Nr. 247 – sommer 2011

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Det ny Europa

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Danske Bank – reg.nr.: 0216, kontonr.: 4069018262 att. Kosmorama. Abonnement 2011, 57. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Morten Egholm og Kristoffer Hegnsvad.

Layout: Thomas Ring – 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri.

ISSN nr. 0023 4222.

http://www.dfi.dk/Filmhuset/Cinemateket/Kosmorama.aspx

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

Omslag: *Lilja 4-ever* (2002, instr. Lukas Moodysson).

Det ny Europa

Forord

I løbet af de sidste 20-25 år har Europa ændret sig markant. Berlin-murens fald i 1989 og kommunismens efterfølgende sammenbrud førte de tidligere østbloklande ud i en vanskelig omstillingsproces til demokrati og et økonomisk system på markedskræfternes præmisser. Nogle østeuropæere blev rige, men de fleste blev fattige, og mange benyttede derfor det nye medlemskab af EU til at søge lykken i Vesteuropa. Men hvor Europas indre grænser faldt som følge af det udvidede EU- og Schengen-samarbejde, befæstedes grænserne udadtil. For ikke-EU-borgere blev det ny Europa synonymt med Fort Europa – med tragiske migrationsskæbner til følge. Men selv om stærke kræfter i EU's medlemslande ikke vil være ved det, *er* Europa allerede multietnisk, for siden 1970'erne har gæstearbejdere (som de hed dengang), flygtninge, indvandrere fra de tidligere kolonier m.fl. sat deres præg på dagligdagen i Europa, især livet i de europæiske metropoler.

Migration på den ene side og kommunismens fald på den anden er de to overordnede strenge for dette temanummer om filmiske fremstillinger af Det ny Europa. De to strenge forenes i Dina Iordanovas indledende artikel om trafficking. Skønt menneskehandel ikke er et specifikt europæisk fænomen, følger en stor del af trafikken underjordiske ruter fra Øst- til Vesteuropa. Med et væld af filmiske eksempler tegner artiklen traffickingens geografi og beskriver denne særegne forretnings forskellige aktører, samtidig med at den argumenterer for, hvordan netop populærkulturelle film kan bidrage til at synliggøre denne oftest usynlige trafik.

Yosefa Loshitzky følger op med en nærlæsning af en håndfuld centrale europæiske film om migranters vanskelige vej til det ugæstfri Fort Europa – og lige så vanskelige tilværelse inden for barrikaderne ... for dem, der når så langt. Mange af dem havner i den såkaldte 'Jungle' uden for Calais i Nordfrankrig, og her har Sylvain George med sin mobiltelefon filmet disse papirløse, der er på stadig flugt fra det franske politi. Ann-Lisbeth Holm har talt med Sylvain George og tegner et portræt af ham og andre i det franske aktivistmiljø, der kæmper imod Sarkozys udlændingepolitik.

Tyskland har længe haft en stor befolkningsgruppe med tyrkisk baggrund – og en række vigtige tyrkisk-tyske filmskabere (ikke mindst Fatih Akin), der har bevæget sig fra såkaldte 'pligtfilm' til 'hybriditetens glæder'. Özgür Yaren opridser den tyrkisk-tyske films historie og beskriver på baggrund af Feo Aladags 'æresdrabfilm' *Die Fremde* (2010), hvordan højreekstremisme og islamofobi har afstedkommet en ny andetgørelse af særligt de tyrkiske kvinder i Tyskland.

Også i Storbritannien kender man til højreekstremisme og udskillelse af indvandrere, men i en analyse af Gurinder Chadha og Meera Syals populærkulturelle film, romaner og tv-programmer argumenterer Eva Jørholt for, at Chadha og Syal har bidraget til et holdningsskred, som gradvis og umærkeligt har ført til en bred anerkendelse af det britiske samfunds mange etniciteter og kulturer.

Nele Wollert indleder nummerets anden del med at se på de tyske genforeningskomedier, der fulgte i kølvandet på Murens fald. Særligt fremhæver hun, hvordan disse komedier

– bl.a. *Good Bye, Lenin!* – gør op med klichéen om det grå hverdagsliv i DDR og søger at fremhæve østtyskernes unikke, og positive, identitet.
Derfra til Rusland, hvor ytringsfriheden ikke har fået bedre kår efter kommunismens fald. Vibeke Sperling tager temperaturen på den hensygnende russiske dokumentarfilm, men præsenterer samtidig en flok stærke udenlandske dokumentarer om dagens russiske samfund. I Polen, derimod, står dokumentarfilmen stærkt. Mikołaj Jazdon inviterer på en guidet tur i den aktuelle polske dokumentar- og fiktionsfilms fremstilling af det post-kommunistiske Polen.

Rumænien er overraskende det tidligere østblokland, hvis filmkunst har klaret den vanskelige omstilling til de nye markedsbetingelser bedst. Morten Egholm giver en introduktion til den rumænske nybølges hverdagsdramaer, der bæres af en ofte gravsort humor. Anderledes i nabolandet Bulgarien, hvor den nationale film kæmper for sin overlevelse. Mikael M. Lyshede fortæller historien om en filmkultur, der gik ned med et slagtilfælde og ikke rigtigt har været sig selv siden.

I serbisk film tager man i disse år et opgør med fortidens synder – hvilket ytrer sig i brutale sex- og voldsexcesser på lærredet. Spela Zajec går tæt på de serbiske desperadofilm og udlægger deres brutalitet som forsøg på at placere eller fralægge sig ansvaret for landets problematiske krigshistorie.

Med sine på én gang umådeligt smukke og dybt pessimistiske film er ungarske Béla Tarr i en kategori helt for sig selv. Jesper Andersen følger ham på en rejse, der starter i det ungarske mudder og rækker langt ud i kosmos.

Nummeret ender i Italien, hvis ministerpræsident er godt i gang med at afvikle det demokrati, som Vesten ellers har søgt og stadig søger at eksportere til resten af verden. Eftersom Berlusconi kontrollerer både offentlige og størsteparten af landets private medier, er det småt med film, der forholder sig kritisk til fyrsten. Der er dog nogle få uforfærdede sjæle, der forsøger at tage kampen op, bl.a. satirikeren Sabina Guzzanti, som Mads Frese introducerer læserne til.

Næste nummer af Kosmorama kommer til vinter og handler om de ny tv-serier.

Indhold

Dina Iordanova
At synliggøre det usynlige
Trafficking på film 7

Yosefa Loshitzky
Håbets rejser
Filmiske fremstillinger af Fort Europa 33

Ann-Lisbeth Holm
Sarkozys bærme
Sylvain George, Kourtrajmé og Frankrigs ekskluderede 46

Özgür Yaren
Die Fremde
Det europæiske rum og indvandrerkvinder som ofre 55

Eva Jørholt
At være eller ikke være ... britisk ...
Gurinder Chadha, Meera Syal og indisk-britisk populærkultur 65

Nele Wollert
Goodbye, DDR!
Genforeningskomedier og østtysk identitet 87

Vibeke Sperling
Frihedens bitre eftersmag
Dokumentariske fremstillinger af det ny Rusland 101

Mikołaj Jazdon
Nye tider – nye håb?
Polsk film efter kommunismens sammenbrud 111

Morten Egholm
Solidaritetens endelige afvikling
Den ny bølge i rumænsk film 125

Mikael M. Lyshede
Fra slagtilfælde til product placement
Et kig ind i den post-kommunistiske bulgarske filmverden 149

Spela Zajec
Fra menigmand til monster
Den ny serbiske film og fortidens synder 160

Jesper Andersen
Apokalypsens profet
Med Béla Tarr fra ungarske ægteskabskriser til verdens undergang 172

Mads Frese
Postdemokratisk satire på italiensk
Sabina Guzzanti og berlusconismen 187

Om forfatterne 199

Lilja 4-ever (2002, instr. Lukas Moodysson).

At synliggøre det usynlige

Trafficking på film

Af Dina Iordanova

Ved ankomsten til lufthavnen i Istanbul – et sted, som Marc Augé utvivlsomt ville kalde et 'ikke-sted' på grund af dens anonyme transit-karakter – bliver jeg mødt af en stor plakat på russisk. Kun de færreste af mine medpassagerer fra London er i stand til at læse den, men den er heller ikke henvendt til dem. Det er en social hjælpeforanstaltning, der oplyser et gratis telefonnummer og opfordrer de forbipasserende til at huske det og bruge det om nødvendigt. Men hvorfor skulle de gøre det? Kampagnen er henvendt til de russisktalende kvinder, som kommer ind i Tyrkiet via lufthavnen (kun en lille brøkdel sammenlignet med alle dem, der kommer ind i landet via havne og diverse grænseovergange), og som måske er ofre for trafficking. Nogle af dem ender med stor sandsynlighed i en form for trældom, hvor de bliver holdt som slaver på grund af en umulig gældsbyrde, der bare bliver større og større, efterhånden som de betaler af på den, eller udnyttes på måder, som de ikke

havde fantasi til at forestille sig ved rejsens begyndelse. Hvor mange ringer? Det har jeg ingen mulighed for at vide. Kan den unge blondine, der står foran mig i køen ved paskontrollen, være en af dem?

I det virkelige liv er trafficking for det meste usynlig. Vi forestiller os almindeligvis ikke, at en, der ser ud til at bevæge sig frit omkring, i virkeligheden kan være en tyranniseret og ydmyget slave. At medierne af og til rapporterer om vores manglende bevidsthed om disse forhold, ændrer ikke noget.[1] Kun en sjælden gang imellem kan man måske få nys om, at en kvinde i ens nærmiljø bliver udnyttet eller holdt til fange; eller man kan måske i supermarkedet støde på en pige med blå mærker på armene eller bemærke fremmed udseende familier, der arbejder på den nærliggende gård, men uden at man nødvendigvis får mistanke om, at der er noget galt. Nylige sager i bl.a. Østrig, Belgien og USA har vist, at man kan holde folk indespærret i årevis, uden at det påkalder sig nævneværdig interesse fra omgivelserne.

Det er på baggrund af denne usynlighed i modtagerlandene, at filmmediet har særlige muligheder for at øge bevidstheden om trafficking. I denne artikel vil jeg diskutere den specifikke nye geografi, der skitseres i filmfortællinger om nutidig migration – en geografi, der ikke længere bevæger sig inden for de velkendte ruter fra syd til nord og øst til vest. Jeg vil derpå opstille en typologi baseret på filmenes skildring af dem, der er involveret i menneskehandlen: skurkene og ofrene. I slutningen af essayet vil jeg fremhæve nødvendigheden af, at også samfundsvidenskaberne studerer tidens populærkulturelle repræsentationer. Mere end nogen anden kunstform har filmen mulighed for at fortælle øjenåbnende og mangeartede historier om både frivillig og ufrivillig migration. Ved at vise de mennesker, der bliver handlet, og den forfatning, de befinder sig i, kan filmkunsten kaste lys over det usynlige og gøre det synligt.

Selv når menneskehandlen ikke ligefrem står i centrum, spiller den ofte en fremtrædende rolle som subplot i film om nutidige problemer og realiteter, især i film fra lande i Europas udkant. I Ibolja Feketes *Bolse vita* (*Bolshe Vita*, Ungarn 1996) er de to russiske protagonister, som ender i Budapest, rejst frivilligt – men de møder en række andre, som er blevet ført dertil og forhindret i at rejse derfra af en trafficking-organisation. En sekvens i Pantelis Voulgaris' *Ola einai dromos* (*It's a Long Road*, Grækenland 1998) udspiller sig i en natklub og fokuserer på udbytningen af handlede bulgarske kvinder, der arbejder som go-go dansere og sideløbende engagerer sig i prostitution. I det hele taget er der mange græske film, hvor trafficking fra Albanien og Rusland fungerer som bagtæppe for hovedhistorien – film, der ofte er lavet af yngre instruktører som Sotiris Goritsas (*Ap' to hioni/From the Snow*, Grækenland 1993; *Parees/Pals*, Grækenland 2007) og Constantine Giannaris (*Apo tin akri tis polis/On the Edge of the City*, Grækenland 1998; *Omiros/Hostage*, Grækenland/Tyrkiet 2005). Det samme gælder tyrkiske film, hvor subplots følger kvinder, der er smuglet ind fra det tidligere Sovjetunionen: *Gölge Oyunu* (*Shadow Play*, Tyrkiet 1992, instr. Yavuz Turgul), *Gemide* (*On Board*, Tyrkiet 1998, instr. Serdar Akar), *Rus Gelin* (*Russian Bride*, Tyrkiet 2003, instr. Zeki Alasya) m.fl. (Pekerman 2009).

Subplottet om den handlede kvinde bruges undertiden i historier om lokale outsidere – som f.eks. i *Sonbahar* (*Autumn*, Tyskland/Tyrkiet 2008, instr. Özcan Alper), hvor hovedpersonen Yusuf (Onur Saylak) bliver løsladt efter

Lamerica (1994, instr. Gianni Amelio).

en fængselsdom på ti år for at have plejet omgang med venstreorienterede anarkister, blot for at indse, at han ikke længere kan re-integreres. Hans eneste ven er en ung kvinde, Eka (Megi Kobaladze), der er blevet smuglet ind i Tyrkiet fra nabolandet Georgien. Protagonisterne i den bulgarske film *Dunav most* (*Danube Bridge*, Bulgarien 1999, instr. Ivan Andonov) bor nær den rumænske grænse, hvor trafficking er en hverdagsforeteelse. I *Leydi Zi* (*Lady Zee*, Bulgarien 2005, instr. Georgi Djulgerov) bliver teenageren Zlatina (Aneliya Garbova) bortført og spærret inde på et bordel i det nordlige Grækenland. Det er kun en times kørsel syd for grænsen, men en helt anden verden sammenlignet med hendes hidtidige liv.

Men også vesteuropæiske instruktører har taget trafficking-temaet op. Siden 1990'erne har historier om illegal migration og mennesker, hvis rejse er endt i slaverilignende forhold, ofte fungeret som subplots i, hvad man kunne kalde den humanistiske europæiske filmkunst. Gianni Amelios *Lamerica* (Italien/Frankrig/Tyskland 1994) var en af de første film, der åbent tog disse forhold op. Ved en fiks omvendingsmanøvre placerer Amelio sin italienske hovedperson, Gino (Enrico Lo Verso), blandt fattige albanere og lader ham følge den samme (risikable) rute til Italien som hans albanske med-migranter. Filmen anskueliggør den menneskelige nød, som i starten af 1990'erne drev mange albanere til at emigrere til Italien og andre vesteuro-

Sex Traffic (2004, instr. David Yates).

pæiske lande. I Michael Hanekes *Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (*Kode ukendt*, Frankrig/Tyskland/Rumænien 2001) tigger en midaldrende kvinde, Maria (Luminita Gheorghiu), på gaden i Paris. Tilbage i landsbyen i Rumænien ses hun fungere som et menneske med en høj moral – en person, der end ikke ville overveje at tigge, hvis det var muligt at overleve økonomisk på anden måde.

I Eloy de la Iglesias *Los novios búlgaros* (*Bulgarian Lovers*, Spanien 2003), en satire om opfindsomme immigranter, der udnytter velhavende vesterlændinge, indser den privilegerede homoseksuelle protagonist, at den indvandrer, han har en affære med – en sexet machofyr – faktisk er heteroseksuel. I sin desperation er han villig til at gøre hvad som helst (også at smugle radioaktivt materiale) for at samle sin familie til et nyt liv i det fremmede. I *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (*Once You're Born You Can No Longer Hide*, Italien/Frankrig/UK 2005, instr. Marco Tullio Giordana) fører den velstående italienske Sandros (Matteo Gadola) møde med Radu (Vlad Alexandru Toma), en illegal rumænsk indvandrer, til et ægte venskab. Kun ved et rent tilfælde, et uventet plot-twist, opdager Sandro den illegale trafik af dusinvis af fattige migranter, som han normalt ikke ville have nogen kontakt med.

Endelig er der selvfølgelig også film, der gør den usynlige menneskesmugling til narrativt omdrejningspunkt, som det f.eks. sker i britiske Michael Winterbottoms *In This World* (UK 2002) og svenske Lukas Moodyssons *Lilja 4-ever* (Sverige/Danmark 2002). Men i alle disse tilfælde går filmkunsten et humanistisk ærinde ved at synliggøre det, som ellers ville have været usynligt.

Menneskehandlens geografi. Alle bøger om vore dages migration og illegale trafficking fremviser kort. Enten verdenskort

med pile, der starter ét sted og forgrener sig i alle retninger – som på indersiden af omslaget til Victor Maraleks bog *The Natashas* (2004), hvor menneskehandlen angives at have sit udspring i Østeuropa. Eller kort over dele af kloden med en specifik rute indtegnet, som f.eks. i Misha Glennys bog *McMafia* (2008: 16) om transnational organiseret kriminalitet. Glenny skriver om en udvalgt case, hvor en ukrainsk kvinde handles som sexslave. Hendes rejse starter i Odessa og går først nordpå til Moskva, hvorfra den tager et stort spring mod syd til det afrikanske kontinent, til Cairo i Egypten, og derfra mod øst gennem Sinai- og Negev-ørkenerne til Beer Sheba i Israel nær Gaza-striben, for at ende med endnu en kort tur nordpå, til Tel Aviv. Andre case studies viser tilsvarende ruter, der ikke bevæger sig fra øst til vest, men starter i indlandsområder, som, set med vestlige øjne, synes at ligge in the middle of nowhere – steder som Transdnistrien eller Moldova – før de svinger i uventede retninger mod øst eller syd via Tyrkiet og Egypten, Mellemøsten osv.

Mens det er en udbredt opfattelse, at den destination, der tiltrækker flest migranter, er et eller andet sted i Vesteuropa eller Nordamerika[2], så demonstrerer disse kort, at mange trafficking-rejser faktisk udspiller sig i periferien. Migranter flytter ikke nødvendigvis fra én central lokation til en anden, men forlader ofte blot en lille by i deres hjemland for at dukke op i en anden lille by i et andet udkantsområde i det ny land. Ruten er som regel af afgørende betydning for historien. I Goran Paskaljevićs *Andjeo čuvar* (*Guardian Angel*, Jugoslavien 1987) går rejsen fra en roma-landsby nær Beograd i Serbien til udkanten af Venedig i Italien; og i Emir Kusturicas *Dom za vešanje* (*Sigøjnernes tid*, UK/Italien/Jugoslavien 1988) fra en roma-landsby nær Skopje i Makedonien gennem Slovenien til udkanten af Milano. I Xavier Kollers *Reise der Hoffnung* (*Håbets rejse*, Schweiz/Tyrkiet/UK 1990) tager migrationen sit udgangspunkt i en landsby i tyrkisk Kurdistan og ender i en isoleret bjergby i Schweiz. I *Lamerica* rejses der fra afsides beliggende kystbyer i Albanien til Bari i Syditalien. Og i *Massa'ot James Be'eretz Hakodesh* (*James' Journey to Jerusalem*, Israel 2003, instr. Ra'anan Alexandrowicz) går turen fra den imaginære landsby Entshongweni i et unavngivet land i det sydlige Afrika til det israelske samfunds periferi.

Tidligere blev migrationshistorierne typisk fortalt i relation til den globale storby i Vesten (som normativt blev antaget at være rejsens endemål) og fra en vestlig observatørs p.o.v. (den normative fortæller). Men sådan er det ikke længere. Repræsentationens fokus er skiftet til udkantsområder som Trieste i Italien eller den interimistiske teltlejr kaldet 'Junglen' (Sangatte) i Nord-Pas-de-Calais i Frankrig, og narrationen er overdraget til dem, der forsøger at komme ind i 'Fort Europa' (hvilket *In This World* er et af de reneste eksempler på). Alice Bardan (2007) peger ligefrem på en specifik semiotisk positionsomvending i stedernes hierarki. I sin analyse af Pawel Pawlikowskis *Last Resort* (UK 2000) observerer hun, at "den kendsgerning, at vi ikke ser London, er også politisk relevant i denne sammenhæng." Om østeuropæere, der kommer til Vesten, bemærker hun: "Vi har længe været vant til film, der fremstiller Øst som et sted, hvor mennesker føler sig indespærret, underkastet en tilstand af uvis venten, eller som et sted, de desperat søger at flygte fra. I *Last Resort* er det England, der optræder i denne rolle." (2007: 98).[3]

Kort efter kommunismens fald skildrede Mircea Daneliucs *Patul conjugal* (*Conjugal Bed*, Rumænien 1993) interessant nok

en kvinde, der truede med at rejse til Istanbul og slå sig ned som prostitueret. Tilsyneladende var det ment som en reference til et usandsynligt, 'apokalyptisk' scenarie, der spillede på fantasibilleder af liderlige orientalske mænd og en destination, der undergravede den geografiske forestillingsverden, som kommunismen indirekte havde fremavlet, nemlig at Rumænien, skønt midlertidigt fanget i kommunismens særegne geopolitiske kvælertag, er et land, der tilhører den vestlige verden – og som derfor er Orienten overlegent. Dengang var det at prostituere sig for orientalske mænd et mareridts-scenarie og en trussel for 'vestlige' rumænske kvinder – og andre østeuropæiske kvinder, for den sags skyld. Kun et tiår senere kan man i en kinesisk sæbeopera opleve kinesiske mænd, der er dybt involveret i nyligt ankomne, blonde østeuropæiske kvinder (Lu 2000), og Takashi Miikes *Hyôryû-gai* (*City of Lost Souls*, Japan 2001) byder på en hel flok prostituerede fra den tidligere kommunistblok, der lystigt praktiserer deres metier i Tokyo. Der er en klar bevidsthed om, at migrationens veje ofte ikke fører væk fra periferien, og virkeligheden er undertiden endnu vildere end de trafficking-ruter, der ses på film: Vanya, en prostitueret af bulgarsk oprindelse, fortæller således i et interview til Ann-Sofi Sidéns bog *Warte mal!* om en rejse, der har ført hende til steder i både Tunesien, Cuba, det fjernøstlige Rusland og Korea (2002: 102).

Tidligere udkantsområder, typisk klassificeret som 'ikke-steder' (Augé 1995), er blevet nye krydsfelter, som protagonisterne bevæger sig igennem, og hvor deres liv forbinder sig med hinanden. Sådanne steder indgår ofte i filmenes titler. F.eks. er Merzak Allouaches *Tamanrasset* (Frankrig 2008) opkaldt efter den tuareg-oase af samme navn, der ligger på grænsen mellem Algeriet og Mali, og som er et vigtigt knudepunkt for menneskehandlen i Afrika syd for Sahara. På overfladen ser den ud som et hvilket som helst andet sted i ørkenen, men ser man nærmere efter, er den et livligt trafficking-krydsfelt – i filmen bevidnet af modefotografen Philippe (Denis Lavant), som under en fotosession i ørkenen tilfældigt støder på den velorganiserede undergrundsorganisation, der ekspederer store grupper af afrikanske mænd tværs over ørkenen.[4]

Som Bruce Bennett og Imogen Tyler bemærker, så er "grænsen blevet et centralt tema i en række internationale film, der kan karakteriseres som 'grænsefilm' på grund af deres fokus på det at krydse grænser" (2007: 21). Grænsefilm er en ny genre, der også indbefatter Gloria Anzaldúas koncept 'ukrydselige grænser' (1987), hvor ikke alene nationale forskelle, men også en lang række andre hierarkier (klasse, race, køn, etnicitet) er i spil. Grænseregioner bliver taget op i et hidtil uset omfang – især de grænser, der adskiller Schengen-landene fra de europæiske lande, der ikke er med i Schengen-samarbejdet[5]. Dette ses bl.a. i film om folk, der krydser grænsen mellem Kroatien og Italien – som f.eks. *Tvrdjava Evropa* (*Fortress Europe*, Slovenien 2001, instr. Želimir Žilnik) eller *Rezervni deli* (*Spare Parts*, Slovenien 2003, instr. Damjan Kožole) – eller udspiller sig på grænsen mellem serbisk Vojvodina og Schengen-landet Ungarn – som i Želimir Žilniks *Evropa preko plota* (*Europe Next Door*, Serbien/Montenegro 2005). Menneskehandlen langs den slovensk-italienske eller den kroatisk-italienske grænse, hvor folk krydser skovene nær Trieste til fods, eller turen over Middelhavet fra Nordafrika til Spanien, eller trafikken ved den italiensk-franske grænse dukker hyppigt op i disse film.[6] Og i bl.a. den spanske kunst-

ner Xavier Arenós' *Schengen* (*The Castle*, 2007), et moderne kunstprojekt, som søger at "dokumentere forskellige økonomiske typologier, der opstår omkring grænsekonceptet, forstået som det store monster af politisk og økonomisk kontrol, hvor mennesket bliver en simpel vare" (David 2009: 120). Med metaforen fra Franz Kafkas roman *Slottet* fokuserer Arenós' video på dynamikken i de legale og illegale menneskestrømme mellem Nordafrika og Spanien og afslører den bagvedliggende, usynlige undergrundsøkonomi. Meget passende var den Lille3000-udstilling, hvor jeg så den, viet alle disse 'usynlige grænser'.

I mange trafficking-film bevæger plottet sig imellem lokationer, der kan udpeges som 'ikke-steder' (Augé 1995), men som ikke desto mindre rummer intense følelsesmæssige minder og dermed forvandler sig til kraftfulde 'erindringspladser' (Nora 1996) for dem, der er involveret i menneskehandlen. Historierne begynder i Benderi (Moldova), Livno (Bosnien), Tiraspol (Transdnistrien), Durres (Albanien) eller Vinnitsa (Ukraine), fortsætter til grænseovergange i ingenmandsland ved Tivat (Montenegro) eller Kmehin (Israel), før de ender i lige så obskure omgivelser på f.eks. en bar i Karaburun (Tyrkiet) eller Co-tai (Macau). Hvis man på et kort trækker linjer mellem disse steder, som i de fleste tilfælde vil være aldeles ukendte for den gennemsnitlige vesterlænding, vil en specifik, alternativ geografi gradvis dukke frem, hvor anonyme og hidtil ukendte grænsebyer antager karakter af pinefulde knudepunkter, erindringspladser. Den franske filosof Pierre Noras erindringspladser (*lieux de mémoire*) er kendetegnet ved, at rum og tid kolliderer i en unikt betydningsfuld konfiguration, ofte forbundet til en særlig historisk erfaring eller et særligt historisk traume.[7]

Import/Export (2007, instr. Ulrich Seidl).

Menneskehandlens ofre lever som regel i triste omgivelser, et eller andet sted i nærheden af en motorvej – som Dubi i Slovakiet (der har en fremtrædende plads i Ann-Sofi Sidéns arbejde) eller Krško i Slovenien (*Spare Parts*). Her oplever de nogle af de mest rystende øjeblikke i deres liv – som i den grusomme scene i Ulrich Seidls *Import/Export* (Østrig/Frankrig/Tyskland 2007), hvor den østeuropæiske prostituerede fornedres og ydmyges på det modbydeligste på et grænse-motel. Selve slavehandlen udspiller sig på lige så upåfaldende 'ikke-steder', som på tilsvarende vis bliver klare og kondenserede udtryk for traumatisk erindring og afsavn: det famøse Arizona Market i Bosnien, Lelele i Istanbul eller den navnløse plet midt i Sinai-ørkenen, der optræder i *Ha-Aretz Hamuvtachat* (*Promised Land*, Israel/Frankrig/UK 2004, instr. Amos Gitai). For de handlede kvinder vil disse 'ikke-steder' for altid være forbundet med den gruopvækkende oplevelse, det er ikke alene at se sig selv sat til salg, men også at erfare den (lave) pris, de er takseret til.

Hos Augé er 'ikke-steder' defineret ved deres problematiske status i forhold til identitet og erindring. "Sondringen mellem steder og ikke-steder," skriver han, "er afledt af modsætningen mellem sted og rum" (1995: 78), men med den følelsesmæssige intensitet, der knytter sig til menneskehandlens 'ikke-steder', bliver de *lieux de mémoire*: "På én gang naturlige og artificielle, enkle og flertydige, konkrete og abstrakte, er [de] *lieux* i tre betydninger: materielt (som steder), symbolsk (som pladser) og funktionelt (som årsager)." (Nora 1996: 14). Særlig vigtigt i den for-

Welcome (2009, instr. Philippe Lioret).

bindelse er det ifølge Nora, at erindringen er villet; uden intentionen om at erindre "ville disse *lieux de mémoire* være *lieux d'histoire*" (ibid.: 15). Han taler også om mobile eller topografiske erindringspladser (ibid.: 18) og fremhæver en type, der synes at være en præcis beskrivelse af de steder, som optræder i trafficking-film: steder, hvis emotionelle funktion er at "bevare en ikke-kommunikérbar oplevelse", og som er "dømt til at forsvinde med dem, der delte denne oplevelse" (ibid.: 19).

I *Heremakono* (*Waiting for Happiness*, Frankrig/Mauretanien 2002, instr. Abderrahmane Sissako) – en migrationshistorie, som hovedsagelig fortælles i statiske billeder af endeløse afrikanske sandskaber – befinder Abdallah (Mohamed Mahmoud Ould Mohamed) sig i en isoleret landsby, Nouhadhibou, på den mauretanske kyst, hvor han venter på klartegn til at begive sig ud på den migrationsrute til Europa, som så mange andre har fulgt før ham. Skønt havet skyller ligene af dem, det ikke lykkedes for, op på stranden, er Abdallah fortrøstningsfuld. Han er overbevist om, at han vil have mere held med sig. Andre film går endnu længere i deres fremstillinger af 'livet' på steder, hvor man ikke 'lever': anonyme steder, der ikke findes på noget kort, såsom den mudrede ebbe-havbund i Morecambe Bay (*Ghosts*, UK 2006, instr. Nick Broomfield), det indre af en bus, som ingen tør forlade (*Otobüs/The Bus*, Tyrkiet/Schweiz 1976, instr. Tunç Okan), et fragtskibs lastrum, hvor en gruppe handlede migranter kan lide kvælningsdøden ud for Newfoundlands kyst (Denis Chouinard og Nicholas Wadimoffs *Clandestines/Stowaway* (Schweiz/Canada/Frankrig/Belgien 1997)), eller et sted midt ude på Middelhavet, hvor en båd er ved at forsvinde i bølgerne med sin last af håbefulde migranter (*Once You're Born ...*). Eller i det, som måske er den mest intense 'erindringsplads' i 'ingenmandsland'-territorium: den engelske Kanals anonyme vande, som den unge kurd Bilal (Firat Ayverdi) desperat forsøger at krydse ved at svømme fra Calais til Dover i Philippe Liorets *Welcome* (Frankrig 2009). Det bliver også stedet for hans død.

Bagmænd og beskyttere.

> Da jeg mødte Salim på en tindrende solbeskinnet dag i et af de fjerneste områder af Bihar, fik jeg nærmest et chok. Han var så almindelig – bare en mand, i simple landsbyklæder. Han så gennemsnitlig ud, med trimmet overskæg og omhyggeligt redt hår. Han fortalte helt følelsesneutralt om, hvordan han leverede drengebørn til tæppevævning i tæppebælte-byerne Varnasi og Badoi, og pigebørn til sexarbejde i New Delhi og Mumbai.
> Siddharth Kara om sit møde med en menneskehandler på grænsen mellem Nepal og Indien (Kara 2009: 63).

De fleste film om trafficking fokuserer på ofrene og deres lidelser, mens de mennesker, der påfører dem disse lidelser, som regel glimrer ved deres fravær. Når skurkene sjældent bliver vist, skyldes det måske den 'ondskabens banalitet', som Hannah Arendt taler om (1963), for når det kommer til stykket, er de blot helt 'almindelige' og 'gennemsnitlige' mænd som Salim, med omhyggeligt redt hår og simple klæder. John Picarellis bemærkning om, at tidligere tiders "menneskehandlere var iværksættere" (2007: 39), bringer Werner Herzogs film *Cobra Verde* (Vesttyskland 1987) i erindring. Her står en af disse 'almindelige' mænd, slavehandleren, i centrum i en fortælling om, hvordan den europæiske opdagelsesrejsende Manoel da Silva (Klaus Kinski) ubarmhjertigt transporterer slaver fra Afrikas vestkyst til Latinamerika og gradvist opbygger sin lille, men indbringende forretning.

Menneskehandlerne er imidlertid ikke *fuldstændig* fraværende fra de film, der diskuteres her. Vi møder dem som bi-karakterer, der fortrinsvis færdes i skyggefulde korridorer og mørke gyder. Den øverste bagmand bag en trafficking-ring bliver ofte fremstillet som en foretagsom, midaldrende mand, der ikke involverer sig direkte i operationen, men hyrer en hær af muskelmænd til at gøre det beskidte arbejde. James Gandolfinis Tony Soprano fra tv-serien *The Sopranos* (David Chase, USA 2000-07) ville være den perfekte bagmand: en fyr med pæren i orden, som ved både, hvordan man sætter operationen op og outsourcer det beskidte arbejde, og hvordan man bedst udnytter kontakter på de rigtige steder.

Trafficking er, på sin vis, en transnational forretning, der kræver samme slags logistik som enhver anden operation: Der skal udvikles en stærk forsyningskæde, og forskellige mekanismer til risikominimering skal iværksættes. Hele processen brydes op i funktionelle fragmenter. Det handler om at sikre såvel transporten og lokaliteterne som en regelmæssighed i udbud og efterspørgsel. Der er ingen moralske dimensioner i denne forretning; det handler alt sammen om cash flow-beregninger, om at reducere omkostningerne, øge omsætningen og optimere lønsomheden. Alle de mennesker, der er involveret i trafficking-processen, er aktører i en handel: De handlede er klienter; de, der handler dem, er serviceydere; og det hele drejer sig om forhandlinger vedrørende tjenesteydelsernes pris, betalingsbetingelser, levering, osv.

"Der er enormt stor forskel på menneskehandlere," skriver Louise Shelley. "De spænder fra diplomater og ansatte i multinationale organisationer, som handler med unge kvinder til husarbejde, til store organisationer i Asien, der er specialiseret i menneskesmugling og -handel. Mellem familieforetagendet og det multinationale kriminelle netværk findes organisationer af enhver tænkelig størrelse" (2007: 120). Andre forskere har bemærket, hvordan den såkaldte *shuttle trade*, som man finder i lande som Grækenland, Kina, De Forenede Arabiske Emirater, Sydkorea og Tyrkiet, ofte er en facade for trafficking og slavehandel. De mennesker, der 'shuttler', dvs. køber varer i udlandet og sælger dem til lokale gadehandlere o.l., rekrutterer i virkeligheden folk til menneskehandlen eller optræder selv som alfonser og mellemmænd (Kelly 2007: 76).

På film dominerer følgende kategorier af skurke:

- handlere med specifikke etniske baggrunde,
- kvindelige menneskehandlere,
- lokale i områder med særlig intens trafficking,
- lykkeriddere, der forsøger at opbygge lukrative 'trafficking businesses'.

Etnisk dæmonisering. I den første gruppe er der tale om folk fra samme etniske gruppe som de handlede – folk, der tidligere selv er migreret og ved, at der er penge at tjene overalt, hvor folk migrerer. Vi ser denne type i *Sigøjnernes tid*, hvor den jakkesæt-klædte og Mercedes-kørende Ahmed (Bora Todorović) er indbegrebet af en sådan 'krigsherre'-lignende forretningsmand. Ligesom den sigøjner-leder, der optræder i *Guardian Angel*, bor Ahmed i en campingvogn i udkanten af en italiensk by – i en provisorisk lejr, der kan slås op (eller ned, alt efter behov) på blot et par timer. Begge disse ledere har roma-baggrund og baserer deres forretning på et netværk af etniske kontakter, der står for løbende leverancer af roma-børn til tiggeri, lomme-

Human Trafficking (2005, instr. Christian Duguay).

tyveri og prostitution. I *The Bus* får man et kort glimt af trafficking-ringens bagmænd: Ligesom de mennesker, de handler, er de tilsyneladende tyrker, men fra en tidligere migrationsbølge, og de sidder nu på en restaurant og tager imod de penge, som chaufføren – ham, der udfører opgaven – bringer dem. Og i *Human Trafficking* (Canada/USA 2005, instr. Christian Duguay) er hjernen bag den store operation russeren Sergei Karpovich (Robert Carlyle), et medlem af en forhenværende kolonimagt, som i forlængelse af Ruslands kolonifortid gør kvinder fra hele det tidligere Østeuropa til ofre i en ny, postkolonial konfiguration.

Den etniske identitet, filmene udstyrer bagmændene med, er måske nok logisk, men siger samtidig noget om det publikum, filmene henvender sig til: Trafficking er noget, der er organiseret af 'andre', forbryderne er lige så fremmede som ofrene, så hvor rædselsfuldt et problem det end måtte være, har trafficking ikke noget med 'os', 'tilskuerne', at gøre. Derved bidrager filmene til forestillingen om dæmoniske etniske mafiaer (albanere, tyrker, sigøjnere, russere, kinesere, nigerianere, rumænere). Dette påpeges af flere forskere – som f.eks. Barbara Hudson, der påpeger, at hele indvandrergrupper dæmoniseres i og med, at det på film (og i medierne i øvrigt) kun er visse etniske netværk, der er involveret i menneskehandel. Albanere, romaer, nordafrikanere, ikke-hvide muslimer generelt og pakistanere i Storbritannien specifikt udpeges som 'the usual suspects' i deres respektive immigrationskontekster (2007: 214). Morawska fremhæver den overdrevne opmærksomhed, der vies albanske netværk, mens virkelighedens spor i lige

så høj grad peger mod litauiske, russiske og mindre kinesiske kæder, samt polske, ukrainske og israelske organisationer, der smugler folk ind i Storbritannien (2007: 103-5). Og ifølge Malarek er alle de kendte "hovedaktører i international organiseret kriminalitet: den italienske mafia, de colombianske narko-karteller, de kinesiske triader og den japanske yakuza" involveret i det, som grundlæggende er en transnational, og ikke en etnisk specifik handel (2004: 48).

Kvindelige handlere. I sin diskussion af Sister Ping – den berygtede leder af en stor kinesisk smuglerorganisation og en række andre menneskehandelsnetværk, der drives af kvinder, som selv er indvandret til Vesten – bemærker Louise Shelley, at det at arbejde for en trafficking-organisation ofte kan ligne en ideel mulighed for at løse de økonomiske problemer, som illegale indvandrere står overfor i de nye samfund. Disse mennesker, understreger hun, tror, de 'leverer en offentlig serviceydelse' til de migranter, som ikke har adgang til lovlige indvandringskanaler (2007: 121-22).

Filmene har en udtalt forkærlighed for kvindelige menneskehandlere (dvs., igen, samme gruppe som de handlede kvinder). Til trods for at de tydeligvis kommer fra en baggrund, der har eksponeret dem for den mandestyrede verden af prostitution og trafficking, er de en slags rollemodeller, fordi de har taget det modige skridt at starte deres egen forretning. I filmene præsenteres de ofte på en noget romantiseret eller eksotiseret måde, og de fremstilles gerne af erfarne, populære skuespillerinder. Tag f.eks. Marion, bordelejeren i Nae Caranfils *Asfalt Tango* (*Asphalt Tango*, Rumænien 1999), der spilles af en Charlotte Rampling med stålblik. Denne reserverede kvinde rejser til Rumænien for at rekruttere andre kvinder til sin bordel-kæde og ledsager dem personligt på busturen til Frankrig. Eller Anne Parillaud og Hanna Schygullas karakterer i *Promised Land*. Begge har tilsyneladende tidligere været involveret i prostitution, men i filmens nutid tager den ene (en læderklædt Parillaud) sig af alle de små praktiske detaljer i forbindelse med slavemarkedet i ørkenen, mens den anden (Schygulla) iført turban og tung make-up er bordelmutter i et excentrisk luksusetablissement ved Det Røde Hav.

Andre film viser kvinder, der kommer faretruende tæt på at involvere sig på den forkerte side af loven, men trods alt bevarer deres moralske integritet og redder sig selv: Helena (Isabelle Blais), som i *Human Trafficking* bliver bogholder for bagmanden; Lorna (Arta Dobroshi), som i *Le Silence de Lorna* (*The Silence of Lorna*, Belgien/Frankrig/Italien/Tyskland 2008, instr. Jean-Pierre og Luc Dardenne) har indgået en deal om at gifte sig med en belgisk narkoman for at få et EU-pas, og som står i ledtog med skumle typer, der vil slå hendes junkie-ægtemand ihjel, så hun kan bevæge sig opad i hierarkiet. Dertil kommer andre kvinder, som ikke selv er direkte involveret i menneskehandlen, men støtter den i praksis – som Madeleine Harlsburgh (Wendy Crewson) i *Sex Traffic* (UK/Canada 2004, instr. David Yates). Madeleine er gift med en velhavende amerikansk forretningsmand, hvis private militære sikkerhedstjeneste bliver anklaget for at være involveret i trafficking på Balkan. Hun rejser til Italien for at besøge de organisationer, der tager sig af de piger, som er reddet ud af slavehandlen. Men hendes handlinger er moralsk tvivlsomme, for den generøse donation til disse organisationer er reelt blot et forsøg på at dække over hendes mands vanærende gesjæft.[8]

Lokale iværksættere. Hvor der er en strøm af migranter, opstår en lang række forskellige jobs, fra menneskesmuglere over immigrationsadvokater til dommere. I *Reise der Hoffnung* er traffickerne en samling barkede schweiziske bjergførere, som leder en blandet gruppe af migranter over Alperne (bl.a. den kurdiske familie, som står i centrum for filmens handling). Et job, der ikke adskiller sig væsentligt fra det arbejde, som sherpaer udfører for vestlige bjergbestigere i Himalaya. I Želimir Žilniks *Kud plovi ovaj brod* (*Wanderlust*, Jugoslavien/Slovenien/Ungarn 1999) har en flok lokale unge iværksættere organiseret en flåde af svævefly, der flyver cigaretter og mennesker til Italien fra en lille kystby i Montenegro. I Artan Minarollis *Nata pa hënë* (*Moonless Night*, Albanien 2004) smugler en anden flok foretagsomme unge lokale albanere til Italien med båd gennem Otranto-strædet. I Pier Žalicas *Gori Vatra* (*Fuse*, Bosnien/Herzegovina 2003) er bagmanden den lokale, guldkæde-behængte gangster Velija (Senad Bašić), som tilbringer det meste af sin tid med at spille tennis eller knalde ludere, men også ind imellem oplagrer våben og bestikker politiet. I *Once You're Born ...* er menneskesmuglereren en barsk lokal sømand, der sejler på Middelhavet. I *Welcome* er det en bande lokale Normandi-borgere fra omegnen af Calais, hvor hovedstrømmen af de illegale migranter, der håber at krydse Kanalen til England, er koncentreret. Og i *Spare Parts*, den eneste film, der fokuserer udelukkende på de aktive menneskesmugleres tilværelse, har Rudi (Aljoša Kovacić) og Ludvik (Peter Musevski) simpelthen taget de jobs, der nu engang var ledige, og de udfører dem,

Rezervni deli (2003, *Spare Parts*, instr. Damjan Kožole).

It's a Free World (2007, instr. Ken Loach).

som de ville udføre ethvert andet job i service- eller transportsektoren. Hvis menneskestrømmen ikke var der, ville de lave noget andet. I situationer, hvor der ikke er andre jobmuligheder, er dette blot et af de få områder, hvor de faktisk kunne få beskæftigelse.

Lykkeriddere. Sidst, men ikke mindst, er der de menneskesmuglere, som jeg i mangel af bedre vil kategorisere som 'lykkeriddere': hovedsagelig vestlige forretningsmænd, der er gået fallit i deres hjemlande og nu som golddiggers på jagt efter nye 'lovende markeder' tager til de lande, hvor menneskehandlen har sit udspring. Fiore (Michele Placido) i *Lamerica* er en prototypisk 'lykkeridder': Han rejser til Albanien for at inkassere EU-udviklingsstøtte ved at etablere en skofabrik, der er det rene svindel, og udnytte den billige arbejdskraft i et land, der tydeligvis er på økonomisk katastrofekurs i de tidlige 1990'ere, hvor handlingen udspiller sig. I Armando Mannis *Elvijs e Merilijn* (*Elvis and Marilyn*, Italien 1998) har menneskehandleren Gino (Giorgio Faletti) organiseret en talentkonkurrence i Rumænien og Bulgarien, hvorfra han rekrutterer sine ofre ved at bilde dem ind, at de vil kunne se frem til agtværdige jobs i Italien. Det lykkes næsten helt til den bitre ende, hvor tingene kører af sporet, og han viser sit virkelige (monstrøse) ansigt.

Den glatte og flotte Andrei (Pavel Ponomaryov) i *Lilja 4-ever* er en anden type 'lykkeridder', en angelisk udseende forbryder, der bruger sit englefjæs og sine gode manerer til at lokke teenagere som Lilja (Oksana Akinshina) til at forelske sig hovedkulds i ham. At blive en samvittigheds-

løs og udbyttende 'lykkeridder' fremstilles som en af de få muligheder, der levnes protagonisten i Ken Loachs *It's a Free World...* (UK/Italien/Tyskland/Spanien/Polen 2007). Angie (Kierston Wareing) arbejder for et af de firmaer, der rekrutterer arbejdere fra Polen og Ukraine, og oparbejder her førstehåndserfaring i at tage imod folks penge til gengæld for lortejobs og et hårdt liv i Vesten. Da Angie opfatter sig selv som et offer for sexisme og udbytning, beslutter hun, at hun selv kan udnytte de polske og ukrainske arbejdere lige så godt som firmaet – og score fortjenesten. Og hun viser snart, at hun kan være præcis så hård og upålidelig, som det kræves for at overleve i den branche. Hun er smuk og engageret – og så optaget af at øge omsætningen, at hun ofte glemmer den menneskelige side af sagen.

Tvang eller samtykkende voksne?

> Der er ingen tvivl om, at smuglerne udnytter migranternes desperation og sårbarhed. Men er al udbytning baseret på tvang, og er tvang altid ensbetydende med, at nogen tvinger en? Svaret er nej ... At smuglernes tilbud har karakter af grov udnyttelse, er ikke nødvendigvis ensbetydende med, at migranten bliver tvunget ud i det. I så fald ville de forskellige lande være nødt til at have en uafhængig målestok for tvang. Men hvis migranten ikke har andre acceptable muligheder, så får udbytningstilbuddet karakter af tvang. Hvis migranten f.eks. ville sulte eller være ude af stand til at få medicin til sit barn, med mindre han eller hun tog imod tilbuddet, så vil tilbuddet kunne defineres som tvang. (Bhabha 2005).

Der synes at bestå en uforenelig modsætning mellem tvang og samtykke, en skarp sondring mellem handlede og frivillige migranter baseret på omfanget af de pågældendes egen medvirken.[9] De, der frivilligt lader sig smugle ind i et land, kan umuligt opfattes som ofre for menneskehandel; de fremstår som aktive medvirkende til ulovlig indtrængen i et andet land, hævdes det. Men det forhold, at migranten har indvilget i at lade sig smugle, forhindrer – som Jacqueline Bhabha understreger – ikke, at der kan være tale om tvang. Hun mener, det er vigtigere at etablere en 'moralsk *baseline*' (et udtryk lanceret af filosoffen Alan Wertheimer) i forhold til, hvad man vil opfatte som hhv. tvang og samtykke, og det er netop her, rigiditeten i de rammer, som de enkelte staters politikere har opstillet, træder tydeligt frem (2005). Slaveri og slavelignende arbejde er selvsagt uacceptable overtrædelser af menneskerettighederne, men problemet er, at ekstrem fattigdom og mangel på adgang til basale fornødenheder (som mad, medicin og husly), der kan tvinge folk ud i slavelignende situationer, ikke betragtes som faktorer, der kan berettige til betegnelsen 'tvungen migration'.

