Lars Kjeldgaard i 1995 arrangerer det store manuskriptforfattersymposium *To Move the Film: The Script*. En række instruktører og manuskriptforfattere fra Filmskolen husker symposiet som en skelsættende begivenhed. Nikolaj Scherfig beskriver det som det første signal om, at noget vigtigt var i gære:

> "Herfra var det, som om ånden for alvor blev lukket ud af flasken, og en erkendelse i den filminteresserede offentlighed – og på Filminstituttet – om vigtigheden af manuskriptforfattere begyndte at blive *comme il faut*." (Scherfig 2007: 163).

Weekendavisens Bo Green Jensen var til stede ved symposiet og indledte sin rapport med følgende afsnit:

> Det har strengt taget aldrig været nogen hemmelighed, at et godt og gennemarbejdet manuskript er forudsætningen for en vellykket film. Alligevel er det først i de sidste ti år, at man også herhjemme er begyndt at erkende manuskriptets betydning, og indtil videre er det væsentligst smukke ord, man har bakket erkendelsen op med. Det kniber stadig med at overtale de bevilgende instanser til at investere de beløb, der skal til, for at en eller to manuskriptforfattere kan arbejde i fred det halve eller hele år, der skal til. (Jensen 2005)

Bo Green Jensen beskriver symposiet som så rigeligt timerne værd og refererer udførligt fra indlæg af topnavnene Paul

Schrader, Richard Price, David Newman samt den 80-årige italienske medforfatter til en række neorealistiske klassikere Suso Cecchi d'Amico.

Tavlen med noterne fra Paul Schraders forelæsning hænger den dag i dag bag glas og ramme på manuskriptuddannelsen og beskrives af Filmskolens nuværende faglærer Lars Detlefsen (manus afgang 1997) som et centralt vendepunkt for hele skolen:

> Mogens Rukov inviterede Paul Schrader. Han fortalte, at i Hollywood gør vi sådan her, og der er bøger og regler om det. Det ændrede mange ting. Folk begyndte at tage det at skrive film alvorligt i stedet for bare at sige, at 'kunsten er fri'. Efter hans besøg begyndte man virkelig at arbejde efter kunstens regler og forstå, at det ikke er noget ondt, som Hollywood har fundet på (...). Det handler ikke om, hvad du skal fortælle. Det må du selv om. Men det handler om måden at fortælle på, og den kan man faktisk godt lære på en skole." (Redvall 2007)

Mens Ola Olsson kom med en grundlæggende dramaturgi i 1980'erne, var manuskriptforfatteren til film som *Taxi Driver* (1976) og *Raging Bull* (1980) i 1990'erne medvirkende til, at flere i højere grad vendte blikket mod amerikansk film og dens tradition for *screenwriting*. Som Kim Leona beskriver det, var der under hendes tid på skolen 1996-97 "ikke længere nogen aversion mod amerikanske film", men filmdiæten var stadig en blanding af alt fra Godard til *Godfather* (Christensen 2003).

De svære samarbejder. I afgangskataloget for de i alt elleve afgangselever i 1996 indgår naturligt et uddrag fra Paul Schraders symposium, der sammen med en lærerig studietur til New York var blandt årgangens store oplevelser. I et interview i *Information* fortæller de færdiguddannede manuskriptforfattere Dunja Gry Jensen og Jens Dahl om tilfredsheden ved at skulle ud i et filmmiljø, hvor der nu var mere opmærksomhed rettet imod manuskriptet, og ordet samarbejde går igen og igen blandt elevernes udtalelser om det forløb, de har været igennem. Som Dunja Gry Jensen udtaler:

> Det handler om, at film er samarbejde. Man må have respekt for hinandens færdigheder og specialer – om man så er klipper, manuskriptforfatter eller instruktør. Nogle instruktører tror, at de skal kunne det hele, og skammer sig, hvis ikke de skriver manuskriptet selv. Men hvorfor det? En manuskriptforfatters job er jo netop at stå til rådighed med sin professionelle kunnen. Og sammen kan man så skabe en historie, der fungerer. (Michelsen 1996)

Blandt Dunja Gry Jensen og Jens Dahls kolleger fra årgang 1996 er Kim Fupz Aakeson, som efter at have skrevet Susanne Biers hit *Den eneste ene* (1999) sammen med den autodidakte Anders Thomas Jensen blev et af de manuskriptforfatternavne, som også almindelige biografgængere kender til. Kim Fupz Aakeson beskriver sin tid på Filmskolen som en fase, hvor han opdagede, at han holdt af den sociale del af den filmiske skabelsesproces og fandt inspiration i filmmediets indbyggede økonomiske begrænsninger og deres konsekvenser for historien.

