



In This World (2002, instr. Michael Winterbottom).

Håbets rejser

Filmiske fremstillinger af Fort Europa

Af Yosefa Loshitzky

I de senere år er Europas multikulturelle udfordringer blevet et emne, der ofte tages op i europæiske film. Med afsæt i racisme, migrantkulturer og etno-religiøse diasporaer reflekterer de fleste af disse film over de nye tider i 'den gamle verden' og søger at konstruere nye, tidssvarende europæiske billeder. Det Europa, der fremstilles, er ikke længere overvejende hvidt og kristent, men et multikulturelt, multietnisk og multireligiøst felt.

Inden for denne europæiske diaspora- og migrationsfilm kan man tale om tre

genrer, der er forbundet med hver sit stadie af det, som man, ironisk, kan kalde migranternes *grand tour*: rejsen fra hjemlandet til værtslandet, og undertiden tilbage igen.

Den første genre vil jeg kalde 'Håbets rejser' til trods for, at rejserne meget ofte viser sig at ende i døden. Film inden for denne genre – som den emblematiske schweiziske *Reise der Hoffnung* (1990, *Håbets rejse*, instr. Xavier Koller) – fremstiller de strabadser, som flygtninge og migranter møder og udstår på turen til det forjætt-

tede land (værtlandet i Europa). Ved at fokusere på flygtningenes egne erfaringer udfordrer og undergraver denne genre mediernes og den aktuelle offentlige diskurs' dehumanisering og kriminalisering af disse mennesker.¹

Den anden genre, som jeg vil kalde 'I det forjættede land', skildrer migranternes møde med værtssamfundet.² Det er film som f.eks. *Last Resort* (Pawel Pawlikowski, UK 2000), *Beautiful People* (Jasmin Dizdar, UK 1999), *Besieged* (Bernardo Bertolucci, Italien/UK 1998), *Nordrand* (*Northern Skirts*, Barbara Albert, Østrig/Tyskland/Schweiz 1999), *Jalla! Jalla!* (Josef Fares, Sverige 2000) og *Dirty Pretty Things* (Stephen Frears, UK 2002). Filmene fremstiller typisk migranternes modtagelse i værtlandet – en modtagelse, som i de fleste tilfælde er mere fjendtlig end gæstfri – og den første absorberingsproces. De forhold, der tages op, har som regel med racisme, raceblanding, kulturforskelle, økonomisk udnyttelse o.l. at gøre.

'Næste og efterfølgende generationer' er overskriften for den tredje genre, der handler om indvandrerens børn, som stadig marginaliseres og undertrykkes af værtssamfundet. De bedste eksempler på denne genre er de franske *beur-* og *banlieue-*film³ samt en række britiske film om afrikanere og asiater i Storbritannien⁴. Det er film, der undersøger integrationens og assimilationens processer og dynamikker – og deres modstykker: fremmedgørelse og eksklusion. Samtidig diskuterer de etno-diasporaernes status i forhold til modtagerlandets nationale kultur. Er etnoreligiøse diasporaer en integreret del af den nationale kultur, eller står de uden for den? Truer de den nationale kultur, eller rækker de ud over den og skaber en transnational kultur? Disse film rejser spørgsmål vedrørende 'det ny Europas kulturelle

identitet, og hvem der er hhv. inkluderet og ikke inkluderet i denne.

'Det ny Europa' er et fænomen, der hverken kan beskrives eller erfares som en sammenhængende enhed, men alene som et felt for mange forskellige former for identitetsforhandlinger. I det følgende vil jeg se nærmere på en række af de vigtigste europæiske migrant- og diaspora-film fra de senere år, herunder især de kulturelle motiver, metaforer og troper, som går igen i mange af filmene.

