



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-Jørgensens *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 odysse 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 belyser på forskellig vis indvandrerens hverdagsrealitet i Sverige og forholdet til deres kulturelle rødder – og dét inden for genrer, der spænder fra *feel-good*-film til melodramaets mere forurovigende form. I flere tilfælde satte filmene fokus på, hvordan kvinder af udenlandsk herkomst befinder sig i en vanskelig situation i vadedstedet mellem deres nye og gamle kultur. På et mere generelt plan belyste filmene assimilationsprocesser, fremmedhed og indvandrerens 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 omtegnning af det svenske filmland kort 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 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 vittterligt 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 initiativrighed 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 indvandrerkvind 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 foromtalte 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 "indvandrer" 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 2000². 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 'indvandrer' gennem nedslag i en 30-årig periode.

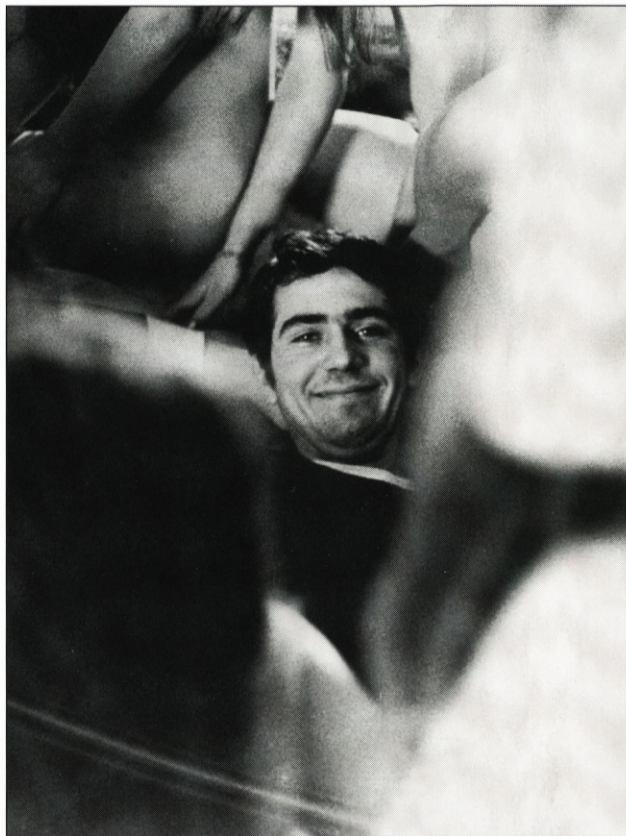
Tigervall ser den svenske films indvandrerskildringer som noget, der er udspunget af sammenfaldet af to væsentlige tendenser i efterkrigstidens Sverige. Dels peger hun på den venstreradikale opvågningen i visse kulturgrupper efter 1968. Og dels ser hun på den indvandring fra især Finland og Sydeuropa, 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 indvandrerematiske 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 plantækning, overvågning, menneskelig kulde, klasseskel og en række problemer knyttet til urbanisering, modernisering og industrialisme.

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



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

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 indvandrerens som 'den sympatiske Anden'. Tigervall har følgende kommentar til stereotypen:

Samtlige film i mit udvalg synes at stå på 'indvandrerens' 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 'indvandrerens' 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 indvandrerensympatiserende 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? – Invandra-re 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 indvandrer-tætte 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 forsøge 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 klasse-mæssigt 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 forholds-

vis 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 uproblematiske 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 Heddetoft ikke altid stemmer overens med den førte politik.

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

standpunkter i ét og alt trods 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 Skandinavien-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 ubestridelig, 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 fin-

ske 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 tryk 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 indvandrer-kollektivet, Nina og Leyla fra regnet, som en kvindefjendsk og hadefuldt selvtægts-gruppe, 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.

Indvandrerens trusler og vold i filmen er endvidere rettet mod andre indvandrere, ikke mod 'svensker'. 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 parallelløb 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 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 bud 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.