Han husker bl.a. et af eleverne ofte refereret oplæg af producenten Peter Aalbæk Jensen henvendt til forfattere, der vil have deres manuskripter produceret: "Din film foregår ikke mere end seksten km fra Rådhuspladsen. Din film foregår inden døre. Din film foregår om dagen. Din film foregår i nutiden. To skuespillere er dobbelt så godt som fire skuespillere." (Aakeson 2006: 189). De produktionsmæssige omstændigheder forbundet med at realisere et manuskript gav noget konstruktivt at tygge på, men Kim Fupz Aakeson fremhæver samtidig, at et af de centrale problemer i hans øjne var, at man som manuskriptforfatter ikke nåede at se sit arbejde realiseret.

En af årsagerne var, at instruktørerne trods de mange fine tanker om betydningen af samarbejde ikke gad lege med.

Da vi gik der, var der intet formelt samarbejde. Der var sådan nogle dating-møder, hvor vi kom med vores små ideer og så sagde de 'nej!'. De ville simpelthen ikke have med os at gøre. Jeg gik gennem de der halvandet år uden at se én eneste ting, jeg havde skrevet, blive til film, og det var da et problem. (...) Det er jo helt afgørende, at man får set det, man har skrevet blive sagt og ageret, og det var helt galt. Det var det eneste, der var galt ved at gå der. (Aakeson 2007a)



Prominente gæster på symposiet *To Move the Film: The Script* i 1995. Gengivet efter bogen *At lære kunsten.* Foto: Den Danske Filmskole

De tilbagevendende vanskeligheder med samarbejdet mellem instruktører og manuskriptforfattere betragter Poul Nesgaard som et grundlæggende problem i mødet mellem Filmskolens individualister. Som han formulerer det: "I det hele taget er Filmskolen et paradoks, en umulig drøm som alligevel går i opfyldelse – på trods. For hvordan forestiller man sig, at mere eller mindre utilpassede kunstneriske gemytter kan affinde sig med at gå i skole? Hvordan forestiller man sig, at egensindige, unikke og selvstændige individualister kan presses ind i en samarbejdskultur?" (Nesgaard 2006: 257).

Logistiske problemer. Ud over de nævnte samarbejdsvanskeligheder ligger der et logistisk problem i den begrænsede tidshorisont med blot halvandet, nu to, år til manuskriptuddannelsen, mens de andre linjers forløb er fire synkroniserede år. Denne forskel i forløbenes længde fremhæves igen og igen som en forhindring for samarbejdet. Et hold instruktører og manuskriptforfattere starter samtidig, men så forsvinder forfatterne halvvejs. Et nyt manushold starter, men har svært ved at få de 'ældre' instruktørers opmærksomhed.

Rasmus Heisterberg (manus afgang 1999) er blandt dem, der mener, at manuskriptuddannelsen burde forlænges til en fire-årig uddannelse. Dels af hensyn til samarbejdet med instruktørerne, dels af hensyn til håndværket, fordi det sværeste for ham at se ikke er at skrive, men at skrive om. Den største udfordring er de mange gennemskrivninger efter det første lystfyldte draft, hvor man skal kunne gå kritisk tilbage til sit stof og rive det hele fra hinanden:

Det er en virkelig lang og tålmodighedskrævende proces at nå til det sidste draft, og det er dér, fårene bliver skilt fra bukkene. At man kan blive ved og ved med at vende det og finde frem til den rigtige løsning og få det til at klikke. Det lærer man ikke på Filmskolen, for det er der ikke tid til på to år. (Heisterberg 2007)

Der har flere gange været talt om at forlænge manuskriptuddannelsen til i hvert fald tre år, men det er endnu ikke blevet til noget.[8]

Til gengæld har flere af manuskriptforfatterne efter endt skolegang selv forsøgt at fortsætte de interne samarbejder over en længere tidshorisont. Afgangsholdet fra 1997 etablerede således arbejdsfællesskabet *Screenwriters Copenhagen*, og afgangsholdet fra 2003 dannede i samme ånd foreningen *Screenplayers*.