Disse troper og motiver genfindes på tværs af nationale grænser og er dermed med til at sætte spørgsmålstejn ved den traditionelle forståelse af begrebet 'national filmkunst', dvs. film, som er produceret inden for nationalstatens faste grænser og menes at afspejle dennes forestillede fællesskab. Mange af de europæiske film om migration og diaspora er multinationale co-produktioner og indgår dermed i en uafhængig, hybrid og transnational filmkunst, der, som Laura Marks bemærker, udtrykker de fysiske og psykiske konsekvenser af eksil, immigration og fordrivelse.⁵

Med Hamid Naficy kan man sige, at migrationsfilmene "overskrider på forhånd definerede geografiske, nationale, kulturelle, filmiske og metafilmiske grænser".⁶ Disse film nøjes altså ikke med at skildre de erfaringer, der knytter sig til fordrivelse, diaspora, eksil, migration, nomadisme, hjemløshed og grænsekrydsning, de er også med til at "gøre selve forestillingen om Europa flydende."⁷

Fort Europas filmiske cityscapes. I deres skildringer af den postmoderne fremmedgørelses landskaber dekonstruerer de europæiske film om migration og diaspora igen og igen de gængse, postkortagtige repræsentationer af de klassiske europæiske



La Haine (1995, *Hadet*, instr. Mathieu Kassovitz).

storbyer. Berømte monumenter og vartegn er enten helt fraværende eller fremstillet uden deres traditionelle kulturelle kapital – som arkaiske ikoner i en udpint urban struktur. Filmene forvandler dermed disse byer fra globalt cirkulerede ikoniske fantasi- og glamourbilleder til ikke-steder. Samtidig forflyttes scenen ofte til storbyernes geografiske og symbolske randområder, som migrationsfænomenet i særlig grad har transformeret.

Mange af filmene udspiller sig i Europas store klassiske hovedstæder. Således skildrer Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995) en urban opstand i en parisisk *banlieue* (forstad), *Beautiful People* og *Dirty Pretty Things* udspiller sig i London, *Nordrand* i Wien, og i Bertoluccis *Besieged* danner Rom ramme om en kær-

lighedshistorie på tværs af race- og klasse-skel.

At storbyer spiller en så fremtrædende rolle i disse film, afspejler storbyernes centrale betydning for den migratoriske proces og i migrant-erfaringen. Eftersom hovedparten af vore dages migration til Europa er økonomisk motiveret, er det kun naturligt, at storbyen, med de økonomiske muligheder, den har at tilbyde, og med dens voksende diasporaer, virker som en magnet på migranter, der håber på en bedre tilværelse. Vesteuropas metropoler er, med Saskia Sassens ord, blevet hybride rum, hvor klasse, etnicitet, nationalitet og internationalitet blandes – et 'tredjeverdens-rum' i den første verden.¹⁰

I forlængelse af Hardt og Negri, der i bogen *Empire* (2000) konstaterer, at cirku-



Besieged (1998, instr. Bernardo Bertolucci).

lationen er “en global folkevandring, eller i virkeligheden nomadisme; og det er en kropslig massevandring, i virkeligheden raceblanding,”⁸ kommenterer filmene migrationens og raceblandingsens parallelle processer. Anti-raceblandingsdiskurser garneres, som Lola Young bemærker, ofte af oceaniske metaforer, hvor selvet “trues af opløsning fra en invasion af ‘bølger’, ‘tidevande’ og ‘oversvømmelse’ af indvandrere.”⁹ Ingen steder er det kombinerede raceblandings- og immigrationsfænomen så markant som i de vesteuropæiske metropoler. Netop det metropole mix af forskellige rumlige og sociokulturelle verdener er, ifølge Hardt og Negri, “det, som gør det muligt for mængden at flytte sig fra sted til sted og gøre et sted til sit. Dette er fælles for nomadisme og raceblanding.”¹¹

Frygten for, at storbyerne skal blive be-

smittet og forurenede af raceblanding i immigrationens kølvand, er stærkest i forhold til hovedstæderne, disse centre for national stolthed. Med sin blanding af kulturer og racer bliver den moderne hovedstad imidlertid også et ambivalent sted – på én gang nationens hjerte og et sted, der truer med at forurene resten af landet, nationens ‘krop’. I denne racistiske og nationalistiske optik udgør storbyen en fare for den homogene og ‘autentiske’ nationale kultur. Den er ‘den indre Anden’.

I migrations- og diasporafilmenes europæiske storbyer ser man praktisk talt ingen hvide, ‘indfødte’ europæere. F.eks. optræder der så godt som ingen hvide englændere i *Dirty Pretty Things*, mens de usynlige mennesker (‘udlændingene’) ses overalt. Selv i det nostalgisk romantiske Rom, der oprulles i *Besieged* – jf. filmens



Nordrand (1999, *Northern Skirts*, instr. Barbara Albert).

brug af Piazza di Spagna (Den spanske trappe), et af byens mest ikoniske vartegn – er der områder (formodentlig nær hovedbanegården Stazione Termini og Piazza della Repubblica), hvor der kun optræder ikke-hvide udlændinge i bybilledet.