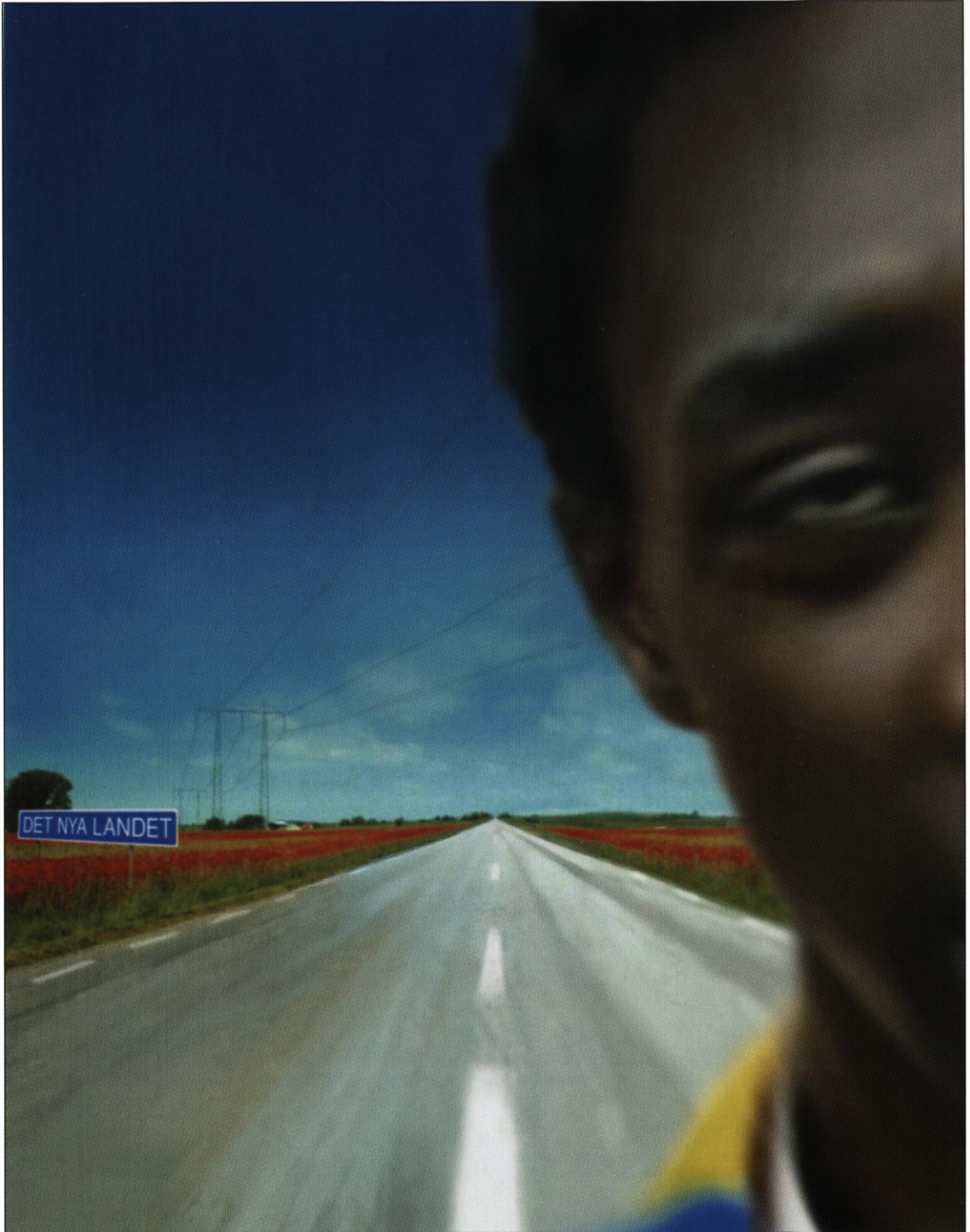
Blød terror-film. Noget tilsvarende kan man sige om det i skrivende stund seneste skud på stammen af 'indvandrerfilm', Daniel Valentins *Ett öga rött* (2007). Filmen er baseret på unge Jonas Hassen Khemiris meget omtalte bestseller om en indvandrerdrengs søgen efter identitet. Hvis der er noget som helst 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 symboladet 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 vejet 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-Jørgensens *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 indvandringmulighederne 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 plaget 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 indvandrerematiske, 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? Könrelations 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 "invandrarerna" 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