



Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970).

Ørkenvandring

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

Af Anders Graver Jensen

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

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

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

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

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

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

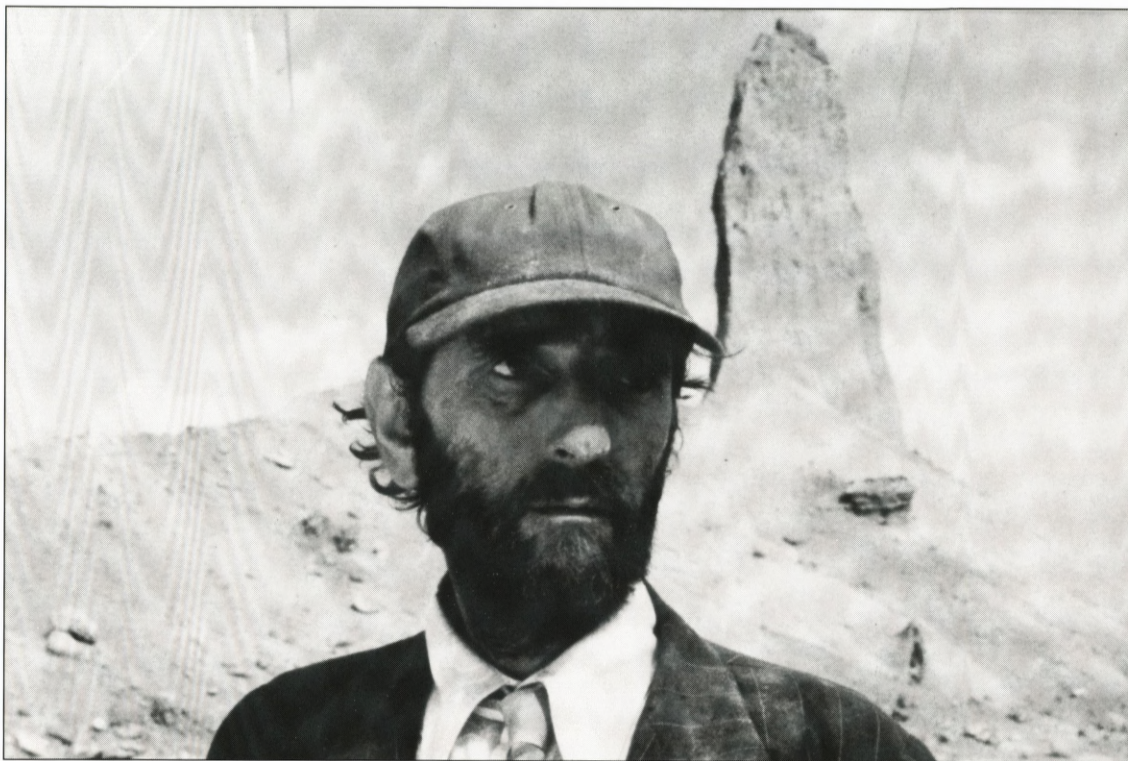
Hermed ikke være sagt, at en køretur i ørkenen partout er en religiøs oplevelse, eller for den sags skyld at filmen er det eneste medie, der kan indfange ørkenens særpræg (det modbevises af en lang række mindeværdige romaner af vestlige forfattere som René Caillié, Jules Verne, Antoine de Saint-Exupéry, Albert Camus, Paul Bowles og Thorkild Hansen). Men som Baudrillard skriver, så er "farten virknings sejr over årsagen". Selve bevægelsen

er et flydende nu, der tillader en tilstand af glemsel og ren rå væren. Saharas brugt-vognsforhandlere, som jeg vil vende tilbage til senere, kalder dette for 'meditation'.

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

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

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



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

klimaks.