Beautiful People åbner på en af Londons bybusser, et britisk 'ikon' (men karakteristisk for migrationsfilmene ikke filmet som ikon – vi ser praktisk talt kun bussens anonyme indre) og, med Robin Woods ord, "et mikrokosmos af et multi-racialt fællesskab i svøb".¹² Filmens syv sammenvævede historier indrammes af to komiske voldelige bosniere, en kroat (Faruk Pruti) og en serber (Dado Jehan), der fortsætter deres 'stammekrig' i London, såvel på bus-sen som i storbyens gader. De tilføjer hinanden så omfattende skader, at de ender på hospitalet – hvor de må dele værelse med

en walisisk terrorist.

Multikulturalisme, assimilation, integration, social sammenhængskraft og fremvæksten af nye hybride, urbane familier er omdrejningspunktet for denne film. Halvdelen af karaktererne er briter (et udsnit af hele den britiske klassestruktur), og den anden halvdel er flygtninge fra det tidligere Jugoslavien.

Bosnien spiller en hovedrolle i filmens overordnede ideologiske økonomi. Dels fordi Bosnien for det såkaldt 'nye Europa' kom til at symbolisere modsætningen mellem multikulturalisme og stamme-etnicisme, men også fordi landet i kraft af den skygge, det kastede over den europæiske drøm om et transnationalt, multikulturelt og multietnisk fællesskab, kom til at materialisere Europas værste spøgelse og mareridt.

Den europæiske frygt for 'et indre Bosnien', dvs. et balkaniseret Europa, forvandles imidlertid i Dizdars film til et vellykket eksperiment, hvor Bosnien splejses med Storbritannien, 'Balkan' med 'Europa', 'den vilde barbar' med 'den civiliserede europæer'. Den truende balkanisering kan ikke alene undgås, den kan også vendes om – det synes at være filmens budskab. Balkaniseringen af London, dette symbol på 'Cool Britannia', betyder således hverken, at byen fragmenteres eller ødelægges indefra, tværtimod beriges den ved denne krydsbestøvning. Balkaniseringen helbreder den opløste britiske familie for den patologiske tilstand, den er havnet i, og bringer nyt håb og nyt blod til et britisk samfund, der befinder sig i en alvorlig identitetskriser. Håbet kommer tydeligst til udtryk i filmens slutscene, hvor den britiske middelklasse-læge, Mouldy, lykkelig danser en balkansk dans med sin nyligt adopterede muslimske familie fra Bosnien (der nu bor som gæster i hans hjem). Dette billede af en britisk/bosnisk families livsbekræftende dans i deres fælles hjem er filmens utopiske bud på et nyt post-Fort Europa, der nyder alle multikulturalismens glæder og fornøjelser.

Det hybride London, dette nye Babylon af nationaliteter, etniciteter og religioner, kropsliggøres til sidst i det muslimske pars barn, som Dr. Mouldy bringer til verden. Barnet får navnet 'Chaos', men på trods af de traumatiske omstændigheder for hans 'oprindelse' (hans muslimske mor blev voldtaget af en bande serbiske soldater), bærer han håbet om et nyt multietnisk, multinationalt og multireligiøst Europa – som Sarajevo i sin tid. Bosnien kommer på denne måde til at repræsentere både Europas utopiske (og i forhold til fortiden ironiske) håb om multietnisk sameksistens og

den europæiske frygt for det multietniske og multireligiøse samfunds katastrofiske potentiale.

I slutningen af filmen vælger Porcha (Charlotte Coleman) – der er læge og datter af en konservativ minister fra overklassen, og som forelsker sig i og bliver gift med den bosniske flygtning Pero Guzino (Edin Dzandzanovic) – at leve med sin nye mand i en hybrid London-bydel befolket af indvandrere, asylsøgere og flygtninge.

London er Europas mest multikulturelle hovedstad, men ej heller mindre kosmopolitiske storbyer som Wien er uberørt af hybridiseringsprocesserne. Også *Nordrand*, hvis handling udspiller sig i Wiens trøsteløse nordlige industriforstæder, har krigen i Bosnien som bagtæppe. I centrum for filmens fire sammenvævede historier står fem unge mennesker, der alle er fra Balkan, men har forskellige etnisk-nationale baggrunde.