***Readings* som redskab.** I 1997 forsøgte Filmskolen sig med tvungne samarbejder mellem forfattere og instruktører på de kortere filmøvelser under uddannelsen, de såkaldte penneprøver. Michael Colville-Andersen (manus årgang 1999) fortæller, at instruktørerne var sure over tiltaget, som dekreterede manuskriptforfatter på otte ud af i alt ti penneprøver (Christensen 2001).

Marianne Moritzen, der var undervisningskoordinator på skolen 1993-99, husker, at man løbende diskuterede, hvordan man kunne forbedre samarbejderne. Et konkret tiltag var at hjælpe manuskriptforfatterne med at få gjort deres tekster levende ved at tage en ny metode, *readings*, i brug. *Readings* består i al deres enkelhed af, at man samles om at læse et manuskript højt. Ofte med brug af skuespillere i de forskellige roller, men som internt arbejdsredskab på manuskriptuddannelsen kan det også bare være mellem forfatterne, at man i fællesskab levendegør teksterne, så man kan høre, hvad der fungerer eller ikke fungerer.

Konkrete problemer for manuskriptforfatterne resulterede således i en konkret metode, der i dag er hyppigt anvendt i branchen, og ifølge Lars Detlefsen er *readings* nu en central del af manuskriptuddannelsen:

> Man aner jo tit ikke, hvad man har skrevet, og det giver utroligt meget at få sit manuskript læst op af andre og pludselig høre, hvad der er godt og skidt. Samtidig er *readings* en måde at invitere folk ind på, så de kan høre en historie og kommentere den. Måske opstår der på baggrund af det et samarbejde. Noget af det sværeste for filmfolk er jo at læse. Filmfolk er visuelle. Kun få kan læse i dansk film. Alle hader at læse manuskripter, så vi forsøger at gøre det attraktivt ved at folk kan få læst en historie højt. (Redvall 2007)

Ud over at være et redskab for forfatteren er *readings* således et forsøg på at gøre teksten mere håndgribelig for folk, der har svært ved at fornemme en historie på papir. *Readings* kan også betragtes som endnu et forsøg på at synliggøre forfatterne, og siden afgangsholdet i 2003 har manuskriptuddannelsen produceret dvd'er, hvor skuespillere læser rollerne i de nyslåede forfatteres manuskripter.

Fra skammekrog til spotlight. I Heidi Philipsens afhandling citeres Lars Detlefsen og Mogens Rukov for at mene, at "manuskripteleverne nu (blandt de andre elever) [er] blevet så populære at konsultere, at de nærmest er blevet overbebyrdet med dramaturgiske opgaver. De beskriver det som en udvikling fra 'skammekrogen til spotlight'." (Philipsen 2005: 260).

Erfaringerne fra manuskriptuddannelsens afgangshold anno 2007 er, at instruktørerne nu er åbne over for samarbejdet. Som Maja Juul Larsen siger: "I begyndelsen var der lidt knas i samarbejdet med instruktørlinien, men det er jo fordi, begge parter er lige usikre. Viljen til at samarbejde har været stor, og på midtvejsfilmen valgte alle instruktøreleverne frivilligt at bruge os fra manuslinien." (Iskov 2007). Hun beskriver det som en af styrkerne ved uddannelsen, at man i dag skriver utroligt meget, så man får følelsen for håndværket frem for at sidde og vente på guddommelig inspiration.

> På skolens hjemmeside havde jeg set, hvor afsindigt meget man skal aflevere på de to år, manusuddannelsen varer. Vi endte med at skrive endnu mere, og det er en stor styrke at mærke, man kan producere så meget så hurtigt. Man lærer at få tempo i sit arbejde i stedet for at sidde og vente på den guddommelige inspiration. Og med dramaturgien som byggesten har man hele tiden noget at støtte sig til. (ibid.)

Den håndværksmæssige side af det at skrive er blevet effektivt inkorporeret i uddannelsen i forhold til såvel modeller

og metoder som mængden af afleveringer. Blandt de mange opgaver indgår nu et helt semester i samarbejde med DR's TV-Drama, hvor manuseleverne sammen med producer-eleverne udvikler en tv-serie til dansk fjernsyn. I dag er der ingen angst for at tale om dramaturgi, og der er heller ingen berøringsangst over for at skrive til tv, hvor mange af afgangseleverne også finder deres første jobs.

Sideløbende med det større fokus på dramaturgi og professionaliseringen af manuskriptforfatterne som faggruppe, er der imidlertid begyndt at dukke kritiske røster op om faren ved at låse sig for fast på klassiske dramaturgiske rammer og regler.