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

I foråret 2007 rejste jeg til Sahara for at researche til en dokumentarfilm om europæeres forhold til ørkenen. Idéen til projektet fik jeg for ni år siden, da jeg

nærmest ved et uheld kom til at køre ned langs Marokkos vestkyst og derfra krydsede Sahara ad den eneste farbare vej over landjorden. Jeg blev dybt forundret over de typer, jeg stødte på. Brugtvognsforhandlere, romantiske rejsende og smuglere med obskure kontakter dybt ind i ørkenen. Typisk mænd mellem 35 og 50 uden alt for stærke bånd til livet i Europa.

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

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

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

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

Noget lignende er på spil i *Gerry* (2002), hvor Gus Van Sant følger to karakterer – måske to udspaltninger af samme person –

der er faret vild i en ørken. Van Sant bruger alverdens visuelle kneb for at desorientere publikum: *time lapses* og ikke-kontinuerte døgnrytmer forvirrer tidsfornemmelsen, konstante skift i dybdefokus lader os glide ud og ind af subjektive og objektive kame-ravinkler – hvem ser hvad? Lydkilder uden for billedrammen desorienterer yderligere – hvad er det, der knaser i gruset? Gus Van Sant gør med sine mange, men relativt enkle audiovisuelle virkemidler ørkenen til et skizofrent sted. Den er både ydre og indre. Både sted og tanke.

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

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



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

Sheik (1922, *Sheiken*), David Leans *Lawrence of Arabia* (1962, *Lawrence af Arabien*) og Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* (2005) er spredte eksempler blandt utallige andre. En lige så enstregtig tilgang til ørkenens kulturer finder man i action/fantasy-film som Steven Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*) eller Roland Emmerichs *Stargate* (1994): ude i den tredje verdens ørkener gemmer sig spor af ældgamle kulturer, der osrer af mystik og eventyr. Disse film benytter sig af en nærmest dobbelt-eksotisk tilgang til den arabiske verden: de lader fascinationen af en slags pseudo-arkæologi (glorværdig og magisk fortid) få frit løb, alt imens nu-

tidens 'Arabien' (ofte en uklar abstraktion i sig selv) tegnes som et farverigt, kaotisk sted, hvor al fremgang hindres af onde mænd og utidssvarende skikke.

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

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

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

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

Italieneren Valerio Zurlinis *Il deserto dei Tartari* (1976, *Tartarernes ørken*) handler om en unavngiven ørken i en fiktiv historisk periode, der ligner Napoleons tid. Et ørkenfort er sidste bastion mellem den kendte verden og de vilde horder. Kort fortalt tager filmen favntag med den absurde frygt for det ukendte, der har drevet disse mænd ud i militærtjeneste ved ver-

dens udkant. De bliver syge, dør, kæmper internt og fører fejlagtige protokoller om ’fjenden’, der på et tidspunkt viser sig som en hvid vrinskende hingst, der en nat kommer løbende til fortet. Soldaterne arbejder ubevidst for en status quo – de har brug for deres fjendebillede for at opretholde deres egen verden. Det implicite budskab i filmen er skræmmende: hvis soldaterne er et billede på civilisationen, styrter vi alle blindt mod afgrunden, for ’tartarerne’ rører på sig i det fjerne.

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

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

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

Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970).

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

Ørkenen er ikke kun et tomt gudløst kaos, for den kan navigeres under stor opmærksomhed på lokale fænomener

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

Metamorfoser. En mere strukturalistisk forklaring på ørkenens fascinationskraft er at hente i religionssociologien. I lighed med andre ekstreme landskaber (bjerge, have) har ørkener altid haft en særlig plads



John Malkovich i Bernardo Bertoluccis *The Sheltering Sky* (1990, *Under himlens dække*).

i mange kulturers kosmologier. I de store monoteistiske religioner er ørkenen f.eks. stedet, hvor Gud taler til de udvalgte – Moses, Jesus og Muhammed.