Wiens nordlige arbejderklasse-kvarterer domineres af beton-højhuse, der bringer mindelser om *La Haines* forstads-byskab. Som Paris i *La Haine* er også *Nordrands* Wien befriet for enhver turist-aura. Det er et brutalt og utiltalende ikke-sted, som – til trods for, at byen stadig fungerer som det centrale Europas knudepunkt mellem Øst og Vest – på ingen måde bærer præg af Wiens glørværdige fortid som hovedstad i det østrig-ungarske kejserdømme.

I *Nordrand* er byen befolket af militaristiske bøller og brutale og chauvinistiske unge mænd. Vejret er isnende koldt, og byen er generelt ugæstfri over for fremmede. Selv Wiens berømte vartegn, dens monumenter over imperiets storhed, kafehusene og de famøse flødeskumskager virker hverken forførende eller glamourøse. *Fin-de-siècle* Wien er forvandlet til et

anonymt og trøstesløst urbant rum, der til forveksling ligner mange andre nutidige urbane rum over hele kloden. I filmen foretager de marginaliserede unge indvandrere fra Bosnien og Rumænien imidlertid en betydningsfuld transition fra de nordlige forstæders periferi til de berømte vartegns centrum, da de nytårsaften 'invaderer', 'forurener' og 'mærker' det ikoniske Wien på en måde, der minder om *black/blanc/keur*-forstadstrioens invasion af det centrale Paris og dets ikoniske vartegn (Eifeltårnet) i *La Haine*.¹³

Det politiske klima i Østrig på tidspunktet for *Nordrands* premiere satte filmens budskab i aktuelt relief. *Nordrand* blev vist bare syv uger efter, at det konservative østrigske folkeparti og den berømte Jörg Haiders xenofobe, højreextremistiske frihedsparti havde dannet ny regering. I sine populistiske smædekampanjer søgte Haider at fremstille 'de fremmede' – flygtninge såvel som første- og andengenerationsindvandrere fra det sydøstlige Europa og den tredje verden – som en trussel mod den 'germansk-østrigske identitet'. Næsten som en reaktion på den ny regering antyder filmens fremstilling af de unge Balkan-flygtninges fredelige 'invasion' af hjertet af det post-imperiale Wien, at Østrig burde begynde at se sig selv som et aktivt multikulturelt territorium snarere end som en 'ren', germansk nationalstat.

Fort Europas filmiske landskaber. Forud for det øjeblik, hvor endemålet for migranternes rejse, storbyen, toner frem, går der som regel – i filmene såvel som i virkeligheden – en rejse gennem Fort Europas landskaber. Rejsemotivet er et af de mest vedholdende litterære og filmiske *topoi*, fordi den fysiske rejse også er metaforisk – en nødvendighed for opbygningen af en ny verden, et nyt selv. Man rejser således også

ud for at søge en ny identitet.

Fort Europas landskaber, som i disse film fungerer som bagtæppe for karakterernes rejser, er typisk mere traume-mættede end helsebringende. Den Oscar-belønnede *Reise der Hoffnung* – der var en af de første vigtige film om migration til Europa – udspiller sig f.eks. i de schweiziske Alper, der i filmen fungerer som geografisk og symbolsk metafor for Fort Europa (til trods for, at Schweiz ikke er medlem af EU). Filmene skildrer en flygtningefamilies mytiske og episke rejse til 'det schweiziske paradys'. Rejsen får imidlertid en brat ende. Schweiz, som traditionelt regnes for et privilegeret sted for europæiske velhavere, forsøger at stoppe folkevandringen af fattige migranter, og familien bliver udvist. Porten til 'paradiset hinsides bjergene', som filmens hovedperson, den kurdiske bonde Haydar, kalder Schweiz, forbliver lukket for de fattige 'invasionsflokkene' fra Asien.