Da Bo Tao Michaëlis i 2001 anmeldte dramaturgen Trine Breums bog om manuskriptskrivning, ironiserede han over et nyligt foredrag, hvor han var blevet helt rørt over,

> hvor meget branchen skylder gamle Aristoteles. Ja han blev næsten omtalt, som om han stadigvæk var iblandt os og underviste på filmskolen i manuskriptskrivning. At hans *Poetik* var obligatorisk pensum og at alle film burde drejes over hans tretrinsraket med en begyndelse, en midte og en slutning, krydret med de vendepunkter, de katastrofale omslag, han krævede af sin tids genre, den attiske tragedie i 400-tallet før vores tidsregning. Sådan set interessant. At mens dansk teater i en årrække har forsøgt performativt at bryde med denne græske tanke udi dramaturgisk opsætning, har man i store dele af filmkunsten forelsket sig i denne model med en rørende og trofast lidenskab. Man taler om den store fortælling, den naturlige historie og det vigtige i at plotlægge scene-bjerglandskab med en tinde over de andre, en kurve, der topper, og så toner historien ud på en lukket eller åben pointe. (Michaëlis 2001)

I 2001 er de klassiske dramaturgiske begreber blevet så knæsatte i dansk film, at de efter Bo Tao Michaëlis' mening cementerer "en vis konservatisme, der nok fungerer, men også forbigår væsentlige originale indgange og omkalfatringer i det dramatiske sprog." Han konkluderer, at bogen illustrerer, hvor svært det må være for "eksperimenterende, avantgardistiske forfattere umiddelbart at gå ind i en manuskriptskrivning, som synkronsvømmer i kølvandet på Sofokles' dramatik, dannelsesromanen fra 1800-tallet og moderne amerikansk tv-dramatik" (ibid.). Efter nogle år med begejstring over effektivt fortalte danske film spirer bekymringen over, at dramaturgien kan blive en spændetrøje, som gør det svært for anderledes og eksperimenterende film at bryde igennem. Hvis alle i miljøet har lært de samme ting om historiers natur og læser manuskripter med samme blik, er det vanskeligt at gå mod strømmen.

Som Michaëlis påpeger, har teatret i en årrække forsøgt at bryde med de klassiske fortælleformer. På filmfronten kritiserede Dogme95 dramaturgiens forudsigelighed for at være den guldkalv, hvorom der danses, og efterlyste et opgør med tidens "illusionære film". Dogmefolkene ville vække en død filmkunst til live, men stillede sig i opposition til 'den individuelle film'. Det kollektive fokus og kyskhedsløftet medførte gode historier snarere end avantgardistisk nytænkning. Lars von Trier og yngre instruktører som Christoffer Boe og Simon Staho (og dennes faste manuskriptforfatter, Peter Asmussen) står i dag som unikke filmskabere, der søger nye veje ind i fortællingen, mens størstedelen af dansk film på godt og ondt er præget af et fokus på at skabe velfungerende historier efter klassiske modeller.

Skriverkarlenes golde professionalisme. I 2005 blussede en debat om manuskriptskrivning op, efter at Lars von Trier i tidsskriftet *EKKO* kommenterede tilstanden i dansk film. Efter i dogme-manifestet at have kritiseret den forudsigelige dramaturgi erklærede Trier nu ti år senere:

> Jeg er meget, meget modstander af at bruge manuskriptforfattere. Jeg synes, at selve professionen er diskutabel. Problemet er, at en instruktør henvender sig til en forfatter og kommer med en ide til noget, som måtte være mere eller mindre behjertet. Og én ting er i hvert fald sikkert, at når det har været igennem den dér lynhurtige dramaturgisering, så er det ikke behjertet mere. Så bliver det vanvittigt overfladisk. Problemet er, at både Kim Fupz Aakeson og Anders Thomas Jensen er blevet så dygtige nu, at de skriver manuskripter på ingen tid – som er vanvittigt gode at læse og er vanvittigt klare i deres opbygning. De er til ug, og det er ødelæggende for filmen. I stedet skal der være nogen, der har et personligt forhold til de emner, de skal lave. (cit. Schepelern 2005: 26)

Forfatterne får kritik for at misbruge virkeligheden. "De tager bare alle emnerne ned fra en hylde, som om det ikke var noget, der havde voldt folk uendelige lidelser igennem historien. På amerikansk facon tager man nogle emner og beskæftiger sig med dem ud fra deres overflade, og derfor bliver det nogle sindssygt overfladiske film. Det er virkelig misbrug af virkeligheden." (ibid.).