Ørkenen kan ses som et sted, hvor overgangsriter finder sted; et såkaldt *liminalrum*. Liminalitet beskrives af religionssociologen Victor Turner som ”den kritiske periode, hvor ritualets objekt hverken hører til i den nye eller den gamle sammenhæng” (Jensen et al. 1994, bd 4: 27), altså f.eks. et menneskes overgang fra barn til voksen eller fra profan til sakral. Liminalrummet er det sted, hvor transitionen kan foregå, og er typisk et sted, der ligger uden for samfundets grænser. Michelangelo Antonionis berygtede orgiescene i *Zabriskie Point* (1970), hvor snesevis af hippier kopulerer i Death Valleys øde landskab, lader sig bedst læse i netop dette lys – som en symbolsk-rituel handling.

Victor Turner baserede sine analyser på historiske eksempler, men det er indlysende, at mange film og fortællinger deler denne opfattelse af, hvad ørkenen gør ved hovedpersonerne. Dramaturgisk bliver ørkenen i alle verdensdele brugt som steder, hovedpersonerne *må* beherske for ikke at omkomme, men også som et sted, der tillader metamorfose.

En radikal transformation af denne type finder sted i den amerikanske film *Passion of the desert* (1997), der er instrueret af Lavinia Currier. Scenen er den egyptiske ørken i 1798, og den franske løjtnant Augustin er faret vild. Filmen tager en overraskende drejning, da kontakten mellem løjtnanten og en leopard udvikler sig fra en vaklende våbenhvile til venskab (de deler byttedyr) og senere noget, der kunne minde om en erotisk besættelse. Augustin smører sig ind i mudder og tegner pletter



Outlaws på Harley Davidson-motorcykler i Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969).

på sin nøgne hud med kul. Hvad der får ham til at forsøge denne transformation fra mand til leopard, er uklart. Vi har set ham tage afstand fra de franske troppers fremgangsmåde, men det er ørkenen, der får ham til at nå et nul og vendepunkt. Ørkenen kaster Augustin ind i en tilstand, hvor han aldrig mere kan blive den, han var. I dette tilfælde indebærer metamorfosen, at mødet med ørkenen piller alle lag af menneskelig civilisation af hovedpersonen.

On the road. I Bernardo Bertoluccis *The Sheltering Sky* (1990, *Under himlens dække*) leder karaktererne efter 'det andet', forstået som den vestlige verdens anti-tese, et refugium fjernt fra den moderne verdens (og deres egen) grusomhed og tomhed. Hovedpersonerne, en mand og en kvinde, rejser længere og længere ind i den marokkanske ørken, forføres, bliver syge og

dør, den ene i bogstaveligste forstand, den anden åndeligt – uden på noget tidspunkt at være blevet andet end tilskuere til en eksotisk verden, der aldrig bliver deres. *The Sheltering Sky* er en rigtig roadmovie-fortælling: en historie om at rejse ind i det ukendte for at finde sig selv. Men den er også et desillusionerende bud på, hvad den idealistiske flugt fra civilisationen kan føre med sig.

The Sheltering Sky var en noget tam filmatisering af den amerikanske forfatter Paul Bowles' roman fra 1949 af samme navn. Bowles boede det meste af sit liv i Tanger i Marokko, og *The Sheltering Sky* er i bund og grund et opgør med det moderne projekt, som det oplevedes af Bowles og ligesindede kort efter Anden Verdenskrig.

Nok så vigtigt indvarslede bogen også den amerikanske beat-generations rastløse



Franske Christophe, 46, mistede sin ene arm ved en trafikulykke for tyve år siden og virker stadig bitter over at være blevet handicappet. Han bruger nu fire-fem måneder hvert år på at rejse rundt i verden og finansierer sine ture med bilsalg. Han har kørt gennem Sahara fjorten gange, og de øde uendelige strækninger virker ikke skræmmende på ham. Og så er han dybt fascineret af ørkenens kvinder og betaler gerne for dem.

Foto: Anders Graver Jensen.

rejseberetninger. 1950'er-forfattere som Allen Ginsberg, William S. Burroughs og ikke mindst Jack Kerouac forsøgte i Bowles' hjulspor at gøre op med, hvad de anså for at være en ensidig forståelse af den amerikanske kultur. De så på livet fra kanten af etablerementet, kritiserede forbrugssamfundet og mainstream-kulturens USA.