Haydar og hans kone Meryem påbegynder deres håbefulde rejse i en lille landsby i bjergene i det sydøstlige Tyrkiet i september 1988. Med sig tager de deres syv-årige søn Mehmet Ali, den kvikkeste af deres i alt otte børn, for, som bedstefaderen har slået fast: "Han er et frisk skud, der kan slå rødder i jeres fremtids jord," og den, "der vil redde familien". Den kurdiske familys første stop er Istanbul, hvor de kommer med et fragtskib til Genova som blinde passagerer. Efter ankomsten til Italien fører menneskesmuglere dem op i bjergene, hvor de bliver efterladt i sneen og kulden uden guide, efter at vejen til Schweiz er blevet udpeget for dem. Håbets rejse forvandler sig nu til deres værste mareridt. Meryem brækker benet i de iskolde bjerge, Mehmet Ali dør af kulde, og Haydar bliver arresteret af de schweiziske myndigheder, anklaget for at være skyld i drengens død. Parret bliver tilbageholdt i Schweiz, mens



Reise der Hoffnung (1990, *Håbets rejse*, instr. Xavier Koller).

de afventer udvisningen til Tyrkiet.

Den mest dramatiske del af filmen udspiller sig på baggrund af de spektakulære Alper, et sceneri, som altid har haft en aura af mysterium. Alperne, der strækker sig over 700 kilometer og gennemskærer syv forskellige lande, ligger midt i Europa. I middelalderen var der så mange pilgrimme, der krydsede dem på deres vej til Rom, at alpepassene, som Fergus Fleming udtrykker det, blev multikulturelle smeltedigler, der tiltrak rejsende fra det fjerne Island og banditter helt fra Palæstina.¹² Siden slutningen af det 19. århundrede har det alpine landskab dannet ramme om helsebringende kursteder for Europas velhavere, men i *Reise der Hoffnung* bliver Alperne flygtningenes 'killing fields'.

Haydar-familiens fantasi om Schweiz

som et 'paradis hinsides bjergene' var baseret på et postkort, de havde modtaget fra en onkel, der var migreret til Schweiz. Skønt delvist ædt af deres ged i Tyrkiet, fylder postkortets panoramiske vue over de schweiziske alper hele billedfladen i en af filmens første indstillinger. Postkortmotivet vender tilbage flere gange i filmen, der dekonstruerer og undergraver dette billede af Schweiz og fremhæver de masseproducerede repræsentationers andel i de fantasier, som er den globale geografiske mobilitets drivkraft.

Den slovenske *Rezervni deli* (2003, *Spare Parts*, instr. Damjan Kozole) er en af de få film, der fokuserer på menneskesmuglerne frem for flygtningene.¹⁵ Filmen udspiller sig i et stykke europæisk vildmark, det bjergrige grænseland mel-



Last Resort (2000, instr. Pawel Pawlikowski).

lem Øst-/Centraleuropa (Slovenien) og Vesteuropa (Italien). I filmen bliver dette landskab Europas vilde Vesten, en randzone domineret af smuglere, traffickere, kriminelle og statsløse flygtninge. Samtidig fungerer det barske landskab som et tavst vidne til menneskesmuglernes egen tragedie, for også de er ofre for globaliseringen og det ny Europa.

Menneskesmuglerne er ikke nødvendigvis 'fødte' kriminelle, men snarere produkter af de sociopolitiske processer, der udspiller sig i det nye Østeuropa efter Murens fald (privatisering, reducerede sociale ydelser osv.). Men de liberale vesteuropæiske staters umenneskelige immigrations- og asylpolitik er mindst lige så væsentlige årsager til menneskesmuglingens brutalisering. På vej over grænsen

fra Slovenien til Italien siger lederen af filmens menneskesmuglere således til sin unge 'elev': "Sammenlignet med, hvad der foregår på den anden side af grænsen – i Italien – er vi bare turistførere." Menneskesmuglernes gradvise dehumanisering illustreres tydeligst ved den unge protagonisters overgangsrite fra barndommens uskyld til de supermaskuline menneskesmugleres hårde voksenverden.

Problemet er ikke den illegale menneskesmugling, men det umenneskelige system, der kriminaliserer både flygtningene og dem, der smugler dem. En tilsvarende omvending af kriminaliseringstropen finder vi i *Dirty Pretty Things*, hvor skylden også placeres hos det system, som skaber og holder liv i organhandlen. "Jeg har ondt af de mennesker, der drømmer om

Europa,” siger en af menneskesmuglerne i *Spare Parts* og adresserer dermed den migrationsfantasi, der får flygtningene til at søge til Europa. Det antydes i filmen, at det ny Europa måske er endnu værre end det gamle racistiske Europa. Dets brutalitet og grusomhed udspiller sig blot på baggrund af et barsk ingenmandsland, en overgangszonzone imellem civilisationens grænser.

