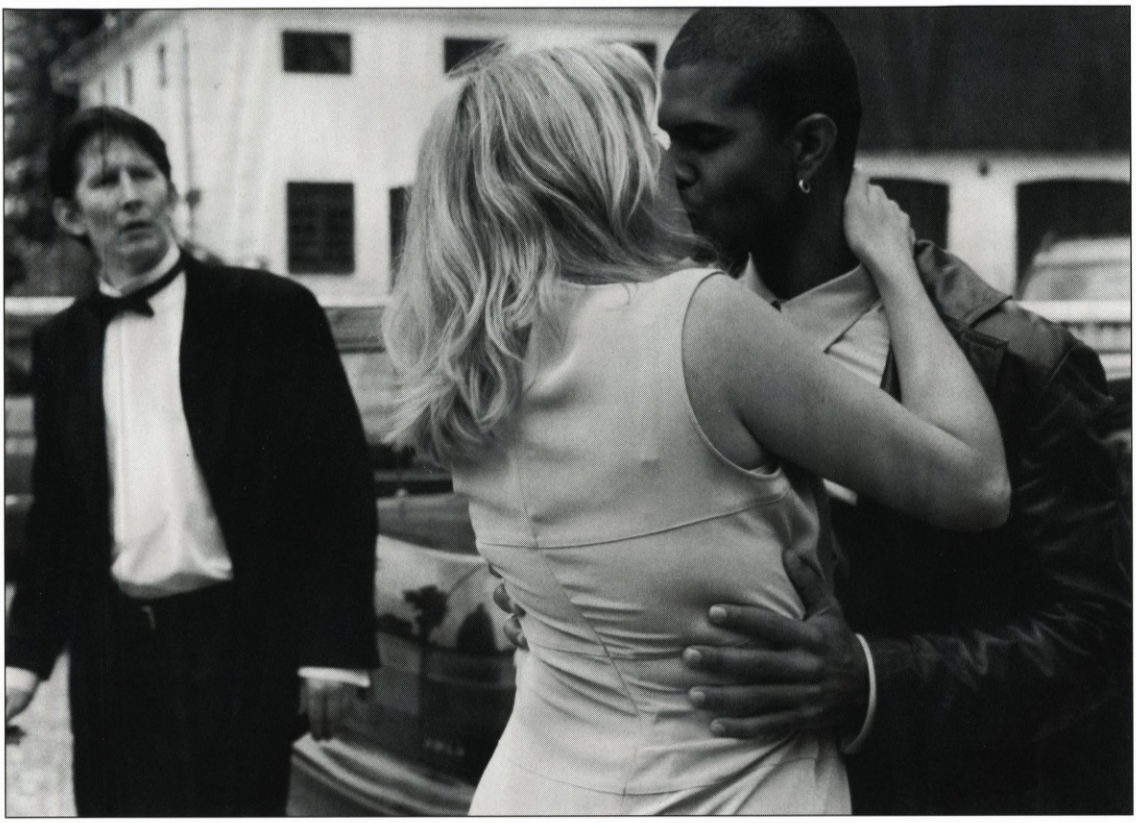


Gbatokai Dakinah (th) i rollen som Gbatokai i Thomas Vinterbergs *Festen* (1998). Foto: Lars Høgsted.

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.

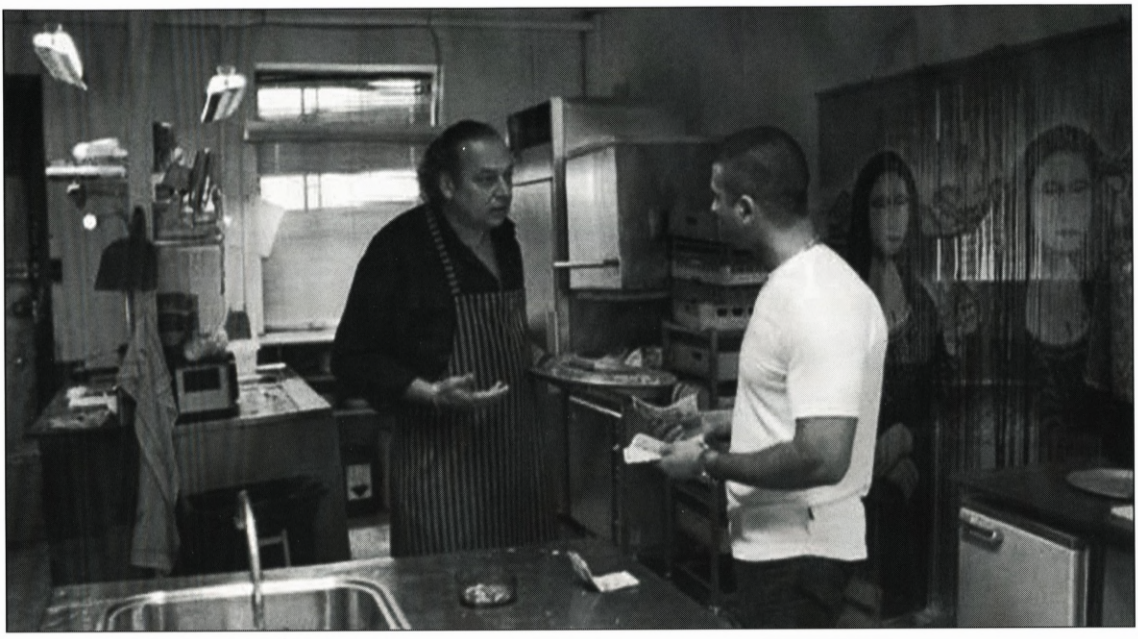
Drabet får imidlertid indvandrerhadet til at slå ud i lys lue hos dørmandens ven, Louis, der også er Leos svoger. Og Louis får nu et ekstra kick ud af at overfuse den lokale kioskejer med ukvemsord som "sorte svin", "perkersvin" osv. *Bleeder* efterlader ingen tvivl om, at det multietniske Nørrebro er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