Deres opskrift på oprør var i stedet at romantisere udskuddene og at genopfinde dannelsesrejsen. Et godt eksempel er figurerne i Jack Kerouacs roman *On the Road* (1954, da. udg. *Vejene*), Sal Paradise og Dean Moriarty, der kaster sig ud på en rejse i bil tværs over Amerika. Vildskaben og naturens kraft var overalt, den skulle bare opsøges. Nonkonformitet og sanselighed var vejen til at skabe en meningsfuld tilværelse.

Beat-generationen stod på sin vis igen fadder til hippiebevægelsen, og i 1969 kom Dennis Hoppers *Easy Rider* som et

modsvar til den konservative amerikanske filmbranches ungdomsfilm. I *Easy Rider* kører to hippier gennem USA på motorcykel for at lede efter det rigtige Amerika. I det moderne kulturmøde med deres eget USA finder de intolerance, racisme, stoffer, fantastiske landskaber og i sidste ende deres egen død. Interessant nok er western-genrens moraliserende helterolle her byttet ud med bløde *outlaws*, der tager stoffer og horer, men på sin vis har hjertet og i hvert fald nysgerrigheden på rette sted.

Roadmoviens narrative formel er her trukket stilsikkert op: Mellem fantastiske ture gennem det åbne landskab møder de tilfældigt en række forskellige personer. Oplevelserne kommer som perler på en snor, nærmest kapitelvis. Den eneste fremdrift er et vagt "searching for America" og motorcyklernes kværnen. Ørkenen har ikke karakter af et mål, men fungerer som katalysator for hovedpersonernes masku-

line rock'n'roll-energi. Det at køre på de store vidder fylder dem med en vild fornemmelse af frihed.

Virkelighedens utilpassede. Paul Bowles og mange andre kunstnere i 40'erne var rejsende bohømer, men siden da er rejse-drømmen for længst blevet allemandseje. Den vestlige og især den europæiske udlængsel blev senere til rene folkevandringer – af hippier, charterturister og rygsækrejssende.

Dagens Marokko bærer fortsat præg af dette møde med Vesten. Jimi Hendrix Beach, med dens afblegede *flower power*-fotocollager og pletskaldede turistkameler, findes endnu. Men invasionen af pensionister i autocampere er langt mere massiv end strømmen af hippier. Mødet med det fremmede stopper ved campernes parabolantennener og sprogbarrierer. Disse mennesker er turister, der kan købe en behagelig tilværelse overalt. De er ikke utilpassede europæere, og det er der mange rygsækrejssende, der heller ikke er.

Den globaliserede verden er på mange måder et mindre sted. Er forestillingen om det eksotiske af den grund blevet ædt op? Kan man stadig drømme om 'Det lykkelige Arabien'?

Åbenbart kan nogle. Uden for Nouackchott i Mauretanien mødte jeg Mohammed Ibrahim. Han hed oprindeligt Barrie Reid og er skotte, men blev muslim og tog sit nye navn i Indien. Han flyttede fra Skotland til Sahara på grund af det "fucking undertrykkende vestlige system" og med det ene mål at blive kamelhyrde, alene i det enorme landskab. Imidlertid blev hans kameler bortført og slagtet, og Mohammed Ibrahims liv er blevet en historie om, hvor svær overgangen fra Vesten til Sahara kan være. Han lever p.t. af at sælge meteoritter og kamelkranier.

Mohammed Ibrahims projekt synes umiddelbart både eksotisk og absurd. Han er ikke nøjedes med at lege med tanken om at rive sig selv op med rode, men har gjort det fuldstændigt. Han gad bare ikke Europa mere. Ikke flere regler, der "fratog ham enhver form for værdighed", et arbejde, der styrede hans liv med "unaturlige klokkeslæt" osv. Han slipper aldrig sine skotske rødder helt, fortæller han. Men islam havde altid forekommet ham som et hjem, og Sahara havde altid lokket. Han følte sig tvunget til at genopfinde sin tilværelse, og ørkenen var for ham et naturligt valg.