Last Resort handler om Tanya, en ung russisk kvinde, som kommer til England med sin ti-årige søn. I stedet for som planlagt at blive modtaget af sin forlovede havner hun på et asylcenter i Stonehaven (optaget i Margate i det allerøstligste Kents Isle of Thanet, hvor regeringen faktisk huser asylsøgere). Stonehaven er en forfalden badeby, et forladt og trøstesløst sted, en trist cement-ørken, hvis grå flade brydes af prikker af tomme vodkaflasker – endnu et eksempel på en filmisk dekonstruktion af klassiske europæiske vartegn. Et skilt over det spøgelsesagtige, øde tivoli ved siden af det Babelstårn i beton, hvor asylsøgerne er indkvarteret, forkynder “Velkommen til drømmeland” i en parodi på indskriften på soklen af Frihedsgudinden, indfaldsporten til Amerika og immigrationens mytiske symbol.

Fra høje vagttårne kaster det panoptiske Europa sit kontrollerende blik ud over asylcentret. Betonslummen, som asylsøgerne er spærret inde i, er det postmoderne Babel, hvor flygtninge fra hele verden taler mange forskellige sprog. Palikowski opruller et billede af en spøgelsesby – øde forlystelsesboder, det dystre hav, mågerne, karrusellen, der ikke virker, de tarvelige huse, de tomme spritflasker og travle telefonbokse (i mobil-æraen) fyldt med asylsøgere. Ironisk nok beskriver instruktøren, der selv voksede op i det kommunistiske Polen, denne engelske flygtningelejr som en interneringslejr i bedste kommunistiske

stil.¹⁶ Tanya får anvist en lurvet lejlighed, som hun får besked på ikke at forlade i de måneder, hendes sag står på. Hun og de andre asylsøgere er reelt fanger i byen. “Denne by,” siger hun, “er som en straf for et eller andet, jeg har gjort.” Virkelighedens Margate bliver prototypen på den øde engelske badebys forvandling til straffekoloni, hvor mennesker, der af de europæiske immigrationsmyndigheder er stemplet som kriminelle, overvåges af politihunde og kameraer.

Ligesom *Dirty Pretty Things* udstiller *Last Resort* det andet, usynlige England. Den viser Fort England med alle dets post-Orwellianske kontrol- og overvågningsmekanismer. Filmen fremviser apparatet bag Fort Europa, dets kontrol- og straffemekanismer, der har til formål at afskrække udefrakommende fremmede (inklusive dem, der er flygtet fra forfølgelse og har ret til beskyttelse ifølge international lovgivning), men reelt tvinger dem til at gribe til det sidste overlevelsesmiddel: kriminalitet. *Last Resorts* andet ‘Little Britain’ skildres af en instruktør, der selv er ‘fremmed’. Med sit kamera indfanger han bagsiden af engelskheden og den engelske gæstfrihed, men ligesom i *Reise der Hoffnung* forbindes ugæstfriheden kun med det anonyme, bureaukratiske og ansigtsløse statsapparat, ikke med almindelige mennesker, som kan være både venlige og imødekommende. Som en anden nødstedt frøken, der sidder indespærret i sit fængselstårn, befris Tanya til slut af den blide arbejderklassehelt Alfie. ”At en polsk filmskaber skulle se Isle of Thanet som en passende location for et drama om eksil, overvågning og indespærring, er,” som *Sight and Sounds* anmelder Iain Sinclair rammende bemærker, “en tankevækkende kulturel markør.”¹⁷

Flygtningeblikket. Da de fleste af disse

film rummer rejser, har de potentiale til at producere en virtuel turistoplevelse og gøre filmens tilskuere til exotica-turister ved at fungere som turistbrochurer, der lover 'autenticitet' og 'idealiserede andethedstyper'.¹⁸ Michael Winterbottoms *In This World* (2002) udspiller sig f.eks. langs den historiske Silkevej og i nogle af Europas mest glamourøse hovedstader. Kameraet identificerer sig imidlertid med flygtningens blik – flygtningen, for hvem det 'eksotiske' landskab ikke er et smukt syn, der skal nydes og beundres, men et rum, der skal 'penetreres', 'krydses' og 'overleves', og som i de fleste tilfælde er ugæstfrit og fjendtligt over for ham eller hende. I nogle af disse film – som f.eks. *In This World* og *Reise der Hoffnung* – snyder kamerablikket bevidst tilskueren for den skopofile 'turist'-fornøjelse og påtvinger i stedet ham eller hende flygtningens blik.