I definitionen af trafficking indgår "misbrug af en sårbarhedsposition", og for Bhabha kan dét omfatte en bred vifte af situationer, eftersom "fattigdom, sult, sygdom, mangel på uddannelse og omplantning fra ét sted til et andet alle kan siges at være sårbarhedspositioner." Men ingen stat i verden, skriver hun, forventes at tage sig af sociale dårligdomme, der har deres udspring i andre lande, ved at "udvide den legale adgang til sit territorium eller gøre noget ved det kroniske misforhold mellem udbud og efterspørgsel ved at øge udbuddet" og åbne grænserne for økonomiske migranter (2005). Men det er måske den eneste effektive løsning på en række af de problemer, som de mennesker, der ender som trafficking-ofre, oplever. Sociologer opsummerer ofte denne trafik som 'arbejds-migrationer'; nogle taler om 'mobil arbejdskraft'. Da økonomiske rettigheder ikke betragtes som menneskerettigheder,

og misbrug af folks arbejde heller ikke opfattes som en overtrædelse af menneskerettighederne, er det umuligt at gøre noget ved disse forhold inden for de eksisterende juridiske rammer. Men her kan film og andre populærfortællinger træde til og vise den virkelige kompleksitet bag menneskehandlen og afsløre de underliggende årsager til trafficking-ofrenes angst og sårbarhed.

Politikere indrømmer generelt kun nødigt, at det ofte er international politik, der ligger til grund for migrationsproblemerne. Den økonomiske globalisering, der efterfulgte det kommunistiske systems kollaps, skriver Siddharth Kara, "førte til en katastrofal vækst i fattigdom og borgerkrigslignende tilstande, ikke mindst i Central- og Østeuropa samt Østasien"; en situation, der "skærpedes af de rigide markedsøkonomiske tiltag, som IMF påtvang regionen" (2009: 25). Ingen af disse økonomiske faktorer bliver imidlertid opfattet som legitime migrationsgrunde for mennesker, der på denne baggrund er blevet tvunget til at søge et nyt liv et andet sted. Velstående lande med udviklede økonomier har brug for 'brug-og-smid-væk mennesker' (Bales 2004).

Passende 'offerhistorier'. Hvad enten der er tale om handlede mennesker eller ej, er de alle økonomiske migranter, der kommer for at tjene penge på en hvilken som helst måde, der er mulig for dem.[10] Det er modtagerlandets lovgivning, der allerede ved ankomsten tvinger dem ind i et spil, hvor de er nødt til at have en passende 'historie' for at kunne gøre sig fortjent til en status som 'sårbare ofre' – en 'historie', der skal berette om en eller anden form for forfølgelse (politisk, racemæssig, kønsbaseret osv.). Migranterne anspores således til at præsentere sig som flygtninge og asylsøgere – en mulighed, som de da også gør flittigt brug af. Immigrationsadvokater bliver betalt af retshjælpssystemer i modtagerlandene for at lære de mennesker, der påberåber sig flygtningestatus, at fortælle deres historier på den rigtige måde, at præsentere de erfaringer, der har ledt dem til at migrere, i acceptable kategorier og tilpasse deres fortællinger til foreskrevne skemaer. Migranter, som ikke er i stand til at formidle deres erfaringer inden for rammerne af en passende lidelseshistorie, kategoriseres som 'bekvemmelighedsflygtninge'.

I en kontekst, hvor der skelnes skarpt mellem tvang og frivillig deltagelse i menneskehandel, er de eneste, der 'kvalificerer' sig som 'sande ofre', ironisk nok de intetanende individer, der bortføres på åben gade af samvittighedsløse menneskesmuglere. Den slags ser man imidlertid kun i film om velstående vestlige piger, der bliver kidnappet – som pigen i *Human Trafficking*, der bortføres fra en bazar, og hende i *Taken* (Frankrig 2008, instr. Pierre Morel), der bliver kidnappet med magt fra en stor lejlighed få minutter efter sin ankomst til Paris. Begge er de intetanende og fuldstændig uskyldige ofre for organiseret kriminalitet. Alle andre medvirker i et eller andet omfang selv. Der er således ingen, der tvinger Diana (Diana Bespechni) i *Promised Land* til at henvende sig til et modelbureau i Tallinn for at blive fotograferet nøgen. Og Olga (Ekateryna Rak) i *Import/Export* arbejder af egen fri vilje i et sexfirma på internettet. De kvinder, der skubbes ud i menneskehandel af økonomisk nød, betragtes ikke som trafficking-ofre med efterfølgende slavearbejde og sexydelser, eftersom deres sårbarhed ikke er så entydig som de godtroende amerikanske piger, der bliver bortført med magt og ender i samme position.[11] Kvinder som Diana og Olga har aktivt opsøgt den situation, der har ledt til

deres nuværende sørgelige forhold, ligesom titelpersonerne i *Elvis and Marilyn* selv har meldt sig til talentkonkurrencen – og vundet den, hvilket paradoksalt nok blev deres ulykke.

Selv om der ofte indgår et vist mål af bedrag, når folk skal indlemmes i trafficking-systemet – et falsk jobløfte (*Elvis and Marilyn*), et fup-ægteskabstilbud (*Last Resort*), et forlorent kærlighedsløfte (*Lilja 4-ever*), er forbrydelsen ikke så entydig som den rene ondskab, der ligger til grund for bortførelsen af de amerikanske piger i *Human Trafficking* og *Taken*. Alle de mennesker, der i virkeligheden er ofre for andres bedrag, ser ud til at samtykke i menneskehandlen. Som Áine O'Healy har vist i en analyse af nyere italienske film, er der endda mange film, der antyder, at "kvinden selv er delvist medskyldig i sin offergørelse" (2007: 41).[12] Typisk kommer disse karakterer fra ekstremt fattige kår. De kan f.eks. stamme fra familier, der har fået flere børn, end de kan brødføde – som set i den rumænske film *Maria* (Rumænien/Frankrig/Tyskland 2003, instr. Calin Peter Netzer).[13] Deres egne forældre har måske solgt dem til slaveri – som det forekommer i *Guardian Angel*. Eller de kan selv have valgt at gå ind i trafikken ud fra den betragtning, at intet kan være værre end det, de allerede gennemlever – som i *Lilja 4-ever*.

Det er ofte på grund af et familiemedlem, der er afhængigt af dem (et spædbarn, et barn, en syg slægtning), at disse protagonister griber til at undersøge enhver mulighed for at bedre deres økonomiske kår. *Journey of Hopes* historie om den kurdiske familie, der ikke har noget alternativ til at prøve lykken et andet sted, indledes med en præsentation af deres fattige hjem. I *Fortress Europe* søger de russiske protagonister en lysere økonomisk fremtid, ligesom de prostituerede i *Fuse* er flygtet fra en endnu mere elendig tilværelse derhjemme. Og i *Europe Next Door* betaler pigen fra Vojvodina (der er uden for Schengen) 3.000 euro for at blive gift med en ungarsk fyr og således få et (Schengen-)pas, som kan forbedre hendes økonomiske fremtidsudsigter. På film kan vi opleve de usle vilkår, bulgarske 'Elvijs' (Goran Navojec) og rumænske 'Merilijn' (Edyta Olszówka) lever under, de moldoviske søstres tilsvarende blindgyde-miljø i *Sex Traffic*, den ukrainske protagonists usle omgivelser i *Import/Export* osv. – alt sammen i en overbevisende bevisførelse for den effekt, som den tidligere Sovjet-blok økonomiske kollaps har på vor tids ufrivillige migrationer.

Medskyldig medfølelse. I langt de fleste mainstreamfilm om emnet er plottet bygget op omkring en ung kvinde, der handles til sex. Historierne, der ofte kombinerer en vis fascination af den 'glamour', der associeres med sex-industrien, med en obligatorisk (men sjældent særlig ægte) moralsk opbragthed, er som regel ensformige og forudsigelige. O'Healy definerer rammende disse historier som 'ambivalente', da de på én og samme tid konstruerer kvinden "som både uskyldigt offer og indbydende erotisk objekt" (2007: 41). F.eks. er den østeuropæiske prostituerede i *La vie nouvelle* (*The New Life*, Frankrig 2002, instr. Philippe Grandrieux) iført en prægtig Karl Lagerfeld-kreation, når hun besøger mænd på diverse deprimerende motelværelser – hvilket gør filmen til det nok allerbedste udtryk for O'Healys pointe om, at denne type film ofte står "i ledtog med de diegetiske gerningsmænds sadistiske logik" i kraft af et passivt blik, som "er pligtskyldigst medfølende, men i sidste ende medskyldigt" (2007: 41). I *Taken* bliver de bortførte piger, der alle er yndige og søde, holdt som slaver i hver sit *en suite*-værelse, og skønt

de er både afkræftede og dehydrerede, da deres befriere langt om længe når frem til dem, ser de alle sammen blændende ud i deres pikante lingerie, med armene over hovedet og hænderne bundet til sengen.

Så vidt jeg husker, prydedes plakaten med det gratis hotline-telefonnummer i lufthavnen i Istanbul også af et billede af en ung blond pige – hvoraf man kan udlede, at hvis man er overvægtig og midt i 50'erne, så tilhører man nok ikke målgruppen ... Men spørgsmålet er, om ikke denne besættelse af sex-dimensionen bidrager til at fastholde andre former for menneskehandel i det mørke, hvortil de er blevet forvist. Der er således en klar nedprioritering af tjenestepigers trængsler (som den srilankanske kvinde i *Otan erthei i mama gia ta Hristougenne* (*When Mother Comes Home for Christmas*, Grækenland/Indien/Tyskland 1996, instr. Nilita Vachani), eller de plejere, der tager sig af ældre og handicappede (de optræder dog i den hollandske dokumentarfilm *Caregivers* (2008) af den Amsterdam-baserede spanier Libia Castro og islandske Olafur Olafsson), eller de mennesker, der arbejder i byggebranchen (*It's a Free World ...*) eller landbruget (*Poniente*, Spanien 2002, instr. Chus Gutiérrez).

Traffickingens troper. Der er adskillige visuelle troper, som går igen i traffickingfilmene og bidrager til at gøre repræsentationen tvetydig. Den første er bygget op omkring en ung kvinde, der sidder med sin bagage i vejkanten og venter på et lift, indtil en bus kommer og tager hende med på rejsen mod hendes nye liv – som set, f.eks., i *Balalayka* (Tyrkiet 2008, instr. Ali Özgentürk), hvor kvinderne bliver samlet op rundt omkring i det sydlige Rusland og Kaukasus, og i den tidligere omtalte *Asphalt Tango*, hvor kvinderne samles op forskellige steder i Rumænien. Det hele er arrangeret på forhånd – papirer, betaling, alt – og kvinderne venter nu bare på, at bussen skal dukke op; der er ingen tvivl om, at det hele sker med deres samtykke. At lade sig handle fremstår som et valg.

Den anden visuelle trope – at give sit pas fra sig ved ankomsten til det fremmede land (som set i bl.a. *Balalayka*, *Lilja 4-ever*, *Sex Traffic* og *Fuse*) – fremstår også som en frivillig handling.[14] Et tredje genkommende motiv er situationer, som afslører, at skønt kvinderne ikke er helt klar over, hvad de har i vente, så har de hele vejen en mistanke om, at de vil være nødt til at bruge deres kroppe, uanset hvad de havner i.

I *Tirana, année zéro* (*Tirana Year Zero*, Frankrig/Albanien 2001, instr. Fatmir Koçi) erklærer en ung pige, at formålet med hendes rejse til Paris er, at hun vil gøre karriere i modelbranchen. Ifølge Andrew James Horton er det imidlertid næppe sandt, for "hun har tydeligvis ingen kontakter i Paris, der kunne hjælpe hende til at vise sin krop frem i den legale del af branchen" (Horton 2006: 298). Efter alt at dømme vil hun komme til at bruge sin krop på anden vis. Det samme gælder emigrant-hovedpersonerne i den brasilianske *Terra Estrangeira* (*Foreign Land*, Brasilien/Portugal 1996, instr. Walter Salles og Daniela Thomas), hvis kroppe bruges til diamantsmugling, og den colombianske hovedperson i *Maria Full of Grace* (USA/Colombia 2004, instr. Joshua Marston), som transporterer narko i sin krop. Den måde, kroppen bliver brugt på i *Elvis and Marilyn*, ligger allerede i selve filmens præmis: Protagonisterne rekrutteres via en *celebrity lookalike*-konkurrence, en kontekst, hvor deres kropslige fremtræden er afgørende. I *Promised Land* behandles og inspiceres pigernes kroppe som livløse varer; ligesom Olgas i *Import/Exports* scener med transnational webcam-sex. I alle disse

Lilja 4-ever (2002, instr. Lukas Moodysson).

tilfælde er der tale om sammenhænge, som protagonisterne går frivilligt ind i. Det overlades til tilskuerne at vurdere spørgsmål vedrørende sårbarhed, udnyttelse og tvang.

Samtidig bruger mange af filmene subjektive flashbacks, der skal give et indblik i den handledes indre verden og ofte fremstiller øjeblikke af fred og ro på et tidspunkt umiddelbart før de nuværende trængsler begyndte. Den moustachepryddede protagonist i den tyrkiske immigrantsaga *The Bus* har flashbacks, der fører ham tilbage til Kurdistans bomuldsmarker. Den handlede roma-dreng i *Guardian Angel* bliver ved med at vende tilbage til et idyllisk billede af en gylden eftermiddag, hvor han ser sig selv gå sammen med sin far, der bærer på en hvid vædder. Lilja bliver ved med at se sin teenager-ven Volodyas (Artyom Bogucharsky) spøgelse i en drømmelignende visualisering, hvor de begge er engle. Og i *Promised Land* bliver Dianas historie fortalt i en serie flashbacks, der blander billeder af hjemmet (en tilsneet baggård, en kat) og længsel (et englekor, der synger i en ortodoks kirke) med oplevelser fra hendes rejse.

Har film en effekt? Jeg blev for nylig inviteret til at holde et oplæg ved et statsvidenskabeligt forskningsseminar, der blev afholdt på et britisk universitet. Det var en invitation fra kolleger, der arbejder i, hvad jeg troede var en beslægtet samfundsvidenskabelig disciplin med fokus på transnational interaktion – ligesom jeg selv har i mit arbejde. Jeg syntes, oplægget gik godt, lige indtil der var mulighed for at stille spørgsmål, og en kvinde, der havde siddet

tavs i et hjørne af auditoriet, henvendte sig lidt nervøst til mig: Alt det, jeg snakkede om, lød skam interessant, sagde hun, og eftersom det handlede om film, var hun godt underholdt. Men hvordan kunne jeg sige noget om samfundsforhold på grundlag af det filmiske materiale? Film var jo populærkultur og kunne derfor umuligt have nogen validitet eller samfundsmæssig effekt. Uanset hvad jeg sagde, ville jeg aldrig kunne drage nogen gangbare konklusioner, hævdede hun, eftersom det, jeg måtte finde i film, umuligt kunne have indflydelse på sociale processer.

Jeg må tilstå, at indvendingen kom bag på mig. Jeg havde aldrig tænkt på, at man kunne sætte spørgsmålstegn ved væsentligheden af populærkulturelle repræsentationer og, ikke mindst, deres effekt – en populær tv-sitcom eller Hollywood-blockbuster når trods alt ud til et langt større publikum (og har mulighed for at påvirke samme) end en regeringshvidbog eller et politisk udspil, der kun kendes af en håndfuld specialister.[15]

Mødet var imidlertid en øjenåbner, der henledte min opmærksomhed på det slående fravær af filmiske referencer i samfundsvidenskabelige værker. Og fra det øjeblik blev dette fravær ved med at spøge, hver gang jeg læste en ny bog om trafficking eller nutidig migration. Selv om bøgerne handlede om mange af de samme emner, som tages op på film, afstod de fleste af dem hårdnakket fra at referere til film eller andre populærkulturelle tekster. Så på den ene side var der et stort antal film om trafficking, og på den anden side var der de sociologiske udredninger af samme. Film og forskning var tydeligvis drevet af det samme sociale engagement, så hvorfor krydsedes deres veje ikke? Hvorfor interagerede de ikke? Eller rettere: Mens de enkelte films historier ofte var 'indrammet' (i for- eller sluttekster) af en tekst, der refererede til det generelle samfundsmæssige problem (som f.eks. "20.000 børn bliver handlet i Jugoslavien hvert år" i slutningen af *Guardian Angel*), så end ikke nævnte samfundsvidenskaberne eksistensen af film og andre tekster, der i fiktionsform præsenterer de samme migrationsruter og de samme menneskelige problemer.

Lad os se nærmere på en bog, jeg har nævnt flere gange: Siddharth Karas *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery* (2009). Det er ikke et traditionelt sociologisk værk, snarere en personligt engageret journalistisk fremstilling. I sine bestræbelser på at komme så tæt på menneskehandelen som muligt rejser han verden rundt for at udarbejde sine egne rapporter om sexhandlen, som han møder den rundt om på kloden. Den personlige fremstilling kan være så medrivende som nogen roman, men er samtidig videnskabelig, fordi Kara gør et sjældent forsøg på at vurdere fænomenets omfang (noget, de fleste sociologer er enige om er notorisk vanskeligt at bestemme) og at lave overslag over den globale sexindustris omsætning, indtægter og profit.

Når jeg blader bogen igennem, kan jeg se, at jeg har lavet mange blyantsnoter i marginen, mest krydsreferencer til filmtitler, som jeg kom til at tænke på i forbindelse med forfatterens diskussion af menneskehandlens historie og ruter: *Phoolan Devi/Bandit Queen* (Indien 1994, instr. Shekhar Kapur), når han taler om misbrug af unge piger i Indien; *Lilja 4-ever*, når han beskriver forholdene i det tidligere Sovjetunionen; og mange flere. Mine filmreferencer findes imidlertid kun i mit personlige eksemplar af bogen. Selv nævner forfatteren ikke en eneste film. Hvorfor ikke? Hvorfor kan han godt referere til personlige indtryk og historier,

The Good Woman of Bangkok (1991, instr. Dennis O'Rourke).

som folk fortæller ham, men ikke til film? Kan det tænkes, at Kara ikke er bekendt med nogen af de utallige dokumentar- og spillefilm, der har behandlet disse forhold? Kan det tænkes, at der på alle hans rejser slet ikke var nogen, der nævnte film eller fortalte ham, at han kunne finde en interessant fremstilling af trafficking i et eller andet filmisk værk? Kan det tænkes, at Kara, som i bogen har et kapitel om Thailand, aldrig er stødt på den kritikerroste *The Good Woman of Bangkok* (Australien/UK 1991, instr. Dennis O'Rourke), et af de første forsøg på at øge den offentlige bevidsthed om den menneskehandel og prostitution, der finder sted i Thailand? Han forklarer, at hans interesse for sexhandel oprindelig opstod under et besøg i det krigshærgede Bosnien i 1990'erne, men kan det i så fald passe, at han ikke kender til Karin Jurschicks dokumentarfilm *Die Helfer und die Frauen* (*The Peacekeepers and the Women*, Tyskland 2003), som demonstrerer, hvordan frihandelszonen og de internationale styrkers tilstedeværelse i Bosnien bidrog til at øge menneskehandlen? Kan det være rigtigt, at han, der har opholdt sig i Moldova og studeret de indviklede mønstre i det sex-slaveri, som har sin oprindelse dér, ikke har hørt om den kendte tv-serie *Sex Traffic*, hvor de moldoviske søstre Elena (Anamaria Marinca) og Vara (Maria Popistasu) netop ses følge en af de trafficking-ruter, som han beskriver i bogen? Og hvad med historien om ukrainske Brigitte, som ifølge Kara var "en

veluddannet sygeplejerske, men hendes 'lønseddel' på 35 dollars om måneden var slet ikke nok til, at hun kunne få det til at hænge sammen økonomisk" (2009: 85)? Lyder det ikke som en direkte beskrivelse af åbningssekvensen i *Import/Export*, der skildrer den ukrainske barselssygeplejerske Olgas miserable tilværelse og gør det klart, at hun er tvunget til at se sig om efter måder til at komme ud af dette liv under fattigdomsgrænsen? Eller de historier, Kara fortæller om balkanske børnetiggere i Italien og Grækenland (2009: 146-7)? Han taler endda om organhøst, men nævner ikke film om samme emne, som f.eks. de kritikerroste *Dirty Pretty Things* (England 2002, instr. Stephen Frears) og *Spare Parts*, der begge er i international distribution. Kara taler også meget om tvungen prostitution i Nordamerika, men nævner ikke *Human Trafficking* – en produktion, der blev bredt distribueret i USA af Miramax og Walt Disney på dvd. Nogen burde i det mindste have fortalt Kara om *den*, eftersom filmskaberne og han har stort set samme syn på sagen.

I betragtning af alle disse mulige filmreferencer kan jeg ikke lade være med at spekulere på, om det mon er en bevidst beslutning fra Karas side ikke at bruge film i sine skriverier. Men hvorfor skulle nogen ville undgå at referere til film? Hvis Karas bog er tænkt som en del af den globale indsats for at stoppe menneskehandel, hvorfor vender forfatteren så det blinde øje til alle disse film, som tjener præcis det samme formål som hans bog: at øge bevidstheden om et stort, men fortiet socialt problem?

Kara er imidlertid langtfra alene om at gå sådan til værks. Når jeg gør så meget ud af at henvise til hans bog, er det først og fremmest på grund af de overvældende mange sammenligninger og referencer, han *kunne* have foretaget (og når der er så mange overlap, skyldes det måske, at både filmskaberne og Kara hovedsagelig har fokuseret på sexhandel). Men billedet er det samme i hovedparten af den samfundsvidenskabelige litteratur om trafficking: en vedholdende og stædig tavshed, hvad angår filmiske repræsentationer af fænomenet.[16]

Materiale fra 'virkeligheden' – interviews, statistikker, strategi-papirer, rapporter – er OK. Men så snart det drejer sig om litteratur eller film, træder man ind i en 'gråzone'. Fiktion betragtes ikke som legitimt empirisk materiale. Især sociologer er meget forsigtige med at inddrage populærkulturelle repræsentationer; de betragter billeder og fortællinger som noget, der umuligt kan have en samfundsmæssig betydning. Men ikke alene er mange af de film, der diskuteres her, skabt i den hensigt at have en effekt i forhold til menneskehandlen i den virkelige verden, de har faktisk også ført til øget bevidsthed om problemet. Film har en indflydelse, som er langt større end en eller anden politisk tænketank eller konsulentvirksomheds strategiske anbefalinger.

Ud over den mangelfulde forståelse af handlens natur, antitrafficking-organisationernes underfinansiering, lovgivningens utilstrækkelighed og fraværet af en systematisk analyse af området bør endnu en faktor derfor føjes til listen af årsager til, at det endnu ikke er lykkedes at få bugt med sexhandlen: samfundsvidenskabernes og politikernes modvilje mod at anvende de indsigter, som analysen af populærkulturelle trafficking-repræsentationer og -fortællinger har at byde på.[17] Film former perceptionen, så vi kan og skal ty til film for at se, hvilke historier folk fortæller om trafficking, hvem der fortæller dem, hvem der modtager dem, og hvordan de modta-

ges. Dertil kommer, at film – især når de involverer berømtheder – kan bidrage til at øge bevidstheden om et emne, også på problematiske måder, hvilket ligeledes bør tages i betragtning.

Plakaten i lufthavnen i Istanbul med det gratis telefonnummer var et udtryk for de samme bestræbelser. Jeg har ikke hørt om menneskerettighedsaktivister, der opnår noget ved at uddele foldere om ekspertundersøgelser af migrationsforhold. Men jeg kender til mange antitrafficking-organisationer, der organiserer filmfestivaler for at forhindre, at de piger, der ser filmene, bliver involveret i menneskehandel.

Artiklen har tidligere været offentliggjort under titlen "Making Trafficking Visible, Adjusting the Narrative" i *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe* (red. William Brown, Dina Iordanova og Leshu Torchin). St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010, s. 83-115.

Oversat af redaktionen og gengivet her med venlig tilladelse fra Dina Iordanova og St. Andrews Film Studies.

Noter

1. I august 2009 rapporterede BBC f.eks., at der årligt føres omkring 360 børn ind i Storbritannien som følge af trafficking. Ifølge avisen *The Scotsman* er hovedparten af indbyggerne i Storbritannien ikke bekendt med, at der foregår trafficking omkring dem, og at 500 børn hvert år smugles ind i landet, en tredjedel af dem med henblik på sex-slaveri (14. august 2009: 1).
2. En opfattelse, som William Brown har kritiseret i "Negotiating the Invisible" (2010).
3. Når Bardan siger 'vi', refererer hun til *Last Resorts* implicitte, vestlige publikum. I sidste ende er dette et udtryk for, at England er det sted, hvor filmen ifølge Bardan selv gerne vil have et liv – uanset, at filmens plot siger noget andet, hvad angår protagonisten og hendes søn.
4. Operationen foregår i bogstaveligste forstand 'under jorden' i og med, at mændene hovedsagelig rejser om natten og sover i underjordiske huler om dagen. Instruktøren Merzak Allouache vil med filmen rette en kritik mod den slags vidnesbyrd fra tilrejsende hvide vesterlændinge. Ved filmens slutning har Philippes fotoserie fra trafficking-aktiviteten ikke afstedkommet nogen ændringer i nogen af de smuglede mænds liv. Kun Philippe har nydt godt af sit eget vidnesbyrd og har opnået højprofileret celebrity status, efter at hans billeder af bange afrikanske mænd i hulen nær Tamanrasset har kunnet opleves på billboards over hele Paris. Merzak Allouaches seneste film, *Harragas* (Algeriet/Frankrig 2009), handler også om menneskehandel, denne gang med fokus på et af dens anonyme nøgle-'ikke-steder': Middelhavet mellem Algeriet og Europa.
5. Schengen-aftalerne (1985; 1990) mellem en række EU-medlemslande sikrer, at folk kan bevæge sig frit inden for det område, der udgøres af de medunderskrivende lande. Schengen-aftalerne har med andre ord skabt en fælles europæisk grænse, som, når den først er krydset, giver illegale immigranter fri adgang til størstedelen af Europa.
6. Bennett og Tyler bemærker, at grænsekrydsningen bliver symbolsk ladet; i en sådan kontekst består udfordringen for vestlige filmskabere i "at repræsentere 'globaliseringens nære andre' på en sådan måde, at de tager højde for den specificitet og stoflighed, der er forbundet med et sådant grænseliv, og problematiserer, snarere end forstærker, dominerende vestlige synlighedstroper." (2007: 34).
7. "Hvis et sted kan defineres som relationelt, historisk og forbundet til identitet, så er et rum, der ikke kan defineres som relationelt, historisk og forbundet til identitet, et ikke-sted. Den hypotese, der fremsættes her, er, at super-moderniteten frembringer ikke-steder, dvs. rum, som ikke selv er antropologiske steder, og som i modsætning til den baudelaire'ske modernitet ikke integrerer tidligere steder: disse oplistes, klassificeres og forfremmes i stedet til 'erindrings-steder' og knyttes til en begrænset og specifik position." (Augé 1995: 77-78).
8. Der er skrevet meget om det virkelige private sikkerhedskorps DynCorps medvirken til at etablere berygtede steder som Crazy Horse II og Apache i Bosnien. DynCorp, som korporationen i *Sex Traffic* er modelle-

ret efter, er ofte blevet afsløret som en central drivkraft bag den intense slavehandel, som angiveligt finder sted på Arizona-markedet i Bosnien, og i det hele taget bag den menneskehandel, som finder sted i hele Balkan-området (se Malarek 2004: 160-79; Kara 2009: 144).

9. I 2000 blev der lavet udkast til to nye protokoller om menneskehandel og -smugling til FN-konventionen vedrørende transnational organiseret kriminalitet (UN TOC). Protokollerne vedrørende menneskehandel og -smugling, bedre kendt som Palermo-protokollerne, trådte i kraft hhv. den 23. december 2003 og den 28. januar 2004.
10. I *A Street without a Name: Childhood and Other Misadventures in Bulgaria* (2009) fortæller Kapka Kasabova f.eks. historien om en ung bulgarsk kvinde, som håber at få arbejde i et køkken i Vesten. Hun rejser til Hamburg og indser først, da hun hører de albanske og bulgarske mænd, hun er rejst sammen med, diskutere hendes pris (lusede 1000 euro), at hun er i hænderne på menneskesmuglere. Det er en typisk situation, hvor offeret er rejst frivilligt og for egen regning til Tyskland på grund af manglen på muligheder derhjemme.
11. Det er nok ikke tilfældigt, at bagmændene og de, der muliggør den menneskehandel, der vises i disse film, præsenteres på en lige så entydig måde, der tydeligt udpeger dem som skurke inden for rammerne af etablerede klichéer (en lusket, transnationalt opererende russisk mafioso i *Human Trafficking*; en korrupt fransk erhvervsleder i *Taken*).
12. O'Healy (2007) har nærlæst italienske film som Carlo Mazzacuratis *Un'altra vita* (*Another Life*, Italien 1992) og *Vesna va veloce* (Italien 1996), Gianluca Maria Tavarellis *Portami via* (*Take Me Away*, Italien 1994), *Elvis & Marilyn*, Corso Salanis *Occidente* (*West*, Italien 2000) og Giuseppe Tornatores *La Sconosciuta* (*The Unknown*, Italien/Frankrig 2006).
13. I denne film gøres protagonisten ikke til genstand for international sexhandel – hun havner blot i prostitution for lokale, forbipasserende kunder. Den fattige Maria, mor til syv og gift med en arbejdsløs alkoholiker, ender med at sælge seksuelle tjenesteydelser alene for at brødføde sine børn og undgå sult og udvisning. Filmen høstede megen anerkendelse på festivaler over hele det postkommunistiske Østeuropa, hvor den typisk vandt tilskuerprisen.
14. Louise Shelley (2007) omtaler konfiskation af pas som et helt rutinemæssigt første skridt i menneskehandlen, for uden papirer har de handlede ingen legal status. Denne forholdsregel har også praktiske konsekvenser, for hvis det handlede offer skulle flygte, ville hun ikke engang kunne påberåbe sig beskyttelse fra sit eget lands ambassade; og eftersom hun ikke kan dokumentere sin nationalitet, kan forbrydelsen ikke undersøges. Dertil kommer, at "tabet af identitet er af afgørende betydning for dehumaniseringen af offeret." (2007: 31).
15. Victor Malareks bog *The Natashas* (2004) om handlen med østeuropæiske kvinder har mange referencer til populærkulturelle billeders gennemslagskraft. Mange af disse kvinder, hævder han, "drager hjemmefra med billeder fra filmen *Pretty Woman* (Garry Marshall, USA 1990) dansende i hovedet" (2004: 18), mens de senerehen, når de lever som prostituerede, tvinges af deres alfonser til at se film som *Striptease* (Andrew Bergman, USA 1996, med Demi Moore) og *Showgirls* (Paul Verhoeven, USA 1995, med Elizabeth Berkeley) igen og igen for at 'lære' af dem (og udføre suggestive bevægelser). Hollywood-film anerkendes altså som en vigtig kontekstuel reference, der har en direkte og kraftfuld indflydelse på virkeligheden.
16. Antologien *Human Trafficking* indeholder, f.eks., et kapitel om trafficking til og fra Østeuropa af den indflydelsesrige professor Ewa Morawska, som end ikke nævner de utallige film om emnet, der er lavet i regionen (2007: 92-116). Gabriella Lazaridis' undersøgelse af indvandrerkvinder i Grækenland (2001) refererer heller ikke til film, selv om *When Mother Comes Home for Christmas* var blevet udsendt og havde været meget omdiskuteret i Grækenland omtrent på det tidspunkt, hvor undersøgelsen blev udført. Natalia Shostaks undersøgelse af handlede ukrainske kvinder (2004) er lige så tavs, hvad angår populærkulturelle repræsentationer. Og Maggy Lee taler om muslingesamler-tragedien i Morecambe Bay (2007: 18), men uden at nævne Nick Broomfields film *Ghosts*, der havde premiere året før og var blevet vist på britisk tv. I samme antologi opregner Andrea Di Nicola en række begrænsninger for forskningen i menneskehandel: handlernes og ofrenes utilgængelighed, samt forskningens etiske implikationer, politiske følsomhed, beskrivende karakter,

ikke-holdningsprægede natur og empiriproblemer. Hun bemærker den begrænsede vifte af teknikker til indsamling af data og beklager, at mere vurderende, etnografiske tilgange ikke synes at være blevet anvendt, samtidig med at hun udtaler sig til fordel for deltagerobservation og andre antropologiske metoder (2007: 60). Men filmfortællinger, som til dels ville kunne lette disse forskningsvanskeligheder, er ikke på listen, skønt antropologer i de senere år har argumenteret kraftigt for brugen af spillefilmfortællinger til erstatning for mundtlige vidneudsagn.

17. Der er selvfølgelig undtagelser fra dette mønster – undtagelser, der som regel udgøres af feminister eller medieforskere, der er bevidst om vigtigheden af repræsentation og populærkultur i enhver social kontekst. Antologien *Been There and Back to Nowhere: Gender in Transnational Space* (2000), redigeret af billedkunstneren Ursula Biemann, er en tværfaglig samling bidrag fra folk fra samfundsvidenskaberne som diaspora-sociologen Avtar Brah, filosoffen Yvonne Volkart og Biemanns diskussion af hendes egne videoprojekter, som fokuserer på grænsehandlen med kvinder. Bogen *Transnational Feminism in Film and Media* (2008, redigeret af Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Áine O'Healy, der hver især også har arbejdet individuelt med disse ting) indeholder en artikel af den hollandske feministiske forsker Ginette Vestrate, der udtrykker de samme bekymringer over manglen på interaktion mellem samfundsvidenskabelig teori og studiet af repræsentation som et element i det sociale miljø. Det er fortrinsvis i kvindelige forskeres arbejde, man finder sådanne undersøgelser: hos Sandra Ponzanesi, Yosefa Loshitzky, Ewa Mazierska og Laura Iala, Yana Hashamova, Rutvica Andrijasevic samt andre, der arbejder med repræsentation af migration i populærkulturelle medier og film.

Litteratur

Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Arendt, Hannah (1963). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking.

Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

Bales, Kevin (2004). *Disposable People: New Slavery in the Global Economy*. Berkeley: University of California Press.

Bardan, Alice Mihaela (2007). "'Enter Freely, and of Your Own Will': Cinematic Representations of Post-Socialist Transnational Journeys". In: *Transnational Feminism in Film and Media* (red. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Áine O'Healy). New York: Palgrave Macmillan.

Bennett, Bruce og Imogen Tyler (2007). "Screening Unlivable Lives: The New Cinema of Borders". In: *Transnational Feminism in Film and Media* (red. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Àine O'Healy). New York: Palgrave Macmillan.

Bhabha, Jacqueline (2005). "Trafficking, Smuggling and Human Rights". *Migration Information Source*, marts: *http://migrationinformation.org//Feature/display.cfm?ID=294*

Biemann, Ursula (red.) (2000). *Been There and Back to Nowhere: Gender in Transnational Spaces. Postproduction Documents 1988-2000*. Berlin: B Books.

Brown, William (2010). "Negotiating the Invisible". In: *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe* (red. William Brown, Dina Iordanova og Leshu Torchin). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

David, Caroline (2009). *Frontières invisibles – Invisible Borders*. Katalog fra udstillingen *Lille3000*. Antwerpen: Stichting Konstboek.

Di Nicola, Andrea (2007). "Researching into Human Trafficking: Issues and Problems". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Glenny, Misha (2008). *McMafia: A Journey Through the Global Criminal Underworld*. New York: Alfred A. Knopf.

Horton, Andrew James (2006). "Tirana: Year Zero". In *Cinema of the Balkans* (red. Dina Iordanova). London: Wallflower Press.

Hudson, Barbara (2007). "The Rights of Strangers: Policies, Theories, Philosophies". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Iordanova, Dina (2001). "Villains and Victims". In: *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (red. Dina Iordanova). London: BFI.

Kara, Siddharth (2009). *Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery*. New York: Columbia University Press.

Kasabova, Kapka (2008). *Ulitsa bez ime: Detstvo i drugi premezhdiya v Bulgaria*. Sofia: Celan.

Lazaridis, Gabriella (2001). "Trafficking and

Prostitution: The Growing Exploitation of Migrant Women in Greece". *European Journal of Women's Studies*, 8: 1.

Malarek, Victor (2004). *The Natashas: Inside the New Global Sex Trade*. New York: Arcade.

Marciniak, Katarzyna, Anikó Imre og Áine O'Healy (red.) (2007). *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan.

Morawska, Ewa (2007). "Trafficking From and Into Eastern Europe". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Nora, Pierre (1996). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". In: *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Vol. 1: *Conflicts and Divisions* (red. Pierre Nora og Lawrence D. Kritzman). New York og Chichester: Columbia University Press.

O'Healy, Áine (2007). "Border Traffic: Reimagining the Voyage to Italy". In: *Transnational Feminism in Film and Media* (red. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Áine O'Healy). New York: Palgrave Macmillan.

Pekerman, Serazer (2009). "Representation of Former USSR Identity in Turkish Cinema". Oplæg præsenteret på konferencen *Post-Communist Visual Culture and Cinema*, 20. marts, University of St. Andrews.

Picarelli, John T. (2007). "Historical Approaches to the Trade in Human Beings". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Shelley, Louise (2007). "Human Trafficking as a Form of Transnational Crime". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Shostak, Natalia (2004). "Through Networks and Ordeal Narratives, or Making Meaning of One's Displacement: Recent Labour Migration from Western Ukraine". *Spaces of Identity*, 4: 3.

Sidén, Ann-Sofi (2002). *Warte Mal! Prostitution after the Velvet Revolution*. London: Hayward Gallery.

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 forjæt-

tede land (værtslandet 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 værtslandet – 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 indvandrernes børn, som stadig marginaliseres og undertrykkes af værtssamfundet. De bedste eksempler på denne genre er de franske *beur*- og *banlieue*-film[3] samt en række britiske film om afrikanere og asiater i Storbritannien[4]. 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 etno-religiøse 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 Europa's 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 spørgsmålstegn 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 kærlighedshistorie på tværs af race- og klasseskel.

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 raceblandingens 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 besmittet og forurenet 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 bussen 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 spøgelser 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 identitetskrise. 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 arbejderklassekvarterer 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 glorværdige 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, kaffehusene 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/beur*-forstadstrioens invasion af det centrale Paris og dets ikoniske vartegn (Eiffeltårnet) i *La Haine*.[13]

Det politiske klima i Østrig på tidspunktet for *Nordrand*s premiere satte filmens budskab i aktuelt relief. *Nordrand* blev vist bare syv uger efter, at det konservative østrigske folkeparti og den berygtede Jörg Haiders xenofobe, højreekstremistiske frihedsparti havde dannet ny regering. I sine populistiske smædekampagner 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 traumemættede end helsebringende. Den Oscarbelønnede *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). Filmen skildrer en flygtningefamilies mytiske og episke rejse til 'det schweiziske paradis'. 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 'invasionsflokke' 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 families 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 Kožole) 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 protagonists 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 overgangszone 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 bedrageriske: Da de sætter ud på turen over dem, forvandles skønheden til en kamp imod død og internering.

Mange af filmene etablerer et komplekst dialektisk forhold mellem hhv. flygtningens, turistens og tilskuerens blik. Tilskuerens blik mimer turistens, men negeres af flygtningens blik. Mens turistens blik scanner landskaberne for anderledeshed, eksotisme og en poetisk stimulering af øjet – et forbrugerblik drevet af nydelsesprincippet - ænser flygtningens blik ikke landskabets storslåethed. For flygtningen er landskabet en fjende, der skal overvindes. 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 fremmedgørelses-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 turisten som figur kun en voksen 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 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/sightandsound/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.

Qu'ils reposent en révolte (Des Figures de Guerres I) (2010, instr. Sylvain George).

Sarkozys bærme

Sylvain George, Kourtrajmé og Frankrigs ekskluderede

Af Ann-Lisbeth Holm

Den 29. oktober 2005 stod Paris' forstæder i flammer. Unge efterkommere af arabiske og afrikanske indvandrere satte ild til biler, skoler, politistationer og andre symboler på det samfund, de følte sig ekskluderet fra.

Det vakte minder om Mathieu Kassovitz' Cannes-vinder *La Haine* (1995, *Hadet*), der ti år forinden havde sat fokus på arbejdsløsheden, racismen og de voldelige sammenstød mellem politiet og unge i Paris' forstæder.

Mathieu Kassovitz tog dengang afsæt i en række meget omtalte sager om politivold fra perioden 1984 til 1994, og det franske politi kvitterede med at vende ryggen til den røde løber, da filmen blev vist i Cannes. I 2005 havde forholdene tydelig-

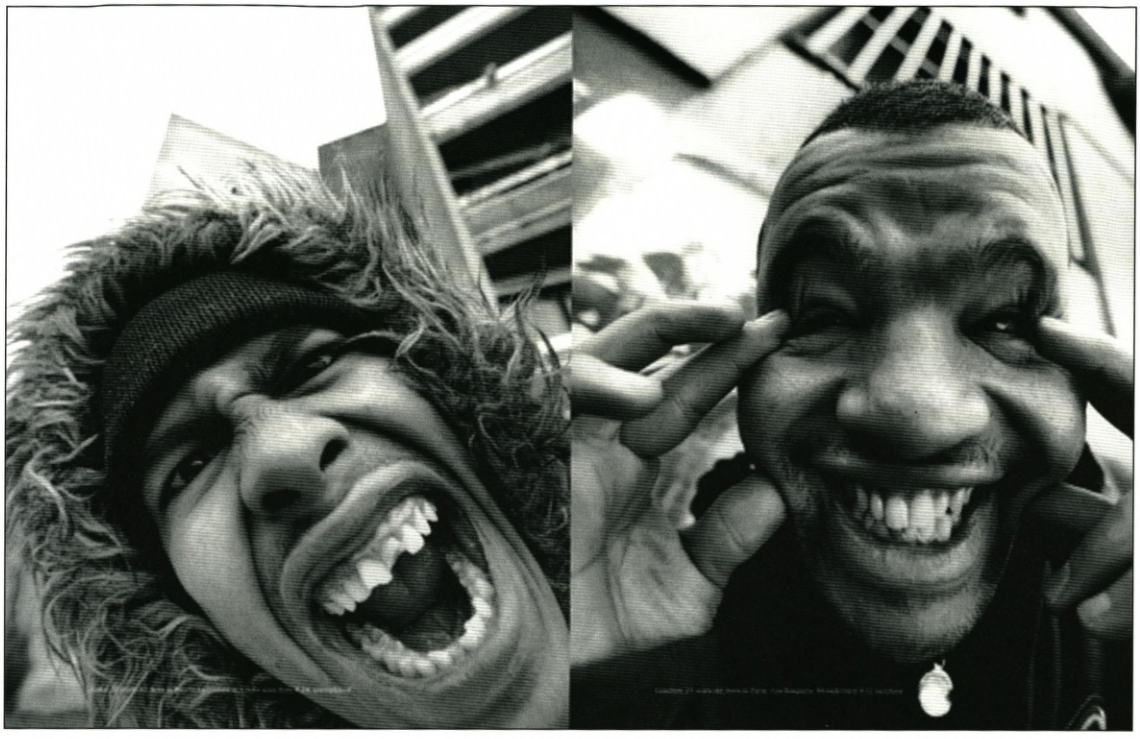
365 jours à Clichy – Montfermeil (2007, instr. Ladj Ly).

vis ikke ændret sig. Det var igen et møde mellem politiet og unge med indvandrerbaggrund, der førte til de voldsomme opstande.

Den 27. oktober 2005 i forstaden Clichy-sous-Bois var en gruppe unge drenge på vej hjem efter en fodboldkamp. Da de valgte at skyde genvej over en privat byggegrund, satte politiet efter dem. Tre af drengene søgte skjul i en transformatorstation, hvor to af dem, sytten-årige Zyed og femten-årige Bouna, døde på stedet. Den tredje dreng blev svært kvæstet, men alligevel var det ham og ikke det forfølgende politi, der ringede efter ambulancen.

Tragedien afstedkom vrede i lokalsamfundet. Hvorfor blev de unge udsat for så voldsom en forfølgelse for så lille en lovovertrædelse, og hvad havde gjort dem så bange, at de var parate til at sætte livet på spil? Hvorfor advarede politiet ikke drengene om, at de var på vej ind i en transformatorstation, når radiokommunikation har afsløret, at betjentene var bevidste om faren?[1]

Politiet har i den efterfølgende undersøgelse forsøgt at skyde skylden på den tredje, overlevende dreng, men længe inden da havde lokalsamfundet reageret. De to drenges død blev set som et billede på livet som indvandrer i de franske forstæder – mennesker, der af landets daværende in-



Fra JR's fotoserie *Portrait d'une génération* (2004-06).

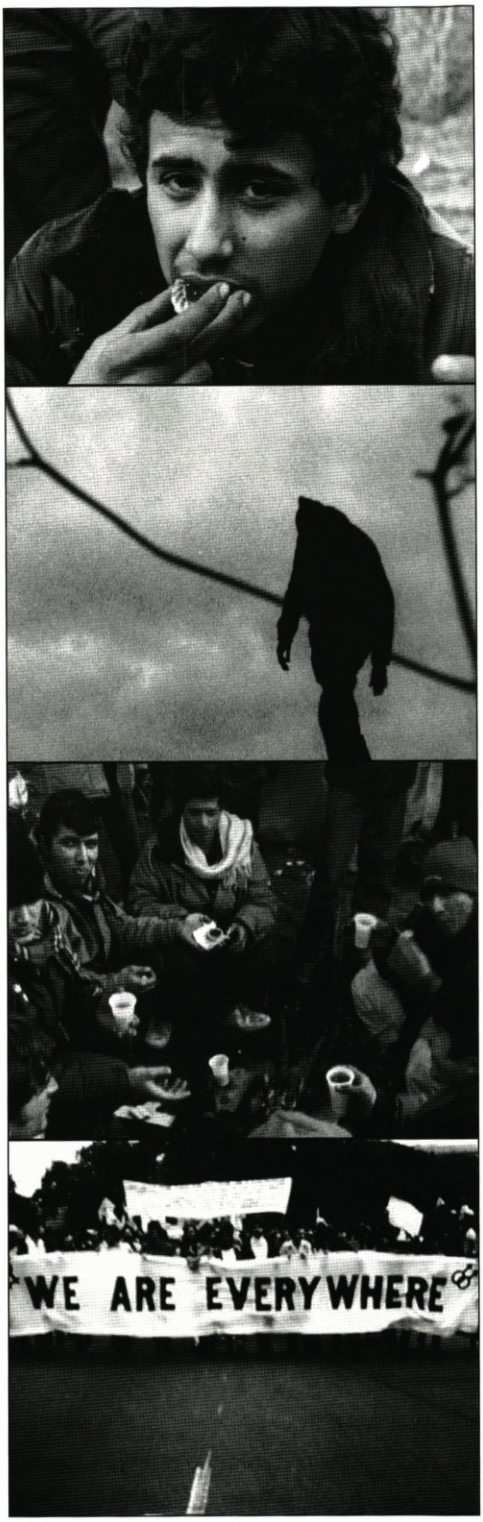
denrigsminister og nuværende præsident, Nicolas Sarkozy, under valgkampen blev omtalt som 'bærme' og 'affald', der burde 'spules væk'[2]. Politiet har i dag hjemmel til at stoppe alle på gaden og bede om identitetspapirer, hvilket skaber en situation, hvor indvandrerne lever i konstant frygt for chikane eller udvisning. Med filosoffen Alan Badious ord er den 'middelalderlige gabestok' blevet genindført over for forstædernes mørklødede unge.[3]

De ekskluderede. Kunstkollektivet Kourtrajmé, der blev grundlagt af instruktørerne Romain Gavras og Kim Chapiron og tæller støtter som Mathieu Kassovitz, fotografen og filmskaberen JR og skuespilleren Vincent Cassel, forsøger at skabe billeder inde fra forstadsmiljøet ved at støtte lokale instruktører som Ladj Ly. Han har i sin film *365 jours à Clichy – Montfermeil* (2007) dokumenteret livet i forstæderne og viser et samfund, hvor der hverken før eller efter opstanden fandtes offentlige tilbud til beboerne. Der er ikke nogen togstation. Posthuset er lukket. Svømmehaller og legepladser kan man skyde en hvid pind efter. Faktisk kan det være svært bare at finde en bager, og selv om der er 40 procents arbejdsløshed i området, så har bydelen intet jobcenter. Det franske samfund har givet op over for disse områder, hvilket giver beboerne en følelse af eksklusion. Ladj Ly beskriver nogle af politiets voldsomme raids for at finde illegale indvandrere og forsøger at komme i kontakt med lokalpolitikere for at få svar på, hvorfor man ikke gør noget for at løfte området. De er ikke til at få i tale. Da Kourtrajmé så selv forsøger at byforskønne de triste betonblokke

med store fotografier (serien *Portrait d'une génération* (2004-06)), som JR har taget af de lokale unge, der vrænger ansigter som vilde dyr i en æstetisk smuk kommentar til mediedækningen af dem, så reagerer kommunen og fjerner fotografierne, selv om beboerne selv har været en aktiv del af projektet.