I den sydligste del af Marokko, hinsides klyngerne af autocampere og charterturister, begynder man at få øje på en anden slags rejsende. Der er ekspeditions køretøjer, men de tilhører et andet segment. Ud af gamle Mercedeser, Peugeot'er og ombyggede varebiler stiger nogle svedende og vindøjede typer. De stopper ved forskellige vandhuller, provianterer og deler ordknap ud af gode råd om grænser og dieselforråd. Turen gennem Sahara er en vejstrækning, de er chauffører. Mere end et par tusind brugte biler køres årligt fra Europa til Sahara og Vestafrica. Nogle sælges af turister, der finansierer en del af deres tur på denne måde, men langt de fleste sælges mere organiseret af folk, der kører turen igen og igen. Mellem fem og femten gange om året. Det er en fuldstændig sort økonomi, nogle gange med stjalne biler, og skærer man chaufførerne over en kam, er de mænd på mellem 30 og 50, fri af økonomiske og sociale bånd i deres hjemland (de fleste fra Frankrig eller Tyskland), med fleksible jobs eller uden for arbejdsmarkedet. Der er ikke mange penge at tjene, og kun ved at smugle elektronik, reservedele og alkohol kan turen betale sig. De har deres kontakter, men er ellers fåmælte om deres forretningshemmeligheder. Spørger man, hvorfor de



Franske Joaquim, 35, er uddannet filosof. Han føler sig drænet og fastlåst i Europa og skyder skylden på de europæiske værdier om fremskridt, kulturoverlegenhed og angst for det fremmede. Eller måske er han snarere på evig flugt fra nærhed; på jagt efter kvinder, der kan acceptere, at han er en fri fugl? Joaquim gennemtrawler Sahara og lever af at købe og sælge glasperler fra 1600-tallets Venedig. Perlerne har været brugt som penge i Sahara de sidste 400 år.

Foto: Anders Graver Jensen.

har valgt denne livsstil, er svaret oftest et kort "fordi jeg kan", eller "jeg trængte til at komme væk".

Meget få rejsende vil frivilligt lægge så meget fra sig som Mohammed Ibrahim; han er et sjældent eksempel på en vesterlænding, der er gået linen ud mht. at søge integration i ørkenen. For de fleste er rejsen gennem ørkenen en mulighed for midlertidigt at kunne være en anden og foretage sig ting, der ikke kan lade sig gøre derhjemme. Nogle udlever her drømmen om 'at klare sig'. Gennem handel med biler, sjældne glasperler, meteoritter, kunstgenstande og andre ting har disse chauffører fundet sig, eller rettere opfundet, en niche-gesjæft.

At sætte sig selv stævne. Lider Europa af et politisk snæversynetheds-syndrom, der får folk til at flygte eller drømme sig væk

i afmagt? De rejsende, jeg har mødt, har sjældent udtrykt sig i dybdegående politiske analyser. Det er snarere den personlige frihed, der trækker. De folk, jeg har fulgtes med, har nok følt sig trykket af regler og livssyn, men det er på det individuelle plan, at deres trang finder udtryk. Nogle af dem opfører sig som røvhuller undervejs, men det ville de sikkert også have gjort derhjemme. Og deres valg er, som hos de fiktive karakterer Gerry og Galoup, at sætte sig selv stævne i ørkenens rum, at mærke livets fysiske nærhed.

Det kan være, at drømmen om Sahara er gennemsyret af idéen om det eksotiske, og at nogle rejsende i deres syn på forholdet mellem dem selv og 'det fremmede' reproducerer en orientalisme som den Edward Said beskriver (Said 2006: 6). Men det er i deres selvforståelse mere en personlig orientering mod det 'oprindelige'



Mohammed Ibrahim, 48, hed Barrie Reid, indtil han konverterede til islam for et par år tilbage. Han flyttede fra et hverdagsliv som sygeplejerske i Skotland til et liv i Mauretaniens ørken som kameldriver. Hans naboer bortførte imidlertid hans kameler. Han lever p.t. af at sælge meteoritter og kamelkranier. Foto: Anders Graver Jensen.

og 'minimalistiske', end det er et udtryk for kulturoverlegenhed. Præcis som det var tilfældet for beat-generationens forfattere.