Lars von Trier trækker i interviewet på auteur-teoriens tanker om, at der skal være et personligt forhold til filmen. Instruktørerne har noget på hjerte, mens manuskriptforfatterne er håndværkere, der ødelægger instruktørens intentioner med overfladiske metoder efter amerikansk forbillede. En række andre danske instruktører som f.eks. Per Fly tillægger gerne manuskriptforfatterne en rolle som positivt medskabende i deres mere proces- og researchbaserede tilgang til at finde ind til en films historie. Men både i branchen og i medierne begynder man omkring tiden for Triers kritik at møde bekymrede udsagn om, at instruktørens kunstneriske integritet er truet af manuskriptforfatteren – og producerens – øgede betydning i skabelsen af nye danske film.

Som filmkritikeren Morten Piil allerede i 1999 konkluderede i en artikel med titlen "Skriverkarlens kanonisering", har det været frugtbart med en række unge forfattere fra manuskriptuddannelsen, men man skal agte sig for "gold professionalisme" (Piil 1999). Dansk film har ifølge Piil brug for skriverkarle,

> men det er overtro at vende sig mod manuskriptforfatterne som dem, der i første række skal hæve dansk films niveau. Det magter i sidste ende kun de personer, der rent faktisk laver filmene og har det kunstneriske ansvar på alle niveauer, nemlig instruktørerne. Skærer man ind til benet, skabes en film i de magiske sekunder, kameraet snurrer – og ingen anden end instruktøren kan kontrollere, hvad der netop i denne komprimerede tidslomme sker foran kameraet. Groft sagt kan kun instruktørens kunst gøre en film til mere end en papir-markering af gode intentioner. Instruktøren har brug for dette papir, men intet manuskript er i sig selv godt nok til at sikre en god film. Tilsvarende bliver ingen instruktør automatisk mindre auteur af at arbejde sammen med en manuskriptforfatter. Det kan tværtimod hjælpe ham/hende til at udkrystallisere, hvad personligheden rummer. Meget mere kan ikke med sikkerhed siges om instruktørens og forfatterens samarbejde i al almindelighed." (ibid.)

Som Morten Piil fremhæver, er gode manuskripter i sig selv naturligvis ikke nok til at sikre gode film. Det centrale er, at hver person i processen har de rigtige kompetencer og evnen til at forløse dem optimalt i samarbejdet. Manuskriptuddannelsen har været med til at sætte fokus på manuskriptets betydning og etablere en fortællestærk faggruppe, som man som dansk instruktør kan vælge at finde håndværksmæssig hjælp og inspiration hos.[9]

En screenwriting/auteur-kultur? Instruktøren har som udgangspunkt stadig det sidste ord og *final cut* i dansk film, men manuskriptskrivning er gennem de seneste år blevet en anerkendt disciplin med en selvstændig faglig stolthed og egne

'author-auteurer'.[10] Udviklingen mod større inddragelse af dramaturgi og fortælleformer beskrives af Heidi Philipsen som en kombination af "elementer fra den franske auteur-tradition og den amerikanske screenwriting-tradition" (Philipsen 2005: 261).

I forlængelse af Filmskolens fokus på samarbejde mener hun, at man frem for en afvikling af auteurbegrebet måske snarere kan tale om en udvidelse af det: "Lidt vovet kan man anføre, at der ikke på [Filmskolen] er sket en udvikling væk fra auteurbegrebet, men at Filmskolen stræber efter at uddanne filmfolk, hvor alle de implicerede i et filmteam sætter deres personlige signatur på filmen." (ibid: 351). Der er ifølge Philipsen ikke sket en 'nedskæring' af instruktørens rolle, "men snarere en opprioritering af, at de andre filmfolk er medbestemmende og bidrager til filmen med deres synlige signatur. Der er ikke én auteurs signatur, men flere signaturer på en film (dog ud fra den samme bestræbelse)." (ibid: 351).

Samme tanker om en form for 'collective authorship' er at finde i Duncan Petries produktionsstudier af den britiske filmindustri i bogen *Creativity and Constraint in the British Film Industry* (1991). Med fokus på årene 1987-88 konstaterer han, at ekspertise og kreativt input fra samarbejdspartnere har betydning for alle filmskabere, selv om det filmteoretiske fokus på auteuren ofte har overset dette forhold. Selv om han forkaster begrebet 'collective authorship' (ibid.: 206), mener han, at det er tid til i højere grad at medtænke de mange kreative samarbejder i den filmvidenskabelige analyse.