Når man har set *365 jours à Clichy – Montfermeil*, virker opstanden i 2005 ikke så umotiveret, men det franske samfund havde ikke megen indsigt i eller forståelse for forholdene i forstæderne. Det forsøgte instruktøren Romain Gavras at ændre på ved at bringe forstadsproblematikken i medierne, da han med sin narrative musikvideo *Stress* (2008) lod unge indvandrere smadre løs til tonerne af elektroduoen Justice. Det bragte for en stund debatten ind i populærkulturen – med stor furore til følge. "I et par måneder var jeg en af de mest forhadte mænd i Frankrig," sagde Romain Gavras selv.[4] Fordi han afbildede volden i forstæderne, blev han beskyldt for at benytte sig af netop de ting, han selv forsøgte at sætte på dagsordenen: racismen i det franske samfund og pressens sensationslyst. Men veteranen Chris Marker tog hurtigt musikvideoen i forsvar med en udtalelse om, at man hellere skulle undre sig over, hvorfor en mand, der er medlem af et multikulturelt, politisk bevidst kunstkollektiv, skulle instruere en racistisk video.[5] Og siden har andre instruktører forsøgt at tage fat om problemets rod: landets opdeling mellem den oprindelige franske befolkning og indvandrere eller flygtninge, der ønsker at være en del af det franske samfund, selv om mange af dem opholder sig ulovligt i landet uden identitetspapirer.

Særligt den aktivistiske dokumentarfilminstruktør Sylvain George (f. 1968) har taget eksklusionen af de franske indvandrere og flygtninge under behandling. På CPH



L'Impossible – Pages arrachées – (2009-, instr. Sylvain George).

DOX i 2010 viste han sin næsten tre timer lange dokumentarfilm *L'Impossible – Pages arrachées* –, der på én og samme gang er en smuk og kompromisløs skildring af flygtninge og indvandreres vilkår i Europa, særligt Frankrig. *L'Impossible* er fra 2009, men der er tale om et værk under løbende udvikling, som deler mange scener med Sylvain Georges seneste film, *Qu'ils reposent en révolte (Des Figures de Guerres I)* (2010), der i april 2011 vandt hovedprisen ved den internationale festival for uafhængige film, BAFICI, i Buenos Aires.

Sylvain George er en relativt ny dokumentarist, der bruger sit kamera til at skildre de mennesker, der ekskluderes fra Europa. Han er kendt i det aktivistiske undergrundsmiljø, men veksler mellem at vise sine film i små lukkede kredse som til en visning på Rio Bravo i København og i mere offentlige sammenhænge, som i det franske Cinematek i Pompidou-centret i Paris, hvor filmene er kurateret af den anerkendte filmteoretiker Nicole Brenez.

Modild. Sylvain George har altid vidst, at han ville lave film om social uretfærdighed, men inden kameraet blev hans aktivistiske værktøj, arbejdede han i en årrække med stofmisbrugere. Siden tog han de akademiske briller på og læste litteraturvidenskab og tog yderligere to mastergrader i henholdsvis filosofi og filmvidenskab. I 2005 indledte han sit arbejde med det aktivistiske dokumentarprojekt *Contre-Feux* ('Modild', 2005-08). En serie, der består af seks radikale kort- og dokumentarfilm om bl.a. unge afrikanere, der kommet til den spanske enklave Ceuta i Nordafrika i håb om at kunne fortsætte til Europa, og om illegale indvandrere (*les sans papiers*), der bliver sat på gaden i Paris.

Sylvain Georges film om de ekskluderede, der kæmper for at blive inkluderet i Vesten, går utrolig tæt på de involverede skæbner. For at komme så tæt på må han først vinde de papirløses tillid. Det er mennesker, der har alt at tabe ved at vise deres ansigt og udtale sig. At få de papirløse til at åbne op er en langsommelig proces, men resultatet er et troværdigt indblik i de ekskluderedes helvede på jord.

I *L'Impossible* følger Sylvain George flygtningenes vilkår i skoven uden for havnebyen Calais. Migranterne kalder området for 'La Jungle', for her hersker jungleloven. Hele tiden må de være på vagt, for politiet foretager med jævne mellemrum raids ind i skoven og spreder flygtningene og deres få ejendele for alle vinde. *L'Impossible* viser, hvordan de papirløse forsøger at brænde huden på deres fingre væk, så man ikke kan tage deres fingeraftryk. Det er en dobbeltsidet proces, der måske gør, at politiet ikke arresterer dem, men også ekskluderer dem yderligere.

Sylvain George er tidens mest dedikerede instruktør i kampen for at vise ekskluderede menneskers umulige kamp for at ophæve eksklusionen og komme ind i Europa. I sin seneste spillefilm, den 153 minutter lange *Qu'ils reposent en révolte*, kommer han så tæt på de ekskluderedes flugt, at han sammen med flygtningene sidder og venter på at hoppe op under lastbilen eller springe på færgen til England, netop når den lægger fra kaj.

"Der er masser af papirløse, der forsøger at krydse landegrænser med livet som indsats, og når de så kommer til Frankrig, bliver de mødt af politiet, der vil sende dem tilbage. De lever i angst og på konstant flugt og under miserable vilkår, men det er ikke noget, medierne dækker. Selv om jeg kan se, at der er journalister til stede og derfor andre kameraer end mit, der ser demonstrationer eller rydninger af 'La Jungle' i Calais, så ser jeg ingen skil-

dringer på tv eller i de skrevne medier af det, som jeg har oplevet. Jeg fungerer ikke som et aktivistisk talerør for de papirløse, men jeg forsøger at etablere et dialektisk forhold mellem samtiden og historien gennem filmen," sagde Sylvain George, da jeg interviewede ham i kunstkollektivet Le Centquatre i Paris, hvor han arbejder som *artist in residence*.[6]

I *L'Impossible* ser man de papirløse kigge sig nervøst over skulderen, altid på udkig efter politiet. Man ser dem vente på den rigtige lastbil til at føre dem videre. Man ser, hvordan de lever om natten, hvor de i ly af mørket kan bevæge sig mere frit rundt. Sylvain George kommer så tæt på, at man som beskuer næsten føler, at man selv er til stede. Man ser også, hvordan de papirløse samler stumperne af deres ejendele sammen efter et voldsomt politiraid i 'La Jungle'. Det er vigtigt for Sylvain George at filme disse begivenheder:

"Jeg kan ikke acceptere, at de overgreb, der bliver begået mod flygtninge og indvandrere i det franske samfund, passerer ubemærket hen. Jeg er fuldstændig imod den politik, der bliver ført i Frankrig. Man bør gøre modstand mod den. At man udskiller folk, at nogle mennesker ikke har ret til at opholde sig i Frankrig, det finder jeg fuldstændig forargeligt. I 2004 beskrev Rocco Buttiglione, EU-kommissær for Retfærdighed, frihed og sikkerhed, indvandrere som en tikkende bombe under EU-landene. For mig var det at sammenligne indvandrere med en bombe ensbetydende med at kriminalisere bestemte mennesker uden grund. Jeg vil vise vores samtid, hvordan den virkelig er. Det har ikke noget med terrorisme at gøre."

Aktivisme ind med modermælken. Sylvain George har de seneste seks år lavet politiske film, der gør modstand mod den europæiske indvandrerpolitik, men det politiske engagement er kommet ind med modermælken, og forargelsen over det politiske forfald blev født i 1980'erne under den socialistiske regering.

"Da jeg var ung, altså omkring syttenatten år, var jeg meget rebelsk. Allerede dengang vidste jeg, at jeg ville lave film. Jeg var meget optaget af politik, er blevet opdraget i den marxistiske ånd, og jeg følte mig slet ikke tilpas i 1980'erne. Frankrig havde på det tidspunkt en socialistisk regering, men jeg syntes ikke, det havde noget med socialisme at gøre. De var mere interesserede i at fastholde magten og gav køb på de socialistiske værdier. Et svigt, der ligger til grund for vores nuværende politiske situation. Jeg følte mig derfor kun tilpas i de rum, hvor jeg kunne slippe for 1980'ernes opstyltethed. Det vil sige i biografen, i litteraturen eller i filosofien. På den måde udviklede jeg en entusiasme for film og blev klar over, at det var det, jeg ville med mit liv. Jeg ville udtrykke mig politisk gennem billeder, hvor billederne både udkrystalliserer sindstilstande og samtidig intellektuelle, politiske idéer. Det er svært at få lov at lave film i Frankrig. Det er dyrt, og produktionsapparatet ligger i hænderne på bourgeoisiet. Så man skal kende nogen for at komme til at lave film. Kommer man fra beskedne kår, bliver man næppe instruktør, men man kan måske komme til at arbejde med det tekniske, og nu kan man få billige kameraer og selv gå i gang."

De billige kameraer har gjort det muligt for Sylvain George at lave film, men ét er at have kameraet, noget andet er at fange de papirløses usagte og i sagens natur skjulte historier. Derfor er meget af materialet filmet med mobiltelefon, der gør det muligt at reagere hurtigt, når chancen for at fange en situation opstår. Han arbejder aldrig ud fra et forudbestemt plot eller en journali-

Un homme idéal (Fragment K.) (2007, instr. Sylvain George).

stisk vinkel. Det ville forcere situationen. I stedet venter han tålmodigt på, at det rette øjeblik opstår af sig selv.

"Når jeg laver film, forsøger jeg først og fremmest at etablere en relation med de mennesker, som jeg skildrer. Det er vigtigere at indgå i en relation med dem end at filme dem. Jeg vil ikke lave en film om dem for enhver pris og med alle midler, jeg vil skildre dem, som de er. Filmen bliver resultatet af den relation."

Politisk effekt. For Sylvain George er det primære ikke publikums størrelse, men at der er nogen, der tør fortælle de historier, som bliver holdt ude af medierne.

"Ved, at man viser en film om f.eks. minoriteter, så viser man en anden verden. Og denne handling er politisk. Det vigtigste er, at man udfører denne handling. Så er jeg ligeglad med, hvor mange der ser filmen. Den er en mulighed for at skabe en anden relation mellem tid og rum. En relation, der bryder med hverdagen, med tiden, med historien og skaber en anden tidslighed. Jeg tror på, at det er muligt med filmene at bryde med Historien og fortælle en anden historie. Kunst kan i det hele taget fungere som et middel til subversion. Når jeg taler om kunst, så mener jeg ikke kunstmarkedet, den form for kunst, der har varekarakter. Det er kunst forstået som selve den skabende handling. At skabe kunst er, som når en forsker undersøger et

genstandsområde. En kunstner foretager en tilsvarende undersøgelse, og når man udforsker et emne, når man til sidst til en form for grænse. Og når man er nået dertil, så er det muligt at forandre, det er muligt at forestille sig noget andet. Her kan man omvælte de etablerede kategorier. Omstyrte repræsentationerne."

Alternativ distribution. Fordi Sylvain Georges film ikke passer ind i den dominerende diskurs i Frankrig, er det vanskeligt at distribuere filmene, og han forsøger derfor at få dem ud på alternativ vis.

"Jeg færdes i det militante miljø, og når jeg har vist en film i de miljøer, så får de den, og så giver de den videre til nogle andre, der så giver den videre. Men jeg har også nogle gange visninger i Cinemateket i Paris, hvor jeg diskuterer mine film med publikum. Jeg kan godt lide tanken om, at mine film bliver vist både i de etablerede institutioner og i anarkistiske squattermiljøer."

Sylvain George mener ikke, at han kun prædiker for de frelste: "Mine film vises ikke kun i militante miljøer, men også på festivaler, hvor almindelige mennesker ser dem, mennesker, som hverken ved noget om det, der foregår, eller kender til mig. Nogle hader dem, mens andre bliver inspireret. Der er mange, der gerne vil engagere sig, men ikke tør eller ikke ved, hvordan de skal gøre det."

Æstetikken i højsædet. Selv om han arbejder med politiske spørgsmål og ofte filmer under vanskelige omstændigheder, lægger Sylvain George stor vægt på æstetikken.

Hans film er ofte holdt i sort/hvid – som f.eks. kortfilmen *Un homme idéal (Fragment K.)* (2007), der er fjerde del af *Contre-Feux*-serien. Her følger George en ung algiersk mand, K., i en forstad til Paris. K. søger om fransk statsborgerskab, men det er en meget lang proces, og under den lange ventetid må han ikke arbejde. Han er derfor afhængig af gratis maduddeling og tvunget til at tage ulovligt, farligt arbejde på byggepladser. Det er med livet som indsats, og han har ingen forsikring. Han er prisgivet sin arbejdsgivers gode vilje, når det gælder udbetaling af løn, da han på grund af sin status ingen ret har til at klage.

Den lange ansøgningsproces driver K. ud på randen af et psykisk sammenbrud: Hvor han før var en dygtig murer, der var stolt af sit arbejde og følte, at han bidrog til samfundet, er han nu reduceret til en belastning. Hans værdighed er for længst smuldret bort. Han fortæller, at den lange ventetid har drevet ham ud i situationer, underforstået ydmygende handlinger, der har frataget ham hans stolthed. I denne proces er menneskeligheden forsvundet. Tilbage er kun en ansøgningsformular, der cirkulerer nærmest endeløst i de politiske magtstrukturer.

Filmen er optaget med mobiltelefon i grovkornede, sort/hvide billeder, hvor der falder grå skygger på protagonistens blege ansigt og de trætte, tårevædede øjne står tydeligt frem. Der er lagt vægt på, at publikum skal fatte sympati for og indgå i en relation til manden, men der er ikke et tydeligt plot, der fører os mod en forudbestemt konklusion. Det er selve relationen til mennesket, der fremstår som det primære, og beskueren må selv danne sine indtryk ud fra billederne og fragmenter af samtaler.

Kameraet hviler længe på hovedpersonens ansigt og hænder, så man følger ansigtstrækkene eller furerne i håndfladerne, når han taler og arbejder. Ud over mandens tale hører man på lydsporet hans dybe vejtrækninger og lyden af en murske, der skraber. Lydene sætter tempoet for

filmen. Det går langsomt. *Un homme idéal (Fragment K.)* er klippet sammen af lange sekvenser af et gråt rum, hænder der murer en grå mur, gråt tag og close-ups af ansigt og hænder. De grå toner, den tøvende rytme og de ekstreme nærbilleder gør, at det genkendelige til tider udviskes til fordel for et universelt rum.

"Jeg har holdt filmen i sort/hvid for at distancere mig selv. Det er nogle hårde emner. Men samtidig er det sort/hvide også en måde at æstetisere filmen på. Det giver desuden et historisk præg og bevirker, at man ikke rigtigt kan tidsfæste billedet. På den måde får det en mere universel karakter, hvor det ikke er tid, sted og politisk kontekst, der er det vigtige, men det, som finder sted i netop de her billeder."

"Filmens form er meget vigtig for mig. Det er vigtigt, at man ikke laver halvhjertede film, men film, der brænder. Derfor må man finde en krævende form. I vores samfund forsøger man at ensrette alle, og det er derfor vigtigt at bekræfte sin singularitet. Det er singulariteten, der tæller; og det er gennem sit virke, at man definerer sig. Filmen er et middel til at bekræfte singulariteten, der findes ikke to identiske mennesker. Man skal være meget krævende i forhold til formen. Jeg laver film, der på én gang er politiske og poetiske. Man må være så engageret som muligt, når man laver politiske film," siger Sylvain George.

Måske kan kunsten ikke direkte ændre samfundet og den dominerende diskurs, men den æstetiske behandling sætter de kontroversielle emner på spidsen, hvilket åbner op for nye diskussioner. I hvert fald sikrer Sylvain George, at disse ekskluderede menneskers historier bliver fortalt, og dét i sig selv er at tage til genmæle mod den ekskluderende diskurs i Frankrig og Europa.

"Jeg vil ikke helliggøre kunsten, men det er en måde at handle på, og det vigtigste er, at man tager stilling og handler. Frigør sig fra én forestilling og laver film, som tager stilling og viser samtiden: Det at lave film er at pege på det, der kan være anderledes, og derved forskyder man de fastlåste forestillinger. Man skaber en sprække ind til en anden virkelighed og åbner op for, at tingene, verden kunne være anderledes".

Noter

1. Davet, Gerard: "Deux policiers ont été mis en examen dans l'affaire de Clichy-sous-Bois", *Le Monde*, 10.02.2007. Og Ridet, Philippe: "M. Sarkozy durcit son discours sur les banlieues", *Le Monde*, 22.11.05. Se i øvrigt Nicolas Sarkozys tale til Nationalforsamlingen den 15. november 2005: "Projet de loi prorogeant l'application de la loi numéro 55-385 du 3 avril 1955", UMP, hvor han omtaler oprørerne som bøller, der skal bekæmpes.
2. Rentergehm, Marion Van: "La Courneuve en colère après la mort de Sidi-Ahmed", *Le Monde*, 22.06.2005.
3. Badiou, Alain: "L'humiliation ordinaire", *Le Monde*, 15.11.2005.
4. Tylevich, Katya: "Director Romain Gavras talks press, "Stress," and life on the road with a Japanese camera (and a French band called Justice)", *www.flux.net*, 4.11.2008.
5. Marker, Chris: "A propos du clip Stress", *http://www.poptronics.fr/A-propos-du-clip-Stress-par-Chris*, 20. august 2009.
6. Interview ved artiklens forfatter på Le Centquatre i Paris 2009.

Die Fremde (2010, instr. Feo Aladag).

Die Fremde

Det europæiske rum og indvandrerkvinder som ofre

Af Özgür Yaren

Med *Angst essen Seele auf* (1974, *Angst æder sjæle op*) var Fassbinder den første i Tyskland til at tage indvandring op på film. Siden fulgte andre film om indvandrernes barske virkelighed i Europa, men i løbet af bare to årtier blev disse film stemplet som 'pligtfilm'[1] og kritiseret for at anskue deres "subjekter i direkte relation til sociale krisetilstande, og at forsøge at artikulere 'problemer' og 'løsninger på problemer' i forhold til en grundlæggende modsætning mellem centrum og margin, hvide og ikke-hvide grupper" (Malik 1996: 203-4, og senere tillige Göktürk 1999; Gemünden 2004; Burns 2007).

Takket være det offentlige støttesystem, co-produktioner med tv og filmfestival-kredsløbet, som tilskyndede filmskaberne til at anlægge et socialt bevidst perspektiv – et 'socialarbejderperspektiv' (Göktürk

2003) – fulgte den første generation af indvandrerfilmskabere loyalt 'pligtfilm'-modellen.

Resultatet var realistiske film, som for det meste fremstillede offergjorte, tavse, pacificerede og udbyttede indvandrerfigurer. Budskabet var som regel, at det var umuligt for 'gammel-europæere' og indvandrere at leve sammen, fordi forholdet mellem de to grupper byggede på udbytning, fremmedgørelse og kulturchok.

Et par årtier senere, i slutningen af 1990'erne, var der instruktører – mange af dem *ex-pats*, andengenerationsindvandrere og bindestregs-identiteter – der gjorde op med dette endimensionale perspektiv. De tidligste film fra denne nye generation af instruktører var først og fremmest ghetto- eller *banlieue*-film[2], der udspillede sig i indvandrerghettoer i storbyernes udkant.[3] Karaktererne var som regel et mix af de stereotyper, der optrådte i de tidlige film: indvandrere som tavse ofre eller småkriminelle. Selv om de i modsætning til i de første film nu kunne både tale og handle, var deres ord og handlinger ikke tilstrækkelige til at redde dem ud af ghettoerne. Først efter denne 'ghettocentriske' fase (Mennel 2002: 134) kunne indvandrerfilmen nyde 'hybriditetens glæder'. Det skete i en lang række film af mange forskellige instruktører og med mange forskellige temaer, stiltræk, produktionsforhold og varierende grader af identifikation med indvandreridentiteter. Det er derfor vanskeligt at kategorisere disse film under ét, men de gjorde det klart, at 70'ernes og 80'ernes tårevædede og depressive indvandrerdramaer nu var gået af mode.[4]

Indvandrerforhold og hybride identiteter var ikke nødvendigvis det centrale i disse nye film. Nu var det blot mulige temaer blandt mange andre. De fleste af det ny årtusindes indvandrerfilm promoverede multikulturalisme med et vist mål af optimisme og håb, og mange af dem blev betragtet som en integreret del af den nationale filmkunst. Det hørte dog til sjældenhederne, at de ligefrem indskrev sig i den tyske post-genforenings konforme konsensus-film, men i denne gruppe finder man også film, der kan siges at udtrykke optimisme i forhold til mulighederne i et velstående og fredeligt forenet Europa i kølvandet på EU-udvidelserne. Det gælder f.eks. komedier som franske *Chouchou* (2003, instr. Merzak Allouache), tyske *Kebab Connection* (2004, instr. Anno Saul) og den svenske skuespiller Helena Bergströms instruktørdebut, *Se upp för dårarna* (2007).

Tyrkisk-tyske Fatih Akin er den mest fremtrædende instruktør fra denne periode.[5] Akins værk følger ret nøje den skitserede udvikling fra førstegenerationsindvandrer-dramaer og ghettofilm til hybriditetens glæder. Hans debutspillefilm, *Kurz und Schmerzlos* (1998, *Short Sharp Shock*), er en etnisk fokuseret ghettofilm, hvor tre unge mandlige indvandrere, kaldet 'tyrken', 'serberen' og 'grækeren', sidder fast i ghettoen, havner i kriminalitet og møder et tragisk endeligt. *Solino* (2002) fortæller indvandringens historie, mens *Gegen die Wand* (2004, *Mod muren*) er et indvandrerdrama om en pige, der undertrykkes af sin tyrkiske familie. Med sin stilistiske udformning og sine opfindsomme twists afviger den imidlertid markant fra tidligere film om indvandrerkvinder som ofre. *Auf der anderen Seite* (2007, *På himlens kant*) er et komplekst drama med mange lag. Og endelig er der komedierne *Im Juli* (2000, *In July*) og især *Soul Kitchen* (2009), som langtfra udelukkende kan defineres som indvandrerfilm.

Men ikke alene følger Akins værk den skitserede udviklingslinje, hans film er

Soul Kitchen (2009, instr. Fatih Akin).

samtidig et udtryk for indvandrerfilmens integration i den europæiske mainstreamfilm. Efter årtier med endimensionale skildringer af indvandrere i et koldt og fjendtligt Europa kan man langt om længe tale om urbane rum, hvis "mylder af tilfældige møder kan ses som et mikrokosmos af en verden, der i stadig stigende grad er kendetegnet ved mobilitet og rodløshed og ved sammenstødet mellem eller sammensmeltningen af kulturer." (Göktürk 2000: 65). Denne nye bølge skildrede mange forskellige slags karakterer og brugte dem som metaforer på flydende identiteter – som f.eks. Kutlug Atamans *Lola und Bilidikid* (1999) og Ayşe Polats *Auslandstournee* (1999), der begge blander spørgsmål om etnisk, kulturel og seksuel identitet.

Den ulykkelige indvandrer vender tilbage. I de senere år er indvandrerfilmens udvikling imidlertid blevet udfordret af de ændrede økonomiske og sociale vilkår i Europa. Vi oplever nu en bølge af xenofobi, der næres af recession og arbejdsløshed på den ene side, og af islams stigende synlighed i det offentlige rum, islamofobi og post 9/11-terrortrusler på den anden.

Over hele Europa får højre-ekstremistiske partier større magt og bærer ved til det xenofobiske bål med deres symbolske magtdemonstrationer – som det schweiziske forbud mod minareter og det franske mod burkaer – og deres monomane krav om en strammere indvandrerpolitik. Frankrig og Tysklands højreorienterede regeringer har kundgjort multikulturalis-

Lola und Bilidikid (1999, instr. Kutlug Ataman).

mens kollaps, og Frankrig er ligefrem skredet til masseudvisning af romaer.

'Uforfærdede' figurer som Thilo Sarrazin, Berlins tidligere finansminister, 'taler ud' om integrationsproblemerne og anklager (muslimske) indvandrere for at være mentalt tilbagestående fremmede, som avler små tørklædebærende piger og er uvillige til at lade sig integrere i det tyske samfund (Follath 2010). Sarrazins bog, *Deutschland schafft sich ab*, bygger sine racistiske idéer på genetik. At den blev en bestseller, er en reminder om, at den slags tanker påkalder sig foruroligende stor opmærksomhed i den offentlige sfære i Europa.

"Fra at have været et kosmopolitisk land med religionsfrihed er Tyskland gradvist blevet en stat, der er domineret af overdreven frygt og udviser ansatser til at blive et islamofobisk samfund," skriver *Der Spiegel*-journalisten Erich Follath (Follath 2010). Hans kommentar kan bredes ud til hele Europa. Situationen i bl.a. Frankrig, Østrig og Holland udviser således klare paralleller til den tyske. På den baggrund diagnosticerer den tyrkiske Nobelpristager Orhan Pamuk Europa som "grebet af angst og ligefrem panik, mens det søger at bevare sine stolte kulturtraditioner, skumme fløden af de rigdomme, det henter i den ikkevestlige verden, og bevare de fordele, det har vundet i kraft af så mange århundreders klassekonflikt, kolonialisme og interne krige." (Pamuk 2010).

På denne ophedede baggrund er debatterne vedrørende kulturel forskel, tilpasning og integration mere livlige end nogensinde før. Patriarkalsk vold mod kvinder og religiøst funderet tvang over for kvinders påklædning er debattens mest

40 m² Deutschland (1986, instr. Tevfik Başer).

synlige og svidende omdrejningspunkter.

Feo Aladags *Die Fremde* (2010), som handler om æresdrab, skal ses på baggrund af disse overophedede diskussioner. Filmen vakte stor opmærksomhed, dels på grund af sine æstetiske kvaliteter og sin berømte hovedrolleindehaver, Sibel Kekilli (som er kendt både for sin fine præstation i Akins *Gegen die Wand* og for sin tidligere karriere som pornofilmstjerne), men måske også fordi den netop bevægede sig ind på dette meget følsomme område. Den har vundet priser på en række festivaler og blev valgt som Tysklands kandidat til prisen for bedste ikke-engelsksprogede film ved den 83. Oscar-uddeling.

En væsentlig årsag til filmens popularitet er formentlig, at den fremstiller indvandrerkvinder som ofre. Med sin historie om Umay, en ung tyrkisk kvinde, der først bliver undertrykt af sin eksmand og siden af sin egen familie, er *Die Fremde* et tårevædet drama, der lægger afstand til det sidste tiårs mere optimistiske indvandrerfilm og griber tilbage til traditionen fra Helma Sanders-Brahms' *Shirins Hochzeit* (1975, *Shirin's Wedding*), Tevfik Başers *40 m² Deutschland* (1986) og Hark Bohms *Yasemin* (1988). Fra de senere år indskriver tillige Yilmaz Arslans art film *Yara* (1998) og Rolf Schübels tv-melodrama *Zeit der Wünsche* (2005, manus: Tevfik Başer) sig i denne tradition.

Kvindelige ofre. Ifølge Göktürk har der været en generel "tendens til, at fortællinger om tyrker i det tyske samfund har fokuseret på relationer mellem kønnene. At udfri stakkels tyrkiske kvinder fra indespærring, underkastelse og sågar prostituti-

on har været en populær fantasi" (Göktürk 2000: 69).

I *Shirins Hochzeit* flygter den unge Shirin til Tyskland efter et arrangeret ægteskab i hendes fattige landsby i Anatolien, men det lykkes hende ikke at finde kæresten Mahmut. I stedet mister hun sit job og bliver straks prostitueret. I *Yasemin* lever den unge tyrkiske titelkarakter et skizofrent liv mellem tysk og tyrkisk kultur. Hun bliver et offer for patriarkalske kulturkoder, men reddes af sin tyske elsker. Og i *40 m² Deutschland* bliver Turna, umiddelbart efter sin ankomst til Tyskland, spærret inde i en lille lejlighed af sin mand – uden mulighed for at komme ud før mandens pludselige død.

Ifølge Sabine Hake gjorde disse fremstillinger af tyrkisk 'essens' det muligt for tyskerne at kanalisere deres egen skyldfølelse over i historier om etnisk diskrimination og undertrykkelse – historier, som er problematiske, fordi de fremstiller den tyrkiske kvinde som det kvintessentielle offer (Hake 2002: 191). Denne kritik må ses i lyset af den postkoloniale kritik af den måde, hvorpå tredjeverdenskvinder er blevet genstandsgjort og reduceret til 'subaltern' status. Göktürk forklarer:

> Tyrkiske kvinder i Tyskland er i særlig grad blevet genstand for en 'dobbelt andengørelse'. De forventes at finde en stemme og et rum, hvilket angiveligt nægtes dem i den undertrykkende, patriarkalske kultur, de kommer fra. Den kritiske interesse, de påkalder sig, tjener ofte til at bekræfte hykleriske fortællinger om redningsaktioner, befrielse og vestliggørelse." (Göktürk 2000: 66).

Prototypen på denne 'indvandrerkvinden-som-offer'-film, Tevfik Başers *40 m² Deutschland*, satte også den æstetiske standard for disse film: mørke og klaustrofobiske rum, undereksponerede billeder og low-key lyssætning, dramatiske kontraster mellem tavse kvinder og højtråbende mænd, og mellem smækkende og låste døre.

I de nævnte eksempler forsøger indvandrerfamilier desperat at opretholde den patriarkalske undertrykkelse i et Europa, hvor lighed mellem kønnene er en social norm, der står under både politiets og de offentligt ansatte socialarbejderes beskyttelse. I de fleste tilfælde er indvandrerkvinderne ofre for dette kultursammenstød, og de klaustrofobiske rum "en af de primære ikonografier, der karakteriserer den transnationale film som genre. Det gælder især film lavet af tyrkiske og iranske filmskabere i eksil." (Naficy 2000: 205-6).

Indespærringen udspiller sig i små, mørke rum, i trange, deprimerende indvandrerlejligheder og i ghettoer, der skilles ud fra resten af byen (og det europæiske rum) i kraft af rygter, fordømmelse og social eksklusion.

De mandlige indvandrere ser ikke ud til at have nogen problemer med at bo i disse omgivelser. I de tidligere 'socialarbejder'-indvandrerfilm, havde de også problemer, men i takt med, at den almindelige opfattelse af indvandrere har ændret sig fra 'kultursammenstødsofre' til 'fremmede indtrængere, der ikke ønsker at tilpasse sig', har de ikke længere nogen grund til at være utilfredse. De virkelige ofre er indvandrerkvinderne, som vil (eller tvinges til at) forlade dette giftige rum. Deres forsøg på at bryde ud krones imidlertid ikke altid med held. De kvindelige karakterer er (ligesom deres moustache-prydede søstre i de tidlige indvandrerfilm) tragiske heltinder, der er skæbnebestemte til at tabe. Deres handlinger leder dem ikke bedre steder hen. At vende tilbage til hjemlandet løser ikke nødvendigvis deres problemer. For hjemlandet er ophav til de små patriarkalske indvandrer-øer i det europæiske rum, hvor alt synes frosset i en statisk kronotop.

Et transnationalt melodrama. Ifølge Hamid Naficy ligner den transnationale film melodramaet, der betragtes som en feminin genre bundet til hjemmet og karakteriseret ved "følelser, ubevægelighed, omsluttede rum og indespærring" (Naficy 2000: 211). Hake bekræfter denne lighed:

> Kodningen af andethed i melodramatisk form, inklusive konventionelle kønsroller, var særlig markant i film, der formidlede deres dramatiske konflikter i rumlige termer i form af udvisninger, deportationer og illegale grænsekrydsninger. (Hake 2002: 190).

I såvel narrativ struktur som stil følger *Die Fremde* dette på én gang transnationale og melodramatiske mønster, der indledtes med *40 m² Deutschland*. Et mønster, hvor heltindens handlinger mødes med fjendtlighed, og som uvægerligt ender tragisk.

Filmen fortæller historien om Umay, der stikker af fra sin voldelige ægtemand i Istanbul og tager sin lille søn med sig. Hun søger tilflugt i forældrenes lejlighed i Berlin, men hendes uventede ankomst skaber problemer for familien, der er splittet mellem sociale konventioner og deres elskede Umay. I et forsøg på at genoprette familiens gode ry beslutter Umays forældre at sende deres barnebarn tilbage til hans far i Tyrkiet. Dét får Umay til at bryde op igen og forsøge at starte et nyt liv alene. Skønt det lykkes hende at finde et job, en kæreste, der er glad for hendes søn, og at blive optaget på universitetet, leder hendes behov for familiens kærlighed hende til en række mislykkede forsøg på genforening. Hendes far rejser hjem til Tyrkiet for at søge råd hos slægtens ældre: Løsningen er et æresdrab. Umays lillebror, Acar, udpeges til jobbet, og end ikke faderens hjerteanfald, der ellers blødgør ham i forhold til datteren, kan stoppe den igangsatte proces. Da det mislykkes for Acar, tager hans storebror over og angriber Umay, men kommer ved et uheld til at stikke Umays søn ned i stedet. I filmens tårevædede slutning vandrer Umay bort med sin søns livløse krop i armene, tilsyneladende fast besluttet på ikke at gøre flere forsøg på at forsone sig med sin familie.

At det igen og igen mislykkes for Umay at genoprette det gode forhold til familien, taler sit eget tydelige sprog om et kronisk fastlåst univers og uforanderlige identiteter. Uanset hvor meget hun prøver, er Umay forudbestemt til at tabe, eftersom hendes skæbne er dikteret af historiens ekstremt essentialistiske og fatalistiske verdenssyn. Hvert af Umays forsøg på at tilnærme sig sin familie møder modstand fra et af familiemedlemmerne. Først fra hendes ægtemand, så fra hendes far og mor, og til sidst fra de to brødre. En narrativ struktur, der bygger på en sådan ophobning af gentagelser, finder vi ellers snarere i exploitationfilm end i socialt bevidste film, som skal henlede opmærksomheden på et givet problem og undertiden også bruges i undervisningssammenhænge.

*Die Fremde*s persongalleri rummer dog også uafhængige, succesrige og fuldt ud integrerede indvandrerkvinder. Umays veninde Atife og hendes chef, Gül, fungerer som rollemodeller såvel for Umay som for filmskaberens målgruppe. Men ej heller disse karakterer kan forhindre hovedpersonens tragiske skæbne. Den tyske Bundeszentral für Politische Bildung (BPB) satte *Die Fremde* på listen over værdifulde film til undervisningsbrug og fremhæver i det hæfte, der er udarbejdet til filmen, især Atife og Gül som uafhængige indvandrerkvinder (selv om vi ingen anelse har om Atifes etniske oprindelse, men hendes usædvanlige navn antyder, at hun formentlig har en anden etnisk baggrund end tysk).

De modsatrettede kræfter i dette fastlå-

ste univers kommer direkte til udtryk i den filmiske iscenesættelse. Når Umay befinder sig i sit oprindelige miljø, hvad enten det er i Tyrkiet eller Tyskland, er pladsen omkring hende trang. Hun fremstilles ofte i billeder, der er snævert beskåret, befolket af uskarpe figurer eller silhuetter og indrammet af gardiner eller døre til begge sider. Uden for miljøet forsvinder disse begrænsninger, når hun f.eks. sammen med veninden Atife eller kæresten Stipe færdes i byens parker eller andre åbne rum.

Også lyssætningen bruges kompositorisk til at fremhæve de diametralt modsatte verdener. Man ser Umays søn og hendes kæreste Stipe lege med morgenmaden i den nye lejligheds rummelige køkken, hvor lyset falder ind ad store vinduer, der forbinder rummet udenfor med lejlighedens indre. Scenen er i stærk kontrast til de scener, der udspiller sig i de tyrkiske familiers hjem. Disse er kendetegnet ved mørke rum og trange gange, uden kontakt med verden udenfor. I de glædesløse og nervøse middagsscener bruges lokalt ovenlys til at skabe en glasklokke-effekt, som forstærker følelsen af isolation og indespærring. Konkluderende må det konstateres, at den binære modsætning mellem indespærring og frihed, mørke og lys tegner et billede af skarpt afgrænsede og isolerede, etniske enklaver i det europæiske rum.

Konklusion. *Die Fremde* er den seneste i en række af (transnationale) indvandrerfilm, der skildrer indvandrerkvinder som ofre. Umay er blot endnu en tragisk og afmægtig heltinde. Som sine forgængere tager *Die Fremde* udgangspunkt i en essentialistisk defineret og skarpt opdelt

Die Fremde (2010, instr. Feo Aladag).

statisk verden, hvor kontrasten mellem de forskellige miljøer er enorm. Man støder sjældent på grå nuancer i dette melodramatiske univers, hvor alt er enten sort eller hvidt. Filmen opstiller således en skarp modsætning mellem et lyst europæisk rum befolket af frie, smilende mennesker og et mørkt etnisk rum forgiftet af patriarkalsk vold. Ingen af dette forgiftede rums mutte ansigter tilhører frie individer. Inden for fortællingens ramme er der ingen af dem, der er bærere af positive værdier. For de etniske karakterer synes den eneste udvej at være frivillig forvisning og isolation fra den etniske identitet. Med deres fremstilling af indvandrerkvinder som ofre støtter disse film derfor op om Europas populistiske og xenofobiske kræfter og disses tale om uforenelige verdener og 'multikulturalismens fallit'. Når *Die Fremde* har fået så stor offentlig opmærksomhed, skal det således ses i lyset af den nylige genopblussen af diskussionerne om uforenelighed og fejlslagen integration.

Die Fremde (2010, instr. Feo Aladag).

Ganske vist er patriarkatets kvindelige ofre på ingen måde noget, europæiske højrefløjsekstremister som Geert Wilders har fundet på. De paragraffer i den tyrkiske straffelov, der karakteriserede 'æresdrab' som en formildende omstændighed, blev først ophævet så sent som i 2005 som led i bestræbelserne på en tilpasning til EU. Kritiske røster kræver en yderligere stramning af loven, men i mellemtiden fortsætter æresdrabene ufortrødent.

Ironisk nok associeres de voldelige overgreb på kvinder med forskellige etniske grupper alt efter, hvor man befinder sig. Som det fremgår af bl.a. *Die Fremde*, forbinder man i Tyskland især æresdrab med landets tyrkiske indvandrergrupper, mens fænomenet i Tyrkiet bliver brugt i den ophedede debat mellem tyrkiske og kurdiske nationalister. Den tyrkiske klummeskriver Ertuğrul Özkök hævder således, at æresdrab "ikke er et tyrkisk problem, men et problem, der relaterer sig specifikt til den østlige (kurdiske) og især sydøstlige (kurdiske og arabiske) del af Tyrkiet" (Özkök 2006).

Tyrkiske film- og tv-produktioner om østlige (kurdiske) feudale familier, der begår æresdrab, udspringer af og reproducerer denne overbevisning. Det er imidlertid interessant at bemærke, hvordan de kvindelige ofre både i Tyskland og i Tyrkiet bruges til at støtte op om andethedsdiskurser, og hvordan den gruppe, der ses som 'de Andre' i én kontekst, bliver den 'andetgørende' gruppe i en anden.

At dømme efter de interviews, Feo Aladag har givet om sin film, vil det være urimeligt at beskylde hende for at 'andetgøre' indvandrere. Men trods sine gode hensigter bidrager hun med sin film blot til at befæste det billede af indvandrere, som den nye tyske films socialt bevidste værker og de transnationale 'pligtfilm' i sin tid bragte til torvs.

Oversat af redaktionen.

Noter

1. Sarita Malik var den første til at bruge udtrykket 'pligtfilm' om den tidligste fase af diaspora-/migrantfilm. Hun hævder, at disse problemorienterede film i løbet af 80'erne afløses af film, der i højere grad dyrker 'hybriditetens glæder', men understreger, at begge typer kan eksistere side om side i kraft af institutionel støtte (1996: 215). I forbindelse med tysk-tyrkiske filmskabere nævner Sabine Hake to tendenser: film, der bekræfter en essentiel forskel baseret på etnicitet, og film, der udforsker nye former for kulturel hybriditet (Hake 2002: 190).
2. Karakteristiske eksempler på ghettofilm er franske *Le thé au harem d'Archiméde* (1985, *Og hva så?*, instr. Mehdi Charef) og *La Haine* (1995, *Hadet*, instr. Mathieu Kassovitz), samt, fra Tyskland, Fatih Akins *Kurz und Schmerzlos* (1998, *Short Sharp Shock*), Thomas Arslans *Geschwister* (1997) og *Dealer* (1999) samt Lars Beckers *Kanak Attack* (2000). Inspireret af amerikanske ghettofilm skabte alle disse film og mange andre en subgenre med mange fælles motiver, stereotyper og konventioner.
3. Nok var ghettofilmene den dominerende sub genre i 1990'ernes indvandrerfilm, men der var også andre typer. Værd at nævne her er ikke mindst de historisk orienterede franske film af instruktører med nordafrikansk baggrund – som Yamina Benguiguis dokumentariske *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (1997) og Bourlem Guerdjous *Vivre au paradis* (1999, *Living in Paradise*).
4. Det gjaldt måske ikke 'pligtfilmene' som sådan, men deres popularitet gik markant tilbage i 1990'erne.
5. Der er dog også en del andre tyske filmskabere med tyrkiske rødder, så som Thomas Arslan (*Geschwister* 1997; *Dealer* 1999; *Der Schöne Tag* 2001; *Aus der Ferne* 2006; *Ferien* 2007), Neco Çelik (*Alltag* 2002; *Urban Guerillas* 2003; *Hinter der Tür* 2004), Yılmaz Arslan (*Langer Gang* 1992; *Yara* 1998; *Fratricide–Brudermord* 2005), Hussi Kutlucan (*Summer in Mezra* 1991; *Ich Chef Du Turnschuh* 1998; *Drei Gegen Troja* 2005), Yüksel Yavuz (*Aprilkinder* 1998; *Kleine Freiheit* 2003), Züli Aladağ (*Elefantenherz* 2002) samt kvindelige filmskabere som Ayşe Polat (*Auslandstournee* 1999; *En Garde* 2004), Buket Alakuş (*Anam* 2001; *Eine Andere Liga* 2005; *Freundinnen fürs Leben* 2006), Sülbiye Günar (*Karamuk* 2002; *Saniye's Lust* 2004) og Nuray Şahin (*Die Letzte Patrone* 1999; *Folge der Feder* 2004). (Yaren 2008: 132-33).

Litteratur

Burns, Rob (2007). "Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity". In: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 15 (1), s. 3-24.

Follath, Erich (2010). "Germany is Becoming Islamophobic". *Spiegel Online* 16.12.2010. *http://www.spiegel.de/international/germany/0,1518,714643,00.html*

Gemünden, Gerd (2004). "Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination". In: Agnes C. Mueller (red.): *German Popular Culture, How American it is?* Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 180-90.

Göktürk, Deniz (2000). "Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema". In: Myrto Konstantarakos (red.): *Spaces in European Cinema*. Exeter og Portland: Intellect, s. 64-76.

Göktürk, Deniz (2003). "Turkish Delight – German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema". In: Karen Ross og Deniz Derman (red.): *Mapping the Margins: Identity, Politics and the Media*. New Jersey: Hampton Press, s. 177-92.

Hake, Sabine (2002). *German National Cinema*. London og New York: Routledge.

Malik, Sarita (1996). "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s". In: Andrew Higson (red.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London: Cassell, s. 202-15.

Mennel, Barbara (2002). "Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Ghettocentrism in Thomas Arslan's *Brothers and Sisters* and Fatih Akin's *Short, Sharp Shock*". In: *New German Critique* 87, s. 133-56.

Naficy, Hamid (2000). "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". In: Ella Shohat og Robert Stam (red.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers, s. 203-26.

Pamuk, Orhan (2010). "The Souring of Turkey's European Dream". *The Guardian*, 23.12.2010.

Özkök, Ertuğrul (2006). "Asıl Kürt Sorunu Bu" ('Dette er det virkelige kurdiske problem'). *Hürriyet*, 14.06.2006.

Yaren, Özgür (2008). *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması* ('Undertekstede drømme: Europæiske migrationsfilm'). Ankara: De Ki.

Bend It Like Beckham (2002, *Bedre end Beckham*, instr. Gurinder Chadha).

At være eller ikke være ... britisk ...

Gurinder Chadha, Meera Syal og indisk-britisk populærkultur

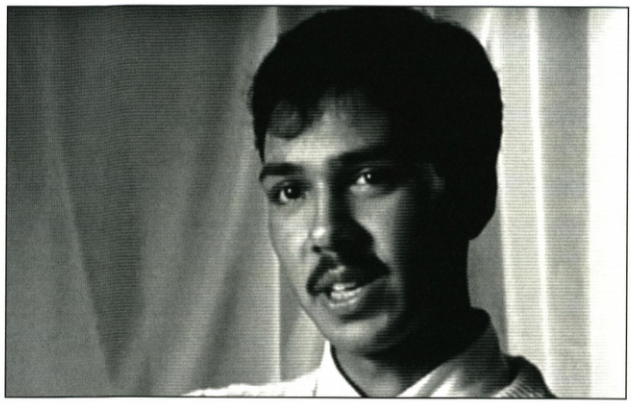
Af Eva Jørholt

"Jeg opfatter mig selv som britisk, eller måske snarere walisisk. Jeg er 'fremstillet i Wales'" Den talende er vel en 20-25 år, accenten er umiskendeligt walisisk, men hans hud er væsentligt brunere end den gennemsnitlige walisers.

"Nordirsk, sådan vil jeg betegne mig selv, og det har jeg det rigtig godt med." Her er accenten så irsk, som den kan blive, men igen kan man ikke undgå at lægge mærke til, at den unge kvinde er en del brunere, end de normalt er det i Nordirland.

"Jeg foretrækker at blive kaldt skotsk-pakistansk frem for britisk." Alderen og hudfarven er cirka den samme som for de to førstes vedkommende, men accenten er denne gang klingende skotsk.

Endelig udtrykker en ung kvinde – af tilsvarende alder og hudfarve – på det



smukkeste engelsk-engelsk, at hun "ingen tilknytning føler til nogen specifik by eller noget specifikt land."

De fire unge mennesker optræder alle i Gurinder Chadhas dokumentariske debutfilm *I'm British But ...* (1990). Alle har de indiske eller pakistanske rødder, og alle er de født i Storbritannien. I løbet af sine kun 30 minutters spilletid formår *I'm British But ...* elegant ikke blot at adressere de unges nationale og kulturelle tilhørsforhold, men også at sætte spørgsmålstegn ved konceptet 'britiskhed' såvel i forhold til indvandrernes børn som i relation til Wales, Skotland og Nordirland. De unge er britiske, men ... samtidig er deres identitet som medlemmer af den indiske diaspora mindst lige så vigtig for dem.

Er de unges britiske identitet en kompleks størrelse, er deres forhold til forældrenes kultur det ikke mindre. De fortæller om baggrunden for forældrenes beslutning om at rejse til Storbritannien, og via gamle familiefotos opridses de personlige migrationshistorier. Men flere af de unge beretter også om rejser til forældrenes hjemland – Indien eller Pakistan – hvor de følte sig som outsidere, fordi de ikke kunne tale sproget.[1]

Som efterkommere af indiske eller pakistanske indvandrere er de unges egen kultur et mix af såvel sydøstasiatiske som britiske ingredienser. Det gælder ikke mindst bhangra – teknomusikken med rødder i traditionelle danse fra Punjab. *I'm British But ...* rummer interviews med flere af bhangra-scenens stjerner, der fremhæver, hvordan de holder en gammel kultur i live, men i en ny form.[2] Samtidig peger

De fire unge indisk-britiske hovedpersoner i *I'm British But ...* (1990, instr. Gurinder Chadha).

filmen på indiske påvirkninger i britisk kultur i almindelighed, ikke mindst inden for design, mode og madkultur, og sætter derved spørgsmålstegn ved hele den nationalt sindede kulturtænkning.