"Alle dyr er nomader. Det betyder ikke, at de forbliver i bevægelse, hvis de finder sig godt til rette et sted. Jeg håber, at mange har det godt der, hvor de er. Men personligt har jeg endnu ikke fundet et sted, så jeg fortsætter med at bevæge mig," fortæller Joaquim, som jeg mødte i det sydlige Marokko.

Generelt er det ikke så meget håbet om en konkret ændring af tingenes tilstand, som det er fascinationen af vægtløsheden, der drager chaufførerne og bilsælgerne mod ørkenen: En åbning i et grænseløst landskab uden regler og en fatalistisk overgiven sig til morgendagens komme, hvor mange ubekendte lur. Der er ørkenen, hvor klimatiske, mekaniske og logistiske problemer rammer, selv om man er for-

beredt. Og der er kulturmødet, hvor ægte relationer kun er for de indviede, men hvor resten kan købes. Mange søger villige piger for den håndfuld euro, deres bil indbringer. Den romantiske idé om rejselivet er for nogle spædet op med personlige målsætninger: "Jeg skal nå frem til dér-og-dér og få dét-og-dét til at lykkes."

Andre, som Christophe, som jeg mødte i Mauretaniens ørken, rejser tavs gennem denne fjerne verden. Han tegner ruter på sit kort, som deltog han i en videnskabelig ekspedition. Men han rejser altid alene og fortæller sjældent nogen om sine *accomplishments*. I eksil fra alle former for relationer har han gjort sit liv til én lang rejse. En invalidepension gør ham økonomisk uafhængig, og han kan dagdrømme kilometer efter kilometer. Alligevel er han sært til stede i nuet. Konstant og med rasende kraft søger han tilfredsstillelse i landskabet

og i mødet med lokale kvinder. "Ensomheden gør mig stærk, jeg savner intet, når jeg kører."

Steder og ikke-steder. Hvad ørkenen i *virkeligheden* er (dvs. uden for vores perception af den), kan vi kun gisne om ud fra den mængde af videnskabelige og historiske tegn, der udgør vores viden. Det er kunstens og dermed også filmens begrænsning, at den konstant beskæftiger sig med fremstilling af tanke, sansning eller forestilling.

For at prøve at forstå vores perception og brug af ørkenen vil jeg i det følgende anskue de tørre vidder ud fra begrebsparret *steder og ikke-steder*. Det er antropologen Marc Augés termer for en opdeling af primært en storbys forskellige rum, men begreberne kan udbredes til at gælde andre landskabstyper (Augé 1997: 13). Et sted kan f.eks. være hjem, arbejdsplads og skole, hvorimod ikke-steder kan være perifere steder som lossepladser og motorvejsnet eller anonyme steder som indkøbscentre og trafikterminaler. Augé gør et stort nummer ud af, at alle steder er under konstant transformation, men at det samtidig er naturligt for mennesket at opdele sine omgivelser efter forskellige kriterier (økonomiske, privat/offentlig eller helligt f.eks.) for overhovedet at kunne bebo et område. Ørkenen kan ses som et ikke-sted ikke alene for mange af de personer, jeg har mødt, men også for karaktererne i film-eksemplerne. Et ikke-sted er et sted, som ikke inkluderer følelsen af hjem, og det er netop denne uafhængighed, personerne søger. Et motorvejsnet og ørkenen er ikke det samme, men ligner hinanden derved, at de personer, jeg har fulgt, er på vej, under transition, taget af sted, men endnu ikke ankommet. Deres opholdssted tilhører ingen, de er ikke tvunget til at bo der, men

det kan (måske derfor) rumme deres sind.