I antologien *Visual Authorship* fra 2005 stilles der i en række artikler skarpt på titlens tema med fokus på at udforske begreberne kreativitet og intentionalitet på film. Som det indledningsvis pointeres, blev auteurteorien udviklet i 1950'erne, "when traditional ideas of artistic genius still were kept in romantic respect" (Grodal et al. 2005: 7). Siden udfordrede bl.a. poststrukturalistiske studier og receptionsforskningen selve idéen om en individuel kunstner som en ideologisk reminiscens af en borgerlig individualisme. Men i dag er der en ny bevidsthed om, at medieprodukter er lavet af mennesker af kød og blod:

> Især audiovisuelle medieprodukter – hvad enten der er tale om celluloid eller digital information – er ofte produceret af hold af mennesker, for hvem den romantiske ide om det ensomme geni ikke altid er det mest passende udgangspunkt for at forstå den kreative proces. (ibid.: 7)

I bogen diskuterer Casper Tybjerg bl.a. begreber som Berys Gauts 'multiple authorship' og analytiske modeller som Robert L. Carringers 'collaboration analysis'-metode til undersøgelse af, hvordan forskellige mennesker har bidraget med elementer til det færdige værk (2005: 44).[11] Han konkluderer, at filmvidenskaben kan lære meget af konkrete produktionsanalyser, som kortlægger, hvordan en film rent faktisk er blevet til (ibid.: 62). Men som Peter Schepelern pointerer i en anden artikel i antologien, er en grundig analyse af en films produktionsproces imidlertid normalt umulig at foretage, selv om en films egentlige 'authorship' kun kan blive placeret gennem en sådan (2005: 103).

Inden for filmvidenskaben vender man fra flere sider i stigende grad blikket mod produktionsstudier i en erkendelse af, at film er en kollektiv kunstart og bør analyseres som en sådan frem for automatisk at tillægge instruktørens personlighed og placering i processen den altafgørende betydning.

Som det er fremgået af denne artikel, har Den Danske Filmskole i en årrække

arbejdet hårdt på at lære danske filmfolk at samarbejde, og ikke mindst manuskriptforfatterne spiller i dag en betydeligt større rolle i den filmiske skabelsesproces end tidligere. Screenwriting-kulturens indtog i auteur-kulturen har naturligvis haft konsekvenser for både produktionsforholdene og de producerede film. Tiden er inde til mere forskning i de mange spændende fagmøder, en filmproduktion indebærer, frem for at stirre sig blind på instruktøren.