Men titlens modifikation af de unges britiskhed går i lige så høj grad på andres opfattelse af deres britiske identitet ... eller mangel på samme: 'Jeg er britisk, men en del af briterne opfatter mig ikke som sådan'. Den sidste, ekskluderende udlægning styrkes af indklippede, dokumentariske billeder fra antiracistiske demonstrationer og avisklip om asiatiske indvandrere, der er blevet forulempet eller ligefrem myrdet på grund af deres race.[3]

Filmen rummer desuden en længere scene med en indisk gruppe, der – i bedste Beatles/*Let It Be*-stil – spiller fra taget af en bygning. Her er lokaliteten London-forstaden Southall, også kendt som 'Little India', og gruppen synger – på punjabi, som i mellemtekster er oversat til engelsk – om smerten ved at forlade det elskede Punjab til fordel for England, "dette sære og kærlighedsløse land – hvor hadet håner dig, hvor du end vender dig hen – hvor sjælene er kolde som is, hvor selv jorden er forurenet." Sangen minder desuden om Amritsar-massakren i 1919, hvor britiske soldater skød løs på en forsvarsløs menneskemængde og dræbte mellem 400 og 1000 indere, heraf et stort antal kvinder og børn.[4]

I'm British But ... negligerer således hverken fortidens kolonialisme, nutidens racisme eller de dermed forbundne bipolære identitetsopfattelser. Men dens fokus er på de unges dobbelte kulturelle tilhørsforhold og den opfindsomhed og kreativitet, dette kan føre med sig. De unge præsenteres med andre ord ikke som 'tabt mellem to kulturer', men først og fremmest som bærere af en produktiv kulturel diversitet.

Gurinder Chadhas egne film (inkl. *I'm British But* ...) er selv et udtryk for den kreativitet, som diaspora-identiteten kan kaste af sig. Denne artikel vil se nærmere på, hvordan ikke alene Chadha, men også skuespilleren og forfatteren Meera Syal med dette udgangspunkt på én gang har nuanceret billedet af Storbritanniens indvandrerkulturer og bidraget til en omdefinering og udvidelse af den nationale britiske kultur.

Såvel den indiske som den britiske kultur er konstant til forhandling i deres værker, som ofte netop henter deres kreative kraft i en udveksling mellem traditionel indisk (punjabi) og britisk kultur. Og det sker med den bredt anlagte populærkultur som formidlingsplatform. Chadha og Syal henvender sig netop ikke kun til 'deres egne', men opnår med deres humoristiske, ofte selvironiske kulturelle dobbeltsyn en universalitet, der gør, at de fleste, uanset kulturbaggrund, vil kunne grine både med og ad dem.

Men først en præsentation af de to damer.

Bend It Like Chadha. Gurinder Chadha er født i Kenya i 1960, men er vokset op i netop Southall. Hendes familie har rødder i Punjab, og hun lægger ikke skjul på, at hun er sikh.[5] I 1980'erne arbejdede hun som journalist for BBC, først på radio og siden på tv, og i 1989 lavede hun så *I'm British But* ... for Channel 4. I de følgende par år blev det til flere korte film, bl.a. komedien *A Nice Arrangement* (1991) om arrangerede ægteskaber, med manuskript af Meera Syal, der også medvirkede i filmen.

Debutspillefilmen *Bhaji on the Beach*, der kom i 1993, var den første britiske spillefilm instrueret af en kvinde med asiatisk baggrund. *Bhaji on the Beach*, der også havde manuskript af Syal og handler om

Bhaji On the Beach (1993, instr. Gurinder Chadha).

en flok indisk-britiske kvinder på en éndags udflugt fra Birmingham til Blackpool, blev en overraskende stor succes, såvel i Storbritannien som i USA, hvor Chadha lavede sin næste film, *What's Cooking?* (2000), der giver et indblik i de mange forskellige måder, hvorpå man tilbereder den ærke-amerikanske Thanksgiving-kalkun i det multikulturelle Los Angeles.

Tilbage i Storbritannien fik hun det afgørende gennembrud med *Bend It Like Beckham* (2002, *Bedre end Beckham*), der parrer den maskuline britiske nationalsport par excellence, fodbold, med indisk indvandrerkultur og et alment genkendeligt *coming of age*-tema i historien om en ung indisk-britisk *pige*, der vil spille fodbold. Chadhas efterfølgende film, *Bride & Prejudice* (2004, *Stolthed og brudgom*), der var et lige så dristigt som lifligt mix af Jane Austen, Bolly- og Hollywood, solgte ikke helt så mange billetter som *Bend It Like Beckham*, men dog bemærkelsesværdigt mange for en sådan transkulturel film. Siden har hun lavet *Angus, Thongs and Perfect Snugging* (2008, *Hormoner, hængerøve og hårde bananer*) – om en (hvid) engelsk teenager, der fører dagbog om sin kat og første erfaringer med kyssets mærkværdigheder – og *It's a Wonderful Afterlife* (2010), der vel bedst kan beskrives som en kulinarisk seriemorderkomedie i indisk-britisk setting. Begge blev rimelige succes'er, men kom ikke i nærheden af *Beckham* og *Brides* fænomenale box office-tal.[6]

Chadha har desuden leveret manuskriptet til gemalen Paul Mayeda Berges' amerikansk-britiske co-produktion *The Mistress of Spices* (2005), hvor Bollywood-megastjernen Aishwarya Rai (der også

havde hovedrollen i *Bride & Prejudice*) spiller en indisk krydderi-sælger, hvis healende evner bringer hende i kontakt med en række af San Franciscos forskellige befolkningsgrupper.

Ikke kun ha ha hee hee. Meera Syal er født i Wolverhampton i 1961. Hendes forældre har også baggrund i Punjab, men flygtede før hendes fødsel til Storbritannien, fordi den ene var sikh og den anden hindu. Barndommen som eneste brune pige i en lille dødsdømt mineby i the Midlands har Syal skildret i den i vidt omfang selvbiografiske roman *Anita & Me* (1996), der blev filmatiseret i 2002 (instr. Metin Hüseyin). Hun har studeret engelsk og drama på Manchester University, men endte med at gå skuespillervejen og skabe sig et navn fortrinsvis inden for det komiske register. Som hun selv forklarer i essayet "Finding My Voice" (1990), var humoren i udgangspunktet en slags forsvarsmekanisme. Når hun som barn optrådte som klassens klovn, var det således ikke mindst for at slippe for rollen som klassens 'nigger'.

Hendes navn forbindes da også først og fremmest med netop komedie-genren, især den skelsættende BBC *comedy*-serie *Goodness Gracious Me* (*Curry Nam Nam*), der løb over de britiske tv-skærme fra 1998 til 2001, og som Syal både medvirkede i og var med til at skrive. Serien, der har fået kultstatus, er et helt igennem politisk ukorrekt show i traditionen fra Monty Python, hvor ingen etnicitet eller religiøs overbevisning går ram forbi. Siden gav Syal den som håbløs indisk bedstemor i *The Kumars at No. 42* (2001-6, *Familien Kumar i nr. 42*), der vel bedst kan beskrives som en indisk-britisk familie-discount-parodi på de ellers så velanskrevne britiske talkshows. Men hun har også medvirket i en lang række andre film og tv-produktioner, fra *Sammy and Rosie Get Laid* (1987, *Sammy og Rosie gør det*, instr. Stephen Frears) over en episode i *Absolutely Fabulous*-serien (1994) til Woody Allens *Scoop* (2006) og Bollywood-filmen *Jhoom Barabar Jhoom* (2007, instr. Shaad Ali). Desuden har hun skrevet manuskripter til diverse film, inkl. som nævnt for Gurinder Chadha, samt til Andrew Lloyd Webber-musicalen *Bombay Dreams* (2002), og i 1999 kom bestseller-romanen *Life Isn't All Ha Ha Hee Hee* – om tre vidt forskellige indisk-britiske veninder i London og deres sammenhold trods mangfoldige udfordringer. Romanen blev i 2005 til en tv-serie i tre afsnit på BBC.

Både Syal og Chadha har modtaget utallige udmærkelser. Siden 1997 har Syal oven i købet kunnet smykke sig med titlen MBE (Member of the British Empire), og i 2007 blev Chadha hædret med den endnu finere OBE-orden (Officer of the British Empire). Begge er altså i høj grad anerkendt for deres bidrag til britisk kultur.

I det følgende vil jeg se nærmere på *Bhaji on the Beach*, *Anita & Me*, *Bend It Like Beckham* og *Goodness Gracious Me* – fire 'værker', der alle tematiserer det at være på én gang indisk og britisk. Fokus er på de forskellige strategier, Chadha og Syal anvender til på den ene side at udbrede kendskabet til og nuancere opfattelsen af deres egen indisk-britiske kultur og på den anden side via humoren på én gang at opbløde kløfterne mellem indvandrere og hvide og samtidig omdefinere den nationale britiske kultur.

Bhaji on the Beach. Chadha og Syals fælles produkt, ensemblefilmen *Bhaji on the Beach* (1993), fremhæves ofte som et af de første værker i en dengang ny trend i den 'sorte' britiske film.[7] Sammen med bl.a. de to Hanif Kureishi-film *My Beautiful Laundrette* (*Mit smukke vaskeri*) og *Sammy*

and Rosie Get Laid (begge instrueret af Stephen Frears, i hhv. 1985 og 1987) er *Bhaji on the Beach* således et omdrejningspunkt i Sarita Maliks indflydelsesrige essay om den sorte britiske films udvikling fra 'pligtfilm' (*cinema of duty*)[8] til en lovprisning af 'hybriditetens glæder' (Malik 1996).

Hvor den såkaldte 'pligtfilm' skildrede indvandreres trængsler i Storbritannien og dermed i vidt omfang videreførte den binære modsætning mellem landets oprindelige befolkning og de nytilkomne, så Malik i film som netop *My Beautiful Laundrette, Sammy and Rosie Get Laid* og *Bhaji on the Beach*[9] konturerne af en ny tendens, der "ikke udelukkende anbringer sine protagonister i en problemorienteret diskurs, og hvor diasporiske erfaringer ikke er begrænset til offergørelse og kamp" (ibid.: 212). Heroverfor hævdes de 'nye' film at hylde karakterernes – og filmskabernes egen – kulturelle hybriditet.

Specifikt om *Bhaji on the Beach* og forholdet mellem klassisk 'britiskhed' og 'indiskhed' i denne film skriver Malik:

> Der er ikke tale om, at den ene kultur er 'gået over til' eller blevet assimileret i den anden, men om at en ny form for kulturel identitet er ved at bryde frem. Denne hybride identitet er 'britisk-asiatiskhed', en flydende størrelse, som til stadighed udvikler sig, og som ikke kan reduceres til blot én ting." (Ibid.: 213).

Filmens styrke og særkende er netop, at den viser (et udsnit af) den mangfoldighed af ståsteder, synspunkter, stemmer og fordomme, der gemmer sig under paraplybetegnelsen 'black'. Den er derved i fase med Stuart Hall og Kobena Mercers samtidige opgør med den essentialistiske og bipolære racetænkning, som også blackness-banneret selv var et udtryk for (Hall 1998; Mercer 1990). I filmen fremstilles den asiatisk-britiske identitet som *så* mangfoldig, at ikke bare den hegemoniske britiske kulturs udskillelse af denne indvandrergruppe i essentialistiske termer anfægtes, men også selve tanken om én asiatisk-britisk identitet (endsige én sort identitet). Ikke desto mindre er netop asiatisk-britiskheden et omdrejningspunkt for karakterernes selvforståelse og det, der forener dem.

Selv siger Gurinder Chadha:

> Det, jeg oplevede stikke hovedet frem i *Bhaji* ... er spændingen imellem en meget britisk film på den ene side og det at være ret indisk på den anden, og den spænding er til stede i hver eneste scene, hver eneste karakter, hver eneste indstilling i filmen. ... Som sorte lever vi med denne dobbelthed – denne forhandling – hver eneste dag af vores liv, men det er også den kraft, der nærer mig som filmskaber. (Cit. in Malik 1996: 212)

Lad os se nærmere på, hvordan dette forhold mellem britisk- og indiskhed kommer til udtryk i filmen. Først og fremmest er det tydeligt, at *Bhaji on the Beach* er mindre optaget af konflikter mellem 'hvide' briter og 'brune' indvandrere end af interne forskelligheder i indvandrergruppen – og for så vidt også i værtsnationens befolkning. Der *er* ganske vist antydninger af såvel racisme – unge har spraymalet hagekors på indisk-ejede butikker – som kolonifortid – i form af et arkaisk fortidslevn af en britisk gentleman, der bl.a. priser klassiske imperiefilm som *Gunga Din* (1939, instr. George Stevens) og *Bhowani Junction* (1956, *Sabotage i Indien*, instr. George Cukor) – men fokus er på de indisk-britiske kvinder og den udvikling, de hver især og som gruppe gennemløber i løbet af filmen.

Handlingen er komprimeret til en enkelt dag, hvor kvinderne drager fra deres indisk-britiske omgivelser i Birmingham til badebyen Blackpool, der især tidligere var et af den britiske arbejderklasses foretrukne udflugtsmål, og som derfor i høj grad fremstår som et kulørt tivoli med en

række 'billige' forlystelsesetablissementer – en slags Englands svar på Dyrehavsbakken. I denne kontekst sættes de indisk-britiske kvinders 'fremmedhed' på spidsen, men Blackpool kommer samtidig til at fungere som et frirum, hvor kvinderne kan slå vingerne ud og få nye perspektiver på deres dagligdag og ofte fordomsfulde holdninger til hinanden og andre. Udflugten er, som arrangøren Simi siger i sin velkomsttale, en mulighed for kvinderne til at "komme væk fra de patriarkalske krav, der stilles til os i dagligdagen, og fra det dobbelte åg af racisme og sexisme, som vi bærer."

Flere af de ældre kvinder ruller med øjnene over denne svada, og det står da også fra starten klart, at kvinderne langtfra er en homogen gruppe: Hjemme i baglokalet til familiens kiosk i Birmingham kanaliserer den midaldrende Asha sine frustrationer over at være tjenende ånd for mand og børn ud i Bollywood-inspirerede drømme midt blandt kasser med Coca-Cola, Chadburys og Benson & Hedges. Asha bærer sari og definerer sig tydeligvis som primært indisk. Heroverfor står den yngre generation, der taler perfekt engelsk, klæder sig i jeans og skindjakker og for fleres vedkommende er i gang med en uddannelse, men også veninden Rekha, der er på besøg fra Bombay. I modsætning til de øvrige kvinder bor Rekha i Indien, men hun er mere vestligt orienteret end sine jævnaldrende indisk-britiske 'søstre', som hun kritiserer for ikke at ane, hvordan der er 'derhjemme': "Hvor længe siden er det, I sidst har været hjemme?" Hun håner deres sari-folklore og optræder selv i en opsigtsvækkende cyklamenfarvet designer-spadseredragt.

Den yngre generation udgør imidlertid heller ikke en homogen gruppe: Ginder har opgivet drømmen om uddannelse og selvstændighed til fordel for et kærligheds-ægteskab med en indisk-britisk mand, der viser sig at være voldelig, og hun er nu på vej ud i en skilsmisse – hvilket misbilliges i utvetydige vendinger af de ældre kvinder, der anser både kærlighedsægteskaber og skilsmisser for noget vestligt pjat ... og i øvrigt mener, at hvis hendes mand tæver hende, så er det nok, fordi hun selv har været ude om det. Simi, derimod, er inkarneret feminist, mens Hashida, der læser til læge, er gravid som følge af et forhold til en medstuderende – hvilket er aldeles uacceptabelt for den ældre generation, men dog alligevel ikke helt så rystende som den kendsgerning, at barnets far er sort!: "Hvorfor en sort knægt?! Hvad er der i vejen med indiske mænd?!", som den ældste af kvinderne fortørnet indvender.

Rundt om gruppen af kvinder fungerer det hvide Storbritannien hovedsagelig som en slags typificeret staffage – fra de højt gearede unge mænd, der *mooner* deres blege britiske bagdele mod kvindernes minibus, over en vranten cafeteria-mokke, der brokker sig over, at "indvandrere formerer sig som kaniner" og opfordrer dem til "at tage hjem, hvor de kom fra", til den gamle britiske gentleman Ambrose, der tilsyneladende ikke har bemærket, at solen er gået endegyldigt ned over det britiske imperium. Lidt mere plads får de indisk-britiske mænd – især Ginders voldelige ægtemand, Ranjit, der fremstilles som et produkt af familiens og omgivelsernes forventninger til hans maskulinitet. Men de er dog stadig kun bipersoner i forhold til kvinderne.

Bhaji on the Beach dekonstruerer med andre ord det etablerede magthierarki i forholdet mellem periferi og centrum: Den sætter en traditionelt perifer gruppe – de brune kvinder – i centrum og relegerer det traditionelle centrum – de hvide mænd – til periferien. Alt sammen på en geografisk

Bhaji On the Beach (1993, instr. Gurinder Chadha).

rejse fra et urbant centrum til kystens periferi.

Samtidig placerer filmen, nok så væsentligt, de brune kvinder og deres – britisk tonede – version af indisk kultur lige midt i den britiske mainstream. *Bhaji on the Beach* er ikke en repræsentationskritisk art film henvendt til et smalt, 'etnisk' publikum. Den er nok en multiprotagonistfilm, men ikke vanskeligere at gå til end en gennemsnitlig tv-serie. Desuden rammer filmen i kraft af sin placering i Blackpool lige ned i solar plexus af (en måske stereotyp version af) populær britisk arbejderkultur – komplet med mandlige strippere (jf. *The Full Monty* (1997, *Det' bare mænd*, instr. Peter Cattaneo)), lugubre pubber og livstrætte bingohaller – og dens tematisering af forholdet mellem kønnene er på ingen måde bundet til briter med indiske rødder.

Dét betyder imidlertid ikke, at det indiske element nedtones eller assimileres i den britiske kultur. Som Sarita Malik er inde på, repræsenterer *Bhaji on the Beach* en ny form for kulturel hybriditet baseret på ligeværdighed mellem diaspora-kulturens 'ude- og hjemme-poler'. Det arketypiske britiske Blackpool udsættes for et skud Bollywood, først og fremmest i visualiseringen af Ashas drømme, der tager afsæt i konkrete Bollywood-film – bl.a. den hyper kitschede *Purab aur Pachhim* (1970, 'Øst og Vest', instr. Manoj Kumar), der anskuer forholdet mellem britisk og indisk kultur i en om muligt endnu mere bipolær optik end nogen fremmedfjendsk brite, blot med modsat fortegn. Også Bollywood udsættes med andre ord for en humoristisk dekonstruktion, men igen er tingene mere komplekse end som så, for den indiske filmin-

dustris transnationale bestræbelser har for længst gjort Bollywood til en del af britisk kulturs standardrepertoire.

Virinder Kalra, Raminder Kaur og John Hutnyk kritiserer *Bhaji on the Beach* for at give næring til de mest klichéfyldte opfattelser af den indisk-britiske kultur i og med, at filmen tager fat i "hele spektret af 'multikulturelle' klichéer: arrangerede ægteskaber, døtre, der stikker af hjemmefra, racisme på tværs af etniske fællesskaber, seksuelle fantasier og dissonanser som følge af næste generations kultursammenstød." (Kalra, Kaur og Hutnyk 2005: 41).

At filmen bygger på klichéer, skal ikke bestrides, men jeg mener ikke, den forstærker dem. Tværtimod udhules og svækkes klichéerne af filmens overordnede humoristiske tilgang. Når kvinderne i minibussen på vej til Blackpool f.eks. skråler det gamle Cliff Richard-hit "Summer Holiday" på punjabi, eller den ældste af dem omhyggeligt pifter de fade britiske fish and chips op med sin medbragte chili, er der således ikke bare tale om isolerede jokes, men om en selvironisk humoristisk tilgang, som flyder ud over hele filmen og udstiller også de andre klichéer som netop klichéer – dvs. konstruktioner, der kan forandres ... og faktisk forandres i løbet af filmen. Som da den gamle kvinde, der var mest forarget over Hashidas forhold til en sort mand, til slut får øje på det unge par på gaden og accepterer dem med et resigneret "What can you do?"

Anita & Me. Er forholdet mellem indisk og britisk kultur mere im- end eksplicit i *Bhaji on the Beach*, står det til gengæld i fokus i Meera Syals bestsellerroman *Anita & Me* (1996), der anlægger et brunt blik på den hvide britiske (arbejder-)kultur. Det samme gælder filmatiseringen, der kom i 2002. Historien fortælles af 'mig', teenageren Meena, hvis indiske familie er den eneste med 'fremmed' etnisk baggrund i den lille midtengelske by Tollington, der engang havde en mine, men nu i stedet

Anita and Me (2002, instr. Metin Hüseyin).

har en rigtig god pub, som Meena skriver i sin dagbog og fortæller i filmens voice-over. Tiden er 1972, Tollington er døende, og Meena drømmer om at blive ikke bare forfatter, men *blond* forfatter.

Meenas familie er en del af Tollingtons nærmiljø. Den lokale købmandsmadamme, Mrs. Ormerod, ville hellere dø end give penge til børn i Afrika, men Meena er hendes øjesten, en af de lokale. En dag flytter en ny familie ind i nabohuset. De er indbegrebet af *white trash* – alkoholen flyder, og faderen glimrer ved sit fravær, mens moderen springer på cirka alt af hankøn og lader de to døtre gå for lud og koldt vand. Men med sit lange blonde hår og sin fremmelighed i forhold til det andet køn fremstår den ældste datter, Anita, som en åbenbaring for Meena – og Anita synes, Meena er sej. Den sommer i 1972, hvor solen stråler fra en skyfri himmel til tonerne af tidens pophits – alt fra Gary Glitter og Sweet til The Osmonds og Gilbert O'Sullivan – er Anita og Meena hinandens bedste veninder.

Men idyllen får en brat ende, da en indisk-britisk ingeniør, som arbejder på den motorvej, der vil give Tollington det endelige dødsstød, bliver brutalt myrdet på vej hjem fra et besøg hos Meenas familie. Da det viser sig, at Anita og nogle af den lille bys forråede rødder står bag mordet, vågner Meena brat. Hun, der ellers aldrig har talt andet end engelsk med bred Midland-accent, ytrer sig pludselig på punjabi og interesserer sig for sin indiske mormors historier fra påfuglenes og cobraernes land.

I filmens slutning forlader Meenas familie Tollington. Faderen er blevet forfremmet, og Meena selv er kommet ind på et anset gymnasium. Anita, derimod, bliver tilbage i den lille by – hendes fremtidsudsigter er formentlig lige så dystre som Tollingtons.

Roman og film beskriver med andre ord Meenas *becoming British-Asian*-proces (Bromley 2000). Hun har tidligere skrevet til en brevkasse og karakteriseret sig selv som havende langt hår ... "som Dusty Springfield", men ved filmens slutning er hendes etnicitet og forældrenes kulturelle baggrund ikke længere noget problem for hende. Tværtimod. Da hun og Anita snakker om den såkaldte *paki bashing*, der kostede ingeniøren livet, og Meena påpeger, at hun jo også er 'paki', svarer Anita, "Men du er ikke som de andre," hvortil Meena replicerer: "Jeg *er* de andre."

Hun forkaster imidlertid heller ikke sin britiskhed, som vi kan forstå, at hun vil få rig lejlighed til at udforske yderligere på det tilsyneladende ekstremt britiske gymnasium, hvor man ikke umiddelbart kan få øje på andre brune blandt de velplejede, uniformsklædte og lacrosse-spillende rigmandsdøtre.

Mens Meena stammer fra et omsorgsfuldt og kærligt hjem, hvor man lægger vægt på uddannelse – for, som hendes far påpeger: "Vi er nødt til at være dobbelt så gode som englænderne" – er Anitas familie praktisk talt ikke-eksisterende. Moderen forlader på et tidspunkt de to døtre for en viril slagter og efterlader bare en afskedsnote, hvor hun forklarer, at hun vil "finde lidt lykke, før alt hænger."

Hvor Anita er låst fast i én kultur, kan Meena i kraft af sit dobbelte udsyn kaste et kritisk blik på såvel britisk som indisk kultur og vælge det bedste fra begge verdener. Men det kræver, at hun faktisk accepterer begge kulturer og ikke forsøger at negligere den ene. Først da hun anerkender sig selv som både britisk og indisk, åbner verden sig for hende, og hun kan forlade Tollington og rejse mod nye horisonter. (Bromley 2000).

Meenas dobbelte kulturelle tilhørsfor-

hold fremhæves altså som en mulighed for mobilitet, mens det hvide Tollingtons monokulturelle tunnelsyn, der tenderer blindhed, tværtimod fremstilles som både fastlåsende og fatalt. Samtidig er det klart, at Meena – ligesom både roman og film – i høj grad henter sin kreativitet og humor fra netop hybrid-identiteten, der muliggør en position som både outsider og insider i begge kulturer. Når hun f.eks. spidder Mrs. Ormerod eller Anitas mor med sin sarkasme, fungerer det således kun, fordi hun heller ikke lægger fingrene imellem i forhold til sin egen familie og de mange forhadte indiske venner, der passerer igennem hjemmet i en lind strøm. Det er netop dette bifokale syn (Bromley 2000), den kombinerede outsider-/insider-position, der gør det muligt at forene outsiderens undrende blik på hver af de to kulturer med insiderens ømhed og respekt.

Avtar Brah definerer diaspora-identiteter som på én gang "lokale og globale [...] netværk af transnationale identifikationer, som omfatter både 'forestillede' og 'mødte' fællesskaber" (Brah 1996: 196). Hun taler om et *diaspora space*, som er det særlige 'rum', hvor kulturer mødes, og identiteter forhandles, ofte i en overskridelse af etablerede grænser:

> Diaspora-rummet er et krydsfelt af diaspora, grænse og dis/lokation, et mødested for økonomiske, politiske, kulturelle og psykiske processer. Det er stedet, hvor en lang række subjektpositioner stilles over for hinanden, bekæmpes, proklameres eller forkastes; hvor det tilladte og det forbudte konstant sætter spørgsmålstegn ved hinanden; og hvor det accepterede og det transgressive umærkeligt blandes, selv hvor man tager afstand fra disse synkretiske former i renhedens og traditionens navn. (Brah 1996: 208).

Homi K. Bhabha har et lignende syn på diaspora-hybriditetens kreative og overskridende kraft. Han taler blot ikke om diaspora-rum, men om *third space*:

> For mig er det interessante ved hybriditeten ikke at forsøge at spore to oprindelige momenter, hvorfra et tredje opstår. For mig er hybriditet snarere det 'tredje rum', som gør det muligt for andre positioner at opstå. Dette tredje rum forskyder de historier, som konstituerer det, og introducerer nye autoritetsstrukturer, nye politiske initiativer, som ikke kan forstås fyldestgørende inden for rammerne af etablerede tankesæt. (Bhabha 1990: 211).

Alle de her omtalte værker udspringer af og udspiller sig i et sådant diaspora-rum eller *third space*, men hvor *Bhaji on the Beach* hovedsagelig betoner mødet mellem mange forskellige subjektpositioner inden for rammerne af en fælles asiatisk-britisk identitet – og den deraf følgende nedbrydning af fordomme – dér beskriver *Anita & Me*, hvordan det er muligt for individet at hente både personlig styrke og dermed social mobilitet ud af diaspora-rummets kulturelle krydsfelt. I *Bend It Like Beckham* foldes diaspora-rummet ud til at omfatte et helt geografisk område, mens dets transgressive dobbeltblik gøres til utvetydigt omdrejningspunkt for tv-serien *Goodness Gracious Me*.

Bend It Like Beckham. Gurinder Chadhas *Bend It Like Beckham* (manus: Chadha, Paul Mayeda Berges og Guljit Bindra) har på overfladen mange lighedstræk med *Anita & Me*. I begge tilfælde er der tale om *coming of age*-historier med en brun pige i centrum; begge er centreret om venskabet mellem en brun og en hvid pige; begge beskæftiger sig med forholdet mellem en forældregeneration, der selv er indvandrere, og deres børn, som er født og opvokset i England; i begge film lykkes det hovedpersonen at realisere sig selv og komme videre ud i verden; og endelig bygger også *Bend It Like Beckham* til en vis grad på selvbiogra-

Parminder Nagra og Keira Knightley i *Bend It Like Beckham* (2002, *Bedre end Beckham*, instr. Gurinder Chadha).

fisk materiale, selv om selve fodboldhistorien er fri fantasi.

Der er imidlertid også en del, der adskiller de to film: Hvor *Anita & Me* udspiller sig i den engelske provins i 1970'erne, er *Bend It Like Beckham* henlagt til nutiden og Londons Southall-forstad, hvor Chadha som nævnt selv voksede op. Nutiden og Southall gør en afgørende forskel: Vi er hinsides 70'ernes bevidstgørelsesprocesser og befinder os i et miljø, der i sig selv "vidner om bemærkelsesværdige kulturelle *crossovers*, 'lån' og konvergenser – frugterne af at leve med kulturelle forskelle" (Ballantyne 2006: 138). I Southall er enhver form for identitetsforståelse kontinuerligt til forhandling, ikke bare i forholdet mellem indvandrere og den dominerende hvide kultur, men i lige så høj grad internt blandt og på tværs af forskellige etniciteter, kulturer, religiøse tilhørsforhold og historiske baggrunde (Baumann 1996).

Nok så vigtigt er det desuden, at *Bend It Like Beckham* ikke er fortalt i første person. Det er med andre ord ikke så utvetydigt protagonistens p.o.v., vi præsenteres for, og i det hele taget er forskellene mellem britisk og indisk kultur ikke trukket så skarpt op som i *Anita & Me*. *Bend It Like Beckham* rummer da heller ingen konfrontationer med hvide racister. Det nærmeste, man kommer en hentydning til racisme er, at hovedpersonens mor kalder det engelske fodbold-ikon David Beckham "a skinhead boy". I stedet fokuserer filmen først og fremmest på pigernes venskab og forhold til deres respektive familier, samt til deres (irske!) træner, Joe, et rivaliseringsobjekt, som ikke findes i *Anita & Me*.

En yderligere forskel er således, at *Bend It Like Beckham*s to piger, brune Jess og hvide Jules, i modsætning til Anita og Meena ikke præsenteres som hinandens modsætninger, og det er da også værd at bemærke, at de i filmens slutning *begge* drager videre ud i verden. Strategien synes

Iført engelsk landsholdstrøje tilbereder Gurinder Chadha den indiske ret *aloo gobi* under sin mors og tantes kritiske opsyn. Fra *How to Cook Aloo Gobi*, der er ekstramateriale på *Bend It Like Beckham*-dvd'en.

her først og fremmest at være at pege på ligheder på tværs af etniske og kulturelle forskelle. Begge piger er en slags moderne *tomboys*, begge er gale med fodbold – til deres respektive mødres store fortvivlelse, mens begges fædre har lettere ved at acceptere døtrenes boldpassion. Og eftersom de begge ender med at få et scholarship til et amerikansk universitet, må de formodes at befinde sig på cirka samme uddannelsesmæssige niveau. De kulturelle forskelle – som at Jess' mor ikke vil have, at hendes datter render 'halvnøgen' rundt på fodboldbanen, mens Jules' mor omvendt forsøger at pådutte sin datter skumklædte bh'er, der kan fremhæve hendes endnu ikke fuldt udviklede kvindelige ynder – fungerer kun som en slags krydderi på dette overordnede parløb. Som Gurinder Chadha selv siger:

> Det er en familiefilm, og de fleste familier har en eller anden form for kulturel definition, der indebærer, at forældre har visse forventninger til deres børn, mens børnene har lyst til ting, som måske ikke er det, forældrene forventer af dem. Det er ikke et eksklusivt indisk fænomen, det finder man i alle kulturer – sorte, hvide, brune osv. (In Korte og Sternberg 2004: 245)

Hvor vi imidlertid ikke får meget at vide om Jules' familie – ud over at moderen fremstår som en lidt hysterisk *nouveau riche* – gør filmen en del ud af Jess' familiebaggrund. De er sikher – faderen bærer f.eks. den karakteristiske turban (oven i købet i en uniformsvariant), og hjemmet prydes af et stort portræt af sikh-religionens grundlægger, Guru Nanak, samt en model af sikhernes Gyldne Tempel i Amritsar. Familien søger at holde de indiske traditioner i hævd, i det mindste hvad angår mad, familierelationer og bryllupsritualer, men samtidig lader forældrene den ældste datter indgå et kærlighedsægteskab, og når der ikke lige er bryllup, går begge døtre hovedsagelig i jeans. Der er altså på

mange måder tale om en moderne indisk-britisk familie – selv om moderen er overbevist om, at Jess aldrig vil blive gift, hvis hun ikke kan tilberede *aloo gobi* eller runde *chapatis*, ligesom det er en klar forventning, at hendes kommende mand skal have indisk baggrund som hun selv.

Generelt er *Bend It Like Beckham* langt mere mainstream end *Anita & Me*. Det er netop en film, som hele familien – uanset etnisk og kulturel baggrund – kan more sig over uden at få popcornene galt i halsen, hvilket formentlig er en væsentlig del af baggrunden for, at den blev så stor en succes. Chadha beretter da også om, hvordan mange forskellige grupper i det britiske samfund tog ejerskab over filmen:

> Det vidunderlige ved Storbritannien er, at alle samfundets forskellige grupper så at sige tog ejerskab over filmen. Indere er vilde med den og betragter den som en britisk-asiatisk film, kvinder og piger er vilde med den som en *girl power*-film, og efter at den fik så stor succes, tog hele den britiske befolkning så at sige ejerskab over den som en britisk succeshistorie. (In Korte og Sternberg 2004: 246).

Samtidig rummer *Bend It Like Beckham* imidlertid også elementer af diaspora-rummets transgressive kraft. Ikke alene ved de to pigers passion for den maskuline sport par excellence – fodbold – men også i den måde, hvorpå fremstillingen af de to piger flirter med en homoerotisk attraktion, som dog negeres ved træner Joes mellemkomst.[10] Men ikke blot *tror* Jules' mor, at de to piger er lesbiske, deres drengede kaldenavne antyder samtidig en bøsserelation – eller et mandligt rivaliseringsforhold à la Jules og Jim, her blot i forhold til en mand ... som synes at have en forkærlighed for drengede fodboldpiger. Som flere af Hanif Kureishis værker – ikke mindst *My Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid* og tv-serien *The Buddha of Suburbia* (1993, *En forstadsbuddha*, instr. Roger Michell) – leger *Bend It Like Beckham* med (i alt fald potentielle) overskridelser af gængse seksuelle relationer. Og det faktum, at pigerne faktisk ender med at få deres fodbolddrømme opfyldt, er naturligvis i sig selv transgressivt i forhold til den etablerede opfattelse af køn og fodbold.

I kraft af diaspora-rummets bifokale perspektiv rummer filmen med andre ord et transgressivt potentiale. Her er diaspora-rummet imidlertid ikke knyttet til den brune protagonist (som i *Anita & Me*), men i højere grad til det Southall, som også Chadha selv er rundet af. Det Southall, der i kraft af sine mange forskellige kulturer nærmest per definition peger ud over sin geografiske placering. I filmen illustreres det ved de påfaldende mange billeder af fly, der trækker florlette hvide streger over himlen på deres vej til eller fra den nærliggende Heathrow-lufthavn (hvor både Jess' far og søster arbejder). Det er derfor så at sige indbygget i både Southalls og filmens logik, at Jules og Jess ved filmens slutning skal befinde sig på netop et af disse fly på vej mod realiseringen af deres drømme.

Men hvordan forholder denne transgressivitet sig til mainstreamformatet? Ifølge Chadha selv gør filmens udbredelse den blot endnu mere politisk radikal:

> Hvis nogen for et par år siden havde sagt, at det var muligt at lave den mest succesrige britiske film med en indisk familie, en indisk historie og en ukendt indisk pige i hovedrollen, ville man have sagt: Du må jo være sindssyg! Det er et meget politisk statement, jeg lavede med denne film. Jeg sagde: "Hvad fanden tror I, England er? Dette er England. Det er mit England. Det er sådan, England fungerer for mig." Og nu har jeg rejst verden rundt og sagt: "Se, det er England, som jeg ser det!" Det er en meget radikal film, hvis man betragter den på den måde. (In Korte og Sternberg 2004: 252).

Goodness Gracious Me. Comedy-serien *Goodness Gracious Me* er ikke mindre radikal. Den er produceret af BBC, der sendte første afsnit 12. januar 1998. I alt tre sæsoner blev det til i selskab med Meera Syal, Sanjeev Bhaskar, Kulvinder Ghir og Nina Wadia, der udgør seriens grundstamme af indisk-britiske skuespillere. Meera Syal og Sanjeev Bhaskar var også med til at skrive serien, der blev så populær, at den faktisk var med til at forny det engelske sprog med så farverige 'Hinglish'-gloser og -vendinger som "Kiss my chuddies!", "innit" og "chhi-chhi".[11]

Titlen stammer fra den sang, som Peter Sellers og Sophia Loren indspillede i 1960 som pr for filmen *The Millionairess* (*Millionøsen*, instr. Anthony Asquith), hvor Sellers spiller indisk læge med tyk accent. Sangen blev et hit og udtrykket "Goodness Gracious Me" – udtalt med karakteristisk Sellers-accent – en ikonisk reference til den 'indiskhedsstereotyp', som Sellers nogle år senere skulle udfolde yderligere i rollen som den indiske skuespiller Hrundi V. Bakshi, der i Blake Edwards' *The Party* (1968, *Kom og vask min elefant*) sætter en *posh* filmfest på den anden ende ved sin ubeskrivelige klodsethed. Faktisk var udgangspunktet for *Goodness Gracious Me* et enkelt show med titlen *Peter Sellers is Dead*, der skulle signalere et endegyldigt farvel til hvide skuespilleres stereotype repræsentation af mennesker med indisk baggrund.

Stereotyper på såvel indisk- som britiskhed – og snart sagt alt andet – er imidlertid selve omdrejningspunktet for *Goodness Gracious Me*, der utrætteligt endevender de tykkeste klichéer og ofte præsenterer dem 'med modsat fortegn' i forhold til hhv. indisk- og britiskhed, hvorved de udstilles *som* netop klichéer.

Et eksempel hentet fra seriens første sæson, første afsnit: I en parodi på de englændere, der går ud og 'spiser indisk' – forstået som et hurtigt og billigt, men også lidt pirrende eksotisk måltid, der dog sjældent er særlig indisk – ser vi en flok indere, som i Mumbai er ude for at 'spise engelsk', for det er jo "hvad man gør, når man har hældt *lassi* i halsen hele aftenen." En af herrerne ligger bevidstløs hen over bordet, mens selskabets kvinder flirter uhæmmet med den engelske tjener, klapper ham bagi og fniser lystigt over "det, man siger om hvide mænd", mens de kaster glubske blikke mod den stakkels mands gylp. Bestillingen indledes med tolv rundstykker og derefter noget af det mest smagsfattige, det engelske køkken kan byde på: steaks. En af kvinderne vil bare have *chicken curry*, men da de andre protesterer mod hendes valg af krydret mad på en engelsk restaurant, foreslår tjeneren i stedet *steak and kidney pie*, der beskrives som trods alt ikke helt uden smag. Det nægter hun, fordi hun i så fald ikke vil kunne komme på toilettet hele den følgende uge, hvortil en af de andre indvender, at det jo er "hele pointen med at spise engelsk!"

Hvis det hovedsagelig er englænderne og det engelske køkken, der står for skud i denne sketch, er 'ofrene' for seriens satiriske skyts mere tvetydige i andre. Som f.eks. de sketches med to nyrige indisk-britiske ægtepar, der dukker op med jævne mellemrum ud over hele serien som karikaturer på over-assimilerede indvandrere, der forsøger at være mere engelske end englænderne. Iført tweed og tern diskuterer herrerne golf, rugby, tennis og cricket, men det er tydeligt, at i alt fald den ene ikke har begreb om, hvad han snakker om, selv om han, hver gang han oplyses om sine fejltagelser, stolt erklærer, "I know that!" Deres tykke, Peter Sellers-indiske accent og idiomatiske fejlskud kan ikke skjule

deres rødder, men de har alle skiftet deres indiske fornavne ud med engelske: Charlotte, Dennis, Vanessa og sågar Saint-John, og det ene par, hvis efternavn tidligere var Kapoor, hedder nu Cooper. Skønt gin og tonic må betragtes som en engelsk hofdrik, foretrækker de "Scottish" whisky frem for Indian tonic. Og da de i en sketch i første afsnit søger optagelse i en tennisklub, afstår de med væmmelse, da svaret er, at de er velkomne, fordi klubben gerne vil have en mere etnisk differentieret medlemsskare.

I en anden sketch fra første afsnit er the Coopers på besøg i Vanessa og Saint-Johns hæsligt spidsborgerlige engelske hjem, da der pludselig brager en mursten ind gennem glasdøren. Om stenen er bundet beskeden "Pakis, go home!" Lettede smider de seddel og mursten over i en kurv, der allerede rummer en hel stak af samme slags: Det er ikke noget, der vedrører dem, for de er jo engelske! Karakteristisk for serien kan den således pludselig introducere et alvorselement i løjerne – og lige så hurtigt vende også alvoren til humor, men på en eminent mangetydig måde.

Et andet gennemgående par er de såkaldte *bhangramuffins* – to indisk-britiske hiphop-fyre, der ikke har opfundet den dybe tallerken, men forsøger at være super hippe uden rigtigt at vide, hvad det vil sige. De er på mange måder Cooper-parrets diametrale modsætning i og med, at de ikke søger at nedtone deres indiske baggrund, men tværtimod fremhæver den i dens særlige indisk-britiske ungdomsvariant: bhangra-kulturen, der bl.a. dikterer hængerøvsjeans, tørklæde eller hue på hovedet, guldkæder om halsen og, at alle sætninger skal afsluttes med "innit?" De er rebelske, tror de selv, i oprør mod det britiske samfund, men ikke mere end at de også kan tage parti for britisk kultur – i alt fald, når denne 'trues' af kontinental invasion. I første sæsons tredje afsnit sidder de på et tog og reflekterer over de nye rejsemuligheder, som åbnes med indvielsen af The Chunnel og Eurostar-togforbindelsen. Europa ligger for deres fødder: Tyrkiet, Polen, Holland, Disneyland ... Bagsiden af medaljen er, at den traditionelle britiske livsstil samtidig vil ændre sig for altid. Ikke mere bhangra-tekno, ikke flere pagodaer (i Europa stopper de sauerkraut i pagodaerne!). Konklusionen er, at vore to muffins ikke vil være europæiske, de vil beskytte de britiske traditioner! De rejser sig for at springe af toget ... som viser sig ikke at være Eurostar, men den lokale *tube*.

I denne sketch er det selvfølgelig først og fremmest den tumpede del af den indisk-britiske ungdom, der står for skud. Men samtidig får vi en refleksion over britisk kulturs stigende hybriditet – om end denne formuleres af et par tåber – og, ikke mindst, en dekonstruktivistisk bearbejdning af den frygt for, at indvandrere skulle oversvømme britisk kultur, som Margaret Thatcher gav udtryk for i et interview til ITV-programmet *World in Action* i 1978.[12] Når frygten nu lægges i munden på de to knaldhætter, får karikaturen to adresser: på én gang de uoplyste unge hiphoppere og den fremmedfjendske del af den britiske befolkning. Når det kommer til frygt for 'de andre', er de måske alligevel ikke så forskellige endda.

Men *Goodness Gracious Me* tematiserer ikke kun indisk- og britiskhed. Alle former for fastlåste kategoriseringer og fordomme får en tur i den satiriske centrifuge. I en af seriens mest berømte sketches (fra første sæsons andet afsnit) kommer en indisk-britisk søn hjem til sine forældre med sin hvide ven Simon. På sit perfekte engelsk forsøger han med diverse hentydninger at gøre forældrene klart, at Simon er mere end en ven, men det gør ikke rigtigt

indtryk, at hans pladesamling kun byder på Judy Garland, Shirley Bassey, Gloria Gaynor, Village People osv. At han aldrig har haft piger med hjem, affærdiges med, at han bare er en god dreng, der venter på den eneste ene. Og faderen har skam også boet sammen med andre mænd – hele 400 af dem, dengang han var soldat. Til sidst siger sønnen ligeud, at han er gay – "og det er jeg også," supplerer Simon. "Begge to?!" Men til sidst forstår moderen: "Oh my God, my son is a lesbian!" Stor bestyrtelse ... men ikke, som vi tror, fordi sønnen er bøsse. Problemet er, at han ikke har fundet "a nice Indian boy".

Sketchen bygger på lige dele – og lige tykke – bøsse- og indiskhedsklichéer, men igen er den satiriske brod dobbelt. På den ene side griner man ad det indisk-britiske forældrepar, der trods de akkumulerede bøssestereotyper bare ikke kan – eller vil – forstå, at deres søn er homoseksuel. Men hvis man overhovedet finder slutningens twist morsom, er det fordi dette tykhudede par viser sig mere tolerante end de fleste forældre, i alt fald hvad homoseksualiteten angår. Latteren bygger med andre ord på en forventning om, at det *ikke* ville være OK, at sønnen var bøsse. Men samtidig karikeres også den måde, hvorpå mange i den første indvandrergeneration stædigt værner om slægtens 'indiskhed' ... fra deres spidsborgerlige engelske hjem.

Det er vanskeligt, dristigt og nok i sidste ende umuligt at forklare humor, så jeg vil afstå fra at gøre forsøget. Blot vil jeg hævde, at *Goodness Gracious Me* henter sit komiske skyts i netop diaspora-rummets – eller 'det tredje rums' – dobbelte blik, som sætter seriens forfattere og skuespillere i stand til at se ikke bare brudflader, modsætninger og konflikter, men også ligheder, på godt og ondt. Det er netop disse ligheder i forskellene, eller forskelle i lighederne, der er seriens komiske – og transgressive – brændstof.

Som sne. Når film og tv-programmer som disse er af afgørende betydning for britisk kultur, hænger det således ikke alene sammen med, at de synliggør, at Storbritannien ikke længere er en monokromt hvid nation. Det er ellers lidt af en fortjeneste i sig selv, for selv om det britiske samfunds multietniske sammensætning selvsagt er meget synlig i hverdagen, afspejles den kun i meget begrænset omfang i de hvide britiske instruktørers film. Når Ken Loach og Mike Leigh faktisk beskæftiger sig med indvandring og/eller 'farvede briter' – i film som *Ae Fond Kiss* (2004, *Just a Kiss*) og *It's a Free World* (2007, *Det er en fri verden* ...) fra Loach, samt *Secrets & Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*) og *Happy-Go-Lucky* (2008) fra Leigh – er der blot tale om undtagelser, der bekræfter reglen, og, nok så vigtigt, der er tale om film med et meget begrænset tilskuerunderlag. Store britiske sællerter som *Four Weddings and a Funeral* (1994, *Fire bryllupper og en begravelse*, instr. Mike Newell), *Bridget Jones*-filmene (2001, 2004) og Hugh Grant-vehikler som *About a Boy* (2002, instr. Chris og Paul Weitz) og *Notting Hill* (1999, instr. Roger Michell) er derimod praktisk talt klinisk renset for ikke-hvide karakterer. Ganske vist optræder Salman Rushdie (som sig selv) i den første Bridget Jones-film, og det hænder også, at man ser en farvet tjener e.l., men der er ingen aktivt handlende brune eller sorte karakterer i disse film.

Særligt grel i så henseende er *Notting Hill*. Som titlen angiver, udspiller filmen sig i et af Storbritanniens mest etnisk sammensatte kvarterer, men man skal se godt efter for at fange et ikke-hvidt ansigt i gadevrimlen. Sanjeev Bhaskar (fra *Goodness Gracious Me*) er godt nok på rollelisten,

Sanjeev Bhankar, Meera Syal, Kulvinder Ghir og Nina Wadia i *Goodness Gracious Me* (*Curry Nam Nam*, BBC 1998).

men han spiller en af fire lige så anonyme som usympatiske herrer, der på en bar kommer med upassende bemærkninger om Julia Roberts' karakter. Næppe noget gennembrud for multikulturalismen i britisk film. På den baggrund er Chadha- og Syal-filmene altså med til at flytte hegnspæle i britisk kultur alene ved at give ikke-hvide briter en mere fremtrædende plads på de britiske lærreder og tv-skærme. Her er mainstreamformatet og det deraf følgende brede publikumsunderlag selvsagt afgørende.