In This World følger teenageren Jamal og hans fætter Enayatullas rejse fra en flygtningelejr i Afghanistan ad en menneskesmugler-rute til Storbritannien. På ladet af pickup trucks, i busser og en container uden luft rejser de to unge gennem oprindelige landskaber af stor skønhed – ørkener og klipper, affaldsbestrøede veje i solopgangen, kurdiske bjergpas i mørke. Men de lægger knap mærke til den spektakulære udsigt. Der er kun én scene i filmen, hvor de synes at nyde landskabet. De sidder og beundrer udsigten til Tyrkiets sneklædte bjerge, som de kort efter skal krydse til fods. Jamal siger: "Se udsigten, Enayamat!", hvortil Enayamat svarer: "Se sneen, den er pæn." Men som i *Reise der Hoffnung* skal de to unge fyre snart opdage, at de spektakulære sneklædte bjerge er be-drageriske: Da de sætter ud på turen over dem, forvandles skønheden til en kamp imod død og internering.

Mange af filmene etablerer et kom-

plekst dialektisk forhold mellem hhv. flygtningens, turistens og tilskuerens blik. Tilskuerens blik mimer turistens, men negeres af flygtningens blik. Mens turistens blik scanner landskaberne for anderledes-hed, eksotisme og en poetisk stimulering af øjet – et forbrugerblik drevet af nydelses-princippet - ænsrer flygtningens blik ikke landskabets storslåethed. For flygtningen er landskabet en fjende, der skal overvin-des. Og tilskuerens blik svinger imellem de to positioner, hhv. det nydelses- og det lysøgende blik. I *In This World* bruges denne veksling mellem turisme og 'poorism' som en verfremdungs-effekt i et brechtsk frem-medgørelses-dokudrama.

I mange af grænsekrydsningsfilmene, ikke mindst *In This World*, skaber denne blik-dialektik et moralsk dilemma for tilskueren: Kan man tillade sig at hente nydelse ud af andres lidelse? Tilskueren forvandles dermed til en refleksiv/analytisk beskuer i den brechtske tradition.

I *Reise der Hoffnung* har barnet Mehmet Ali turistens blik, for når det kommer til stykket, er turistens som figur kun en voksens kopi (nogen ville sige karikatur) af barnets søgen efter nydelse og ophidselse. Som turist lægger man for en stund sit 'virkelige' liv bag sig og flygter ind i en forestillingsverden, der mimer barndommens frihed, den før-voksne glæde ved at 'opdage verden'. Turisme er ligesom film baseret på en *suspension of disbelief*. For en begrænset periode sættes virkelighedsprincippet ud af kraft, og nydelsesprincippet er i fuldstændig kontrol.

I Italien fotograferer Mehmet og den venlige lastbilchauffør, der smugler Haydars familie til Schweiz, hinanden, mens de spiser is. I et kort øjeblik foregiver de alle sammen at være turister snarere end 'illegale indvandrere' og menneskesmuglere. De udfører turismens arketypi-



Reise der Hoffnung (1990, *Håbets rejse*, instr. Xavier Koller).

ske ritual: at tage billeder og spise is. I dette korte nådes-øjeblik nægter flygtningene at vedkende sig – eller gør måske ligefrem oprør mod – den barske virkelighed. De trængsler, som man har påtvunget dem, og som frarøver dem deres grundlæggende menneskelighed, deres ret til de simple glæder i livet, som tages for givet af de fleste mennesker.

Vore dages migrations- og diaspora-film om og fra Fort Europa fører os om på globaliseringens bagside, hvor mennesker handles som varer for valuta. Filmene ledsager flygtningene på deres rejse og viser deres menneskelige kvaliteter – deres mod og stamina. Mange af dem er 'økonomiske migranter', som Fort Europa nægter at anerkende som flygtninge.