Noter

1. Som Peter Schepelern pointerer i sin diskussion af Lars von Trier som auteur, skriver de fleste instruktører med auteur-status dog som oftest selv (Schepelern 2004: 118).
2. Ifølge instruktionerne skulle et godt manuskript ikke have flere end tre hovedkarakterer, og forfatteren skulle sikre sig, at publikum følte sympati for mindst én af dem. Et enkelt, ligefremt plot var at foretrække, men filmene skulle indeholde en eller anden form for originalt trick. Historierne skulle foregå i nutiden blandt overklassen og måtte ikke være af national karakter (Schröder 2006: 100).
3. Theodor Christensen døde blot et år efter Filmskolens oprettelse, men nåede at sætte et markant præg på skolen med formuleringen af nogle grundlæggende pædagogiske principper, som er grundlaget for skolens struktur den dag i dag. Blandt dem er, at uddannelsen skal bestå af både teoretisk undervisning og praktiske produktioner; at alle faglinjer skal opfattes som kunstneriske linjer frem for nogen som kunstneriske og andre som tekniske, og at alle faglinjer skal være synkroniseret, så eleverne er på samme niveau, når en øvelse eller produktion skal gennemføres. (*www.filmskolen.dk*)
4. Gabold 2006: 9f. Ola Olsson underviste i øvrigt året efter en række medarbejdere inden for tv-fiktion i Danmarks Radio, og siden dannede hans teorier samme sted grundlag for de kurser i fortælleteknik, som kom til at gå under navnet TV-SUM, TV Som Udtryksmiddel (Gabold 2006: 10).
5. Følgende afsnit bygger på eget interview med Lars Kjeldgaard.
6. Der blev imidlertid også snakket om såkaldt cirkulær dramaturgi, som det bl.a. skildres i Jacob Thuesens film *Erik Nietzsche – de unge år* (2007), hvor historien, der er baseret på et manuskript af Lars von Trier selv, humoristisk behandler Triers tid på Filmskolen 1979-82. Ifølge Scherfig (2006) var det i hans tid på skolen især de kvindelige studerende, som var interesserede i den cirkulære dramaturgi. Den betragtedes som mere 'rund' og 'kvindelig' end den traditionelle, lineære (Scherfig 2006: 156). I Danmark arbejdede bl.a. Ulla Ryum i 1980'erne med alternativer til den aristoteliske dramaturgi (Ryum 1982).
7. Mogens Rukovs store betydning nationalt er ofte blevet fremhævet, bl.a. i Claus Christensens forord til *Festen og andre skandaler*, hvor Rukov fremhæves som '*godfather* for mange unge filmfolk' (Christensen 2002: 10). Udlandet har imidlertid også opdaget Rukov. I *Projections 12*, hvor filmfolk forholder sig til filmskoler, regner den anerkendte manuskriptunderviser Dick Ross således Den Danske Filmskole blandt verdens bedste filmskoler og tildeler Rukov en stor del af æren for succesen (Ross 2002: 47).
8. Lars Kjeldgaard fortæller, at en forlængelse af uddannelsen flere gange er blevet bremset af bekymring for, hvorvidt eleverne kan finansiere mere end to års skolegang. Således havde manuskriptuddannelsens elever i 90'erne ofte en anden uddannelse bag sig og derfor ingen eller kun begrænset ret til SU. Han er en varm fortaler for en forlængelse af uddannelsen. Dels for i højere grad at kunne etablere samarbejder, dels fordi man efter hans mening netop bør lægge mere fokus på 'rewriting' frem for 'writing' (Kjeldgaard 2007).
9. Også manuskriptuddannelsen begynder at blive udsat for kritik, bl.a. i en artikel i *EKKO*, hvor det pointeres, at 'verdens bedste filmskole' er blevet mere brancheorienteret end kunstnerisk orienteret. I artiklen udtaler Lars Kjeldgaard, at uddannelsens fortælleteo-

rier bliver devalueret ved at blive betragtet som teorier om at kommunikere bredt frem for en holdning til at fortælle vedkommende historier. Han efterlyser en tilbagevenden til en auteurforståelse af filmproduktion, både på skolen og i branchen (Monggaard 2006).

10. Som Richard Corliss i 1973 kaldte de markante manuskriptforfattere, han forsøgte at hive frem af anonymiteten med sin 'Screenwriter's Theory' og et 'multiple auteur'-begreb til at fange en filmproduktions 'collaborative vision' (Corliss 1974: xxvii-xxviii). Tom Stempel argumenterer i sin bog om amerikansk manuskriptskrivning for, at den generelle accept af auteurteoriens værdi har haft katastrofale konsekvenser for amerikansk screenwriting. Frem for alt fordi den har tegnet et forkert billede af manuskriptforfatternes rolle i amerikansk filmhistorie (Stempel 1991: 192). Ikke overraskende er filmfolk med fokus på manuskriptskrivning ikke begejstrede for "den skadelige auteurteori, som hævder, at instruktøren er forfatter af noget, han ikke har skrevet" (Stempel 2000: vii).
11. Berys Gaut argumenterer for, at film har lænet sig for meget op ad litterære *authorship*-modeller og i stedet kan finde inspiration i andre samarbejdsbaserede kunstarter som f.eks. teater og musik (1997: 166). Gaut gør imidlertid sin tanke om 'multiple authorship' noget uhåndterbar ved at mene, at film ikke blot skal klassificeres efter instruktører, men også efter f.eks. skuespillere, kameramænd og klippere, hvis karrierer og indflydelse bør kortlægges selvstændigt (ibid.: 165). Carringer kritiserer 'multiple authorship'-studier for paradoksalt nok at "devaluere tekster og forfattere på grund af det delte ansvar for skabelsesprocessen [*sharing of agency*]" og kritiserer endvidere 'collective authorship'-studierne, der for ham at se "har en tendens til at tage opløsningen af *agency* for givet og se opløsningen som det egentlige analyseobjekt" (Carringer 2001: 378). Han foreslår i stedet 'collaboration analysis', som efter hans mening ikke på samme måde formindsker betydningen af 'the primary author', men tilbyder en større forståelse og nuancering af tilblivelsen af et givet værk. Carringer har i *The Making of Citizen Kane* lavet et detaljeret studie af tilblivelsen af Orson Welles' klassiker og de centrale samarbejder på produktionen. I artiklen *Collaboration and Concepts of Authorship* diskuterer han med Hitchcocks *Strangers on a Train* (1951, *Farligt møde)* som eksempel betydningen af centrale samarbejder, især i forhold til filmens homoseksuelle problemstillinger.