Der kan argumenteres for, at synlighed ikke er nok:

> Uden en fremhævelse af de konflikter og spændinger, som det pluralistiske samfund har frembragt, og af nødvendigheden af at ændre de materielle betingelser, kan synlighed blot blive en måde at pifte kulturen op på, uden at der sættes spørgsmålstegn ved værdier og den tilgrundliggende ideologi. (Desai 2004: 62).

Det har Desai naturligvis fuldstændig ret i. Blair-regeringens 'Cool Britannia'-brand var jo netop blot en overfladisk markedsføring af Storbritannien som multietnisk og -kulturelt, uden at der fulgte reelle forbedringer af levevilkårene med.

Men selv om Chadha og Syal nok kan spændes for en sådan 'multi-cool'-vogn – og formodentlig også er blevet det – mener

Sanjeev Bhankar og Kulvinder Ghir som de to bhangramuffins i *Goodness Gracious Me* (*Curry Nam Nam*, BBC 1998).

jeg, at de gør mere end blot at fremvise det moderne Storbritanniens mange etniciteter og kulturer. Med deres populære film og tv-programmer breder de det diaspora-rum, som de ikke blot skildrer, men også bruger som kreativt brændstof, ud til at omfatte hele Storbritannien. Fra at have været et særligt 'indvandrer-anliggende' – som skildret i *Bhaji on the Beach* og, ikke mindst, *Anita & Me* – forskydes diaspora-rummet i *Bend It Like Beckham* til hele Southall-bydelen og i *Goodness Gracious Me* til den ganske britiske nation.

Synliggørelsen står således ikke alene, men indgår i en dekonstruktion af hierarkiske modsætninger mellem centrum og periferi, insider og outsider og af hele det nationale kulturbegreb. Som allerede pointeret i *I'm British But* ... er den britiske kultur i udgangspunktet ikke så meget national, som den er transnational. Den er på én gang Beatles og bhangra, Bond og Bollywood ... og hvor entydigt britiske er i øvrigt Beatles og Bond, for slet ikke at snakke om Shakespeare?

Med deres mere åbenlyse transnationale udgangspunkt nedbryder Chadha og Syal den etablerede forståelse af britisk kultur som en monokultur. Storbritannien er ét stort diaspora-rum, og briterne har alt at vinde og intet at tabe ved at erkende det.

Det er værd at bemærke, at de ikke op-

hæver kulturforskellene i én stor multikulti-pærevælling, men tværtimod betoner og sidestiller nationens mange forskellige kulturer på en sådan måde, at alle briter inviteres til at betragte sig selv og hinanden med diaspora-rummets bifokale blik. Som på én gang insidere og outsidere.

Dét kan naturligvis ikke erstatte konkrete politiske tiltag til forbedring af de mest udsattes situation, men er ikke desto mindre et væsentligt skridt i retning af gensidig respekt. De er alle briter – uden at nogen behøver tilføje et 'men ....'

Chadha og Syals værker er ikke politisk militante i klassisk forstand, men ikke mindre radikale af den grund. Hvor Paul Gilroy i 1987 kunne konstatere, at *There Ain't No Black in the Union Jack*, har de bidraget til et holdningsskred, som gradvis og umærkeligt har ført til en anerkendelse af det britiske samfunds mange farver.[13]

Jeg vil give det sidste ord til Meera Syal og den gamle, hvide brite, som i starten af *Life Isn't All Ha Ha Hee Hee* betragter et spraglet punjabi bryllupsoptog passere forbi i Londons gader og reflekterer over, hvor meget Storbritannien har forandret sig:

> Oversvømmet, tænkte den gamle mand; det var der engang en, der sagde: at vi ville blive oversvømmet af dem. Men sådan er det ikke, vådt og sumpet som Hackney Marshes. Det er stille og blidt, så gradvist, at man dårligt lægger mærke til det, før man kigger op og ser, at alt er forandret.
>
> "Som sne," sagde han højt.
>
> (Syal 1999: 11).

Noter

1. De unges beretninger om deres møde med forældrenes hjemland kan minde om de erfaringer, Hanif Kureishi beskriver i anden del af essayet "The Rainbow Sign" (2002), hvor han skildrer den identitetskrise, han oplevede ved sit første møde med et Pakistan, der, på godt og ondt, ikke svarede til de forestillinger, han havde om det.
2. Tony Ballantyne fremhæver i bogen *Between Colonialism and Diaspora: Sikh Cultural Formations in an Imperial World* (2006), hvordan bhangra i udtalt grad er et transnationalt *crossover*-fænomen: resultatet af en krydsbestøvning af hhv. traditionel punjabi-dansemusik og vestindisk reggae på britisk grund. Og han citerer Gurinder Chadha for at have udtalt, at bhangra-musikken "gav noget tilbage til os selv, den havde intet med englændere eller det hvide samfund at gøre. Den konsoliderede debatten om, hvorvidt vi er sorte, britiske eller asiater." (Cit. in Ballantyne 2006: 140).
3. I april 1979 havde London-forstaden Southall, der hovedsagelig bebos af folk med indisk eller pakistansk baggrund, været ramme om voldsomme uroligheder, foranlediget af et National Front-møde, som demonstrativt var blevet henlagt til netop denne bydel. Politiet slog hårdt ned på de protesterende, og den 33-årige lærer Blair Peach døde efter at være blevet slået voldsomt i hovedet med politistave. Sagen blev mere eller mindre henlagt helt frem til 2010, hvor myndighederne endelig erkendte, at det faktisk var en politistav, der havde tilføjet Blair Peach det dødbringende slag, men ingen betjente er blevet anklaget for drabet.
4. Tony Ballantyne identificerer sanger og sang som hhv. bhangra-stjernen Kalapreet og "Us Pradesh Ki Vasna Yaarab" – en sang, som angiveligt har nærmest ikonisk status. (Ballantyne 2006: 142).
5. Ikke alene udspiller bl.a. *Bend It Like Beckham* sig blandt sikher, *Bride & Prejudice* indledes direkte med et billede af sikhernes gyldne tempel i Amritsar, hvilket giver Chadha anledning til på den britiske dvd-udgivelses kommentarspor at slå fast, at hun er sikh og stolt af det.
6. Ifølge European Audiovisual Observatorys Lumière-database (*http://lumiere.obs.coe.int*) har *Bend It Like Beckham* siden premieren i 2002 solgt 2.441.074 billetter alene på det britiske marked. Sammenlignet med veritable britiske blockbusters som Harry Potter-filmene, der hver især ligger i omegnen af 12 millioner solgte billetter, eller *Mamma Mia!* (2008, instr. Phyllida Lloyd) og Bridget Jones-filmene med hhv. tretten og otte-ni millioner britiske tilskuere, er tallet selvfølgelig ikke prangende, men det skal også ses i forhold til f.eks. Mike Leighs største publikumstræffer, *Secrets and Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*), der kun solgte knap

550.000 billetter. Ifølge Wikipedia (*http://en.wikipedia.org/wiki/Gurinder_Chadha*) var *Bend It Like Beckham* desuden den britisk-producerede og britisk-distribuerede film, der havde solgt flest billetter nogensinde, lige til den blev overgået af *Slumdog Millionaire* (2008, instr. Danny Boyle). Det sidste har jeg dog ikke kunnet verificere.

7. Med inspiration fra den sorte amerikanske borgerretsbevægelse samlede Storbritanniens indvandrere sig i 1970'erne under paraplybetegnelsen 'black' og gjorde fælles front mod især konservative briters fremmedfjendske holdninger. Deraf betegnelsen 'black British film', som rummer værker af både asiatisk-britiske og afrikansk-britiske instruktører.
8. Man kan diskutere, hvor heldig betegnelsen 'pligtfilm' er, for dels virker den lidt nedsættende i forhold til absolut vigtige film, som for alvor gav indvandrerne i Storbritannien en filmisk stemme, dels kan man sætte spørgsmålstegn ved, om disse problemorienterede film blev skabt af 'pligt'. Snarere udfyldte de vel et behov i en i øvrigt hvid britisk filmkultur – og gør det formentlig stadig. For man må konstatere, at denne type film fortsat findes, selv om de i dag synes især at omhandle de britiske muslimer, hvis tilværelse er blevet endnu mere udsat efter 9/11. Blandt de mere prominente fra de senere år kan nævnes *Yasmin* (2004, instr. Kenneth Glenaan), *Bradford Riots* (2006, instr. Neil Biswas), *Love and Hate* (2006, instr. Dominic Savage) og *Brick Lane* (2007, instr. Sarah Gavron).
9. Endnu en vigtig tidlig 'hybriditets-film' var *Wild West* (1992, instr. David Attwood) om en ung britisk pakistaner, der drømmer om at slå igennem som country-stjerne og ender med at drage til Nashville. Protagonisten spilledes af Naveen Andrews, der året efter også havde hovedrollen i Kureishi-tv-serien *The Buddha of Suburbia* (1993, instr. Roger Michell) – ligeledes lidt af en milepæl i den indisk-britiske films udvikling. Siden kom naturligvis også *East Is East* (1999, instr. Damien O'Donnell, manus Ayub Khan-din efter eget teaterstykke).
10. Det forlyder, at det oprindelig var meningen, at Jules og Jess skulle være kærester ... men at Chadha fik kolde fødder undervejs. Se f.eks. *http://en.wikipedia.org/wiki/Media_portrayal_of_lesbianism* (hentet 2.4.2011).
11. Se bl.a. *http://www.guardian.co.uk/uk/2004/apr/25/britishidentity.anushkaasthana* (hentet 2.4.2011).
12. I interviewet, som man kan se udsnit af på YouTube (*http://www.youtube.com/watch?v=sHhKI5ijnxQ*), siger Margaret Thatcher bl.a., at "Folk er faktisk ret bange for, at dette land skal blive oversvømmet af folk fra en anden kultur."
13. Den skingre aktuelle diskussion om, hvorvidt der skal optræde karakterer med indvandrerbaggrund i den populære tv-krimiserie *Midsomer Murders* (*Kriminalkommissær Barnaby*), synes at antyde, at der endnu er lang vej igen, før Storbritannien reelt vedkender sig denne diaspora-status. Men man kan omvendt hævde, at debatten i sig selv er et udtryk for, at der trods alt er skred i tingene.

Litteratur

Ballantyne, Tony (2006). *Between Colonialism and Diaspora: Sikh Cultural Formations in an Imperial World*. Durham og London: Duke University Press.

Baumann, Gerd (1996). *Contesting Culture: Discourses of Identity in Multi-Ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bhabha, Homi K. (1990). "The Third Space: Interview with Homi Bhabha". In: *Identity: Community, Culture, Difference* (red. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart.

Brah, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London og New York: Routledge.

Bromley, Roger (2000). *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Desai, Jigna (2004). *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York og London: Routledge.

Gilroy, Paul (1987). *There Ain't No Black in the Union Jack*. London og New York: Routledge 1992.

Hall, Stuart (1988). "New Ethnicities". In: *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology* (red. James Procter). Manchester og New York: Manchester University Press 2000.

Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". In: *Identity:Community, Culture, Difference* (red. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart, 1990.

Kalra, Virinder S., Raminder Kaur og John Hutnyk (2005). *Diaspora & Hybridity*. London, Thousand Oaks og New Delhi: Sage Publications.

Korte, Barbara & Claudia Sternberg (2004). *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990s*. Amsterdam og New York: Rodopi.

Kureishi, Hanif (1990). *The Buddha of Suburbia*. London: Faber & Faber.

Kureishi, Hanif (1995). *The Black Album*. London: Faber & Faber.

Kureishi, Hanif (2002). "The Rainbow Sign". In: *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics*. London: Faber and Faber.

Malik, Sarita (1996). "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s." In: *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (red. Andrew Higson). London og New York: Cassell.

Mercer, Kobena (1990). "Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics". In: *Identity: Community, Culture, Difference* (red. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart.

Rushdie, Salman (1986). "Minority Literatures in a Multi-Cultural Society". In: *Displaced Persons* (red. Kirsten Holst Petersen og Anna Rutherford). Sydney: Dangaroo Press 1988.

Rushdie, Salman (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

Saïd, Edward W. (1984). "Reflections on Exile". In: *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books 2000.

Shukla, Sandhya (2003). *India Abroad: Diasporic Cultures of Postwar America and England*. Princeton og Oxford: Princeton University Press.

Solomos, John (1989). *Race and Racism in Britain*. Hampshire og New York: Palgrave Macmillan.

Syal, Meera (1990). "Finding My Voice". In: *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology* (red. James Procter). Manchester og New York: Manchester University Press 2000.

Syal, Meera (1999). *Life isn't all ha ha hee hee*. London: Black Swan.

Winder, Robert (2004). *Bloody Foreigners: The Story of Immigration to Britain*. London: Abacus.

Kleinruppin Forever (2004, inst. Carsten Fiebeler).

Goodbye, DDR!

Genforeningskomedier og østtysk identitet

Af Nele Wollert

Efter at Berlin-muren faldt i 1989, og Tyskland det følgende år blev genforenet efter i 40 år at have været delt i den vesttyske Forbundsrepublik og det østtyske DDR, viste det sig meget mere problematisk at definere, hvad det vil sige at være tysk, at forme en national identitet, end de fleste havde forestillet sig i euforien umiddelbart efter genforeningen. Endnu i dag er der, såvel i Øst som i Vest, mange fordomme og misforståelser om dem, der tidligere var 'de andre', og tyskhed er stadig langtfra noget homogent eller modsigelsesfrit begreb.

Efter Murens fald var der mange film, der tog både delingen og genforeningen op i et forsøg på at definere fortidens betydning for nutiden, og hvad det ville sige at være tysk. Den østtyske erfaring blev behandlet på tværs af genrer i tysk film, men denne artikel vil fokusere specifikt på

komedien og dens særegenheder. Jeg vil vise, hvordan genforeningskomedierne bidrager til at skabe en ny national identitet, der ikke alene er baseret på vesttysk livsstil og ideologi, men også giver den østtyske erfaring en plads i det forenede Tyskland.

Den ny tyske komedie. Efter genforeningen forandrede det tyske filmlandskab sig markant i løbet af blot få år. Østtysklands eneste produktions- og distributionsselskab, DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft), blev privatiseret i 1992 (Berghahn 2006: 79), og østtysk film skulle nu omstille sig til at fungere på markedskræfternes barske præmisser, uden censur og kvoter. Mange uafhængige østtyske biografer blev opkøbt af vesttyske biografkæder og ombygget til moderne multiplex-komplekser, og samtidig ændrede publikums forventninger sig også. Mange af de tidligere DEFA-instruktører, som førhen havde nydt stor kritisk bevågenhed, fik problemer med at sælge billetter. Selv om der faktisk var visse østtyske film om genforeningens sociale dilemmaer, der kunne trække folk i biografen – som f.eks. film af Andreas Dresen og Andreas Kleinert (ibid.: 86) – foretrak publikum generelt underholdning af den mere eskapistiske slags (ibid.: 82 ff.).

I tiden umiddelbart efter genforeningen oplevede populærfilmen et gevaldigt opsving (Allan 2006: 105), og inspireret af amerikansk populærkultur og Hollywood var der mange filmskabere, der vendte tilbage til efterkrigstidens genrer (Hake 2002: 179). Auteurfilm og det subjektive udtryk, som den ny tyske film havde promoveret i 1970'erne og op igennem 1980'erne, blev forkastet til fordel for et væsentligt mere indbringende kompromis mellem kunstneriske og kommercielle interesser.

I løbet af 1990'erne opstod således en stærkt kommerciel og anti-intellektuel *Erlebnis-Kultur* (oplevelseskultur), hvor man genopdagede filmens karakter af vare, hvilket resulterede i en lang række film, der blev lavet med det ene formål at underholde et massepublikum. Mange af disse film – som er blevet sammenfattet under betegnelser som 'Den ny tyske komedie' eller 'konsensusfilm' (Richardson 2010: 233) – er skematiske og banale komedier, der ikke afviger nævneværdigt fra Propps narrative modeller og typer (Propp 1928: 32 f.). De har ikke nogen distinkt visuel eller narrativ stil (Hake 2002: 181), er ofte optaget på et meget lille budget, og målrettet specifikt mod det tyske publikum (Allan 2006: 105).

Typiske for genren er de såkaldte *Beziehungskomödien* (parforholdskomedier) – romantiske komedier om udearbejdende kvinder, som for det meste ender med at opgive karriere og feministiske attituder for at redde parforholdet – som f.eks. *Frauen sind was Wunderbares* (1995, instr. Sherry Hormann) eller *Das Superweib* (1996, instr. Sönke Wortmann). De fleste af disse film adopterer genrekonventionerne helt ukritisk og reducerer moderne kvinders problemer til seksualitet og moderskab (Hake 2002: 183).

Andre typiske subgenrer under 'den ny tyske komedie' er småborger-komedien – som f.eks. *Karniggels* (1991, instr. Detlev Buck) om en ung politielev, der sættes til at opklare en række mord på køer i provinsen, og *Manta, Manta* (1991, *Racin' in the Streets*, instr. Wolfgang Büld) om 'Opel Manta-folket' – samt genforenings-road movies som *Wir können auch anders* (1993, instr. Detlev Buck) om to analfabetiske brødre, der rejser fra den ene ende af Tyskland til den anden for at inkassere en (formodet) arv, og *Go Trabi Go* (1991, instr. Peter Thimm), som jeg skal vende

tilbage til om lidt.

Mens småborger-komedierne typisk gør nar ad middelklassen ved at fokusere på mænd med lav social og økonomisk status, der forsøger at forbedre deres situation ved småkriminalitet og juridiske smuthuller (Hake 2002: 184), iscenesætter genforenings-road movien gerne protagonister, der hverken vil acceptere middelklassens værdier eller blive voksne, og som derfor også geråder ud i kriminalitet. Et genkommende tema i disse film er således lovløsheden og det kriminelle miljø i Østtyskland. Filmene understøtter derved både vestlige opfattelser af det tidligere DDR som 'det vilde Østen' og gængse klichéer om kulturforskelle mellem Øst og Vest. Men de gør det ofte på en måde, så østboernes overlegenhed og integritet fremhæves (Naughton 2005: 96). Det vil jeg også vende tilbage til senere i denne artikel.

Mange af disse populærfilm fra de første år efter Murens fald blev affærdiget af kritikerne som overfladiske og ukritiske, men dét afskrækkede tilsyneladende ikke det tyske biografpublikum. Det lykkedes således *Go Trabi Go* at trække omkring en million tyskere i biografen, hvilket sikrede filmen en plads som nummer to på box office-listen i 1991. Både dens sequel, *Go Trabi Go 2 - Das war der Wilde Osten* (1992, instr. Wolfgang Büld og Reinhard Klooss), og *Wir können auch anders* var også pæne succeser med omkring en halv million tilskuere hver. Men ellers solgte de fleste genforeningsfilm kun et beskedent antal billetter (Naughton 2005: 119 ff.).

Generelt søgte tysk film i de første år efter genforeningen at undgå politiske emner, med to signifikante undtagelser: Det Tredje Rige og den nylige DDR-fortid. Der blev lavet en lang række film om individuelle skæbner i disse to perioder (Hake 2002: 186), og nogle af 1990'ernes største produktionsbudgetter var viet historiske film om antisemitisme og holocaust, ofte baseret på virkelige historier – som f.eks. Max Färberböcks *Aimée & Jaguar* (1999) om kærlighed mellem to kvinder, den ene jødisk og den anden arisk mor til fire, i Berlin anno 1944, og Joseph Vilsmaiers *Comedian Harmonists* (1997), der følger sekstetten af samme navn fra 1927 til 1934, hvor den bliver forbudt, fordi tre af sangerne er jøder. Og mange af periodens film om den østtyske fortid handlede om spændingen mellem individet og et undertrykkende regime – som f.eks. Frank Beyers tv-drama *Nikolaikirche* (1995), der følger en østtysk familie frem til DDR's kollaps. Filmene formidlede ofte en følelse af tab og fiasko (ibid.: 188 f.), som ikke var ualmindelig blandt østtyskere, da den første genforeningseufori havde lagt sig, og de stod over for sociale problemer som arbejdsløshed og ungdomsvold – fænomener, som de aldrig tidligere havde kendt til.

Den ostalgiske bølge. Efter Berlin-murens fald oplevede Tyskland "et systematisk, næsten patologisk forsøg på at destruere alt, hvad der havde været kulturelt eller på anden måde værdifuldt i det tidligere DDR" (Richardson 2010: 218). I den offentlige diskurs var den eneste accepterede østtyske holdning den, som proklamerede opposition imod og utilfredshed med DDR-regimet, ideologisk såvel som på et mere generelt plan. Paradoksalt nok blev "den eneste gangbare østtyske identitet en, som fornægtede sig selv" (ibid.). DDR blev synonymt med 'Stasi-staten' (Cooke 2005: 103), og genforeningen blev implicit en proces, som alene krævede aktiv omstilling fra østtyskernes side, eftersom udviklingen i DDR hele tiden havde været bagud i forhold til Vesttyskland. Østtyskerne

NVA (2005, instr. Leander Haußmann).

skulle derfor nu 'indhente de andre' (ibid.: 107). Resultatet var, at de kom til at føle sig ekskluderede og fremmedgjorte i forhold til det forenede Tyskland (ibid.: 110), og en nostalgisk længsel efter fortiden begyndte efterhånden at gøre sig gældende – en længsel, som man siden har kaldt 'ostalgi' (ibid.: 104). Af frygt for at miste deres unikke identitet (Berghahn 2006: 95) var der i midt-90'erne mange østtyskere, der vendte blikket fra den engang så forjættede vesttyske livsstil tilbage mod "velkendte østtyske forbrugsvarer og kulturobjekter for at forhindre deres 'kultur' (og identitet) i at forsvinde" (Richardson 2010: 219).

Ostalgi-fænomenet mødte skarp kritik og blev kaldt et udtryk for selektivt hukommelsestab (Cooke 2005: 104), der udviskede erindringen om det virkelige DDR ved at forstørre enkelt-elementer op og fortrænge undertrykkelsen (Berghahn 2006: 95). Som andre manifestationer af østtysk identitet, der ikke fuldstændig forkastede DDR-fortiden, blev ostalgien opfattet som foruroligende og som en mulig fare for genforeningsprocessen – uden at der tilsyneladende var nogen, der tænkte over, at også vesttyskere har gode minder om fortiden i den tidligere Forbundsrepublik (Cooke 2005: 104 f.), og at tyskhed er en identitet under stadig konstruktion.

Der var stadig film, der tematiserede det tidligere DDR's totalitære styre – som f.eks. Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006, *De andres liv*) – men samtidig med, at ostalgi-bølgen skyllede ind over Tyskland, kunne man konstatere et markant fokus-skift fra un-

dertrykkelse og opposition til hverdagsliv og 'normalitet' (Cooke 2005: 103). Nu blev dagligdagen i DDR også fremstillet i komedier – som f.eks. *NVA* (Leander Haußmann 2005) og *Kleinruppin Forever* (Carsten Fiebeler 2004), der forener de ovenfor beskrevne hovedtendenser i post-genforeningsfilmen. *NVA* er en slags 'soldaterkammerater'-parodi på den østtyske hær, den såkaldte Nationale Volksarmee, *Kleinruppin Forever* en komedie om to tvillingebrødre, der er vokset op på hver sin side af grænsen, men som på grund af forskellige tildragelser bytter tilværelse i en periode.

På grund af deres mere sorgløse tilgang til den nyere historie blev instruktørerne af disse komedier ofte anklaget for at promovere et revisionistisk, ukritisk syn på DDR-tiden. Der var imidlertid også film – som *Sonnenallee* (1999, *Sonnenallee – Udsigt til frihed*, instr. Leander Haußmann) og Wolfgang Beckers *Goodbye, Lenin!* (2003) – der bidrog til at normalisere den almindelige forestilling om de tysk-tyske relationer ved at forsone østtyskerne med deres fortid og dermed hjælpe dem til at genvinde et positivt billede af deres egen historie (Berghahn 2005: 95).

I det følgende vil jeg diskutere fremstillingen af Østtyskland og den østtyske erfaring i såvel de tidlige genforeningskomedier som i de bedste af de ostalgi-prægede komedier, der dukkede op cirka ti år senere. *Go Trabi Go* vil tjene som eksempel på de første, mens jeg vil analysere *Sonnenallee* og *Goodbye, Lenin!* som eksempler på de sidste.

Go Trabi Go (1991, instr. Peter Thimm).

Go Trabi Go. *Go Trabi Go* bygger hovedsagelig på klichéer og undgår omhyggeligt ethvert følsomt politisk emne (Allan 2006: 106). Den adskiller sig fra de fleste andre genforeningskomedier ved i hovedsagen ikke at udspille sig i Tyskland, men i Italien. Det er en road movie, der følger familien Struutz fra Bitterfeld i Østtyskland på deres rejse sydpå. Efter Berlin-murens fald udnytter de den nyvundne frihed til at køre til Italien i deres Trabant – som de kalder Schorsch – og således følge i fodsporene på far Udos yndlingsforfatter, Goethe. På vejen besøger de mor Ritas søster og hendes familie i Regensburg i Bayern. Trods utallige uheld og bilreparationer og takket være såvel de nye venner, de møder på deres vej, som deres egen evne til at få det bedste ud af enhver situation, lykkes det familien at fortsætte turen sydpå og langt om længe nå til først Rom og siden Napoli.

Helt fra filmens begyndelse skildres Østtyskland og dets indbyggere som noget fremmedartet. Bitterfeld, Struutz-familiens hjemby, ligner western-genrens forladte byer: grå, forfaldne huse med småfolk og får løbende frit omkring på vejen. Senere, da Schorsch må transporteres til et værksted, skaffer familien penge til reparationen ved at tilbyde et 'Trabi peepshow' til nysgerrige vesttyskere, der er villige til at betale for at tage Trabant-fænomenet i nærmere øjesyn. To af dem kører endog Schorsch på en måde, der minder om et rodeo. En anden fremhævelse af familien som anderledes sker, da mor Rita og datteren Jacqueline tager til et indkøbscenter for at købe en badedragt og øjeblikkeligt bliver udpeget som 'ossier'[1] af nogle af de tilstedeværende.

Det mest fremtrædende kendetegn ved Struutz-familien er imidlertid deres godhjertethed, deres ærlighed og ukuelige optimisme. Efter hvert eneste af deres mange opgør, udløst af uheld med bilen eller jalousi mellem mor og datter, finder de sammen igen og fremstår forenede. Da Rita ved filmens slutning bliver gravid igen, er det et udtryk for deres store forhåbninger til fremtiden – som kan overføres til østtyskernes store forhåbninger generelt efter Murens fald.

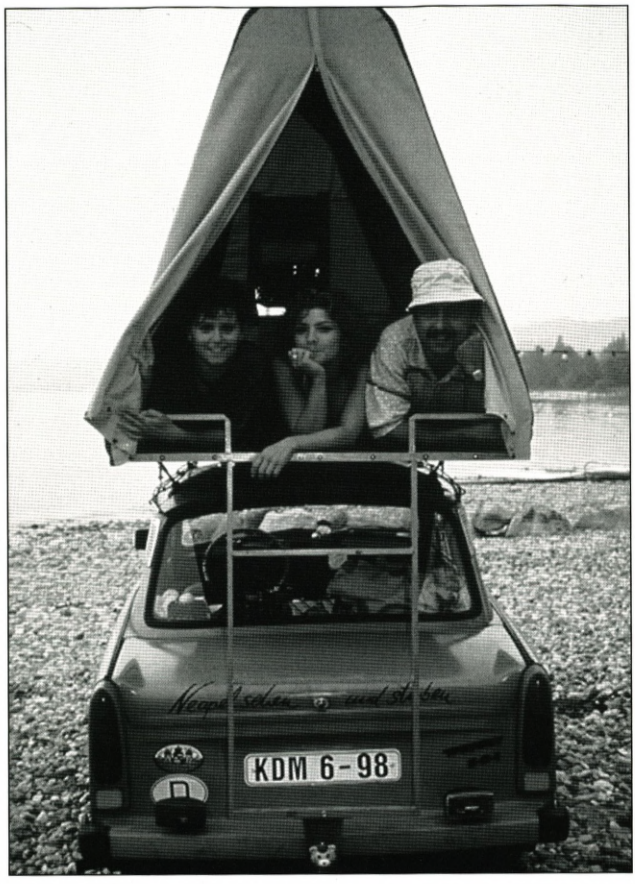
De løser altid deres problemer sammen. Hvad enten det drejer sig om at organisere en lastbil til at transportere dem over Alperne, om moderens kamp for at få det kamera tilbage, som blev stjålet fra datteren – hvilket også giver familien lidt ekstra penge, som moderen tager fra tyven – eller om datterens jagt på de dæk, som bliver stjålet fra Schorsch en nat på en campingplads, så bidrager de alle sammen til at gøre ferien så vellykket som muligt. De ville aldrig tage noget, som ikke tilhører dem – Rita forsøger faktisk at give de penge, hun tog fra tyven, til politiet og indvilger først i at bruge dem, da politiet nægter at tage imod dem. De har let ved at finde nye venner og bærer ikke nag. Rita bliver aldrig vred på sin søster over ikke at blive behandlet som et sandt medlem af familien. Udo bliver gode venner med den lastbilchauffør, som tager dem med over bjergene, trods dennes konstante jokes om Trabanten, og han stifter også bekendtskab med et par piger i Rom, efter at han er kommet væk fra familien under jagten på tyven. Jacqueline bliver venner med to italienske fyre på campingpladsen og tilgiver dem, at de har danset med hendes mor.

Struutz-familien er provinsiel, men sætter pris på kunst og kultur. Igennem hele filmen citerer de fra Goethes *Italienische Reise*, og de værdsætter den romerske arkitektur. Men de omfavner samtidig entusiastisk enhver form for luksus, vestlige forbrugsvarer og ditto populærkultur. I en af filmens første indstillinger panorerer

kameraet hen over Jacquelines værelse, der er udsmykket med store Michael Jackson- og Culture Club-plakater. Og en stor del af filmens lydspor består i diegetisk musik fra hendes transportable kassettebåndoptager, som hun kun modvilligt slukker for, når faderen mister besindelsen. De sætter også så stor pris på deres nye japanske kamera – som kan tage farvebilleder! – at de er villige til at udsætte sig for fysisk overlast i forsøget på at få det tilbage fra tyven i Rom. Og tyvens penge bliver brugt på en overnatning på et dyrt hotel, dyrt tøj og en klipning.

Vesttyskerne, derimod, skildres på en helt anden måde. De er vulgære – som lastbilchaufføren, der diverterer Struutz-familien med endeløse jokes, som han burde vide er sårende – nærige – som Ritas søster, der skjuler kagen for sin egen familie og i stedet tilbyder dem en kurv gammel frugt, og oven i købet lader dem overnatte i den campingvogn, der ellers bruges som hundehus, selv om hun kunne have indkvarteret dem meget mere komfortabelt. Og de er grådige og ondskabsfulde – som værkstedsejeren, der forsøger at presse så mange penge ud af familien, som han kan, og således udnytter deres ulykke.

Endelig er der Trabanten, Schorsch. Trabanter har længe været en slags symbol på DDR-staten. Skønt et eftertragtet forbrugsgode i det tidligere Østtyskland, har Trabanten aldrig været et kvalitetsprodukt, eftersom bilerne i høj grad var lavet af plastic. Men Struutz' Trabant er af stor værdi for familien. Den har et navn, og de passer godt på den, renser den med de samme servietter, som far Udo tørrer ansigtet med. Men det betyder ikke, at Udo ikke er klar over bilens ringe kvalitet. Når den nægter at starte, råber han: "Scheiß Plaste!" ('lorteplastic!'). Og uden lastbilchaufførens hjælp er det uvist, om Struutz-familien ville have



Go Trabi Go (1991, instr. Peter Thimm).

været i stand til at forcere Alperne. Ikke desto mindre kan Udo ikke få sig selv til at kassere bilen. Han reparerer den efter hvert uheld, men hver reparation udføres med dele, som ikke passer sammen, hvilket efterhånden får Schorsch til at se temmelig latterlig ud.

Bilens tilstand under rejsens forskellige stadier kan læses som en metafor for på DDR-staten i løbet af dennes eksistens: Hverken bil eller stat var som udgangspunkt gjort af det bedste 'råmateriale', og når de overlevede så længe, som de gjorde, var det kun, fordi folk så værdier i dem trods deres mangler. Ved et par lejligheder var DDR på randen af totalt sammenbrud,

men befolkningens moral og hjælp fra større allierede holdt systemet i live, uden at dets fejl og mangler dog var skjult for nogen.

Mens det meste af filmen ikke overskrider stereotype fremstillinger af øst- og vesttyskere og deres særegenheder, rummer *Go Trabi Go* således også et meta-niveau, der inviterer såvel øst- som vesttyskere til refleksion. Mens de førstnævnte er nødt til at sætte spørgsmålstegn ved deres holdning til det tidligere DDR, tilbydes sidstnævnte en forklaring på, at mange østtyskere trods systemets indlysende svagheder nægtede at forkaste alle aspekter af DDR – hvilket ellers var en udbredt holdning i 1991. Dette meta-niveau er dog ikke særlig udtalt i filmen.

Sonnenallee. Mere ligefremme opfordringer til at reflektere over personlige hverdagserfaringer i DDR kom med ostalgibølgen i slutningen af 1990'erne, og med Leander Haußmanns *Sonnenallee* (Hake 2002: 189). *Sonnenallee* er den første komedie om Berlin-muren – et emne, man blot et par år før premieren i 1999 ikke havde kunnet forestille sig at se behandlet komisk på film – og som *Go Trabi Go* er den ikke en egentligt politisk film. I stedet undersøger den en hel generation af DDR-borgeres kollektive erindringsmateriale (Allan 2006: 112 f.).

Handlingen i *Sonnenallee* udspiller sig midt i 1970'erne. I hvad der på mange måder er en universel *coming of age*-historie, følger filmen protagonisten Micha Ehrenreich og hans venner igennem deres sidste år i gymnasiet. Micha og hans venner står over for de samme problemer som alle andre teenagere: at invitere piger ud, træffe beslutninger vedrørende fremtiden, forelske sig. De ungdomsproblemer, de oplever, er ikke specifikke for DDR (ibid.: 114). Det, der trods alt gør dem specifikke, er blot, at de bor et meget specielt sted: i den østlige ende af Sonnenallee – en gade, der gik igennem både Øst- og Vest-Berlin –

Sonnenallee (1999, *Sonnenallee – Udsigt til frihed*, instr. Leander Haußmann).

klos op ad Muren, så de fra deres stuer kan skue direkte ind i 'det forjættede Vesttyskland'.

Hele DDR-sceneriet er bygget op som en zoologisk have (Cooke 2005: 114). Ved flere lejligheder fokuserer kameraet på en slags platform bag Muren – et sted, som vestberlinerne valfarter til for at se på 'ossierne' og kommentere deres handlinger. På et tidspunkt er der endda en af de vestlige tilskuere, der vil smide en Mars-bar over på den anden side, men han bliver holdt tilbage af sin ven med ordene "Husk, at fodring ikke er tilladt." En anden scene bringer mindelser om en safari: En bus fra Vesten er på vej over grænsen fra øst til vest, og passagererne ser ud på Micha og hans ven Mario, der for sjov løber efter bussen og råber "Sult! Sult!", mens de suger kinderne ind – hvilket får en af damerne på bussen til at bemærke, at situationen i DDR er "ligesom i Afrika". Desuden spiller filmen på opfattelsen af DDR som 'det vilde Østen', når vinden i en western-kliché blæser *tumbleweeds* hen ad gaden.

Men Haußmann gør det klart, at østtyskere hverken er så naive, som folk ofte tror – og som de er blevet fremstillet i komedier som f.eks. *Go Trabi Go* – eller accepterer deres rolle som ofre, der kalder på medlidenhed fra vesttyskerne. I stedet gør de konstant nar ad sidstnævntes mange vrangforestillinger om livet i Østtyskland (Cooke 2005: 114) ved som nævnt at løbe efter bussen eller lade Michas onkel Heinz smugle fuldstændig legale varer fra Vesten. Vestlige tilskuere inviteres således til at revurdere deres egne billeder af og fordomme om livet i Østtyskland. *Sonnenallee* fungerer som en 'hyperreel simulation' af DDR (Richardson 2010: 225). Den præsenterer en overdrevet perfekt rekonstruktion af østtyskernes liv med flere originale rekvisitter, end man nogensinde ville have kunnet finde i et gennemsnitligt DDR-hjem. I gadebilledet spankulerer *Jungpioniere* rundt i fuld uniform uden på noget tidspunkt at slippe fanen, og de ledsages af en ikke-diegetisk sang, som man forbandt med denne østtyske ungdomsorganisation, der kan sammenlignes med drengespejdere. Hver detalje er ført ud i det ekstreme.

Overdrivelsen giver tilskuere fra det tidligere Østtyskland mulighed for identifikation ved at minde dem om deres fælles og særegne fortid, men samtidig forhindrer den tilskuere fra såvel Øst som Vest i at godtage filmen som en realistisk rekonstruktion af østtysk hverdagsliv. Ved sit konstant ironiske blik inviterer filmen til eftertanke, hvilket forstærkes yderligere af de utallige jokes med udvalgte DDR-genstande. Som f.eks. det ikke fungerende 'Mu-Fu-Ti'[2], ophidselsen, da Ehrenreich-familien får telefon, og der faktisk er nogen, der prøver at ringe til dem, samt de to gæster fra Dresden, der bliver så fascineret af endelig at kunne se vesttysk tv[3], at de ikke vil gå i seng, når det sidste program er rullet over skærmen, og kun prøvebilledet står tilbage.

I *Sonnenallee* er der en udbredt fetichering af musik og genstande fra Vesten (Richardson 2010: 225). Ligesom i *Go Trabi Go* får vi i en af filmens første indstillinger en panorering over Michas værelse, hvis vægge er plastret til med plakater af vestlige popgrupper. Wuschel, en af Michas venner, er besat af the Rolling Stones og forsøger igennem hele filmen at få fingre i et eksemplar af deres *Exile on Main Street*-album. Da det endelig lykkes ham, sætter han livet på spil for at beholde det – og ender med at blive skudt af grænsepolitiet. Selv politibetjenten Horkefeld kan ikke modstå fristelsen til at spille en forbudt vestlig sang til en fest, hvilket resulterer i en hård straf. Og de to dresdeneres fasci-

nation af vestligt tv forstærkes af, at de ser et show, der konstant fremviser vestlige forbrugsvarer. Alt sammen med henblik på at demonstrere, at trods de tilsyneladende forskelle mellem Øst og Vest, så er folk fra de to sider faktisk ret ens.

Haußmann er blevet voldsomt kritiseret for at skjule de virkelige problemer i DDR under billig ostalgi (Cooke 2005: 111). Men skønt filmen ganske rigtigt ikke begiver sig ud i en dyb diskussion af DDR-borgernes problemer, så kan man på ingen måde beskylde den for omvendt at præsentere en overdrevet positiv fremstilling af tilværelsen i Østtyskland. Allerede Michas allerførste replik giver et godt indtryk af, hvad han mener om DDR: "Mit navn er Micha Ehrenreich, jeg er sytten år gammel, og jeg bor i DDR. Bortset fra dét har jeg ingen problemer." Et af de spørgsmål, der rejses i filmen, er, hvorvidt Micha og hans venner er villige til at gøre militærtjeneste i tre år, vel vidende, at deres muligheder for at studere vil blive væsentligt forringet, hvis de nægter. Micha bliver desuden konstant overfuset af den lokale politibetjent. Wuschel bliver skudt, fordi grænsepolitiet fejlagtigt tror, at han forsøger at krydse grænsen til Vesten. Og efter at være blevet fotograferet, mens han tissede på Muren, bliver Mario smidt ud af skolen. Han har netop fået at vide, at han skal være far, og for at kunne forsørge sin familie ser han ingen anden mulighed end at gå ind i Stasi, den organisation, han hader af hele sit hjerte. Så trods filmens overordnede *feel good*-stemning overser Haußmann ikke, at DDR-borgernes udfoldelsesmuligheder på mange måder var begrænsede, og i løbet af filmen minder han gentagne gange tilskuerne om det.

Endvidere beskæftiger filmen sig med overordnede spørgsmål som erindringens karakter og forvanskning over tid, bl.a. som følge af nostalgi (Cooke 2005: 112). Micha genskriver sine dagbøger for at vinde den attråede Miriams hjerte, hvorved han genopfinder sin identitet igennem en reevaluering af egne erindringer. Han er ikke i stand til at give en realistisk redegørelse for sin barndom, fordi hans erindringer er tågede og konstant genfortolkes gennem hans erfaringer i nutiden. Og fordi han ønsker at bibringe Miriam, der er tydeligt fristet af Vestens løfter, en fordelagtig opfattelse af ham, fremstiller han sig selv som et mere kritisk barn, end han sandsynligvis har været. Men da han i slutmonologen ser tilbage på teenage-årene, kalder han dem den bedste tid i hans liv, fordi han var "ung og forelsket".

Ligesom Micha var der mange østtyskere, som efter genforeningen pludselig følte, at de i overensstemmelse med den ændrede diskurs var nødt til at udvise en højere grad af utilfredshed, end de måske i virkeligheden havde følt før 1990. Men ligesom Micha havde de også behov for at genkalde sig lykkelige minder uden hensyn til den stat eller det politiske system, der havde dannet ramme om disse erfaringer (Cooke 2005: 112). Ved ikke kun at vise dramatiske begivenheder, men også små lykkelige hverdagsstunder fra livet i DDR inviterer Haußmann østtyskerne til at genopleve deres egne erfaringer og forsikrer dem om deres ret til en egen identitet. Samtidig minder han vesttyskerne om, at Tyskland ikke består af to distinkte dele, men er sammensat af mennesker med en mængde forskelligartede erfaringer (Richardson 2010: 217).

Goodbye, Lenin! En af DDR's mest svorne støtter, Christiane, får et hjerteanfald i chok over at se sin søn Alex ved en af de demonstrationer, der gik forud for genforeningen. Hun ligger otte måneder i

koma, og da hun vågner, er hun uvidende om alt det, der er sket, siden hun mistede bevidstheden – inklusive Murens fald og genforeningsforhandlingerne. Da lægerne advarer Alex om, at et nyt chok vil kunne tage livet af hende, undlader han at fortælle hende om begivenhederne og holder i stedet DDR kunstigt i live i hendes soveværelse. Han får hjælp af sin ikke særlig entusiastiske søster Ariane og hendes vesttyske kæreste Rainer, samt af vennen og kollegaen Denis.

Efterhånden som det bliver vanskeligere at holde liv i illusionen, bliver Alex mere og mere opfindsom: Han om-etiketterer dåser med vestlige produkter, laver falske udgaver af DDR-nyhedsprogrammet *Aktuelle Kamera*, overtaler den berømte astronaut Sigmund Jähns dobbeltgænger til at optræde som DDR's nye præsident, og finder på alle mulige forklaringer på, at der pludselig er vestlige biler og produkter overalt. Gradvis konstruerer han det DDR, han ville have ønsket sig, i stedet for det virkeligt eksisterende DDR. Christiane opdager efterhånden sandheden, men beslutter ikke at fortælle ham det. I stedet fortæller hun Alex og Ariane, hvorfor deres far forlod familien, og afslører dermed, at det var meningen, at de alle sammen skulle være flygtet til Vesttyskland, men at hun ikke turde følge efter ham. Efter denne genforening med familien får Christiane et nyt hjerteanfald og dør. Alex, der ikke længere er nødt til at holde DDR kunstigt i live, accepterer forandringerne og kan derpå komme videre med sit liv.

Ligesom *Sonnenallee* fremhæver *Goodbye, Lenin!* betydningen af både den kollektive og den individuelle hukommelse (Allan 2006: 117). Alex har store problemer med at tilpasse sig de forandringer, som genforeningen har medført. Jo længere han holder genforeningen skjult for sin mor, jo mere har han selv brug for et soveværelse, hvor alt er, som det var en gang – et sted, hvor han kan lukke virkeligheden ude. Men hvor *Sonnenallee* feticherer genstande fra Vesten, er det i *Goodbye, Lenin!* østtyske genstande, der bliver en besættelse for Alex. Han nyder at være omgivet af velkendte produkter, også selv om han ved, at de er falske, eftersom det er ham selv, der har forfalsket dem.

Skønt han før Murens fald deltog i demonstrationerne mod SED-regimet (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), savner Alex nu DDR, samtidig med at han føler sig fremmedgjort i det genforenede Tyskland. Dette bliver helt tydeligt, da han forsøger at veksle de penge, som hans mor havde sparet op og gemt, og opdager, at fristen for at veksle Ostmark til D-Mark er overskredet, og at pengene derfor ikke længere er noget værd. Den pludselige devalorisering af noget, der tidligere var af værdi for både ham og mange andre, kommer som et chok for ham. Og chokket er endnu større for ældre mennesker. Da naboerne bliver bedt om at være med til at fejre Christianes fødselsdag, bliver de oprigtigt glade for at se en ung pige i *Jungpionier*-uniform og nyder at synge de gamle sange og dele de gamle historier. Ariane, derimod, som er endnu yngre end Alex, har mindre svært ved at tilpasse sig et nyt system og omfavne den vestlige kultur. Hun dropper ud af studierne for at få job på Burger King; det er hende, der smider de gamle møbler ud af lejligheden og erstatter dem med nye, og hun kommer sammen med en vesttysk fyr.

Goodbye, Lenin! føjer et nyt aspekt til ostalgi-debatten: Vesttyske tilskuere stilles over for den kendsgerning, at mange DDR-borgere faktisk ikke var utilfredse med den stat, de boede i. Da de begyndte at demonstrere i slutningen af 80'erne, var

Goodbye, Lenin! (2003, instr. Wolfgang Becker).

der mange, der ikke krævede genforening, men blot reformer. Disse reformer eller det DDR, som befolkningen kunne have ønsket sig, fremstilles i Alex' konstruktion af en falsk virkelighed for moderen. Det er i orden, at der er østtyskere, der kunne lide og sluttede op om deres land trods dets fejl, for måske de troede på dets potentiale.

Filmen fremhæver, hvordan man godt kunne være ivrig tilhænger af SED og samtidig et varmt og medfølende menneske. Christianes begejstring for socialismen skildres i filmen tydeligvis som ren idealisme, en manifestation af hendes tro på det gode, som hendes land kunne udrette. Hun er imidlertid ikke blind for problemerne og udviser en pæn portion pragmatisme, f.eks. ved at hjælpe naboerne med at skrive klager.

Når Becker viser hende på denne måde, som det modsatte af klichéen om en SED-tilhænger, kan det ses som en umiddelbar reaktion på den heksejagt, SED-medlemmer har været udsat for siden begyndelsen af 1990'erne. En heksejagt, som har tvunget tilskuere fra både Øst og Vest til at tage de dominerende opfattelser op til revision.

Selv om Alex har svært ved at forlige sig med genforeningen og udviser en slags ostalgi, prøver *Goodbye, Lenin!* ikke at sælge et nostalgisk billede af Østtyskland. Snarere fremhæver Becker Tysklands 'hybrid-status' som sammensat af to forskellige stater med to forskellige fortider og traditioner, der begge kalder på respekt og forståelse, hvis man skal opnå en sand forening (Cooke 2005: 128). Han udstiller også SED-propagandaens overfladiskhed – f.eks. når han lader Denis sige, at det alligevel hver dag var det samme lort på *Aktuelle*

Goodbye, Lenin! (2003, instr. Wolfgang Becker).

Kamera, og at Christiane derfor ikke vil lægge mærke til, at de bånd, de bruger, er forældede.

Trabanten, der anvendes som metafor for DDR i *Go Trabi Go*, er i *Goodbye, Lenin!* erstattet af moderen som et måske mere passende symbol. Ligesom Christiane ikke var en dårlig mor, var DDR ikke i sig selv en dårlig stat. Den mente det godt, men var forblændet af ideologi og præget af angst. Og i lighed med Christianes hjerteproblemer truedes og svækkedes DDR efterhånden af dels en kollapsende økonomi dels sine egne borgere. Christiane dør i slutningen af filmen, men hendes aske bliver skudt op i himlen af hendes familie, der er samlet på taget af deres ejendom. DDR-myndighederne har langt om længe givet efter for folkets vilje og indvilget i genforening, men ligesom tabet af en mor er også tabet af hjemlandet traumatiserende, og såret kan kun heles efter en vis sørgetid.