En af de mest ikoniske scener i *Reise*

der Hoffnung viser de desperate og frysende flygtninge banke på termoruderne til en opvarmet indendørs swimmingpool på et alpint kurhotel. Med deres blik ser vi hotellets ejer svømme i bassinet. På grund af de lydtætte glasvægge kan han ikke høre flygtningenes desperate råb om hjælp. I dette dramatiske øjeblik laver filmen en overtoning mellem de to kontraster og deres respektive blikke: de fattige, sultne og frysende flygtninge, som har overlevet den barske vinterstorm i bjergene over for den velnærede, hvide, europæiske 'gatekeeper', der bader i det opvarmede bassin, tilsyneladende døv for de underprivilegeredes tilstand og desperation. Måske dette chokerende billede af privilegier, der spejles i deres modsætning – et luksus-kurhotel forvandlet til hospital for udviste; despera-

te flygtninge, der banker på glasvæggene til de rige og trygges rum – er det ultimative ikoniske billede af Fort Europa, der beskytter sin synlige rigdom og tryghed imod truslen fra ikke-europæere på jagt efter et bedre liv. Dette billede af 'ugæstfrihed' er billedet af det ny Europa.

Artiklen har tidligere været offentliggjort som "Journeys of Hope to Fortress Europe" i *Third Text*, vol. 20, nr. 6, november 2006, s. 745-54.

Oversat af redaktionen og gengivet her med venlig tilladelse fra Yosefa Loshitzky og *Third Text*, Routledge, Taylor & Francis Group.

Noter

1. For yderligere diskussion af rejsemotivet, se Hamid Naficy: "Journeying, Border Crossing, and Identity Crossing", i *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton, NJ/Oxford, 2001, s. 222-87.
2. En af de grundlæggende film om migration til Europa er Rainer Werner Fassbinders *Angst essen Seele auf* (1972, *Angst æder sjæle* op). Se Thomas Elsaesser: *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, s. 13-43, 58-61, 280-1.
3. For indgående analyser af *beur-* og *banlieue-*filmen samt, især, Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995, *Hadet*), se Ginette Vincendeau, "Designs on the Banlieue: Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995)", i *French Film: Texts and Contexts*, red. Susan Hayward og Ginette Vincendeau, Routledge, London/New York, 2000, s. 310-27.
4. For yderligere læsning, se kapitlet "'Race' and Cultural Hybridity: *My Beautiful Laundrette* and *Sammy and Rosie Get Laid*", i John Hill: *British Cinema in the 1980s*, Clarendon Press, Oxford, 1999, s. 205-18; Karen Alexander, "Black British Cinema in the 90s: Going Gone", i *British Cinema of the 90s*, red. Robert Murphy, BFI, London, 2000, s. 109-14; Barbara Korte og Claudia Sternberg (red.), *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990s*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2004.
5. Laura U. Marks, "A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema", *Screen*, 35: 3, 1994, s. 245.
6. Hamid Naficy, "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre", *East/West Film Journal*, 8: 2, 1994, s. 1. For yderligere litteratur om transnational film, se Elizabeth Ezra og Terry Rowden (red.), *Transnational Cinema: The Film Reader*, Routledge, London/New York, 2006.
7. Laura Rascaroli, "New Voyages to Italy: Postmodern Travellers and the Italian Road Film", *Screen*, 44: 1, forår 2003, s. 74.
8. Saskia Sassen, "Rebuilding the Global City. Economy, Ethnicity and Space", *Social Justice*, 20: 3-4, 1993, s. 32.
9. Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge MA/London, 2000, s. 364.
10. Lola Young, *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, Routledge, London/New York, 1996, s. 84.
11. Michael Hardt og Antonio Negri, op. cit., s. 362.
12. Robin Wood, "Beautiful People", *CineAction*, no 54, januar 2001, s. 30.
13. Mireille Rosello, *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Culture*, University Press of New England, Hanover, NH/London, 1998, s. 2.
14. Fergus Fleming, *Killing Dragons: The Conquest of the Alps*, Granta Books, London, 2005.
15. Filmens menneskeliggørelse af menneskesmuglerne (især den unge protagonist), dens fremstilling af dem som ofre for det ny Europa, bringer mindelser om Luc og Jean-Pierre Dardennes belgiske *La promesse* (1996, *Løftet*).
16. Se http://www.bfi.org.uk/sightand-sound/2001_03/last_resort.html (hentet 3. november 2004).
17. Iain Sinclair, "The Cruel Seaside", *Sight and Sound*, marts 2001, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/22> (hentet 26. marts 2011).
18. John Frow, "Tourism and the Semiotics of Nostalgia", *October*, nr. 57, sommer 1991, s. 144.