I *Paris, Texas* bliver seeren konstant bombarderet med ikke-steder. Jernbanespor, der krydser tørre sletter, bunker af rustent jern midt i ørkenen, trailerparker, som prøver at bebo det fjendtlige miljø, og øde veje, hvis vandpytter glimter i den nedgående sol. Hovedpersonen Travis befinder sig allerbedst på disse ikke-steder; han bevæger sig filmen igennem næsten udelukkende her – på motorvejsnet, broer, i en *drive-in*-bank og et mærkeligt bordel med glastrude mellem kunderne og de prostituerede. Travis er på en rejse fra periferien hen imod et punkt, hvor han igen kan tage vare på sit liv og dem, han elsker.

En tolkning af Travis' tavse trang til at vandre kunne indebære, som det er blevet foreslået, at han lider af en slags 'maskulint hysteri' eller en slags kønsbestemt og uformuleret rastløshed (Aitkin og Lukinbeal 1997: 361). En sådan teori giver, om ikke andet, et bud på, hvorfor ørkenen tiltrækker langt flere mænd end kvinder. Såvel på film som i virkeligheden.

Hvorom alting er, så er Wenders' fokus på de mange ikke-steder på rejsen, ligesom Baudrillards *Amerika*, både en kommentar til USA og en afspejling af en dyb fascination af menneskets evne til at ændre sig. Og Wenders har et godt øje for, hvor det sker. Ikke-stederne er et refugium fra livets ofte skarpe grænser og indbyggede moral. På ikke-steder er transformationen mulig, for de er hverken skabt af eller kræver noget særligt af subjektet.

Et ikke-sted kan måske ligefrem ses som det supermodernes betegnelse for et liminalrum. Løjtnant Augustin finder i *Passion of the Desert* en hidtil ukendt voldsom kærlighed, og delingsfører Galoup oplever i *Beau travail* en fysisk og nutidsorienteret mening med sin tilværelse. Ser man på det ekstreme landskab som et

liminalrum, kan naturen i det hele taget ses som en katalysator for individets psykologiske udvikling.

Arabiske asfalt-nomader. Laura U. Marks lokaliserer i eksempler fra arabiske eksperimentel- og undergrundsfilm en ny form for nomadisme, 'asfalt-nomadisme' (Marks 2006: 133). De gamle kameldriveres tilværelse er måske nok ved at rinde ud i det moderne arabiske samfund, men ifølge Marks eksisterer der en slags parallel i de nutidige araberes forhold til det at køre i bil. Hun konstaterer, at nyere arabiske film rummer få ørkener, men mange veje; der er en masse køren rundt, og meget lidt ankomst. Men den arabiske roadmovie er lige så lidt målrettet som nomadefortællingerne og rummer lige så lidt *closure*.

Marks tager udgangspunkt i bl.a. Saad Salmans semi-dokumentarfilm *Baghdad On/Off* (2002), der handler om en gruppe mennesker, som aldrig formår at nå frem til det krigshærgede Bagdad. Eksperimentarfilmen *Baalbeck* (2001) af G. Salhab, A. Zaatari og M. Soueid rummer tre versioner af en rejse gennem Libanon fra Beirut til byen Baalbeck. I *Rounds* (2001) af Joanna Hadjithomas og Khalil Joreige køres en meget lang tur gennem det krigshærgede Beirut. Byens udbombede boulevarder sidestilles med ørkenen, for også her, som i ørkenen, har man kun sin egne pejlemærker for retning og angst.

Filmene er ganske vist ikke udtryk for arabisk mainstream cinema, og de bliver kun sjældent vist, men de er interessante. De spiller nemlig ikke kun på den strukturalistiske forståelse af ørken og veje som et liminalrum, som man vender styrket tilbage fra, når missionen er fuldført. Vejene repræsenterer som i den vestlige kultur et muligt exit fra en fastlåst tilværelse i byerne, men er samtidig et midlertidigt

sted, hvor en konstant transformation er mulig. Og måske kan de derfor ses som en nyfortolkning af 'det nomadiske perspektiv'. De giver et indblik i de kræfter, som kan trække os mod ikke-retningsbestemte bevægelser i vores liv. For både ørkenen og vejene synes perfekte, når man har brug for at gå i cirkler.