Den universelle historie om en familie, der oplever et tragisk tab, er forståelig for både øst- og vesttyskere og gør det lettere at formidle Alex' følelser – også til tilskuere, der måske ikke har et indgående kendskab til den østtyske erfaring. Ved at vælge analogien moder – hjemland gør Becker det muligt for vesttyskere at få en forståelse af, hvorfor østtyskernes genforeningsentusiasme var iblandet en vis angst. Og filmen giver samtidig østtyskere mulighed for at genopleve deres egen erfaring af tiden omkring genforeningen.

I skildringen af venskabet mellem Denis og Alex, forholdet mellem Ariane og Rainer og Arianes graviditet såvel som i genforeningen med deres far udtrykker

Becker et optimistisk syn på den tysk-tyske fremtid – en følelse, som både øst- og vesttyskere delte efter Murens fald.

Intelligente brobyggere. Ved at tilbyde østtyske tilskuere øjeblikke af identifikation og genkendelse inviterer film som *Go Trabi Go*, *Sonnenallee* og *Goodbye, Lenin!* tilskuere fra det tidligere DDR til en form for genkaldelse. Med deres realistiske eller, bedre, hyper-realistiske fremstillinger af DDR forsøger filmene ikke at idealisere fortiden. De er ikke ude i et revisionistisk ærinde, men søger tværtimod at bekræfte eksistensen af en specifik østtysk identitet, såvel i kollektiv som i individuel forstand. Den dominerende historiske forståelse af det grå hverdagsliv i DDR undermineres, og førstehåndsoplevelsen tilskrives ny værdi i dagens tyske samfund (Richardson 2010: 217).

Dette modvirker den følelse af fremmedgørelse, som jeg nævnte tidligere, og inviterer østtyskere til at finde og kræve deres plads i det forenede Tyskland og i en identitetsdannelse, hvor fortiden hverken negligeres eller glorificeres.

Samtidig konfronteres vesttyske tilskuere med deres egne fejlagtige opfattelser af tilværelsen i DDR og anspores til en bedre forståelse af den østtyske erfarings særegenhed.

De her omtalte genforeningskomedier bekræfter med andre ord forskellen på præ-genforeningserfaringen i hhv. Øst og Vest uden dermed at gøre sig til talerør for en essentiel forskel på øst- og vesttyskere. Men i og med, at de dekonstruerer den opfattelse, at der er tale om de samme erfaringer og følelser i forhold til fortiden, bliver disse komedier intelligente bidrag til opbygningen af den ny, forenede tyske nation.

Oversat af redaktionen.

Noter

1. 'Ossier' er en noget nedsættende betegnelse for østtyskere, svarende til termen 'wessier' for folk fra Vesttyskland.
2. 'Mu-Fu-Ti' står for Multifunktionstisch, et bord, som kunne slås op og ned og frem og tilbage og bruges til stort set alt. De fleste østtyske hjem havde et Mu-Fu-Ti.
3. Dresden, der ligger i en dal, kunne længe ikke modtage vesttysk tv og blev derfor i folkemunde omtalt som 'Ignoranternes dal'.

Litteratur

Allan, Séan (2006). "Ostalgie, Fantasy and Normalization of East-West Relations in Post-Unification Comedy". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.

Berghahn, Daniela (2006). "Eastern German Cinema After Unification". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.

Clarke, David (2006). "In Search of Home: Filming Post-Unification Berlin." In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.

Cooke, Paul (2005). *Representing East Germany Since Unification: From Colonization to Nostalgia*. Oxford og New York: Berg Publishers.

Hake, Sabine (2002). *German National Cinema*. London og New York: Routledge.

Naughton, Leonie (2005). *That Was the Wild East. Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Palfreyman, Rachel (2006). "The Fourth Generation: Legacies of Violence in Post-Unification Terrorism Films". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.

Propp, Vladimir (1928). *Morphologie du conte*. Paris: Éditions du Seuil.

Richardson, Michael D. (2010). "A World of Objects. Consumer Culture in Filmic Reconstructions of the GDR". In: Fisher, Jamey og Brad Prager (red.): *The Collapse of the Conventional German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century*. Detroit: Wayne State University Press.

A Bitter Taste of Freedom (2011, instr. Marina Goldovskaja).

Frihedens bitre eftersmag

Dokumentariske fremstillinger af det ny Rusland

Af Vibeke Sperling

Russisk dokumentarfilmproduktion er ramt af krise, så på seneste Artdocfest, den russiske dokumentarfilmfestival, som i november-december 2010 blev afholdt for fjerde gang, var der åbnet for udenlandsk producerede film. Og der er rigtig mange, som beskriver livet for russerne her snart tyve år efter kommunismens fald. Mange er af russiske instruktører, der er søgt til udlandet – som Marina Goldovskaja, der med *A Bitter Taste of Freedom* (USA/Sverige 2011) har leveret det seneste flotte eksempel. Filmen havde verdenspremiere i Stockholm i marts.

Med udgangspunkt i mordet på den modige journalist Anna Politkovskaja i Moskva i oktober 2006 har *Ein Artikel zu viel* (2008, *Letter to Anna*) af Eric Bergkraut hidtil været den foretrukne film om ytringsfrihed i Rusland. Men Goldovskajas dokumentar må siges at være den ultimative film om Anna. Den går let hen over selve mordet og alle spekulationerne omkring det, men går tæt på personen Anna

med et væld af medvirkende, der fremhæver hendes unikke indsats frem for alt i dækningen af krigen i Tjetjenien.

Men filmen er befriende ikke-glorificerende. En tidligere kollega kalder hende "chokerende uprofessionel og ude af stand til at adskille facts fra følelser". En anden siger: "En kvinde kan ikke være objektiv i krig". Over for dem står kollegaen, der siger: "Hun lavede sand dybdeborende journalistisk som næsten ingen anden i Rusland".

Mordet på Anna marginaliserede yderligere dokumentaren som genre i Rusland, da angsten greb både russiske journalister og filmmagere.

Goldovskaja fortæller den lange historie om udviklingen fra Mikhail Gorbatjovs perestrojka over frihedens gennembrud med kommunismens fald til tilbageslag og angstens genkomst, efter at Vladimir Putin kom til som præsident i 2000.

I en tidligere dokumentar, der blot hedder *A Taste of Freedom* (1991), beskriver Goldovskaja begejstringens tid med også mange bange forudanelser.

Eksotisk dyr. I dokumentaren om den efterfølgende 'bitre smag', som mordet på Anna forstærkede, siger journalisten selv under et besøg i USA (for at modtage en af de mange priser, som hun fik for sit mod): "De ser på mig som et eksotisk dyr." Hun ler ad de 'dumme spørgsmål', om hun ikke føler sig truet, og giver en overbevisende, helt personlig begrundelse for at trodse alle dødstruslerne: "Jeg er blevet meget mere interessant for mig selv af alt det, som jeg har set."

Vi får de dramatiske historier om gidseldramaet i Dubrovka Teatret i Moskva i 2002 og på skole nr. 1 i Beslan i Nordossetien i 2004. Men Goldovskaja fortæller de historier på en helt ny måde. Ikke den individuelle tragedie, men samfundets. Og garneret med vestligt hykleri og kynisme. Viceambassadøren ved den amerikanske ambassade i Moskva kan ikke forstå, at Anna er så ivrig efter at afsløre regimets løgne om stormen på Dubrovka, der kostede 129 civile og alle gidseltagerne livet. Efterretningstjenesten FSB kaldte det 'en statshemmelighed', hvilken dødelig giftgas der dræbte dem, så lægerne var magtesløse. Viceambassadøren siger til Anna: "Det er jo samme slags hemmeligheder som om mordet på Kennedy."

Hun var "en drømmer, der troede, at tingene ville forbedres hurtigt," siger en medvirkende. Nej, det var hun ikke, viser filmen. Hun vidste, at positive forandringer kræver tid, men det gjorde hende rasende, at det spirende demokrati blev slået tilbage under Putin.

Den samme vrede driver Goldovskaja, der bedre end nogen anden dokumentarist skildrer tilbageslagene og den deraf følgende demoralisering af det russiske samfund.

Men tilbage til Anna. Om den udbredte opfattelse, at Anna svigtede sin familie i kampens hede, siger datteren Vera: "Vi havde et fuldt udfoldet familieliv. Hun klarede begge dele."

Sønnen Ilja smiler vemodigt ad moderens engagement "for at hjælpe mennesker med at løse deres ofte uløselige problemer". Uløselige, fordi regimet ikke vil løse dem, især ikke for tjetjenerne. Anna siger, at hun opsøger "almindelige menneskers historier" og ikke interesserer sig for "politiske intriger".

En bragende flot dokumentar og fantastiske billeder fra bl.a. skiftevis et snedækket og et regnfuldt Moskva. Goldovskaja kan bare sit håndværk efter 32 tidligere dokumentarfilm.

Smagen af frihed. Da Gorbatjov kom til i 1985, var Goldovskaja allerede en højt respekteret dokumentarfilmmager i Sovjetunionen, parat til at skildre effekterne af hans perestrojka – som i *A Taste of Freedom*. Den kredser om to af hendes tidligere elever, den feterede tv-vært Sasja Politkovskij og hans kone Anna. Mens Sasja gik til i druk, trådte Anna, der tidligere havde tjent penge ved bl.a. at gøre rent, frem i mere end egen ret.

A Taste of Freedom (1991, instr. Marina Goldovskaja).

Goldovskaja mødtes jævnligt med dem som led i et projekt om ændringerne i Rusland i to årtier efter perestrojka. "Jeg indfangede det russiske demokratis opstigning og fald," siger hun. I *PovezloRodilsʹa v Rossii* (1994, *Lucky to Be Born in Russia*) ses hendes særlige dagbogsstil i fortællinger om følelserne i det russiske samfund under perestrojka, der kulminerede med kupforsøget imod Gorbatjov i august 1991.

Goldovskaja har nu i over 40 år delt sin tid mellem dokumentarproduktionen og undervisning i genren, hvor hun, før hun forlod Rusland og flyttede til Los Angeles, havde flere forskellige arbejdsgivere for at være uafhængig. "Det var en måde at redde mig selv fra den totalitære stat. Hvis du ikke kan lide en af dine chefer, kan du bare skride," som hun har udtrykt det. Mens hun således frelste sig selv, skrev hun seks bøger om dokumentarfilm, to afhandlinger og tog en ph.d.-grad fra Moskvas Statsfilminstitut.

Blandt Goldovskajas perler er *Three Songs About Motherland* (2008), hvor hun skildrer tre byers kollision mellem fortid, nutid og fremtid: Komsomolsk-on-Amur i Ruslands fjerne Østen, et stadig levende symbol på den sovjetiske industrialisering i 1930'erne; det kosmopolitiske Moskva, der siger farvel til den frygtløse Anna Politkovskaja, med mordet på hende som udslag af postkommunismens brutalisering og retsløshed for kritikere; og endelig fortæller indbyggere i Khanty-Mansijsk, et af centrene i den sibiriske olieindustri, om en eventyrby, hvor den kommunistiske drøm blev skyllet væk af røverkapitalisme. Tre sange sunget af den populære sanger Elena Kamburova forbinder de tre historier til et samlet billede af det russiske samfund i dag.

Dokumentarismens nedtur. Russiske filmkritikere fremhæver, hvordan en glorværdig dokumentarfilmtradition fra sovjettiden er gået tabt, og nævner bl.a. Felix Sobolevs *Ja i Drugil* (1971, *Myself and Other*) som et af mange fremragende eksempler på dokumentarfilmkunst på trods af kommunismen. Den handler om den sovjetiske intelligentsia, der gik med mængden og bakkede, hver gang den blev udsat for pres.

Sådanne film var ikke dissidentproduktioner, men ærlige afspejlinger af livet. Dokumentar- og fiktionsfilm endte ofte på censurens hylder, men det var undertiden svært for censorerne at afvise de populære film om videnskabelige emner, da de ofte var tilsyneladende neutrale.

My Father Evgeni (2010, *Min fader Jevgenij*, instr. Andrej Zagdanskij).

Olga Sherwood, filmkritiker i Skt. Petersborg, er blandt de russiske kritikere, der peger på dokumentarfilmgenrens nedtur i Rusland i de seneste år:

> Disciplinen dokumentarfilm har næsten fuldstændig mistet sit sprog og den tidligere effektive måde at kommunikere med publikum på. Væk er talen, der var bygget på det virkelige liv, og derfor stærk og overbevisende. Dagens publikum forstår ikke det gamle billedsystem, og intet nyt er skabt i stedet. (Sherwood 2011).

Hun fremhæver, at den sovjetiske tradition for dokumentarfilm var stærk, set i bakspejlet. Sovjetunionen havde fire skoler for dokumentarfilm og populærvidenskabelige film. De lå i Kijev, Leningrad (nu Skt. Petersborg), Riga i Letland og Jekaterinburg ved Ural i Rusland. Men med Sovjetunionens sammenbrud gik også den stolte dokumentartradition mere eller mindre i opløsning:

> Der kan ikke herske megen tvivl om, at Sovjetunionens sammenbrud og den moderne teknologiske revolution skabte en krise i filmverdenen generelt, men betød et større slag for dokumentarfilm end for andre filmgenrer. Erfarne dokumentarister døde uden at have overgivet deres kundskaber til yngre. (ibid.).

Mens filmindustrien tilpassede sig det nye marked, og internationale filmfestivaler tyder på stor fremdrift, "blev dokumentarfilmen kørt ud på sidelinjen. I stedet kom ideologiseret og flaksende tv-junk," skriver Olga Sherwood. Og måske har hun ret i, at krisen for dokumentarfilm ikke mindst skyldes, at russerne ikke kan lide at se sandheden om sig selv: "Folk er dødtrætte af virkelighed og ønsker simpelthen underholdning. Og Kreml er tilfreds med den aktuelle tv-føde."

Fortiden ses og formidles gennem pseudohistoriske briller og meningsbaseret journalistik, der dybest set ikke afviger fra

metoden i sovjettidens historiebøger, mener hun.

Set fra udlandet. Som en af undtagelserne fremhæver Sherwood en dokumentarfilm, som ikke er skabt af en russer, men dog af en tidligere sovjetborger, ukraineren Andrej Zagdanskijs *My Father Evgeni* (*Min fader Jevgenij*, USA/Ukraine 2010), der har vundet flere internationale priser og var med på Artdocfest. Filmen skildrer faderens liv som skuespilforfatter og chefredaktør på baggrund af kommunismens stagnation, der banede vejen for perestrojka og endelig for kommunismens fald. Zagdanskij er en af de mange af det tidligere Sovjetunionens gode dokumentarister, der emigrerede. Han tog til USA i 1992 som 36-årig.

Faderen, der aldrig drog ud, stilles over for emigrantens erfaringer. Symbolsk løftes kameraet op i en enorm kran for at vise landet, som instruktøren forlod, i fugleperspektiv. På lang afstand. Langsomt forsvinder detaljerne fra tilskuerens syn og det, som står tilbage, er ruiner.

Ifølge kritikere på festivalen afspejler filmen følelserne blandt mange ukrainere og russere. Men spørgsmålet blev stillet, om omverdenen vil forstå, eller om det er lettere at sende egne filmfolk, også folk, som end ikke taler russisk, for at få billeder og dialoger, der virker bekendte for et vestligt publikum.

Det var dokumentaristen Vitalij Manskij, der tog initiativ til Artdocfest og inviterede udenlandske film om Rusland med på dette års dokumentarfilmfestival. Nogle af de viste film kom fra tidligere sovjetrepublikker, andre fra berømte russiske dokumentarister, der har boet i Europa eller USA i de sidste par årtier, men som skaber film om den postsovjetiske virkelighed. Endelig er der russiske instruktører, som ikke har kunnet finde producenter i deres eget land, men har fundet støtte i Europa til internationale produktioner.

Ligesom Afrika og i mindre omfang Asien og Latinamerika tiltrækker Rusland internationale filmskabere, der vil tilfredsstille deres interesse for det eksotiske, om det er hverdagshistorier i en obskur afkrog af landet eller historiske, kulturelle og humanistiske features om verdens arealmæssigt største land.

Censuren sniger sig tilbage. Olga Sherwood påpeger, at i perestrojkaens første år gjaldt det for russiske og udenlandske filmmagere åbningen for tidligere forbudte emner. Arkiver blev åbnet og samfundets dybe sår stillet til skue. Mange vesterlændinge kom russiske dokumentarfilmskabere til økonomisk hjælp, måske især finsk tv, der stod bag mere end 30 dokumentarfilm om Rusland fra midten af 1980'erne.

Og så kom nye manifestationer af censur. Arkiver blev lukket igen, eller det var kun muligt at få adgang til historisk materiale mod betaling, ofte så stor, at det i sig selv bidrog til et tilbageslag for russisk dokumentarfilm om historiske emner. Og Kreml udvalgte sine egne 'dokumentarister'.

Den estiske *Revolutsioon, mida polnud* (2008, *The Revolution that Wasn't*) har ikke været vist i russiske biografer eller på russisk tv, men den har fået flere priser i Rusland, herunder Artdocs Laurel Branch i kategorien Bedste Film i 2009. Filmen, der er instrueret af den russisk uddannede Aljona Polunina, skildrer Rusland i 2007, året før præsidentvalget. Den følger oppositionspolitikere som Eduard Limonov, tidligere skakmester Garry Kasparov og tidligere ministerpræsident Mikhail Kasjanov. Men hovedpersonerne er Anatolij og Andrej, veteranrevolutionære, der siden

Tankograd (2009, instr. Boris Bertram). Foto: Magnus Nordenhof Jønck.

1997 har været medlemmer af en forbudt politisk organisation. Filmen følger dem gennem et år, som de så som starten på et nyt liv med Ruslands valgfeber. Denne gang tydede samfundsfeberen på, at noget nyt ville ske. Men der skete intet.

Ifølge Sherwood fik de sorte sider af russisk liv overtaget i den internationale dokumentarverden, ofte uden dybtgående analyser eller i den store kunstneriske form. De efterlod det indtryk, at den russiske bjørn nu bare var svag, og at landet ikke havde noget seriøst kunstnerisk liv. Hun skriver:

> Udenlandske dokumentarfilmmagere (ikke bare europæere eller engelsktalende, men også japanere) er meget interesserede i hele den ordinære verden: de filmer overalt. Denne nysgerrighed med finansiel støtte skaber sand beundring, men også stor misundelse blandt vore filmskabere. Men det store spørgsmål er, hvor mange russiske filmskabere der kan leve op til europæiske standarder. (Sherwood 2011).

På Artdoc-filmfestivalen afslørede japanere igangværende planer om en film i anledningen af tyve-året for Sovjetunionens sammenbrud i slutningen af i år.

Miljø og udkantsområder. På festivalen blev det fremhævet, at truslerne imod miljøet i det vældige land fortjener større interesse fra russiske og internationale dokumentarfilmmagere. Der var et fornemt eksempel med, danskeren Boris Bertrams *Tankograd* (2009), der hentede en pris hjem for bedste dokumentar i fuld spillefilmslængde.

Filmen handler om dagliglivet i verdens

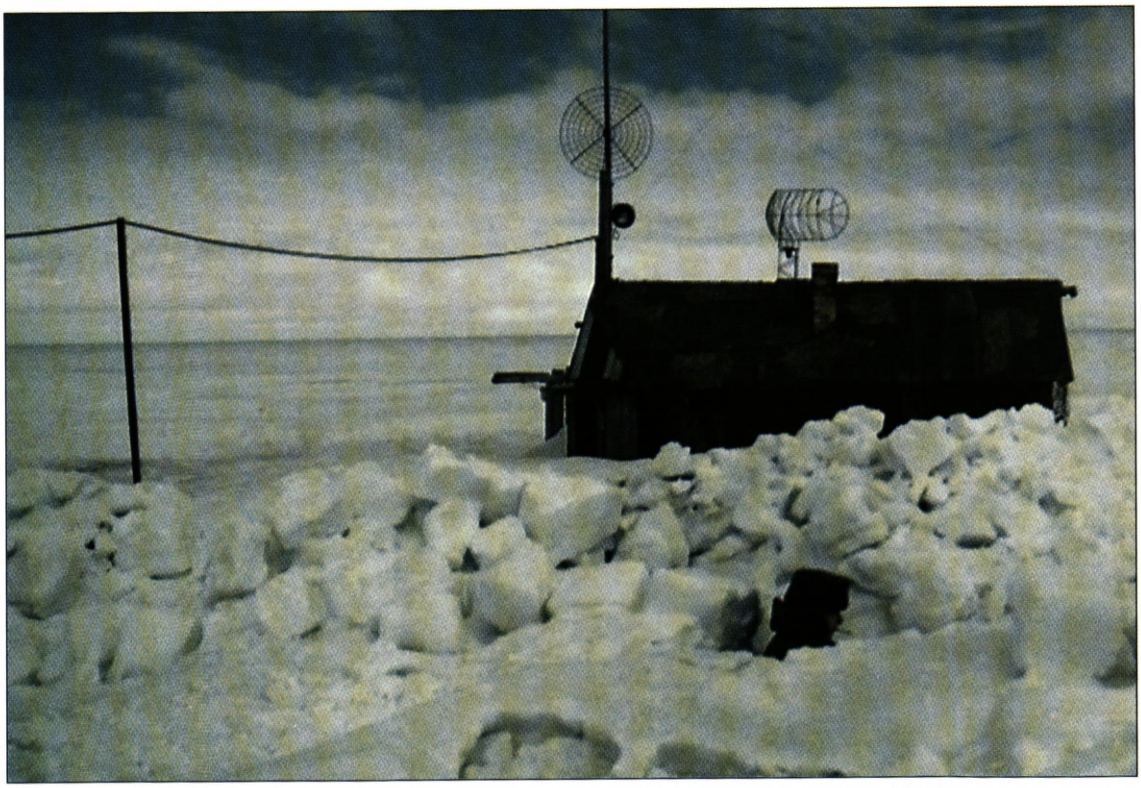
nok mest radioaktivt forurenede by, Tjelabinsk ved foden af Uralbjergene, hvor intet synes ændret siden sovjettiden. Men unge hovedpersoner forsøger at ændre deres helt eget liv i en amatørdansetrup. De forelsker sig, bliver gift og får børn og fortæller os det hele. Om katastroferne for indbyggerne efter ikke mindre end tretten ulykker med stort radioaktivt udslip siden 1949.

Det er en sørgelig, men livgivende fortælling om menneskers overlevelsesevne og det forunderlige i, at det gudsforladte Tjelabinsk har en af Ruslands mest vibrerende dansescener.

På festivalen bidrog den polske instruktør Michal Marczak også med indsigt i livet i Ruslands yderområder. Filmen *Koniec Rosji* (2010, *At the Edge of Russia*) skildrer en af det russiske militærs sidste forposter, set igennem en nitten-årig soldats øjne. Som det hedder i introduktionen til filmen: "Midt ude i det vidtstrakte, tilfrosne ingenting og over tusind kilometer fra det nærmeste træ er en håndfuld gamle soldater og deres unge assistent overladt til sig selv, den storslåede natur og de forældede politiske idéer, der holder dem i skak, mens de selv holder usynlige fjender borte fra de russiske grænser."

Den unge Aleksiej må vinde sine aldrende overordnedes respekt "i hverdagens mere eller mindre absurde og unødvendige ritualer og rutiner". *At the Edge of Russia* kritiserer ikke, men giver et humant billede af isolerede mænd, der søger tilflugt fra det civile livs uhåndterlige kaos i militærets selvpålagte orden og disciplin. En disciplin, der kun afbrydes af vodka og sørgmodige sange. Filmen fik en pris for bedste debut og blev kaldt "ren filmpoesi".

At the Edge of Russia (2010, instr. Michael Marczak).



Khodorkovsky. How The Richest Man In Russia Became Its most Famous Prisoner (2011, instr. Cyril Tuschi).

Men trods alt ender mange instruktører, der sendes til landet, med at forelske sig i Rusland og "vende tilbage, igen og igen," som den polsk-svenske instruktør Jerzy Sladkowski udtrykte det på festivalen, hvor han tilkendegav stor sympati for russiske filmkunstnere, da han sagde: "Vi tager næring af jer. Vi laver selv filmene, og så viser vi dem i vores egne lande."

Kvindebilleder. Blandt filmene på Artdocfest var også Jerzy Sladkowskis *Vodkafabriken* (Sverige 2010), der retter kameraet mod Tatjina og hendes datter Valentina, der bor i den kedsommelige og glemte provinsby Sjiguljovsk, 1000 km sydøst for Moskva. 22-årige Valentina arbejder på en vodkafabrik, 50-årige Tatjana er buschauffør. Valentina drømmer om at flytte til hovedstaden og blive skuespiller.

Nogle af kvinderne arbejder kun på fabrikken for at tjene penge nok til at forlade byen. En ung kvinde vil ligesom Valentina flygte til Moskva for at blive skuespiller, selv om hun angiveligt er blottet for talent. Og da hun drager af, efterlader hun sit barn.

I forrygende billeder med lystig og melankolsk hverdagssnak blandt fabriksarbejderne fører instruktøren tilskueren med helt ind til samlebåndene – og ind i folkesjælen, for nu at udtrykke det banalt. Snak om den postsovjetiske virkelighed, der har ødelagt deres ægtemænd, ikke mindst med det produkt, som kvinderne producerer. Og nu er virkeligheden ved at ødelægge dem.

Pink Taxi (2008) af den tyske instruktør

Uli Gaulbe viser et helt andet kvindebillede: storbykvindernes. De tre hovedpersoner arbejder alle i et lille taxaselskab, som kun kører for kvinder. De lytter til deres historier og fortæller deres egne, også om håbløse mænd ligesom derude i provinsen.

Khodorkovskij og de nye tider. En af de mest omtalte film på dette års filmfestival i Berlin var en dokumentarfilm uden for konkurrencen, *Khodorkovsky. How The Richest Man In Russia Became Its most Famous Prisoner* (Tyskland 2011) af den tyske instruktør Cyril Tuschi. Før filmen om den tidligere russiske oliemagnat og Vladimir Putins fjende, Mikhail Khodorkovskij, var helt færdig, blev Tuschis computer og hardwareudstyr stjålet fra hans hotelværelse på Bali. Og et par dage efter blev hans kontor i Berlin vandaliseret og fire computere med filmmateriale stjålet.

Der blev spekuleret meget i, om Ruslands efterretningstjeneste, FSB, dermed forsøgte at forhindre premieren, men en kopi var allerede sendt til Berlinalens arrangører.

Filmen er ikke nogen idolisering af Khodorkovskij, så hvorfor en hemmelig aktion imod den? Tuschi selv har ikke villet spekulere i det, men måske regnede FSB med, at filmen efter den megen kritik i Vesten af den politiserede retssag imod Khodorkovskij ville tegne et lidet flatterende billede af dagens Rusland. Men hvad der end lå bag historien, sikrede den Tuschi megen omtale op til premieren i Berlin.

Tuschi har i fem år rejst verden rundt for at tale med Khodorkovskijs businesspartnere, familie og venner til krøniken om oliemagnatens storhed og fald. Han havde også en udførlig brevveksling med Khordorkovskij til og fra dennes fangenskab i Sibirien.

Her skriver Khordorkovskij det, som vi har hørt mange gange før: "Jeg tror, at den vigtigste grund var, at jeg støttede den politiske opposition."

Blandt filmens styrker er, at den ikke drager nogen entydige konklusioner. Det er et essay, der overlader det til tilskuerne at drage deres egne. "Det mener jeg er bedre end at skildre det slemme Østen og det gode Vesten, den gode Khodorkovskij og den onde Putin," har instruktøren sagt. Tuschi, der før denne dokumentar lavede spillefilm, følte sig draget af "de shakespeareske dimensioner ved Khodorkovskijs skæbne".

Khodorkovskij var medlem af Komsomol som studerende og brugte partiforbindelser til at etablere en af landets første private banker i 1988. Efter kommunismens sammenbrud ekspanderede han, blev ejer af det nu hedengangne olieselskab Yukos og skabte sig en formue på otte milliarder dollars.

Vi ser en dramatisk, tegnefilmagtig rekonstruktion af hans arrestation i 2003, efter at han offentligt havde kritiseret Putin og finansieret oppositionen imod den daværende præsident. Anklaget for pengeafpresning, skattesvig og hvidvask af penge ved to retssager, senest dømt i december sidste år med udsigt til at blive i fængsel til 2017.

"Jeg havde idéen om ham i sneen, hørte Tjajkovskij i mine ører og forestillede mig, at han ville blive løsladt. Det var fantasi, men så fandt jeg ud af, hvor komplekst det hele var," har instruktøren sagt.

I filmen blændes der op med smukke scener i Sibirien, en klosterkirke i sneen og to unge, hvoraf den ene slet ikke aner, hvem Khodorkovskij er, selv om hans fængsel er tæt ved. Vi ser ham før arrestationen uden bodyguards, hvor han siger: "Livvagter kan ikke stoppe dem, som virkelig vil dræbe dig."

Vodkafabriken (2010, instr. Jerzy Sladkowski).

Den tidligere økonomiminister Jevgenij Saburov siger: "Oligarkerne har regeringen selv skabt". Han fortæller om, at præsident Boris Jeltsin i 1990'erne gav Khodorkovskij olieselskabet Yukos til dumpingpris.

Oligarkerne løb med arvesølvet, men blev fastholdt i regeringens net. De købte andele for næsten ingenting, men andelene var underlagt restriktioner, så de ikke frit kunne sælge dem. "De betalte millioner til Kreml-administrationen. Magten vil rådne som af cancer, der vil ødelægge hele samfundet," siger en tidligere minister i filmen.

Se, hvad det er blevet til. Moderen taler om sønnen Misjas drømme for Ruslands fremtid og siger: "Og se, hvad det er blevet til". Det blev i første omgang til kaos, for som tidligere økonomiminister Ivan Silajev siger: "Ingen kendte vejen til kapitalisme. Vi kopierede europæerne og amerikanerne."

Oligarkerne overraskede, da nogle af dem, herunder Khodorkovskij, opsøgte regeringen, der troede, at de kom efter penge. De kom ikke efter penge, "men ville i stedet lære os noget," siger Silajev.

Men det var ikke en regering, som mente at kunne lære noget. Bureaukraternes monopol havde erstattet kommunisternes, som det hedder i filmen om Anna Politkovskaja. Hun og Mikhail Khodorkovskij symboliserer henholdsvis Ruslands politiske og økonomiske udvikling og siger uendeligt meget om Rusland af i dag.

Blandt dokumentarfilm om dagens Rusland er der, som nævnt, en overvægt af produktioner af udenlandske instruktører og russere, som har forladt landet. Men de vender hele tiden tilbage – som Marina Goldovskaja.

Og mon ikke russere i al almindelighed en dag begynder at interesse sig for, hvorfor det er gået landet, som det er. Så vil de have masser af lærerige dokumentarfilm at søge til – også en række russiske, som i dag mest har kultstatus.

Litteratur

Sherwood, Olga: "The Russian documentary: an endangered breed", jan. 2011, Open Democracy.

Rysa (2008, *The Crack*, instr. Michał Rosa).

Nye tider – nye håb?

Polsk film efter kommunismens sammenbrud

Af Mikołaj Jazdon

Kommunismens sammenbrud i Polen, der som i de øvrige østeuropæiske lande tog sin begyndelse i 1989, medførte markante ændringer i polsk film. Censuren blev ophævet, og den frie markedsøkonomi sørgede for, at den filmproduktion, der tidligere havde været statsstyret, nu blev næsten fuldtud privatiseret. Filmen mistede på den måde den privilegerede position, den havde haft før. Den blev ikke længere set som den førende kunstart, og filminstruktører blev ikke længere anset for at være nationale talsmænd, der gennem filmiske metaforer og symboler kommunikerede med befolkningen hen over hovedet på systemets filmcensorer. Den nye, postkommunistiske æra skulle derfor på mange måder vise sig at blive noget af en kunstnerisk udfordring for polsk film.

Ulve i det postkommunistiske samfund. Med introduktionen af det frie marked skete der store omvæltninger i den polske samfundsstruktur. Klasseskellene blev markant tydeligere end i de kommunistiske år, hvor stort set alle var lige fattige. Pludselig skulle man i Polen forholde sig til helt nye samfundsfænomener så som arbejdsløshed og hjemløshed eller milliongevinster og millionærer. Disse nye fænomener begyndte også at finde vej ind i polsk film, hvor den nyopståede polske kapitalisme såvel i genrefilm som i mere kunstneriske film konsekvent blev udsat for hård kritik. Tre eksempler kan bruges til at illustrere denne tendens: Władysław Pasikowskis *Psy* (1992, *The Pigs*), Krzysztof Krauzes *Dług* (1999, *The Debt*) og Sławomir Fabickis *Z odzysku* (2006, *Retrieval*).

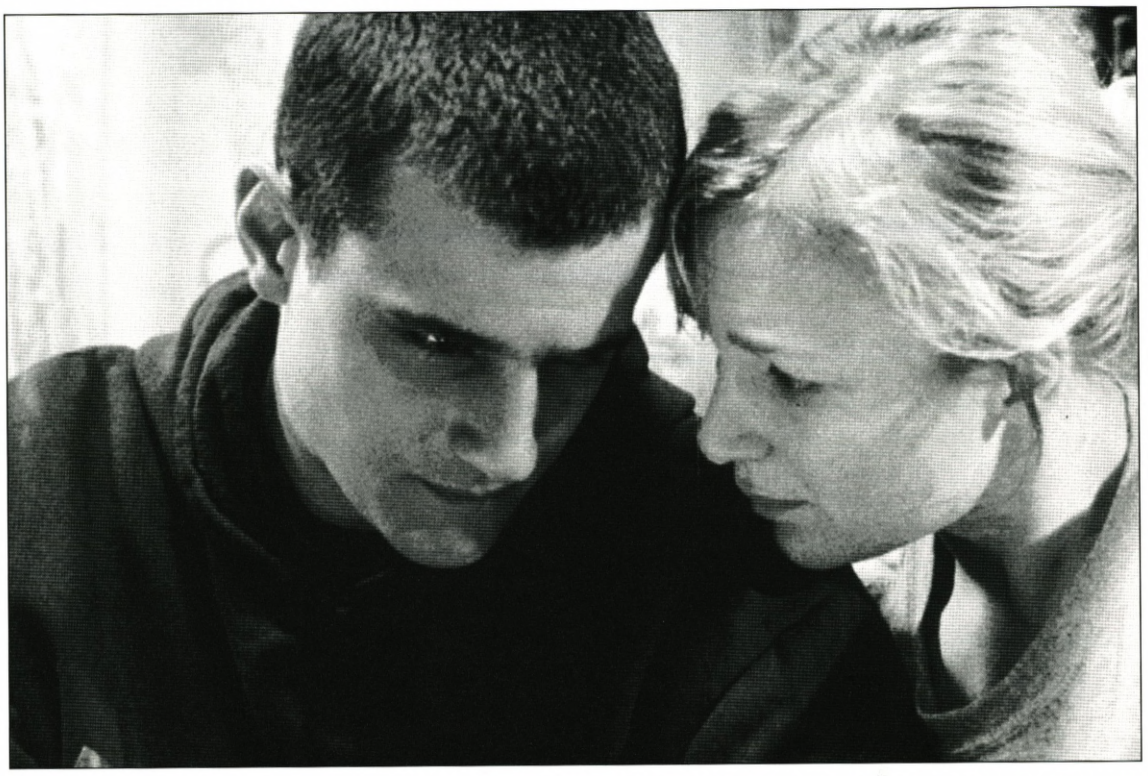
The Pigs er den postkommunistiske æras første markante genrefilm. Det er en actionfilm, der på hjemmemarkedet blev en enorm kommerciel succes på et tidspunkt, hvor polske biografer ellers næsten udelukkende var begyndt at satse på et amerikansk repertoire. Handlingen i *The Pigs* udspiller sig i 1989, og filmens protagonist er en hemmelig politiagent, der tidligere var frontkæmper i fagbevægelsen Solidaritet. Den polske filmhistoriker Marek Haltoff beskriver filmens portræt af Polen på følgende måde:

> Pasikowski viser os et Polen i en historisk overgangsfase mellem to systemer, hvor principper kan gradbøjes, og alting er muligt. 1989 var i Polen præget af retsopgør med de tidligere medlemmer af det hemmelige polske politi (SB), af brændte politidokumenter og talløse eksempler på åbenlys korruption. Alt sammen forhold, filmen sætter sig for at skildre, og den går endda skridtet videre, idet den også viser, hvordan en gruppe tidligere kolleger fra det sovjetiske KGB, det østtyske STASI og det polske GB forsøger at tilkæmpe sig en magtfuld position på det illegale, men lukrative narkotikamarked. Filmen viser os eskaleringen i den kriminalitet, der før 1989 stort set aldrig blev omtalt i offentligheden, men som nu om dage pryder avisernes forsider. (Haltoff 2002: 248).

Krzysztof Krauzes *The Debt* regnes af mange for en af de vigtigste polske film i de sidste to årtier og bliver oftest analyseret som en metafor for et Polen midt i en omstillingsproces. Filmen skildrer to unge forretningsmænd i tyverne, der gerne vil starte deres første virksomhed. Til deres store overraskelse udsættes de i den forbindelse for både trusler og voldshandlinger af deres kollega, som i stedet for at hjælpe dem med det forretningsmæssige tvinger dem til at tilbagebetale en ikkeeksisterende gæld. Efter kort at have overvejet at søge hjælp hos politiet vælger de to forretningsmænd at dræbe kollegaen og dennes bodyguard. Kort tid efter melder de sig selv til politiet.

Filmen var baseret på en virkelig begivenhed, og den startede derfor en større debat i samtlige polske medier. Historien kom til at fremstå som et gruopvækkende eksempel på, hvad enhver kunne blive udsat for i 1990'ernes liberalistiske Polen. I stedet for at gribe opgaven an som en dokumentarfilm valgte instruktøren at forme en historie, der med sit primære fokus på skyld og desperation bragte mindelser om Fjodor Dostojevskijs *Forbrydelse og Straf*. Et stykke tid efter filmens premiere benådede Polens præsident de to virkelige forretningsmænd, som begge havde fået en straf på 25 års fængsel.

I Sławomir Fabickis debutspillefilm *Retrieval* møder vi den godmodige unge Wojtek, der arbejder hårdt i den trøstesløse, industrielle Silesia-region for at kunne forsørge den noget ældre Katja, en illegal indvandrer fra Ukraine, og hendes



Zodzysku (2006, *Retrieval*, instr. Sławomir Fabicki).

søn. For at skaffe flere penge til huse og slippe for sit til tider livsfarlige arbejde på byens cementfabrik tager Wojtek imod et job som udsmider på et diskotek. Det viser sig imidlertid hurtigt, at jobbet også rummer en del kedelige opgaver, eftersom hans chef tjener de fleste af sine penge som lånehaj. For at hjælpe familien til øget velstand accepterer Wojtek også at optræde som illegal inkassator, men da Katja finder ud af dette, forlader hun ham. På grund af hans nye lyssky erhverv vil heller ikke hans familie længere kendes ved ham. Wojtek beslutter derfor at stoppe som inkassator, hvilket resulterer i et ordentligt lag tæsk fra lånehajens øvrige håndlangere. Ved synet af hans skrammer åbner Wojteks familie til sidst atter hjemmets døre for ham.

De tre film kan alle ses som eksempler på en større gruppe film, der ofte sammenfattes under betegnelsen 'banditfilm'. I alle disse film støder vi på et kritisk portræt af det postkommunistiske Polen, hvor jungleloven synes at være den eneste gældende, og hvor ordensmagten for længst har opgivet at følge med i de mange samfundsforandringer, der hele tiden skaber nye smuthuller for kriminelle.

Nyrige og yuppier. Hverken forretningsmænd eller middelklassepionerer er blevet skildret særlig sympatisk i nogen af de seriøse polske film, der er blevet produceret siden 1989. Den eneste undtagelse er Karol i Krzysztof Kieślowskis *Trzy kolory: Biały* (1994, *Hvid*). Ellers bliver de nyrige polak-

ker skildret som usympatiske, snobbede, grådige og egoistiske. Instruktøren Mariusz Treliński har således kaldt sit portræt af den polske yuppie-generation *Egoiści* (2000, *Egoists*), en film, hvor det især er business- og kunsteliten, der står for skud. Endvidere finder vi i tre film skuespilleren Rafał Maćkowiak i hovedrollen som en lumsk forretningsmand, der hele tiden sørger for at drage fordel af den opstartende polske markedsøkonomi. Det drejer sig om Łuksz Zadzrzyńskis *Billboard* (1998), der er en kritisk skildring af reklamebranchen, Natalia Koryncka-Gruzs *Amok* (1998), som er den første film om polske børsmæglere, og Waldemar Krzysteks *Nie ma zmiłuj* (2000, *No Mercy*), en brutal beretning om en sælger, der arbejder for vinindustrien. Kendetegnende for disse tre (og en del lignende) protagonister er, at de i deres forretningsiver udelukkende er styret af pengebegær. Her forholder det sig lidt anderledes med Karol i *Hvid,* hvis iværksættertrang lige så meget er motiveret af hans ønske om at imponere en uopnåelig kvinde.

Det er dog også muligt at finde eksempler på sympatiske unge polakker, der gør karriere, tjener penge, rejser og i det hele taget nyder godt af de muligheder, de nye tider har bragt med sig. De optræder i stort antal i en del tv-serier, hvor middelklassen ofte bliver fremstillet på en romantisk og glorificerende måde, som har meget lidt med den polske virkelighed at gøre. Det mest prægnante eksempel i den forbindelse er titelfiguren i tv-serien *Magda M.* (2005-07, instrueret af en række anerkendte polske spillefilminstruktører som Jacek Borcuch, Maciej Dejczer og Krzysztof Lang). Magda M., som spilles af Joanna Brodzik, er en ung, smuk advokat, der tjener så godt med penge, at hun kan tillade sig at bruge hovedparten af sin tid på at tænke på mænd. Ud over tv-serierne støder vi også på den eskapistiske middelklassefremstilling i en række romantiske komedier, en genre, som i særlig grad har været dominerende de sidste ti år.

To doku-skoler. Mens de kommercielle film er stadig mindre realistiske i deres skildringer af livsforholdene i det moderne Polen, forholder det sig omvendt med dokumentarfilmen. Det er i den forbindelse værd at understrege, at den kunstneriske dokumentar siden midten af 1950'erne har haft mindst lige så høj status som fiktionsfilmen. I de sidste tyve år har dokumentarfilmen interessant nok opnået endnu højere status, og i dag er der ofte mere prestige forbundet med at lave dokumentar- end fiktionsfilm. Lubelski (2011) giver følgende forklaring på, at det forholder sig sådan:

> Når polsk dokumentarfilm står så stærkt, har det først og fremmest at gøre med den lange tradition for at tage genren alvorligt. Dokumentarfilm er i Polen altid blevet vurderet på æstetiske præmisser og ikke blot blevet anset for at være journalistik eller propaganda. Dertil kommer, at man med denne type film i de senere år i høj grad har valgt en mere vesteuropæisk model, når det gælder selve finansieringen og distributionen. (Lubelski 2011).

Det studiesystem, der i den kommunistiske periode havde til opgave at producere dokumentarfilm til biografmarkedet, forsvandt efter Murens fald, men synet på dokumentaristen som auteur overlevede og styrkedes. Desuden har kunstneriske dokumentarfilm siden 1990'erne fået statsstøtte og er blevet produceret i private studier i samarbejde med public service tv-stationer. Dertil kommer, at filmskolerne i Łódź og Katowice også er begyndt at producere dokumentarfilm, instrueret af filmstuderende og helt unge instruktører. Disse film

har været nogle af de mest hædrede ved diverse nationale og internationale filmfestivaler.

I 1990'erne oplevede man et sammenstød mellem to dokumentarfilmretninger. Den ene, Fidyk-skolen, er opkaldt efter Andrzej Fidyk, en fremtrædende dokumentarfilmskaber, der i en årrække ledede dokumentarafdelingen på kanal 1 på det statsejede polske tv (TVP). Den anden retning, Łoziński-skolen, har sit navn fra to af de vigtigste auteur-dokumentarister, Marcel Łoziński og hans søn Paweł.

Fidyk-skolen. Fidyk-skolens instruktører – Ewa Borzęcka, Marcin Koszałka og Andrzej Fidyk selv – opfatter dokumentarfilm som en slags reality show, hvor det er tilladt at benytte sig af stort set alle midler for at give et gribende og dynamisk billede af virkeligheden. Skolen har rødder i tv-dokumentarismen, og dens æstetiske virkemidler minder om tv-reportagens. Et centralt element i den forbindelse er det konfronterende interview:

> For Fidyk-skolens instruktører har hverdagslivet ikke større interesse. Ifølge dem skal en dokumentarfilm først og fremmest være et underholdende show, som hvad popularitet angår, er i stand til at konkurrere med de største Hollywood-produktioner. Efter deres mening er en stor del af nutidens tilskuere blevet trætte af fiktionshistorier; man foretrækker i stedet at være medobservatør af virkelige begivenheder, som sker lige for øjnene af én. Instruktørens holdninger og meninger er i den forbindelse af mindre betydning; det, der virkelig tæller, er instruktørens evne til at vælge det rette emne og til at skrue en god historie sammen – i kombination med indgående kendskab til et moderne publikums smag og vaner (Lubelski 2011).

Ewa Borzęcka laver film om mennesker, for hvem kommunismens fald har haft alvorlige negative konsekvenser, så som hjemløshed og arbejdsløshed. Især den kontroversielle *Arizona* (1998), der indgår i en hel serie af dokumentarfilm om det moderne Polens sociale ofre, har været genstand for megen debat. Filmen er et portræt af en gruppe arbejdsløse bønder fra landsbyen Zagórki, der før 1989 arbejdede i et stort, statsejet landbrugskollektiv, men som ikke har kunnet tilpasse sig de nye vilkår efter indførelsen af det frie marked. Bønderne, som aldrig har lært at tage vare på deres eget liv, bruger de penge, de får i understøttelse, på flittigt indkøb af frugtvinen 'Arizona'. Borzęcka filmer oftest de arbejdsløse bønder, når de græder, er fulde og præget af modløshed, hvilket bl.a. forargede Marcel Łoziński (forbilledet for Łoziński-skolen), som beskyldte Borzęcka for at betragte og filme mennesker, som var de dyr i et laboratorieforsøg.

Marcin Koszałka, en anden markant Fidyk-instruktør, har med *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999, *Such a Nice Son I Gave Birth to*) markeret sig med en mere privat film, hvor han med digitalt kamera tegner et hverdagsportræt af sin mor. Filmen fik en del omtale på grund af nogle scener, hvor moderen retter en række voldsomme vredesudbrud mod sin søn. Koszałka har i et interview udtalt, at han i nogle tilfælde fremprovokerede moderens reaktioner. Nogle kritikere har rost filmen for at afsløre det hverdagshelvede, der ofte gemmer sig under familielivets pæne overflade, mens andre – primært repræsentanter for Łoziński-skolen – mener, han har overtrådt nogle etiske grænser, som enhver dokumentarfilminstruktør er forpligtet til at respektere.

Łoziński-skolen. Marcel Łoziński, hans søn Paweł og klipperen Katarzyna Maciejko-Kwalczyk bygger derimod videre på den auteur-tradition, der blev udviklet ved Polens dokumentarfilmskole i 1960'erne

og 1970'erne. Deres film er mere baseret på observation end interview, og klippeprocessen bliver i den forbindelse et vigtigt element til at redigere stoffet efter det budskab, de gerne vil have frem. Paweł Łozińskis *Taka historia* (1999, 'Som tingene er') kan ses som en slags svar til Borzęckas *Arizona*. I filmen portrætterer han sine naboer i et lejlighedskompleks i Warszawa, et pensioneret ægtepar, hvor manden tidligere var pedel, mens konen var frisør. Selv om deres økonomi hænger fornuftigt sammen, kan manden ikke lade være med dagligt at kigge i offentlige skraldespande efter ting, der evt. kan sælges videre. Instruktøren filmede ægteparret i flere måneder og kom dermed tæt ind på livet af dem. De fremstår filmen igennem som søde, interessante mennesker, der åbenhjertigt og reflekteret fortæller om deres afdøde familiemedlemmer og deres børn. Vigtigst for filmen er hele tiden at betone eksistentielle problemer frem for sociale.