Litteratur

Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne.* København, Gyldendal.

Boorman, John, MacDonald, Fraser og Donohue, Walter (red.) (2002). *Projections 12. Filmmakers on Film Schools.* London, Faber and Faber.

Bro, Arne (red.) (1991*). Filmskolen. De første 25 år.* København, Den Danske Filmskole.

Camre, Henning (2007). "Hvordan var det nu det var". In: John, Ole (red.): *At lære kunsten.* København, Aschehoug.

Carringer, Robert L. (1996, rev. ed.). *The Making of Citizen Kane.* Berkeley, University of California Press.

Carringer, Robert L. (2001). "Collaboration and Authorship". In: *PMLA* vol. 116, nr. 2 marts 2001.

Christensen, Bent (1991*).* "Da ungdomsoprøret toppede". In: Bro, Arne (red.): *Filmskolen. De første 25 år.* København, Den Danske Filmskole.

Christensen, Claus (2002). "Forord". In: Rukov, Mogens: *Festen og andre skandaler.* København, Lindhardt og Ringhof.

Christensen, Claus (2003). "En ægte kampsoldat". In: *FILM* nr. 33, december 2003/januar 2004.

Christensen, Ralf (2001). "Manusforfatterne: Film er noget man skriver". In: *Politiken* d. 27. april 2001.

Corliss, Richard (1974). *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema.* New York, Penguin Books.

Finney, Angus (1994). *The State of European Cinema.* London, Cassell.

Finney, Angus (1996). *Developing Feature Films in Europe.* London/New York, Blueprint/Routledge.

Fredholm, Gert (2007). "Erindringsmonolog om Theodor". In: John, Ole (red.): *At lære kunsten.* København, Aschehoug.

Gabold, Ingolf (2006): "Forord". In: Hansen, Per Helmer (red.): *Den dramaturgiske værktøjskasse.* København, Frydenlund.

Gaut, Berys (1997). "Film Authorship and Collaboration". In: Allen, Richard og Smith, Murray (ed.): *Film Theory and Philosophy.* Oxford, Clarendon Press.

Grodal, Torben, Larsen, Bente og Laursen, Iben Thorving (2005). *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media.* København, Museum Tusculanum Press.

Hammerich, Rumle (2007). "Noget vigtigt man husker". In: John, Ole (red.): *At lære kunsten.* København, Aschehoug.

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Eva Jørholt
Perkere og andet godtfolk
De 'fremmede' i dansk film

Olof Hedling
Smilende gyldenbrune øjne
De politisk korrekte indvandrerportrætters dominans i svensk film

Kamel Benkaaba
Fra menneske-zoo'er til cinéma beur
Repræsentationen af Frankrigs 'fremmede'

Karsten Fledelius
Voldeligt kulturmøde
Omkring Theo van Gogh og Ayaan Hirsi Alis kortfilm *Submission*

Louise Voss Bendixen
Absolut ikke noget at grine ad
'Genforeningskomedier' og andre tysk-tyske kultursammenstød efter murens fald

Laura Petersen Balogh
Et dansk kapitel af Hollywoods store glemmebog
Stumfilmstjernen Karl Dane, hans turbulente liv og tragiske endeligt

Hiroko Sasaki
Sofia og vennerne
Den japanske markedsføring og modtagelse af *Lost in Translation*

Johan Kjeldgaard-Pedersen
Den gode, den mindre gode – og den med Clinten
Yōjimbō fra Dashiell Hammett til *Last Man Standing*

Anders Graver Jensen
Ørkenvandring
Et essay om menneskets tiltrækning af ørkenen –
på film og i virkelighedens verden

Mette Knudsen
Kniven i kantaen
De omskårne afrikanske kvinders hemmelige smerte

Trine Hansen
Actually, life is a beautiful thing!
Steps for the Future: et tværkulturelt filmprojekt om
hiv og aids i det sydlige Afrika

Eva Novrup
Skriverkarle og kamerakrukker
Manuskriptforfatternes indtog i auteur-kulturen efter
etableringen af Filmskolens manuskriptuddannelse