En pointe, man kunne uddrage af Marks' analyse, er, at ørkentemaet opstiller flere modsætningspar. Ikke kun mellem den vestlige verden og den eksotiske orient (som i mange af de europæiske film), men også mellem traditionel 'nomadetilværelse' og det moderne livs ismer og værdier i både øst og vest.

En banal virkelighedsflugt? De folk, jeg har mødt i Sahara, er ikke normalt med i film. Men i deres bevæggrunde for at vælge en livsførelse, der inkluderer uendeligt mange kilometers kørsel gennem ørkenen og tilfældige møder med både fremmede omgivelser og ligesindede eventyrere, har de meget til fælles med beat-generationens romantiske forestillinger om rejselivet.

Men i virkelighedens verden slår et filmplot ikke til. Et filmplot kondenserer typisk en konflikt og breder dens løsning ud som et budskab eller en form for *closure*. For de virkelige personer, jeg har mødt, eksisterer der naturligvis et 'bagefter'. Efter en stor oplevelse af ensomheden på vejene eller mødet med en meget fremmed kultur i ørkenen kommer der altid en morgendag.

Disse folk lever videre, måske tager de tilbage til Europa, måske kan de ikke integrere deres oplevelser i den hverdag, måske bliver de nødt til at vende tilbage igen og igen for at få det samme kick. Måske affinder de sig med, at deres liv følger to parallelle spor for en tid.

For Baudrillard er det reklame-agtige koncept *I did it* meningsløst, fordi det er et

symbol på en tom sejr delirium, en helte-
dåd uden betydning; en handling genereret
af et samfund med fokus på event frem for
kontinuitet. Men de mennesker, jeg har
mødt i Sahara, spejler sig ikke i offentlig-
hedens accept. Jeg ser ikke deres rejse ind
i ørkenen som en overfladisk ekspedition
eller en banal virkelighedsflugt. De er af
forskellige årsager på kant med sig selv og
den verden, de kommer fra. I stedet for at

lede efter det eksotiske som et ydre sted
kan man sige, at de også leder efter det i sig
selv. Ørkenen er et *time out*, hvor dette er
muligt. Og vores fortællinger – fra bibelsk
tid og frem til moderne film – lader os
vide, at det nok altid har været sådan.

Anders Graver Jensen arbejder p.t. på at færdig-
gøre sin dokumentarfilm *Lost in the Desert*.

Litteratur

- Aitkin, S. og Lukinbeal, C. (1997). "Dissociated masculinities and geographies of the road". In: Steven Cohan og Ina Rae Hark (red.): *The Road Movie Book*, London, Routledge.
- Augé, Marc (1997). *Places and Non-Places. Spaces of Solitude*. Dokumente Zur Architektur, HDA.
- Baudrillard, Jean (2004). *Amerika*. København, Informations Forlag.
- Bowles, Paul (2006). *Their Heads Are Green and Their Hands are Blue. Scenes from a Non-Christian World*. New York, First Harper Perennial.
- Bowles, Paul (1977). *The Sheltering Sky*. New York, Ecco Press.
- Jensen, Tim & Mikael Rothstein & Jørgen Podemann Sørensen (1994). *Gyldendals Religions-historie*. København, Nordisk Forlag.
- Marks, Laura U. (2006) "Asphalt Nomadism. The New Desert In Independent Arab Cinema". In: Martin Lefebvre (red.): *Landscape and Film*. New York, Routledge.
- Mills, Katie (2006). *The Road Story and the Rebel. Moving through Film, Fiction and Television*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Said, Edward (2006). "Orientalisme". In: *Lettre Internationale*, nr. 12, august, 2006.
- Sargeant, Jack & Stephanie Watson (red.)(1999). *Lost Highways – An Illustrated Guide to the Road Movie*. Creation books.
- Wenders, Wim (1991). *Billedernes logik*. København, Politisk Revy.