Marcel Łozińskis *Wszystko może się przytrafić* (1995, 'Alt kan ske') er af filmforskeren Tadeusz Szyma blevet kaldt "et forbilledligt eksempel på refleksiv filmpoesi" (Szyma 2008: 77). Filmen former sig som et portræt af instruktørens charmerende seks-årige søn, Tomek, der gennem samtaler med folk, som er meget ældre end han selv, fremstår som den rene filosof. De mange overraskende spørgsmål og uventede, dybsindige udtalelser, drengen kommer med (typisk på en hyggelig bænk i parken eller fra sit løbehjul), kontrasteres mod forskellige forgængelige fænomener præget af lidelse og død. Æstetisk adskiller den 40 minutter lange film sig væsentligt fra den mere traditionelle tv-dokumentarisme. Filmens fotograf, Arthur Reinheart, der normalt arbejder med spillefilm, har valgt i parkscenerne på nogle lyse, varme sommerdage at filme vor lille filosof med en meget lang linse. Når han filmer med denne linse på lang afstand gennem træernes små lysninger, skabes en smuk, impressionistisk billedvirkning. Med til at understrege denne virkning er også baggrundsmusikken: klassiske valse af Johann Strauss, Iosif Ivanovic og Ilja Shatrov.

Alene i titlen kommenterer Marcel Loziński med sin film *Żeby nie bolało* (1998, 'Så længe det ikke gør ondt') den aktuelle medieudvikling i retning af mere og mere aggressiv reality, hvor almindelige mennesker lader sig udnytte af skrupelløse producenter. Filmen skildrer det afdæmpede, respektfulde møde mellem Lozińskis filmhold og en ensom kvinde, som arbejder på et landbrug og er en ivrig litteraturlæser og stor teaterentusiast. Filmens titel refererer til de sidste ord, den ældre dame kommer med, da hun og filmholdet diskuterer filmens endelige form. "Så længe det ikke gør ondt" endte således med at blive det overordnede motto for hele Łozińskiskolens filmfilosofi, hvor det centrale er at optræde etisk over for de mennesker, man portrætterer, og huske på, at der ikke er tale om skuespillere, men om rigtige mennesker. Det er derfor vigtigt at etablere et tæt forhold til de portrætterede, ikke kun for at filme dem, men også for at observere og lære at værdsætte det liv, de lever.

De fortabte og ensomme. Ambitionen om at skabe nogle indgående portrætter af det ny Polens gamle, ensomme og lidende støder man også på hos instruktører uden for dokumentarfilmens cirkler. F.eks. kom inspirationen til Piotr Trzaskalskis meget roste *Edi* (2002) en dag, da instruktøren fra sit vindue så en hjemløs mand skubbe en vogn med skrammel foran sig. *Edi* er historien om en godhjertet klunser (en figur, man ofte støder på i polske film), der gerne ofrer sig for andre. Som film- og litteratur-

forskeren Andrzej Franszek (2002: 21) har fremhævet, er det en film, der er solidarisk med sin karakter, fordi den ikke udstiller hans fattigdom og elendighed. Endvidere sørger Trzaskalski for ikke at idealisere sine medvirkende og sikrer sig samtidig, at de repræsenteres med værdighed. På den måde fremstår de som mennesker og ikke blot papfigurer. *Edi* er således ifølge Franszek ikke blot et realistisk virkelighedsbillede, men også et indfølt portræt af socialt udstødte.

At bo i stille, landlige omgivelser, fjernt fra storbyernes vrimmel, er også i en række nye polske fiktions- og dokumentarfilm blevet ophævet til ideal. Jasiek, protagonisten i Andrzej Jakimowskis *Zmruż oczy* (2003, *Squint Your Eyes*), beslutter sig for at forlade sit komfortable byliv for i stedet at arbejde som vagt i en lagerbygning ved Mazury søerne. Her udvikler han et nært venskab med en lille pige, hvis usympatiske, nyrige forældre ikke har tid til at tage sig af hende. Forholdet mellem et forsømt barn og en ældre voksen er et genkommende tema i mange nye polske film.

To fremragende dokumentarfilm fra 2010 beskæftiger sig således ligeledes med dette tema, nemlig Bartosz Kruhliks *Wycieczka* ('Rejsen') og Marta Minorowiczs *Kawałek lata* ('En smule sommer'). I begge film følger vi nogle teenagebørn, der for en stund glemmer alt om computerspil og mobiltelefoner for i stedet under et besøg hos deres bedsteforældre i landlige omgivelser at hengive sig til naturens stilhed og lavmælte, fortrolige samtaler. I den forbindelse er det måske værd at opsummere, at man i moderne polsk film støder på to slags skildringer af ældre mennesker. I de film, der skildrer den ny æras lumske nykapitalister, er de ældre (dvs. nykapitalisternes forældre) skildret som mennesker, man ikke kan bruge til noget, fordi de hører hjemme i en tid med en helt anden social, politisk og økonomisk virkelighed. Hos de filminstruktører, der har et mere positivt syn på Polen (som f.eks. Kruhlik, Mironowicz og Marcel og Paweł Łoziński) fremstår den ældre generation derimod lige modsat. Her er der tale om mennesker, der med deres erfaring, tålmodighed og modne måde at tackle problemer på kan inspirere og hjælpe de yngre generationer.

Bogen som symbol på sjælefred. Et andet meget anvendt symbol på flugten fra dagligdagens stress og jag er bogen. I Filip Marczewskis dokumentarfilm *Jak w niebie* (2008, 'Som i himlen') følger vi en gruppe hollandske immigranter, der har slået sig ned i de vilde Bieszczady-bjerge i Polen, hvor de i en lille hytte uden elektricitet ikke bestiller andet end at læse medbragte, hollandske bøger fra morgen til aften. Et andet eksempel er den prisbelønnede *Antykwariat* (2005, 'Antikvariat'), hvor instruktøren Maciej Cuske tegner et portræt af et af de hyggeligste og mindste antikvariater i det centrale Warszawa, hvor folk ikke blot kommer for at købe bøger til en overkommelig pris, men ofte har som deres primære formål at få sig en sludder med den joviale boghandler (et lignende antikvariat støder vi i øvrigt på i Kazimierz Karbaszs *Za rogiem niedaleko* (2005, 'Lige rundt om hjørnet')). Bøger spiller også en væsentlig rolle i et par af de tidligere nævnte spillefilm, f.eks. er det eneste, titelpersonen i *Edi* ejer, hans bogsamling, og det eneste, Jaisek i *Squint Your Eyes* vælger at tage med sig fra sin storbytilværelse, er et par papkasser fyldt til randen med bøger. Bogen ses i disse film som det 'langsomme medie' til fordybelse, i modsætning til moderne medier som internettet og mobiltelefonen, der fremstår som udtryk for tab af frihed og sjælefred.

Plac Zbawiciela (2006, *Saviour Square*, instr. Joanna Kos-Krauze og Krzysztof Krause).

Storbyen og provinsen. En modsætning nært beslægtet med den ovenfor nævnte er den klassiske mellem by og land. I mange film er det således på landet, man finder det sande paradis (f.eks. i en række populære komedier af Jacek Bromskis: *U Pana Boga za piecem* (1998, *In Heaven as It Is on Earth*), *U Pana Boga w ogródku* (2007, *God's Little Garden*), *U Pana Boga za miedzą* (2009, *God's Little Village*)), mens storbyer som Warszawa, Kraków og Gdańsk skildres som hjemsted for det hurtige, det overfladiske og det brutale. Krzysztof Krauze og Joanna Kos-Krauzes *Plac Zbawiciela* (2006, *Saviour Square*), der af mange anses for at være en af de vigtigste nyere polske film, fortæller historien om en familie, bestående af et forældrepar i trediverne og deres to børn, der af sociale årsager ender med at gå til grunde på den mest tragiske vis.

Ægteparret har ikke råd til at have deres eget hjem og bor derfor hos mandens mor i en lille lejlighed (en situation, man ofte støder på hos polske ægtepar i tyverne og trediverne, fordi leveomkostningerne er så høje i det moderne Polen). Mandens mor viser sig på alle måder at være noget af en pestilens at bo sammen med, og under påskud af at have meget arbejde tilbringer manden derfor mere og mere af sin tid uden for hjemmet. På et tidspunkt, hvor han er blevet så fjern, at man ikke kan regne med hans støtte i familien, viser det sig endvidere, at den nye lejlighed, familien var blevet stillet i udsigt, er et rent svindelnummer. I frustration over den megen modgang dræber konen sine børn med gift

Cześć Tereska (2001, *Hi, Tereska*, instr. Robert Gliński).

for derefter at begå selvmord.

Et lige så dystert billede af storbylivet i det moderne Polen støder vi på i Robert Glińskis *Cześć Tereska* (2001, *Hi, Tereska*), en rørende historie om en teenagepiges liv i et højhusbyggeri i Warszawa. På grund af manglende omsorg og interesse fra sine forældre involverer hun sig mere og mere med nogle af rødderne fra skolen. Efter at være blevet voldtaget af sin kæreste ender hun med i blindt raseri at dræbe en handicappet vagtmand, som hun ellers plejede at besøge og have gode samtaler med. At filmen er optaget i sort/hvid og benytter sig af en dokumentarisk kameraæstetik, er med til at understrege det realistiske i historien.

Storbyen fungerer i disse film (og andre, bl.a. de allerede nævnte *The Debt* og *Egoists*) som et sted med konstante, dynamiske forandringer. Et sted, hvor man hurtigt kan gøre karriere og blive rig, men også hurtigt forsvinde. Over for storbyen står provinsen, hvor tiden – som skildret i film som *Squint Your Eyes* og *Edi* – synes at være gået i stå. Det er ganske vist ikke nemt at finde et job og gøre karriere her, til gengæld er livet knap så brutalt, og det er langt nemmere at finde venner og opnå sjælefred.

Familielivet i krise. I polsk film bruger man ofte et barn som protagonist, når man vil fortælle om en familie i krise. Jagten på penge og rigdom er ofte med til at skubbe både forældre og børn ud i social og eksistentiel fornedrelse. Katarzyna Rosłaniecs *Galerianki* (2009, *Mall Girls*), Robert

Glińskis *Świnki* (2009, *Piggies*) og Jarosław Sztanderas kortfilm *Luksus* (2008, *Luxury*) beskriver således alle en teenage-prostituerets liv, mens Dorota Kędzierzawska i sine film *Wrony* (1994, *Crows*) og *Jestem* (2005, *I am*) sætter fokus på omsorgssvigtede børn, der løber hjemmefra. I den forbindelse bør også Sławomi Fabickis Oscar-nominerede kortfilm *Męska sprawa* (2002, *A Man Thing*) nævnes. Her følger vi en tretten-årig dreng, der dagligt gennemtæves af sin far og derfor stikker af hjemmefra for at gemme sig i en hundekennel, hvor hans eneste ven, en omstrejfende hund, ind imellem holder til. Fælles for næsten alle disse film om ydmygelser og fornedrelser hos ungdommen er, at de er baseret på virkelige begivenheder beskrevet i den polske presse.

Dokumentarister har en tendens til at se lysere på samme problemstilling. Linda Dudas tegner i *Herkules* (*Hercules*) fra 2004 et portræt af en handicappet teenagedreng, der samler skrot for at kunne sælge det videre på forskellige lossepladser – det er hans måde at hjælpe med at forsørge sine arbejdsløse forældre. Drengens videre skæbne kunne året efter følges i *Hekules wyrusza w świat* (2005, *Hercules Sets Out For the World*, instr. Linda Dudas), hvor et middelklasseægtepar, som havde set *Hercules* i fjernsynet, tog drengen med på ferie ved havet, som han aldrig havde set før. Jakub Stożek følger i sin *Poza zasięgiem* (2010, 'Uden for rækkevidde') to søstres jagt på den mor, de ikke har set i seksten år, og som nu bor i Frankrig. Alle disse dokumentarfilm fortæller om menneskets behov for at have en familie og for at føle, at ens nærmeste er der for én. Børnene bliver ikke beskrevet som ofre. Vi ser dem handle aktivt i en svær familiesituation, og de er nogle gange ligefrem i stand til at finde en løsning, hvor deres forældre har opgivet håbet. På den måde er disse film med til at bekræfte en klassisk forestilling om, at børn er verdens eneste håb.

I den europæiske union. Polen blev medlem af EU 1. maj 2004. De nye muligheder, dette førte med sig for polakkerne, er også skildret på film. Leszek David var i den forbindelse på forkant med udviklingen, eftersom han allerede i 2003 lavede filmen *Bar na Victorii* (*A Bar at the Victoria Station*), hvor vi præsenteres for en enestående insider-beretning om to arbejdsløse mænd i trediverne, der beslutter sig for at forlade deres lille landsby i det sydlige Polen for at tage til London og finde arbejde. David, der ud over at være instruktør også er de to mænds ven, følger dem med sit digitalkamera i jagten på et bedre liv i en by, hvor de ingen kender, og hvor de ikke taler sproget. Filmen kan siges at være en slags dokumentar-profeti, eftersom der blot få måneder efter strømmede tusindvis af polakker til England som følge af EU-medlemskabet og dets mulighed for arbejdskraftens fri bevægelighed.

I 2005 kom så *Oda do radości* (*Ode to Joy*), en episodespillefilm instrueret af tre debuterende instruktører: Anna Kazejak-Dawid, Jan Komasa og Maciej Migas. Hver episode fortæller om et ungt menneske, der efter et mislykket forsøg på at skabe sig en tilværelse i Polen beslutter sig for at rejse til England for at prøve lykken dér. I filmens sidste scene møder vi således protagonisterne fra alle tre episoder i den bus, der skal føre dem til deres uvisse fremtid i London. Et mere optimistisk syn på unge polakkers fremtid finder man i Maria Zmarz-Koczanowiczs dokumentar *dziennik.pl* (2004, 'dagbog.pl'), hvor seks unge mennesker i tyverne fra alle egne af Polen portrætteres: en succesfuld bonde, en kvindelig kunstner, en forfatter og

happening-organisator, en talsmand for Polens miljøparti, en feministisk aktivist og en arbejdsløs, der i en lille by arrangerer kulturelle begivenheder, samtidig med at han forsøger at få et job i et stort firma.

Det forjættede Warszawa. Tre af de seks portrætterede i *dziennik.pl* er fra Warszawa, et sted, der – til trods for de nye muligheder i de vestlige EU-lande – stadig af mange unge polakker ses som det forjættede land. Eftersom det er den største by med den mest rivende udvikling i Polen, valfarter unge dertil fra alle egne af landet i håbet om at få realiseret deres største drømme. Synet på hovedstaden som det forjættede land støder man på i en del polske film, f.eks. i Dariusz Gajewskis *Warszawa* (2003, *Warsaw*), en multiplotfilm i Robert Altman-stil om byens nytilflyttere, og Karolina Bielawska og Julia Ruszkiewiczs dokumentar *Warszawa do wzięcia* (2009, *Warsaw Available*), der beskriver tre piger fra et tidligere kollektivlandbrug (i stil med det, der blev skildret i *Arizona*), som håber på at realisere deres drømme i en hovedstad, de ellers udelukkende kender fra tv. Som noget nyt blandt disse 'turen går til Warzsawa'-film vælger Katarzyna Klimkiewiczs *Hanoi-Warszawa* (2009, *Hanoi-Warsaw*) at fokusere på illegale indvandrere fra Vietnam. Warszawa bliver dog – som i størstedelen af alle polske film – også her skildret som det vigtigste sted i Polen.

Fortidens mørke skygger. Et andet vigtigt tema i mange moderne polske film er det

Oda do radości (2005, *Ode to Joy*, instr. Anna Kazejak-Dawid, Jan Komasa og Maciej Migas).

problematiske forhold mellem fortiden og nutiden. Således kaster den kommunistiske epoke skygger ind over både det offentlige og det private liv i dagens Polen. F.eks. var der tale om en stor skandale, da det blev afsløret, at en række prominente repræsentanter for eliten (politikere, journalister, kunstnere og katolske præster) havde fungeret som agenter og informanter under det kommunistiske regime. Blandt de forholdsvis få film, der har skildret, hvordan man under regimet på forskellige niveauer samarbejdede med det hemmelige politi, er tre titler særlig vigtige: spillefilmene *Rysa* (2008, *The Crack*, instr. Michał Rosa) og *Różyczka* (2010, *Little Rose*, instr. Jan Kidawa-Błoński) samt dokumentaren i spillefilmlængde *Trzech kumpli* (2008, *Three Buddies*, instr. Ewa Stankiewicz og Anna Ferens).

I *The Crack* bliver en midaldrende mand i nutidens Polen i et tv-program af en historiker beskyldt for at have været hemmelig agent under kommunismen. Således skulle han udelukkende have giftet sig med sin kone for at kunne udspionere sin svigerfar, en antikommunistisk akademiker. Selv om han afviser det hele som det rene nonsens, kan han ikke forhindre beskyldningerne i at udløse en alvorlig krise i hans ægteskab. En lignende historie støder vi på i *Little Rose*, der er baseret på en autentisk historie. Her følger vi en anerkendt antikommunistisk forfatter og universitetsprofessor (som bl.a. samarbejder med Radio Free Europe), der gifter sig med en meget yngre sekretær, som viser sig at arbejde for det hemmelige politi. *Three Buddies* handler om det aldrig fuldt opklarede mord på studenten og undergrundsaktivisten Stanisław Pyjas, en af de tre venner, titlen refererer til. En af de to andre venner, der arbejdede ved en af landets populæreste aviser, viste sig at være hemmelig agent.

Ud over disse tre film bør man i denne sammenhæng også nævne Wojciech Tomczyks tv-drama *Norymberga* (2006, *Nuremburg*), hvori en tidligere oberst bekender sine synder under kommunismen over for en ung journalist. Titlen refererer naturligvis til den berømte Nürnberg-proces umiddelbart efter Anden Verdenskrig, og med den megen offentlige debat om polsk films måde at håndtere fortidens samarbejdsstrategier på kan man sige, at der i de senere år har fundet en symbolsk Nürnberg-proces sted i det polske kulturliv.

Stor debat og interesse har det også skabt, når man i historiske spille- og dokumentarfilm har fremstillet forholdet mellem bødler og ofre. Selv om de begivenheder, der skildres, ofte ligger mere end 50 år tilbage, føler man i Polen, at de stadig har relevans i dag. Det bedste eksempel på dette er Andrzej Wajdas *Katyń* (2009) om masselikvideringen af 22.000 polske officerer i Katyńskoven vest for Smolensk. Likvideringerne blev udført i foråret 1940 af det hemmelige sovjetiske politi NKVD på ordre af Stalin. Filmen fokuserer både på selve massakren og på den såkaldte 'Katyńløgn', hvor man i Sovjetunionen bevidst forsøgte at plante skylden for massakren hos nazisterne. I samtlige østbloklande var det helt frem til kommunismens fald forbudt overhovedet at nævne Katyńskoven ved navn. Dette er blot ét eksempel på, at polske filmskabere fortsat finder det vigtigt at få belyst og korrigeret fortidens mange løgne og give moralsk oprejsning til de mange ofre og deres efterkommere i nutidens Polen.

Arven fra Kieślowski. Spørgsmålet er så, om man i alle disse film kan tale om en fælles måde at skildre udviklingen i det post-kommunistiske Polen på. Hvis man

Katyń (2009, instr. Andrzej Wajda).

skulle pege på ét overordnet fællestræk, kunne det være filmskabernes holdning til virkeligheden. I stedet for blot at skildre sociale, politiske og økonomiske forhold finder man det først og fremmest vigtigt at skildre samtidens moralske dilemmaer. I den forbindelse synes mange instruktører i de senere år at være inspireret af den store auteur i moderne polsk film, Krzysztof Kieslowski, der fra og med sin tv-serie *Dekalog* (1988) satte fokus på eksistentielle frem for politiske og sociale problemstillinger.

Jerzy Stuhr, skuespilleren, der spillede hovedrollen i en række Kieslowski-film (*Spokój* (1976, *The Calm*), *Amator* (1978, *Jeg – en filmamatør*), *Przypadek* (1981, *Blind Chance*), *Dekalog dziesięć* (1988, *Dekalog 10*) og *Hvid*), er således en af de førende instruktører, der i særlig grad har ladet sig inspirere af mesterens sene film. Det tydeligste eksempel på dette er hans *Duże zwierzę* (2000, *Big Animal*), der ligefrem er baseret på et aldrig realiseret Kieslowski-manuskript. Stuhr foretrækker ofte at skildre intellektuelle protagonister. På det punkt peger hans film tilbage mod en af de dominerende strømninger i 1970'erne og 1980'erne, nemlig de såkaldte 'film om moralsk angst' (en type film, der ellers stort set forsvandt med kommunismens sammenbrud).

Krzysztof Wierzbicki, der fungerede som assistent for Kieslowski på nogle af hans polske film, har fulgt, hvad der videre skete for en række af personerne i mesterens tidlige dokumentarfilm. Desuden lavede instruktøren Beata Janucha

i 2008 sammen med otte andre unge dokumentarister en serie bestående af ti små dokumentarfilm kaldet *Dekalog po Deklogu* (*Decalogue After Decalogue*). Med disse film var der tale om en hyldest både til Kieslowśkis ti Dekalog-film og til hans måde at lave dokumentarfilm på. Et projekt med lignende intentioner finder man året efter hos ti andre debuterende instruktører i *Dekalog 89+* (2009, *Decalogue 89+*). Med titlen peger instruktørerne på, at figurerne i deres ti små fiktionsfilm alle er født efter 1989. Før både *Decalogue After Decalogue* og *Decalogue 89+* havde Leszek Wosiewicz allerede meldt sig på banen med seks dokumentarfilm under den samlede titel *Dekalog – Polska 93* (1993, *Decalogue – Poland 93*), som tegnede et portræt af Polen i år 4 efter Murens fald.

De tre opdaterede Dekalog-serier skal som deres forbillede alle forstås i forhold til de ti bud, til religion i al almindelighed og til den jødisk-kristne kulturarv. Denne ambition om at forstå sociale, politiske og økonomiske problemer ud fra et moralsk regelsæt synes altså at spille en væsentlig rolle i polsk film her i starten af det tredje årtusinde. Det helt basale, eksistentielle spørgsmål om, hvordan man skal leve sit liv – der så ofte er blevet formuleret i Kieślowskis værker – synes altså for polakkerne endnu mere påkrævet at få besvaret i dag end før 1989.

Oversat af redaktionen.

Litteratur

Franaszek, Andrzej (2002). "Święty Edi z Bałut" ('Den hellige Edi af Bałut'). In: *Tygodnik Powszechny,* nr 2, 2002.

Haltoff, Marek (2002). *Polish National Cinema.* New York: Oxford Berghan Books.

Lubelski, Tardeusz (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty.*('Polsk films historie. Udvikling, film, kontekst') Chorzów: Videograf II.

Lubelski, Tardeusz (2011). "Contemporary Polish Documentary Film". *www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_film_dokumentalny* (11.03.2011)

Piotrowska, Anita (2006). "Zaciskanie pętli" ('Løkken strammes'). In: *Tygodnik Powszechny,* nr 6, 2006.

Szyma, Tadeusz (2008). "If It Happens". In: *Kino Polish Cinema 2008,* special English edition of *Kino* (red. Andrzej Kołodyński).

Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii (2006, *The Way I Spent the End of the World*, instr. Cătălin Mitulescu).

Solidaritetens endelige afvikling

Den ny bølge i rumænsk film

Af Morten Egholm

Da rumænerne under revolutionen i 1989 – som det eneste af de tidligere kommunistiske østbloklande – henrettede deres leder, besluttede de ligefrem at filme og tv-transmittere den forhadte Nicolae Ceauşescu og hans lige så forhadte ægtefælles sidste timer. Filmen og dens visuelle kraft spillede altså på mange måder en nøglerolle i de mest dramatiske øjeblikke op til dannelsen af et nyt Rumænien. Denne tilbøjelighed til at tillægge filmen en særlig betydning i forbindelse med de nye tider har siden bidt sig fast, om end på en mere kreativ og knap så bestialsk måde. Et hav af priser har siden 2004 regnet ned over en række unge, talentfulde rumænske instruktørers kort- og spillefilm, og i filmsammenhæng fremstår Rumænien i dag

som det tidligere østblokland, hvor mest original nytænkning og kunstnerisk nyskabelse finder sted.

Ser man bort fra sporene tilbage til den berømte rettergang, må man dog sige, at det på mange måder er lidt af en gåde, hvorfor det netop skulle være i Rumænien, den filmiske kreativitet begyndte at blomstre i 2000'ernes Østeuropa. Et land, hvor filmproduktionen i de kommunistiske år blev holdt i et langt strammere politisk jerngreb og fik tilført langt færre midler end f.eks. naboen Bulgarien (Kaceanov 2008), og hvor man på ingen måde havde udviklet samme stolte filmskole- og auteur-traditioner som i Polen og Tjekkoslovakiet. Man er ikke i nærheden af at kunne trække på forbilleder som Andrzej Wajda, Roman Polanski, Miloš Forman eller Jiří Menzel.

Dertil kommer, at biografkulturen her i de postrevolutionære år efterhånden er nærmest ikke-eksisterende. F.eks. var man i forbindelse med Cristian Mungius Guldpalme-succes med abortdramaet *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* (2007, *4 måneder, 3 uger og 2 dage*) afhængig af, at en gruppe *mobile cinema*-entusiaster tog fra by til by, så i hvert fald dele af provinsbefolkningen kunne se det hædrede værk på det store lærred. I alt har Rumænien i dag kun 35 biografer tilbage (Schepelern 2010: 743).

Hvorfor lige Rumænien? Tre forskellige forklaringer på rumænsk films opblomstring har været i spil blandt filmskribenter. Den mindst plausible kommer fra A.O. Scott (2008), der argumenterer for, at der rent faktisk var mange vigtige forbilleder i rumænsk film, som den nye generation kunne bygge videre på. Argumentet synes svært at følge, eftersom de særdeles få rumænske film, der i den kommunistiske periode udviste kunstnerisk og kritisk sans, fremstår som nogle særdeles enlige – og i øvrigt oftest bortcensurerede – svaler. Dog kommer man ikke uden om den kontroversielle og under regimet bandlyste Lucian Pintilie (f. 1933), som enkelte af den ny bølges instruktører ikke alene er inspireret af, men også i det seneste årti har arbejdet sammen med i starten af deres karrierer. Hans rolle vil jeg derfor vende tilbage til.

En mere sandsynlig forklaring får man af Marina Kaceanov (2008), der sammenligner den rumænske film med den bulgarske og den russiske og tværtimod ser det som en styrke, at de unge rumænske instruktører ikke i samme grad som deres russiske og bulgarske kolleger havde en tradition og et stort statsligt produktionsapparat at bygge videre på, men simpelthen måtte starte fra scratch. I Bulgarien og Rusland havde man så forholdsvis gode kår som filmkunstner under kommunismen, at det på mange måder har blokeret for nytænkning og nye unge talenter i de seneste to årtier. Samtidig var Rumænien et særlig oplagt sted at starte en mere social- eller neorealistisk bølge, eftersom det var det af østbloklandene, hvor folk levede under de klart mest miserable sociale forhold.

En tredje forklaring på succesen kan være, at man i 2004 – bl.a. med deltagelse fra Cristian Mungiu – indførte en statsstyret, men forholdsvis uafhængig filmfinansiering. *Centrul Național al Cinematografiei* (CNC) administrerer hvert år et budget på cirka otte millioner euro, penge, der kommer fra diverse virksomheder i fritidsindustrien, som så til gengæld tildeles en række skattemæssige fordele. Filminstruktører kan i den forbindelse få dækket op til 50 procent af en films budget. Systemet har været med til at tilgodese film med kunstneriske ambitioner, om end

det stadig i høj grad er mere kommercielle produkter, der støttes (Roddick 2007). Endelig har Frankrig – et land, som det romansk-sprogede Rumænien traditionelt har en del kulturelle og politiske bånd til – stået bag en del fransk-rumænske co-produktioner.

Er der tale om en bølge? Lad os imidlertid vende blikket mod filmene selv og deres instruktører. Det har naturligvis været diskuteret en del, om de mange prisvindende rumænske film kan siges at udgøre en bølge, eller om det bare er kritikere og filmforskere, der finder det forjættende at tegne et billede af en samlet front. Instruktørerne selv er i den forbindelse kommet med meget modsatrettede udmeldinger. Cristi Puiu, instruktøren bag *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, *Hr. Lazarescus sidste rejse*), den første af de nye rumænske film, der vandt international anerkendelse, sagde således i et interview i 2007: "Der er ikke, ikke, ikke, ikke en ny rumænsk bølge" (Scott 2008: 2). Omvendt siger Marian Crisan, der i 2010 spillefilmdebuterede med det lavmælte flygtningedrama *Morgen*, i et interview om filmen, at han holder meget af det "smukke og mystiske link, der er mellem den rumænske bølge og italiensk neorealisme".[1]

Efter et gennemsyn af lidt over 25 rumænske film fra perioden 2004-10 giver det for mig at se mest mening at konkludere, at der *er* tale om en bølge, dvs. om en gruppe film med en række markante fælles stilistiske og/eller tematiske træk, i øvrigt lavet af en række instruktører med samme nationalitet og nogenlunde samme alder. Dertil kommer, at en stor del af dem er fælles om at have taget deres uddannelse ved Universitetet for Teater og Film i Bukarest (dog er f.eks. en markant instruktør som Cristi Puiu uddannet fra filmakademiet i Genève). At instruktørerne i en række tilfælde har valgt at arbejde med på hinandens film, og at Cristian Mungiu i 2009 stod bag episodefilmen *Amintiri din epoca de aur* (*Den gyldne tid*), hvor en række instruktører leverede hver sin novellefilm, taler også for en vis grad af samhørighed.

Filmhistorisk set knytter de rumænske film – som allerede antydet – an til den italienske neorealisme, idet den enkelte og til tider minimalistiske hverdagshistorie står i centrum. En del instruktører bruger også som de italienske forbilleder amatører i bærende roller og har i udformningen af deres historier ofte ladet sig inspirere af avisnotitser eller virkelige hverdagsbegivenheder. Mange af værkerne bringer endvidere mindelser om de bedste film fra den franske nybølge i den måde, hvorpå de blot fremstiller hverdagens figurer og begivenheder, som de er, uden nogen bagvedliggende moralske eller banal-psykologiske implikationer.

Endelig synes mange af filmene med deres hverdagsrealistiske stil – især kendetegnet ved en udpræget brug af observerende, fikseret eller håndholdt kamera – også at have en del til fælles med nutidige instruktører som Bruno Dumont, Laurent Cantet og ikke mindst de belgiske Dardenne-brødre.

Bølgens tre faser. For en analyse af stilistiske og tematiske fællestræk er det mest hensigtsmæssigt gennem en kronologisk fremstilling at gå mere i dybden med de enkelte instruktører og værker. I den forbindelse giver det for mig at se mening allerede på nuværende tidspunkt at inddele den rumænske bølge i tre faser:

1. Kortfilm uden håb (2004): En række prægnante kortfilm ser dagens lys. Med

enten rå eller minimalistisk hverdagsrealisme – og en god portion pessimisme – skildrer de vilkårene for den moderne rumæner og kaster et kritisk blik på den manglende solidaritetsfølelse på tværs af generationer og sociale skel.

2. Opgør med fortiden (2005-07). Fasen, hvor de seks mest markante instruktører hver især opnår international anerkendelse med en spillefilm, interessant nok næsten alle med fokus på landets fortid – fire af filmene vælger helt specifikt at tage udgangspunkt i Ceaușescu-styrets sidste år. Filmene i denne fase er desuden ofte præget af narrativ klarhed og sort humor. Tematisk formidler de fleste af dem en basal og fortrøstningsfuld humanisme under en stærkt samfundskritisk overflade.

3. Pessimistiske samtidsskildringer (2008-): En videreførelse af anden fase, hvor humoren oftest er skiftet ud med en mere forknyt og desillusioneret stemning og en til tider mere tillukket eller distanceret fortælleform. Der er både tale om allerede kendte instruktører og spillefilmdebutanter. Fælles for disse film er desuden, at handlingen nu atter primært udspiller sig i et samtidigt Rumænien kendetegnet af manglende sammenhold og evne til at få et normalt familieliv til at fungere igen. Endelig synes filmene i tredje fase i endnu højere grad end i første og anden fase at have stilistiske og tematiske fællestræk, hvilket kan forklare, hvorfor Crisan i citatet ovenfor i højere grad end Puiu (der udtalte sig under bølgens anden fase) anerkendte filmenes enhedspræg.

Før redegørelsen for de tre faser er det dog vigtigt først at tildele den skikkelse, der på mange måder ledte frem til gennembruddet, opmærksomhed, nemlig allerede nævnte Lucian Pintilie.

Isbryderen Lucian Pintilie. Den absurde, tragiske og sort-humoristiske *Reconstituirea* (1968, *The Reenactment*) er ikke blot Lucian Pintilies hovedværk, men indiskutabelt den mest betydningsfulde rumænske film før 1989. Som mange af de senere rumænske nybølgefilm bygger denne instruktørens anden spillefilm på en realistisk historie, der på grund af et helt igennem inhumant samfundssystem ender med at fremstå som grotesk. Rammen om historien er en lille provinsby, hvortil et filmhold, en statsanklager og en repræsentant for den rumænske milits ankommer med to unge mænd, som er under anklage for at have været i værtshusslagsmål med hinanden. På forskellige steder i byen bliver de så for rullende kamera tvunget til med variationer at rekonstruere slagsmålet. Ud over sit raffinerede metaniveau, der nærmest giver filmen karakter af en tidlig mockumentary, fungerer den som en allegori over de overgreb, der i Rumænien blev begået i kommunismens navn. Vigtigt er det at have med, at der var tale om en filmatisering af en roman af Horia Pătrașcu, som selv havde oplevet en tilsvarende episode i en rumænsk landsby i begyndelsen af 1960'erne.

Et vigtigt kritikpunkt i Pintilies film er den lokale landsbybefolknings manglende indgriben og stiltiende accept. Faktisk ser mange af dem de filmede rekonstruktioner som ren underholdning. Det gælder bl.a. en ung pige, som i en række tvetydige, stemningsmættede scener klippet i bedste franske nybølge-stil flirter med en af de to anklagede. Filmen veksler imellem sort humor, absurditet, voldshandlinger og metarefleksivitet for til sidst at ende i den rene tragedie, da en af de to unge mænd utilsigtet dør umiddelbart efter en af de utallige rekonstruktioner. Igen fralægger den lokale befolkning sig ethvert ansvar og

Reconstituirea (1968, *The Reenactment*, instr. Lucian Pintilie).

udviser på den måde samme manglende solidaritetsfølelse, som vi senere finder hos mange af karaktererne i 2000'ernes bølgefilm. Det til tider næsten dokumentariske præg i de mange rekonstruktionsscener har tydeligvis også fungeret som inspiration for den nye instruktørgeneration.

The Reenactment blev lavet på et tidspunkt, hvor Ceauşescu kun havde været ved magten i tre år og i mange henseender havde signaleret mere åbenhed, ikke mindst ved samme år at kritisere Sovjetunionens invasion af Tjekkoslovakiet. Alligevel viste Pintilies allegori sig at være *for* skrap kost for regimet, og filmen blev trukket tilbage fra biograferne blot et par måneder efter premieren. Pintilie blev derefter forhindret i at arbejde mere med film i Rumænien og holdt sig derfor de næste 23 år næsten udelukkende til at lave teater uden for sit hjemlands grænser.

Pintilie efter revolutionen. Til gengæld vendte han tilbage som filminstruktør efter revolutionen, og op gennem 1990'erne fremstod han – primært ved Cannes-festivalerne – som den eneste stemme i rumænsk film. Hans postrevolutionære film skildrer ofte det moderne Rumænien gennem en række kaotiske scener, der bringer mindelser om Fellini og Kusturica – uden dog i virtuositet at kunne leve op til disse. Det er naturligvis ikke just denne side af Pintilie, de unge rumænske instruktører tager op, men i film som *Balanţa* (1992, *The Oak*), *Prea târziu* (1996, *Too Late*), *Terminus Paradis* (1998, *Final Station Paradise*), *După-amiaza unui torţionar* (2001, *The*

Afternoon of a Torturer) og *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (2003, *Niki and Flo*) kan man finde tematiske og stilistiske elementer, der peger frem mod bølgen.

I *The Oak* følger vi den unge Nela, der umiddelbart efter at have mistet sin far rejser gennem Rumænien på må og få i håb om at genfinde både sin egen og nationens oprindelige identitet. Handlingen er henlagt til 1980'erne, og det Rumænien, Nela møder, er et land moralsk på hælene, præget af anarki og kaos. Undervejs møder hun og forelsker sig i en ung læge, der med sin ligefremme facon tør stå op imod systemets umenneskelige måde at behandle folk på i hospitalsverdenen. Det er især denne beskrivelse, der peger frem mod den ny bølge, ikke mindst Puius *Hr. Lazarescus sidste rejse,* hvor arrogance og mangel på empati i det moderne Rumæniens sundhedsvæsen er det absolutte hovedtema. Og skildringen af trøstesløsheden i Ceaușescu-tidens betonbyggerier er bestemt også noget, man genfinder i de unge instruktørers film.

Too Late, der måske er Pintilies bedste postrevolutionære film, er – trods en række groteske indslag i Pintilies vanlige stil – en kras, socialrealistisk skildring af minearbejderes dårlige arbejdsvilkår, selv efter revolutionen. En livstræt, ung advokat kommer til en lille mineby for at opklare en række bestialske mord i minerne. Det viser sig imidlertid, at ledelsen ikke er alt for interesseret i en opklaring, da det vil kaste for meget lys over deres tvivlsomme fortid som Ceaușescu-støtter. Godt nok har man skiftet styre i Rumænien, men magten er på de samme hænder. Ganske symbolsk viser morderen sig at være en psykisk syg arbejder, der forsvandt i minerne for år tilbage og her har udviklet sig til et bestialsk monster. Han er ifølge advokaten "et produkt af den infernalske industri" i byen, og – kan vi som tilskuere tilføje – på et mere overordnet niveau offer for et umenneskeligt system, der ikke har ændret sig meget efter revolutionen.

De mere krasse og trøstesløse elementer optræder igen i den bittersøde, Bonnie og Clyde-inspirerede kærlighedshistorie *Final Station Paradise.* Mitu er en ung desperado, der med en række meningsløse mord og en meningsløs død kommer til at stå som et symbol på den postrevolutionære rumænske ungdoms mangel på retningssans og evne til at passe ind under de nye samfundsvilkår. En figur, som dukker op igen i nogle af de seneste bølgefilm, mest prægnant i Florin Șerbans *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010, *If I want to Whistle, I Whistle*).

Med *The Afternoon of a Torturer* foretager Pintilie et stilistisk og stemningsmæssigt skift i forhold til sine 90'er-film. Der er her tale om et på overfladen afdæmpet drama, hvor en tidligere torturbøddel i løbet af en eftermiddag over for en journalist og en menneskerettighedsforkæmper forsøger at fralægge sig ansvaret for sit tidligere erhverv. Igen er det vigtigt for Pintilie at understrege, hvorledes det afgørende opgør med fortiden lader vente på sig. Filmen er bygget op over stemnings- og farvemættede tableauer og peger dermed stilistisk kun i begrænset omfang frem mod bølgen. Dog kunne man fremhæve nogle af scenerne i *4 måneder, 3 uger og 2 dage,* ikke mindst den lavmælte slutscene, hvor de to hovedpersoner i en smukt komponeret, farvemættet indstilling sidder ved et restaurationsbord hensunkne i tavshed.

Endelig er *The Afternoon of a Torturer* også interessant, fordi Puiu fungerede som instruktørassistent. Puius navn dukker op igen i forbindelse med Pintilies næste film, *Niki and Flo,* denne gang som manuskriptforfatter sammen med instruktøren. Puiu

og Pintilie ragede imidlertid uklar under manuskriptarbejdet, og Puiu fralagde sig derfor ethvert ansvar for det endelige resultat. Filmen tematiserer den kommunikationsbrist, der er opstået imellem generationerne efter revolutionen – en historie, Puiu i store træk gentog i komprimeret form i kortfilmen *Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea* (2004, *Cigarettes and Coffee*).

Lucian Pintilie er altså, hvis ikke det eneste, så utvivlsomt det vigtigste rumænske instruktørforbillede for den unge generation. Tematisk kredser han som de om opgøret med den kommunistiske fortid og om den moderne rumæners manglende fremtidstro og manglende tillid til sine landsmænd. Stilistisk er det især *The Reenactments* lavmælte hverdagsskildring med håndholdt, observerende kamera, der har dannet inspiration, men også den senere sporadiske brug af trøstesløshedens æstetik i den rumænske betonslum og den til tider tableau-agtige *mise en scène* bør nævnes som inspirationskilde.

De første bølgeskvulp. De seks instruktører, der for alvor har slået deres navne fast på den internationale scene, er Cristi Puiu (f. 1967), Cristian Mungiu (f. 1968), Radu Muntean (f. 1971), Cătălin Mitulescu (f. 1972), Corneliu Porumboiu (f. 1975) og Cristian Nemescu (1979-2006).[2] De fik først deres egentlige spillefilmgennembrud i perioden 2005-07, men fire af dem havde allerede i 2004 hver især tegnet konturerne af den ny bølge med en kortfilm[3]. Fælles for disse kortfilm er, at de beskriver et samtidigt Rumænien, der socialt og kulturelt synes at være i mere eller mindre opløsning.

Værdi- og retningsløs. Der er forholdsvis bred enighed om, at det var Mitulescus femten minutter lange *Trafic* (2004, *Traffic*), der for alvor satte det hele i gang. Filmen vandt ligefrem De Gyldne Palmer i Cannes for bedste kortfilm, den første betydningsfulde hæder til en rumænsk film, siden den animerede kortfilm *Scurtă istorie* (*A Short History*, instr. Ion Popescu Gopo) hev palmerne hjem i samme kategori i 1956.

Filmen starter *in medias res* med at introducere os til en fortravlet forretningsmand, Tudor, der på en almindelig hverdag i Bukarest skal nå frem til et møde i myldretiden. Undervejs i bilen taler han i mobiltelefon, i håb om, at det skal gå hurtigere, prøver han kortvarigt at skifte til taxa, og han giver en kop kaffe på en café til en ung, kvindelig gadesælger. Der bliver også tid til kort at lægge vejen forbi hans fem-årige datter og hendes nye babysitter. Datteren påstår hårdnakket at have slugt en hårnål, men det er ikke muligt at finde spor, der peger i den retning. Alligevel plager det den fortravlede far en smule under cafébesøget. Da filmen slutter, er Tudor stadig på vej til det møde, som vi kun har fået yderst sparsomme informationer om, hvad går ud på.

Stilistisk peger filmen i høj grad frem mod mange af de senere bølgefilm i spillefilmlængde: Kamerabrugen er næsten dokumentarisk observerende, til tider fikseret i lange indstillinger uden klip, og der optræder ingen ikke-diegetisk musik – kun den infernalske myldretidsdytten danner lydtæppe. Som en del af sine efterfølgere er *Traffic* stort set plotløs. Informationer tilbageholdes bevidst i en fremstilling, der lægger vægten på antydningens kunst. På den måde stiller filmen flere spørgsmål, end den giver svar: Hvorfor insisterer datteren på at have spist en hårnål? For at påkalde sig opmærksomhed hos en far, der aldrig har tid til hende? Og hvad er det for

et møde, der er så vigtigt for Tudor? Hvad er – ud over at slå trafikpropventetiden ihjel – hans bagtanke med at byde den unge pige på kaffe?

Tematisk peger filmen primært frem mod, hvad jeg her har kaldt bølgens tredje fase, idet den tegner et portræt af den moderne middelklassemand i det postrevolutionære Rumænien, der ganske vist har fået materiel velstand, men som samtidig synes at have mistet enhver form for værdisæt og retningssans (findes der noget mere retningsløst end mobil-tomgangssnak i en trafikprop?). Han har – for nu at foretage en lettere omskrivning af et gammelt PH-citat – fået noget at leve *af,* men har glemt at finde noget at leve *for.*

Generationskløfter. Men *Traffic* var som sagt ikke ene om at stå for kortfilmgennembruddet i 2004. Samme år markerede Puiu sig med den allerede nævnte *Cigarettes and Coffee* (vinder af Guldbjørnen i Berlin for bedste kortfilm), en elleve minutter lang film, der ligesom sit åbenlyse, minimalistiske forbillede, Jim Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* (2003), koncentrerer handlingen til to personer i samtale ved et cafébord. I dette tilfælde er der tale om en far, der har mistet sit job som chauffør, og som derfor er blevet afhængig af sin konsekvent nedladende og køligt distancerede søn. Titlen refererer til de ting, faderen har skullet købe med for ved sønnens hjælp at kunne bestikke sig til et job som nattevagt i de sidste to år inden pensionen – mens konen i øvrigt ligger lam derhjemme. Konklusionen på samtalen mellem de to er den samme replik: "Alt er som før", underforstået før revolutionen, hvor bestikkelse og korruption også var vejen frem. En anden vigtig pointe for Puiu er, hvordan det nye Rumænien blot har rykket generationerne længere fra hinanden, og her spiller han på fin, melankolsk vis bold op ad sit Jarmusch-forbillede: I *Coffee and Cigarettes* er kaffen og cigaretterne det, de diskuterende cafépar bruger som omdrejningspunkt for at kunne oparbejde indbyrdes forståelse, hos Puiu er der blot tale om varer, der er med til at fjerne folk endnu mere fra hinanden.

Den manglende forståelse generationerne imellem spiller også en vis rolle i Porumboius *Visul lui Liviu* (2004, *Liviu's Dream*). Den 24-årige titelfigur bor stadig hjemme hos sine forældre og deler værelse med sin bror i et gråt socialt boligbyggeri, hvis lejere tilhører den lavere, frustrerede del af arbejderklassen. Han småsvindler sig igennem tilværelsen, først og fremmest ved at sælge hælervarer (især brudekjoler!), og respekten for forældrene er røget for længst – de er på ingen måde i stand til at fortælle ham, hvordan han skal agere i det moderne Rumænien, eftersom de blot giver Ceauşescu skylden for alle deres dårligdomme. Samtidig skammer Liviu sig over, at han har gjort sin bedste vens forlovede gravid, mens vennen er i Italien. Han får dog overbevist pigen om, at han på ingen måde ville egne sig som far, og hun rejser derfor til sin forlovede i Italien, hvor hun og den forlovede bygger en ny tilværelse op med Livius barn.

I løbet af filmen bliver Liviu ved med at have en drøm, han ikke kan huske, men som hver morgen ender med, at han vågner med fornemmelsen af, at nogen slår på ham med kæder. Da hans vens forlovede har forladt ham, kan han imidlertid pludselig huske den: Af den lillebror, han aldrig fik, fordi faderen insisterede på abort, bliver han ført gennem mørke gange i kvarterets betonejendomme. Pludselig befinder han sig forløsende ude ved havet, hvor betonbyggeriet på drømmende vis går helt ud til kanten.

Bortset fra det katharsis-lignende aspekt i denne afsluttende drøm levner filmen ikke meget håb med hensyn til Livius vej ud af en trøstesløs rumænsk tilværelse. Hans konklusion er, at han burde have været en abort som sin lillebror. Vi får således et indsigtsfuldt og overbevisende portræt af en figur, som senere dukker op i en del rumænske nybølgefilm, nemlig den lidende, retningsløse unge mand, som man – på trods af mange usympatiske træk – ikke kan lade være med at få ondt af og i sidste ende synes om.

Livet i Bukarests betonforstæder står også i centrum i de to kortfilm, Cristian Nemescu lavede i 2004 og 2006. *Poveste la scara 'C'* (2004, *C Block Story*) er en lidt banal og overraskende optimistisk film om, hvordan ægte kærlighed faktisk *kan* opstå midt i et trøstesløst slumområde præget af samlebåndsarbejde og telefonsex. Filmen kan ses som et harmløst, men dog – især på grund af sin opfindsomme klipning – interessant forstudie til Nemescus mere sortseende og psykologisk mere udbyggede lange kortfilm *Marilena de la P7* (2006, *Marilena from P7*), der ganske vist tidsmæssigt er produceret i det, jeg har valgt at benævne bølgens anden fase. Tematisk peger den imidlertid mere tilbage mod første fase med sin konsekvent pessimistiske samtidsskildring af en lille småkriminel drengs barske hverdag i en ghetto, hvor han på afstand forelsker sig i den gadeprostituerede Marilena. Nemescu har valgt at tilføre håbløsheden en portion magisk realisme, eftersom Marilena afgiver stød i særligt seksuelle og passionerede øjeblikke, hvilket udløser strømsvigt i hele ghettoen. Den sidste gang, hun afgiver stød, er, da hun begår selvmord på grund af ikke gengældt kærlighed til en kunde. Hun udånder derefter i sin lille beundrers arme, og ghettoen har på den måde vist sit sande, grumme ansigt ved at tage livet af den sidste rest af magi.

Stilistisk overrasker Nemescu ved ikke blot med håndholdt kamera at lægge sig op ad en Direct Cinema-agtig dokumentarisme, men også flittigt at benytte splitscreen som en humoristisk forløsende faktor – for eksempel når man ser fire af ghettoens drenge masturbere i hver sit hjørne af lærredet over de lokale prostituerede. Man kan så diskutere, om dette greb ikke i sidste ende kommer til at virke som et fremmedelement i en ellers rå og nådesløs historie. Ikke desto mindre var det en film, der på Cannes-festivalen i 2006 modtog stående klapsalver.

Bølgens anden fase. Mens kortfilmene tog pulsen på den moderne rumæners vilkår, valgte hovedparten af de seks første markante bølge-spillefilm at foretage et opgør med landets fortid. Filmene havde alle premiere i perioden 2005-07: Én spillefilm lagde ud med kritiker- og festivalsucces i 2005 for at blive fulgt op af tre yderligere i 2006. Kulminationsåret blev 2007, hvor den ene af årets to prisvindere ligefrem løb med De Gyldne Palmer i Cannes.

Gennembrudsværket. Det var Cristi Puiu, der i 2005 med den allerede nævnte *Hr. Lazarescus sidste rejse* (bl.a. vinder af Un Certain Regard-prisen i Cannes) for alvor fik gjort opmærksom på rumænsk films muligheder. Selv om den to en halv time lange film langtfra blev en kommerciel succes, fik den en forholdsvis omfattende distribution, ikke mindst i Europa, hvor den i flere tilfælde opnåede kultstatus.

Hr. Lazarescus sidste rejse er den eneste af gennembrudsspillefilmene, der udelukkende beskriver det moderne Rumænien, og den er fra instruktørens side tænkt som den første af seks film, der skal skildre

Moartea domnului Lăzărescu (2005, *Hr. Lazarescus sidste rejse*, instr. Cristi Puiu).

anderledes kærlighedshistorier i Bukarests trøstesløse forstadsområder. Puiu baserede filmen på sine egne erfaringer med det rumænske hospitalsvæsen i perioden 2001-03, hvor han var overbevist om, at han led af en livstruende sygdom – der var dog kun tale om mavesår.[4]

Filmens titelfigur, hvis fulde navn er det litterært sigende Dante Remus Lăzărescu, er en ældre, alkoholiseret pensionist, der en aften føler kraftige hoved- og mavesmerter og derfor gerne vil i behandling. Ingen af sundhedssystemets repræsentanter ønsker imidlertid at behandle ham, og han bliver derfor i løbet af natten transporteret fra hospital til hospital i ambulance. Efterhånden nedlader repræsentanter for lægestanden sig dog til at diagnosticere en uhelbredelig cancer, og under nattens fjerde og sidste hospitalsbesøg indvilger man ligefrem i at tildele ham en operation, der kan hjælpe ham ud af livet. Selv om filmen er mørk i sin grundtone, er det vigtigt at fremhæve, at den både indeholder en god portion sort humor og en smule håb for medmenneskeligheden; sidstnævnte er repræsenteret ved den hjælpsomme kvindelige ambulancekører, der trofast følger Lazarescu gennem hans mareridtsnat. I Puius næste film, *Aurora,* lades – for nu at parafrasere den italienske (og ikke den Puiu'ske) Dante – alt håb og al humor til gengæld ude (jf. analysen af bølgens tredje fase nedenfor).

Stilistisk er Puiu klart den af bølgeinstruktørerne, der i anden fase går længst i retning af et Direct Cinema-lignende udtryk. Den konsekvente udeladelse af

ikke-diegetisk musik og de lange uklippede sekvenser, hvor en høj grad af skuespil-improvisation synes at dominere, er alt sammen med til at skabe en autenticitet og et nærvær, så man nærmest føler, man er til stede under Lazarescus mange ydmygelser.

Tre mindre gennembrud i 2006. Den mest roste af de tre markante rumænske film fra 2006 er Corneliu Porumboius debut-spillefilm *A fost sau n-a fost?* (*12:08 øst for Bukarest*). Filmen former sig som en lille, kuldslået komedie, hvor en vært på den lokale tv-kanal i en mindre by har sat sig for i 2005 at mindes seksten års-dagen for revolutionen. Han har derfor til sit yderst primitive debatprogram – hvor seerne har mulighed for at ringe ind og give deres besyv med – inviteret et par af byens markante skikkelser fra revolutionsdagene i studiet for at få afklaret, om der overhovedet var tale om en revolution i deres lille by. Det viser sig imidlertid, at gæsterne er knap så store revolutionære forbilleder, og at der kan sættes spørgsmålstegn ved, hvorvidt de i det hele taget var på barrikaderne hin skæbnesvangre formiddag. Den ene, en falleret gymnasielærer (betegnende nok i historie), bliver således af seerne klædt af, da det mere end antydes, at han på revolutionsdagen blot var på vej hjem fra en druktur, mens den anden gæst, en ældre, ensom herre, egentlig er temmelig ligeglad; han tænker mere på at komme tilbage og passe sit job som byens julemand. Programmet ender i kaos og skænderi med seerne om detaljer og personligt nag.

Meningen var, at man skulle mødes om at fejre demokratiet, men i stedet udstilles det, hvordan befolkningen i det nye Rumænien blot er gledet fra hinanden. Dette er naturligvis den bitre og resignerede pointe under den sorthumoristiske overflade. Revolutionen synes mere eller

A fost sau n-a fost? (2006, *12:08 øst for Bukarest*, instr. Corneliu Porumboiu).

mindre glemt, hvilket illustreres fint i en af de indledende scener, hvor den fallerede historielærer ikke orker at finde på et nyt stilemne og derfor blot spørger sine elever, hvad de selv mener, de ved noget om. Ironisk nok svarer de ikke den rumænske, men den franske revolution, som de så får lov at skrive om. I scenen ligger naturligvis også en skjult, indforstået kritik af, hvordan eliten i Rumænien altid har haft mere travlt med at vende blikket mod Frankrig end mod deres egen nations problemer.

Stilistisk fremstår filmen som et klassisk eksempel på bølgen: Den er holdt i grå, trøstesløse toner og domineres af lange indstillinger. Under selve talkshowet, der udgør cirka halvdelen af filmens 85 minutters spilletid, klippes der kun få gange. Tematisk ligger filmen i logisk forlængelse af den manglende fremtidstro blandt moderne rumænere, vi stødte på i Porumboius *Liviu's Dream*.

2006 bød også på spillefilmdebut fra Cătălin Mitulescu, instruktøren, der satte hele bølgen i gang med kortfilmen *Traffic*. Man kunne forvente, at hans første spillefilm, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* (*The Way I Spent the End of the World*), ville blive et skoleeksempel på en bølgefilm, men overraskende nok viste det modsatte sig at være tilfældet. *The Way I Spent the End of the World* er både tematisk og stilistisk den klart mest konventionelle af anden fases seks gennembrudsfilm. I

Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii (2006, *The Way I Spent the End of the World*, instr. Cătălin Mitulescu). Th. skuespillerinden Dorotheea Petre.

en til tider nostalgisk tone fortæller den historien om to søskende, den sytten-årige Eva og hendes syv-årige lillebror Lilu, der hver på sin beskedne måde gør oprør mod et Ceauşescu-styre, som synger på absolut sidste vers.

For Lilus vedkommende er der primært tale om infantile initiativer og drømme. Her gør især den absurd-humoristiske åbningssekvens indtryk: Under et officielt besøg skal Ceauşescu på de to børns skole overrække en kæmpe ost til Lilu, men det udvikler sig til håndgemæng mellem dem, da den store diktator opdager, at drengen stadig kun har sine mælketænder. Med sin mangetydighed står scenen i pudsig kontrast til resten af filmen, der på alle niveauer tilstræber narrativ enkelhed.

Mest gøres der ud af Evas oprør: Efter sammen med sin kæreste at have væltet og ødelagt skolens buste af Ceauşescu ved en fejltagelse nægter hun over for skolens ledelse at angre og sige undskyld. Hun bortvises derfor og kommer på en skole for problematiske unge, hvor hun med en ny kæreste planlægger at flygte til Vesten. Flugtplanerne bliver dog uaktuelle, da Ceauşescu bliver væltet i mellemtiden. I betragtning af, at der her på ingen måde er tale om den høje grad af plotløshed, der især kendetegner mange af filmene fra bølgens tredje fase, er det en underligt udramatisk udgang, som ikke synes at have nogen egentlig pointe.

Når filmen trods alt ender med at rumme en god portion charme, skyldes det først og fremmest hovedrolleindehaveren Dorotheea Petre, som for rollen vandt prisen for bedste skuespillerinde i Cannes-festivalens Un Certain Regard-kategori. Petre, der med rette har fået tilnavnet den rumænske Elizabeth Taylor, tilfører med sin blanding af rå, trodsig drengedumdristighed og skrøbelig dådyr-ynde rollen en helt perfekt kompleksitet og uforudsigelighed. Faktisk havde hun allerede prøvet kræfter med en lignende rolle i det mere konventionelle familiedrama *Ryna* (2005, instr. Ruxandra Zenide), hvor hun spiller en smuk, ung pige, der på grund af sin fars utilfredshed med hendes køn er nødt til at gå klædt, blive klippet og opføre sig som en dreng.

Mindst prægnant – og klart mindst prisbelønnet – af bølgefilmene fra anden fase er Radu Munteans *Hîrtia va fi albastră* (2006, *The Paper Will Be Blue*). Filmen beskriver det kaos og den forvirring med hensyn til politiske fraktioner og grupperinger, der opstod på revolutionsnatten i 1989. Historien tager udgangspunkt i en autentisk hændelse, hvor to grupper af soldater uforvarende kom til at skyde hinanden ned morgenen efter revolutionen – formentlig på grund af misforståelser i forbindelse med den kodemeddelelse, der er filmens titel. Muntean lægger ud med den tragiske begivenhed for så at spole tiden et halvt døgn tilbage. På revolutionsnatten følger vi således soldaten Costi, der trodser sine overordnede for at hjælpe den del af det revolutionsvenlige militær, der har besat Bukarests tv-bygning. I løbet af natten udsættes han både for forhør, beskydning og beskyldninger om forræderi på grund af den megen forvirring om, hvem der støtter hvem. Kaoset afstedkommer et par sort-humoristiske situationer, hvor det – som i *Hr. Lazarescus sidste rejse* – især er de små, lavmælte pingpong-dialoger, der får én til at trække på smilebåndet. For eksempel er scenen, hvor Costis mor i telefonen skal overbevise en af de overordnede i militæret om sin søns rette revolutionære ånd, ubetaleligt morsom.

Filmens klare svaghed ligger i dens alt for høje grad af indforståethed. Uden et vist detail-kendskab til revolutionen kan

det for et ikke-rumænsk publikum være temmelig svært at danne sig overblik over forløbet. Dertil kommer, hvad der må betegnes som et narrativt fejlgreb fra Munteans side: I og med, at han indleder filmen med morgentragedien, lykkes det ham aldrig for alvor at skabe interesse om revolutionsnattens begivenheder. Til gengæld virker det stærkt, at han i slutscenen vælger abrupt at slutte filmen blot få sekunder før det tragiske skyderi. Alt i alt må man dog sige, at det først var med sine to næste film, ægteskabsdramaerne *Boogie* (2008) og *Marți, după Crăciun* (2010, *Tirsdag efter jul*), at han for alvor viste sig som en betydelig filmkunstner, men mere om det i afsnittet om bølgens tredje fase.

Bølgens foreløbige kulmination. Den store kulmination på den rumænske nybølge kom den 26. maj 2007, da Cristian Mungiu som den første rumæner vandt De Gyldne Palmer i Cannes. Det skete med hans anden spillefilm, abortdramaet *4 måneder, 3 uger og 2 dage* fra 1980'ernes Rumænien. I lighed med de fleste andre bølgefilm er udgangspunktet autentisk, idet Mungiu har baseret historien på en venindes beretning. I perioden 1965-89 var abort totalt forbudt i Rumænien, fordi Ceaușescu ønskede at øge befolkningstallet. I løbet af disse 25 år anslås omkring 500.000 at være døde som følge af illegale indgreb (Lett 2007a: 19).

I filmen følger vi den unge Otilia, der har besluttet sig for at gå igennem ild og vand for at hjælpe sin veninde, Gabita, med at få foretaget en illegal abort. Da de møder den kvaksalver, Gabita har etableret kontakt til, viser han sig at være en afstumpet psykopat, der vil have betaling i form af seksuelle modydelser fra begge piger. De indvilger, og aborten bliver gennemført på et hotelværelse. Oplevelsen får samme aften Otilia til at tage forholdet til sin kæreste op til revision, og da de to piger senere mødes i restauranten på det hotel, hvor aborten fandt sted, bliver de enige om aldrig mere at tale om hændelsen.

Efter en del gennemsyn af filmen synes det at stå mere og mere klart, at den ikke primært handler om abort, men om opofrelse, sammenhold og, som Mungiu selv har sagt, om solidaritet.[5] Det kan undre, at Otilia er villig til at gå så langt på Gabitas vegne, ikke mindst fordi Gabita selv fremstår så handlingslammet og til tider nærmest indolent. Ingenting kan hun klare selv, og man kan derfor ikke lade være med at blive irriteret på hende undervejs. Således er det også Otilia, der er nødt til at skaffe det aborterede foster af vejen ved at smide det i skraldespanden. Umiddelbart efter at have smidt fosteret væk kaster hun – ganske uforklaret – op. Skyldes det udelukkende væmmelse over dagens traumatiske hændelser, eller er hun også selv gravid? Hvis det sidste er tilfældet, kunne det forklare noget af opofrelsen, og det kunne også fuldt ud forklare, hvorfor hun vælger at tage et opgør med sin kæreste, hvor hun bebrejder ham, at han formentlig ikke ville være der for hende, hvis hun kom i knibe. Det fine ved Mungius film er, at dette spørgsmål må stå og blafre i vinden. Som i mange af de andre bølgefilm gives der ikke noget entydigt svar.

Stilistisk er Mungiu i stand til virkelig at raffinere mange af de filmiske greb, bølgeinstruktørerne tyr til for at opnå autenticitet, realisme og nærvær. Brugen af det fikserede kamera, der fastholder fokus på én karakter, får f.eks. et særlig intensivt højdepunkt i scenen, hvor Otilia er på besøg hos svigerfamilien, men hellere vil tilbage til Gabita. På grund af den nærmest smertefulde kamerafiksering føler vi virkelig med en person, der ønsker at være et andet sted, men ikke kan få sig selv til at gå. Et andet

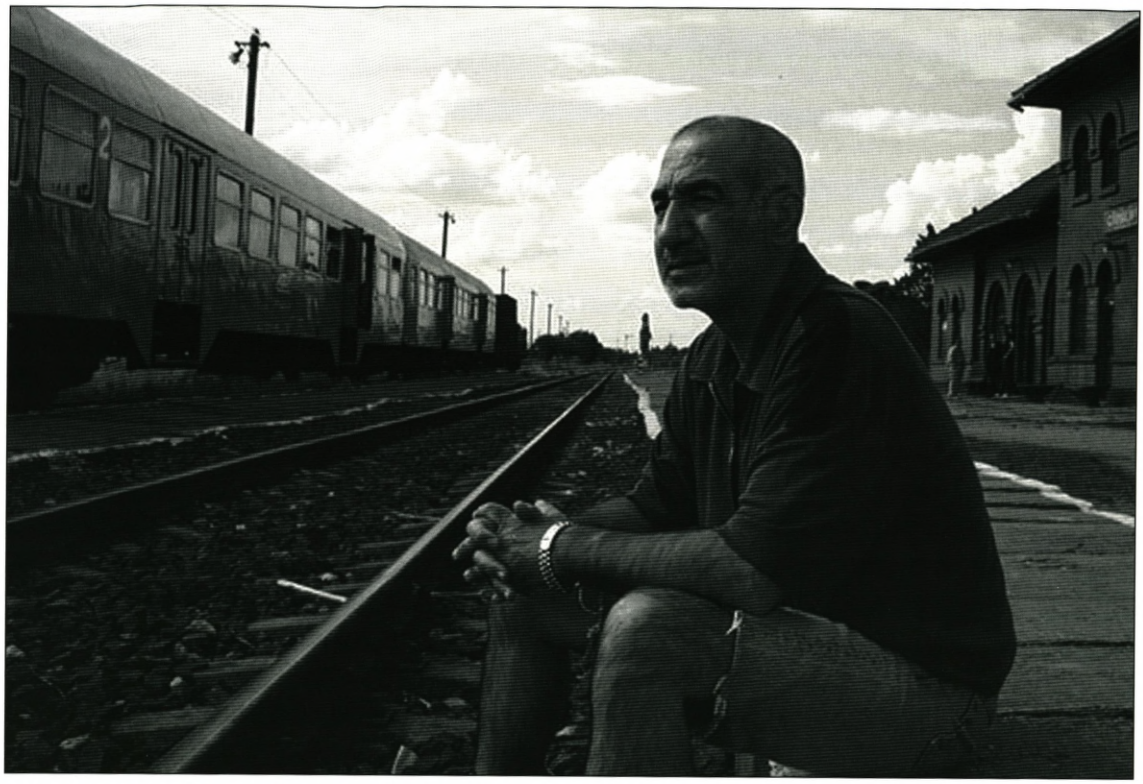
4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (2007, *4 måneder, 3 uger og 2 dage*, instr. Cristian Mungiu).

narrativt greb, Mungiu benytter sig af, er, at han bevidst skuffer vores dramaturgiske forventninger. Under den lange, pinefulde scene på hotelværelset finder Otilia en kniv, som hun skynder sig at gemme, mens den psykopatiske kvaksalver er på toilettet. Resten af scenen forventer man – da man er oplært med Tjekhovs gamle devise om aldrig at vise en pistol i første akt, hvis den ikke skal gå af i sidste akt – at kniven atter skal komme i spil, men nej. Mungiu ønsker at vise os, hvordan en almindelig dag er fyldt med små detaljer, som ingen betydning vil få.[6]

Eftersom *4 måneder, 3 uger og 2 dage* er den af samtlige bølgefilm, der går allermest ind under huden på én, må det siges at være fortjent, at den er endt med at være den mest hædrede. Måske kan det ærgre lidt, at den i modsætning til samtlige andre film i anden fase er fuldstændig blottet for humor, et faktum, der gør, at den til en vis grad kan siges at pege frem mod bølgens tredje fase.

Det posthume gennembrudsværk. Det var også i 2007, at Cristian Nemescu spillefilmdebuterede med *Nesfârşit* (*California Dreamin'*, nogle gange med tilføjelsen *(Endless)*). Desværre en posthum debut, eftersom Nemescu blev dræbt i en trafikulykke, inden filmen var færdigklippet. Versionen, der modtog Un Certain Regard-prisen i Cannes samme år, som Mungiu vandt De Gyldne Palmer, er således en 155 minutter lang sammenklipning af instruktørens efterladte materiale.

Nemescu foretager et anderledes opgør med fortiden end sine instruktørkolleger, eftersom han blot vælger at gå otte år til-



Nesfârşit (2007, *California Dreamin'*, instr. Cristian Nemescu).

bage i tiden, til 1999, hvor USA gik ind i Kosovo-konflikten. *California Dreamin'* er således baseret på en virkelig begivenhed, hvor en gruppe amerikanske soldater på deres vej med radarudstyr til Kosovo i fire dage blev holdt tilbage i en lille rumænsk landsby. I filmen følger vi den korrupte stationsforstander Doiaru, der med henvisning til, at samtlige papirer skal kontrolleres, insisterer på at stoppe amerikanernes fremfærd. I virkeligheden har han et horn i siden på USA, fordi de aldrig kom ham og hans tyskervenlige forældre til undsætning ved Anden Verdenskrigs afslutning. Forældrene blev i stedet overladt til russernes brutale afstraffelsesmetoder.

Hans datter og mange af de andre unge piger i byen har til gengæld ikke noget imod de amerikanske soldater, og snart emmer det af sex og jalousi blandt landsbybeboerne. I en særlig intens sexscene gentager Nemescu sin magisk realistiske pointe fra *Marilena from P7,* eftersom han lader et samlejeklimaks mellem Doiarus datter og en amerikansk soldat efterfølge af en strømafbrydelse, der mørklægger hele området. I modsætning til i kortfilmen gives der dog her en naturlig, humoristisk forklaring: Strømafbrydelsen skyldes et gammelt projektil fra Anden Verdenskrig, som går af og rammer Udenrigsministeriet. Først er man dog – symbolsk nok – overbevist om, at det er et amerikansk Tomahawk-missil, der i stedet for at ramme i Kosovo slår ned i Rumænien.

Amerikanernes tilstedeværelse får imidlertid ikke kun amorinerne til at flagre, den får også gamle konflikter mel-

lem grupperinger i landsbyen til at blusse op igen. I forbindelse med amerikanernes afrejse opstår der til sidst et internt opgør, hvor adskillige af byens borgere brutalt dræber hinanden (bl.a. får Doiaru skåret halsen over). Amerikanerne bliver dog aldrig en del af den blodige konflikt, da deres tog stort set samtidig er afgået mod Kosovo.

Lidt overraskende – men også ganske forfriskende – vælger Nemescu altså ikke det traditionelle opgør med kommunisttiden, men derimod et opgør med USA's rolle som international politibetjent. Den underliggende pointe i filmen synes således at være den, vi ellers primært støder på uden for Europa: USA's indblanding i andre landes interne konflikter skader mere, end den gavner, og den evige taber er lokalbefolkningen. Filmen munder dog ud i en optimistisk epilog, hvor det viser sig, at Doiarus datter og hendes lidt nørdede beundrer hjemme fra landsbyen er kommet videre med deres liv og er begyndt at studere ved universitetet.

Sammenhold trods alt. Til trods for, at de seks spillefilm i anden fase som udgangspunkt er dystre og pessimistiske i deres tematikker, gennemsyres hovedparten af dem af en fortrøstningsfuld humanisme, hvor troen på sammenhold og solidaritet trods alt består. Dette er især tilfældet i *4 måneder, 3 uger og 2 dage* og *The Way I Spent the End of the World,* men kan også spores i Puiu, Muntean og Nemescus gennembrudsværker. Kun i *12:08 øst for Bukarest* bevares pessimismen intakt, men her tages der jo – i modsætning til stort set alle de andre andenfasefilm – netop også udgangspunkt i samtiden. Den generelle pointe i gennembrudsfilmene synes altså at være: Kommunisttiden var grum, men folk stod sammen. Endelig er det også kun i denne fase, at vi for alvor støder på stærke kvinder, der – ofte hjulpet på vej af deres ukuelige optimisme – får lov at spille en altafgørende rolle i fortællingerne. Hvad ville bølgefilmene således have været uden Otilia i *4 måneder, 3 uger og 2 dage,* Eva i *The Way I Spent the End of the World,* stationsforstanderens datter i *California Dreamin'* og den kvindelige ambulancechauffør i *Hr. Lazarescus sidste Rejse*?

Bølgens tredje fase. Fra 2008 vælger instruktørerne at rette fokus mod deres samtid. Tiden synes moden til at lade fortiden ligge for i stedet – hvilket vel også i en vis forstand kræver mere mod – at komme med en kritisk analyse af sammenholdets afvikling i det moderne Rumænien. De sidste cirka to år har således budt på en række kuldslåede samtidsfilm, der ud over den lavmælte hverdagsrealisme har det til fælles, at den sorte humor, der glimtvis kendetegnede hovedparten af filmene i anden fase, stort set er forsvundet.[7]

Filmene i tredje fase synes at kunne inddeles i tre grupper:

1. Hverdagsdramaer, hvor tomhedsfølelse og emotionelt smertefulde opgør i den rumænske middelklassefamilie tematiseres.
2. Film, hvor en mandlig enegænger enten blot ønsker eller decideret skrider til drastiske handlinger på grund af bristede illusioner.
3. Film, hvor synsvinklen er lagt hos den kompromisløse kriminelle, der står helt uden for det etablerede samfund.

Middelklassefamiliens skrøbelige hinde. Velfærden, globaliseringen og det frie marked er kommet til middelklassen i Rumænien. Som skildret i de tre hverdagsdramaer *Boogie* (2008), *Tirsdag efter jul* (2010)

Boogie (2008, instr. Radu Muntean).

og *Principii de viață* (2010, *Principles of Life*) er det nu muligt at tage på bade- og skiferie, finde sig en svensk kæreste og sælge nybyggede huse i bedste kvalitet samt at købe juletræer fra Danmark og snowboards fra Østrig. Men har det givet den moderne rumæner mere indhold i tilværelsen? Med et rungende nej som svar på det spørgsmål peger de tre bølgefilm tematisk tilbage mod kortfilmen, der startede det hele, *Traffic*, samtidig med at de udvider og nuancerer problemstillingen. Vi konfronteres i disse familiedramaer med en verden, hvor melankolien, aggressionen og sammenbruddet hele tiden lurer under den tilsyneladende harmløse overflade.

I både Radu Munteans *Boogie* og Constantin Popescus *Principles of Life* følger vi i, hvad der skal forestille at udgøre cirka 24 timer, en lettere resigneret middelklassemand, der som følge af almindelige hverdagsfrustrationer en sommerdag vælger at tage et mindre opgør med familietrummerummen. I førstnævnte film møder vi således Bogdan, af vennerne kaldet Boogie, der er på badeferie med sin gravide kone og deres lille søn. Efter en strandtur støder han ind i et par gamle venner, der frister ham til at genoptage ungdomslivets uforpligtende druk- og byture. Konen stejler, og efter et natligt ægtefælleskænderi om pligt og ansvar vælger Bogdan at følge med vennerne i byen for ud på natten at være sammen med en prostitueret. Morgenen efter vender han en smule brødebetynget tilbage til familiens hotelværelse, hvor han og konen til en vis grad forsones. Dog er grundstemningen i slutscenen stadig præget af indestængthed og manglende tro på middelklasseægteskabets fremtidsmuligheder.

Poliţist, Adjectiv (2009, *Police, Adjective*, instr. Corneliu Porumboui).

I *Principles of Life* møder vi Boogie i en ti-femten år ældre udgave i form af den succesrige, midaldrende entreprenør Velicanu. På overfladen emmer alt af idyl her det sidste døgn, inden vor hovedperson skal på ferie med kone, børn og teenagesøn af første ægteskab. Den sløve teenagesøn giver dog anledning til frustration, da han ikke gider tage med på ferien – sms'er til vennerne og pc-spil trækker mere. Konflikten kulminerer i filmens slutscene, hvor Velicanu går amok og fysisk banker sønnen med på ferie. Eftersom Velicanu primært er blevet skildret som sympatisk i alle sine hverdagslige gøremål, er det lidt overraskende, at filmen ender med at bakke op om vold og aggression som acceptabel strategi over for respektløse sønner. Det overordnede budskab er dog stadig, at den moderne middelklasse-rumæners trygge tilværelse kun udgør en tynd hinde, som der hvert øjeblik kan blive prikket hul i.

Sammenlignet med de små hverdagskrusninger i *Boogie* og *Principles of Life* er der mere på spil i Munteans andet ægteskabsdrama i træk, *Tirsdag efter jul*. Her beslutter den midaldrende Paul i løbet af filmen at forlade kone og børn til fordel for en ung elskerinde. I en cirka tyve minutter lang scene holdt i ekstremt lange, observerende indstillinger bliver vi vidner til konens smertefulde sammenbrud, da Paul kryber til korset og fortæller hende sandheden. Lige så stærkt udnytter Muntean i slutscenen bølgens ofte benyttede greb med at filme detaljen, mens hovedbegivenheden foregår offscreen: Mens den lille datter juleaften – uvidende om forældrenes nylige beslutning om skilsmisse – lytter til en flok syngende børn uden for

hoveddøren, holder Muntean kameraet på den bagved stående Paul, der diskret bag om ryggen rækker en af julegaverne til datteren videre til konen. Den intime indforståethed mellem ægtefællerne er der stadig, men som tilskuere ligger vi inde med den smertefulde viden, at den snart vil være fortid. Efter den lille detalje med gaveoverrækkelsen klippes der abrupt til filmens sluttekster. Mere er der ikke at sige – den rumænske middelklassefamilie er endt i en blindgyde, og de egentlige ofre kan meget vel blive de kommende generationer.

Ensomme ulve inden og uden for loven. Er der to film, der spejler og går i dialog med hinanden i bølgens tredje fase, er det Corneliu Porumboius *Poliţist, Adjectiv* (2009, *Police, Adjective*) og Cristi Puius *Aurora* (2010). Mens Porumboiu skildrer følelsen af moralsk opløsning hos en enegænger, der arbejder *inden for* systemet, portrætterer Puiu en enegænger, der bevæger sig længere og længere *væk fra* systemet ved at blive morder. I begge film finder vi i en særdeles afdæmpet klimaksscene vor mandlige protagonist i resigneret attitude på et politikontor. Begge film benytter sig desuden af det narrative greb, at de undervejs holder så meget information tilbage, at man det meste af tiden føler sig mystificeret over personernes handlinger, og hvor historien er på vej hen. Dette greb tys der også delvist til i denne gruppes tredje film, Marian Crisans *Morgen* (2010).

Cristi er i *Police, Adjective* blevet sat på en opgave, han finder fuldkommen meningsløs. Han skal i den lille landsby, hvor han bor og arbejder som politimand, minutiøst forfølge og udførligt rapportere om en ung fyr, dennes kæreste og deres ven (der fungerer som informant til politiet) med henblik på at afsløre fyren og kæresten som hashrygere. Forgæves forsøger Cristi at overbevise sine overordnede om, at man i det ny Europa for længst er begyndt at se igennem fingre med moderat hashindtag, og at Rumænien burde begynde at indstille sig på de nye, frigjorte tider. Men der er ikke noget at gøre: Han er nødt til hver dag at gennemføre sit ensomme, tavse og fuldkommen udramatiske, begivenhedsløse arbejde. Med fuldt overlæg slæber filmen sig derfor af sted og bliver derved en ekstrem udgave af sit åbenlyse forbillede, Michelangelo Antonionis *Blowup* (1966). Men hvor pointen hos Antonioni er, at der rent faktisk skjuler sig noget under den tilsyneladende begivenhedsløse overflade, er pointen hos Porumboiu, at Rumænien er gået så meget værdi- og udviklingsmæssigt i stå, at det harmløse hashrygeri er det eneste, der er. Alligevel bliver Cristi i filmens klimaksscene på nitten minutter i en længere samtale overtalt af sin chef til at skride til arrestation. Klimaksscenen efterfølges af en scene, hvor Antonioni-inspirationen for alvor slås fast, da Cristi og hans kolleger spiller en omgang fodtennis – en klar hyldest til slutscenen i *Blowup*, hvor en flok mimere spiller tennis uden ketsjere, net og bolde. Tennisscenerne synes i de to film på hver sin måde at fungere som et konkluderende symbol på alle begivenheders karakter af illusion.

Et overordnet symbol på meningsløsheden i den moderne rumæners tilværelse finder man også i de to scener, hvor filmens titel, *Police, Adjective,* forklares. Således har Cristis kone for sjov læst en af mandens rapporter og fundet ud af, at han har lavet en fejl i bøjningen af et adjektiv. Han har nemlig ikke taget højde for en ny sprogreform fra et par år tidligere. I klimaksscenen følges der op på adjektiv-

diskussionen, da Cristi af sin overordnede bliver bedt om at slå 'politi' op i ordbogen. I den forbindelse viser det sig, at ordet på rumænsk også har en adjektivisk form, hvor det betyder kriminalfiktion. Samlet set er ironien i filmens titel, at Cris på ingen måde befinder sig i en kriminalfiktion – dertil er hans sag for ligegyldig – men blot i et samfund, hvor den udvikling, der er sket, bedst lader sig sammenligne med en reform af adjektivbøjninger.

Cristi Puius tre timer lange *Aurora* – anden del i hans serie om anderledes kærlighed i Bukarests forstæder – er måske den mest sortseende af alle bølgefilmene. På rumænsk deler filmen titel med Murnaus berømte mesterværk *Sunrise* (1927, *Solopgang*), som den ifølge Puiu skal ses som et modbillede til. Instruktøren har selv forklaret, at mens Murnaus film munder ud i et klassisk humanistisk håb om en ny begyndelse, der er der i den rumænske version kun den kolde inhumanisme tilbage (Weissberg 2010). Det strejf af medmenneskelighed, man stødte på i *Hr. Lazarescus sidste rejse,* er altså her væk.

I mere end to en halv time følger vi den midaldrende Viorels dagligdag, indkøb af våben og mord på fire mennesker, uden at vi har nogen idé om, hvad relation han har til sine ofre. Først i forbindelse med den afsluttende forhørsscene på politigården, efter at Viorel helt udramatisk har meldt sig selv, får vi en delvis forklaring: De to første ofre var hans ekskones revisor og en tilfældig dame, revisoren gik og snakkede med, mens de to næste ofre var ekskonens forældre. Som tilskuere er vi henvist til selv

Morgen (2010, instr. Marian Crisan).

at udfylde de tomme huller: Ville konen skilles på grund af et forhold til revisoren – og bakkede svigerforældrene op om det? Spørgsmål, vi aldrig får svar på, i stil med de manglende svar i *Traffic*. Forskellen er blot, at mens vores narrative begær kun holdes i ave i femten minutter i *Traffic*, er der i *Aurora* tale om 180 minutter.

Den tredje mandlige enegænger, vi støder på i bølgens tredje fase, er heldigvis i stand til at skride til handling på en mere livsbekræftende måde. Marian Crisan (f. 1976), der i 2008 vandt De Gyldne Palmer i Cannes for bedste kortfilm med det lavmælte hverdagsdrama *Megatron*, præsenterer os i sin debutspillefilm, *Morgen*, for Nelu, en stille eksistens og tøffelhelt i en mindre rumænsk landsby nær den ungarske grænse. Nelu får tiden til at gå som vagt i det lokale, tysk importerede Penny Markt – et supermarked, der har varer af så lav kvalitet, at de aldrig ville have en chance på det skandinaviske marked – og med at fiske på den ungarske side af grænsen. I første scene vil pedantiske grænsevagter ikke lade Nelu tage sin seneste fangst med hjem. Scenen bliver et kondensat af hele filmens kritik af, hvordan den nære, medmenneskelige sammenholdsfølelse i det moderne provins-Rumænien er ved at blive erstattet af systemrytteri og kold intolerance.

Men Nelu tager sit eget stille opgør med de nye, usolidariske tider ved at hjælpe en tyrkisk flygtning, Behran. Selv om det vækker ærgrelse hos konen, insisterer Nelu på at skjule Behran på sin gamle gård (der i øvrigt er en ren underskudsforretning), og de to når til en form for fælles forståelse trods sprogbarrieren. De kan finde sammen om enkelte ord på tysk – som bl.a. når Nelu understreger, at han 'morgen' vil hjælpe sin ven videre mod Tyskland. Filmen ender åbent: Efter en del forsøg lykkes det Nelu at hjælpe Behran på vej, men da han kort efter afskeden har genoptaget sin rolige fiske-interesse, hører han helikoptere og politisirener i det fjerne.

Morgen adskiller sig fra de øvrige film i tredje fase ved at rumme en god portion minimalistisk, Kaurismäki-lignende humor. Stilistisk tilstræber Crisan også det minimalistiske i endnu højere grad end sine bølge-kolleger, ikke mindst i sin konsekvente brug af lange *one shots*. Med denne insisteren på ofte kun at give optagelserne én chance har instruktøren villet fremelske det spontane og uforudsigelige. De lange indstillinger og den delvise improvisation – i de fleste tilfælde ved lokalbefolkningen selv – er med til at understrege kontrasten mellem det fredfyldte landsbyliv og de højspændte flygtningedramaer, der hele tiden maser sig på fra den omkringliggende verden. I intet hjørne kan man længere gemme sig fra det moderne Europas problemer.

Skæbner i periferien. Ud over Marian Crisan har også tre andre spillefilmdebutanter markeret sig inden for de sidste par år. Det drejer sig om Florin Şerban (f. 1975) med *If I want to Whistle, I Whistle* (2010), Bogdan George Apetri (f. 1976) med *Periferic* (2010, *Outbound*, manuskript af Mungiu) og Constantin Popescu (f. 1973) med to spillefilm: ud over den allerede analyserede *Principles of Life* også debuten *Portretul luptătorului la tinereţe* (2010, *Portrait of the Fighter as a Young Man*).

Både Şerban og Apetris debutfilm skildrer en fængselsindsat, der forgæves forsøger at tage et opgør med fortiden. Mest indtryk gør Apetris *Outbound*, hvor vi følger den kriminelle Mathilda, som får 24 timers udgang for at deltage i sin mors begravelse. I løbet af disse 24 timer svigtes

hun af de tre mænd i sit liv: først af broderen Andrej, der er i gang med at starte en mere borgerlig tilværelse op; dernæst af eks-kæresten Paul, en alfons, der ud over at være far til deres fælles søn også er gerningsmanden bag den forbrydelse, Mathilda sidder inde for; og endelig af hendes otte-årige søn, Toma, som Paul under hendes fravær har afstumpet følelsesmæssigt ved at sende ham på børnehjem. I de sidste meget gribende scener har Matilda taget Toma med sig fra børnehjemmet for at starte på en frisk med en bunke penge, hun netop har skaffet sig i forbindelse med det endelige opgør med Paul. Da hun kortvarigt blunder i toget, snupper Toma imidlertid pengene og forlader hende – alt sammen skildret med bølgens vanlige tavse og smertefulde, autenticitetssøgende realisme. I filmens sidste scene ser vi i en smukt komponeret indstilling Matilda kigge ud over havet i tavs, natlig ensomhed. Hun er tilbage ved nulpunktet og må prøve at begynde forfra. Måske ønsker Apetri også med denne afsluttende indstilling på et stilistisk niveau at markere en ny begyndelse for bølgen: Ganske vist er den rumænske hverdag trist og grå, men ensomheden og længslen kan også æstetiseres og skildres som smuk.

I periferien af denne tredje gruppe film i tredje fase ligger Popescus historiske drama *Portrait of the Fighter as a Young Man*. Filmen skildrer en fascistisk oprørsgruppe, som med frihedskæmperen Ion Gavrilă Ogoranu i spidsen kæmper mod kommuniststyret i 1950'ernes Rumænien. To opfølgende film om modstand mod kommunismen skulle være på vej fra instruktørens side. Allerede med denne sin første spillefilm løb Popescu ind i en del følelsesladede reaktioner, eftersom den skildrede Ogoranu ud over fascistiske sympatier også havde antisemitiske tilbøjeligheder. Det ideologiske aspekt spiller imidlertid ingen rolle i filmen, hvor fokus i stedet er på sammenhold og mandehørm, samt små poetiske hverdagsoptrin i oprørernes tilværelse i skovene.

Hvor er bølgen på vej hen? Skal man konkluderende sammenligne bølgens tredje fase med de to forrige, skinner det først og fremmest i øjnene, at bølgefilmene nu for alvor har fået et markant enhedspræg. Stilistisk er der således oftest tale om en meget konsekvent dyrkelse af en minimalistisk, observerende tilgang. Narrativt synes filmene i tredje fase endvidere at være fælles om at foretrække det plotløse og til tider informationstilbageholdende og svært tilgængelige frem for de mere velstrukturerede, enkle fortællinger, der kendetegnede anden fase. Tematisk er filmene i tredje fase præget af samtidsskildringer, hvor den rest af solidaritet, man kunne støde på i anden fase, synes endeligt afviklet.

Efter en række fremragende film synes pessimisme, minimalisme og løse plots at være det, vi primært står tilbage med her i år 7 efter den rumænske bølges fødsel. Nok ikke just elementer, der vil skabe længere køer foran billetlugerne. På den baggrund kan man til en vis grad argumentere for, at nogle af bølgens repræsentanter er endt i en blindgyde. Med film som *Police, Adjective* og *Aurora* synes måske især et par af de instruktører, der brød igennem i bølgens anden fase, at have skrevet sig ned til et nulpunkt, hvorfra det kan være svært at få øje på nye veje frem.

Mere givtigt er det i stedet at kaste blikket på debutanterne i tredje fase, hvor især Bogdan George Apetri og Marian Crisan for mig at se kan stå for den virkelige fornyelse, i hvert fald hvis man ser på deres debutspillefilm. Med *Outbound* har

Apetri på overbevisende vis taget os med ind i et nyt miljø af hårdkogt, organiseret kriminalitet – et miljø, som han kombinerer med et af de mest kraftfulde elementer i gennembrudsfilmene, det stærke kvindeportræt. Endelig er Apetri også i stand til at tilføre enkelte scener en egen stille poesi og melankoli, som man ikke er stødt på i samme grad i de tidligere bølgefilm.

Marian Crisan formår – for nu at bruge en klassisk Brandes-formulering – at spejle det uendeligt store i det uendeligt små, når han med underfundig humoristisk minimalisme i *Morgen* almengør den moderne provins-rumæners hverdag ved at sætte den ind i en større europæisk kontekst. Med sit fokus på flygtningeproblematikken er han den eneste af de rumænske instruktører, der formår at brede sin film ud til ikke kun at være et opgør med det moderne Rumænien, men med hele (Fort) Europas ekskluderende attitude over for mennesker i nød. Efter opgøret med fortiden og den moderne middelklasserumæner er tiden måske nu moden til et mere fundamentalt opgør med Rumæniens rolle i et moderne, globaliseret Europa. Måske vil *Morgen* således både med titel og indhold kunne varsle nye tider i rumænsk nybølgefilm.

Noter

1. Taget fra filmens website: *http://www.morgen.ro/morgen_interview.html* (12.04.2011).
2. Man kunne her også have medtaget Tudor Giurgiu (f. 1972), hvis teenagedrama om lesbisk kærlighed, *Legături bolnăvicioase* (2006, *Love Sick*), har haft en vis gennemslagskraft. Jeg vil dog mene, at filmen på grund af sit temmelig konventionelle stilistiske udtryk og noget sensationalistiske tilgang til sin hovedtematik ikke kan ses som eksempel på den ny bølge.
3. I den forbindelse bør Constantin Popescus *Apartamentul* (2004, The *Apartment,* vinder af Juryens Store Pris ved kortfilmfestivalen Circuito off i Venedig) også kort nævnes. Dog kan Popescu langtfra siges at være slået igennem i samme grad som de seks øvrige, om end han synes at have fået et vist gennembrud i 2010 (jf. afsnittet om bølgens tredje fase).
4. Jf. interview med Puiu på Artificial Eyes britiske dvd-udgave af filmen.
5. Jf. interview med Mungiu på Artificial Eyes britiske dvd-udgave af filmen.
6. Ibid.
7. Naturligvis vil en periodeinddeling altid rumme undtagelser. F.eks. er episodefilmen *Den gyldne Tid* (2009) et komisk anlagt tilbageblik på Ceaușescu-tiden, mens *Portrait of the Fighter as a Young Man* (2010) er et historisk drama om Rumænien umiddelbart efter kommunisternes magtovertagelse. Men alt i alt er der i tredje fase klart mere, der binder sammen end skiller.

Litteratur

Kaceanov, Marina (2008). "On the New Romanian Cinema". In: *P.O.V.*, nr. 25.
Lett, Frederikke (2007a). "Cristian Mungiu". In: *Ekko. Magasinet om film og medier*, nr. 38.
Lett, Frederikke (2007b). "Rumænien rumsterer". In: *Ekko. Magasinet om film og medier*, nr. 38.
Roddick, Nick (2007). "Eastern Promise". In: *Sight and Sound,* Oktober 2007.
Schepelern, Peter (2010). *Filmleksikon*. København: Gyldendal.
Scott, A.O. (2008). "New Wave on the Black Sea". In: *New York Times,* 20. januar 2008.
Weissberg, Jay (2010). "Aurora". *www.variety.com*

Seks af de vigtigste kortfilm kan ses gratis online (med engelske undertekster):

Traffic (Cătălin Mitulescu, 2004, 15'): *http://www.trilulilu.ro/Want3d/6cd459d856c63a*
Cigarettes and Coffee (Cristi Puiu, 2004, 11'): *http://www.youtube.com/watch?v=dBkHOuz8DAQ*
Liviu's Dream (Corneliu Porumboiu, 2004, 38'): *http://www.youtube.com/watch?v=7qASVuu5pVc*
C Block Story (Cristian Nemescu, 2004, 15'): *http://video.google.com/videoplay?docid=-1091356337224576585#*
Marilena from P7 (Cristian Nemescu, 2006, 45'): *http://ww.youtube.com/watch?v=wVUYXVesN1Q*
The Tube with a Hat (Rade Jude, 2007, 24', ikke nævnt i artiklen): *http://video.google.com/videoplay?docid=7976093033869721111#*

Istočni Piesi (2009, *Eastern Plays*, instr. Kamen Kalev).

Fra slagtilfælde til product placement

Et kig ind i den post-kommunistiske bulgarske filmverden

Af Mikael M. Lyshede

Københavnske biografgængere kunne sidste år opleve den bulgarske film *Istočni Piesi* (2009, *Eastern Plays*, instr. Kamen Kalev) på CPH PIX – en film, som på sin egen stille måde havde en hel del at byde på: De to hovedrolleindehavere stod for første gang foran et kamera, den ene havde sin (virkelige) kæreste, sin arbejdsplads og (måske) sin psykolog med som aktører i filmen, og samme skuespiller, Hristo Hristov, endte med tragisk at dø af en overdosis ganske få dage efter, at optagelserne var færdige, uden at nogen af hans nærmeste kendte noget til hans misbrug. Men først og fremmest åbnede filmen døren op, i hvert fald på klem, for et nyt syn på det bulgarske samfund.

I *Eastern Plays* er to brødre, Itzo og

Georgi, på vej ud på forskellige glidebaner i nutidens Sofia. Med et halvskidt fungerende hjem som baggrund er lillebror blevet medlem af en nynazistisk bande, som overfalder udlændinge på mørke gader – dog er han indtil videre selv kun tilskuer. Storebror er ude i mere diffuse problemer med manglende livsinteresse og generel modløshed. Da lillebroderens bande en aften overfalder en tyrkisk familie på gennemrejse, bliver storebror tilfældigt vidne til det og kommer familien til undsætning. Familiefaderen ender dog alligevel på hospitalet, og under de næste dages sygebesøg knyttes tættere og tættere bånd mellem Itzo og familiens voksne datter, hvilket naturligvis åbner en ny dimension i Itzos ellers problemfyldte verden.

I dette referat kan handlingen måske lyde lidt banal, men filmen er fuld af små fine situationer. Sideløbende med afviklingen af det dramatiske plot tages man således med ind i den bulgarske hverdag med den opofrende sentimentale kæreste, de overfyldte lejligheder og den macho-agtige jargon. Filmen er i høj grad bygget på nu afdøde Hristo Hristovs eget liv som ukendt kunstner i havnebyen Burgas, og skuespillernes manglende erfaring giver nok også her det sidste lille skub – eller som nogle bulgarere ville sige det: "De kan stadig spille skuespil, fordi de aldrig har stået på en bulgarsk teaterscene".

I et bulgarsk samfund, hvor det i tiden fra 1989 til et pænt stykke ind i sidste årti mest handlede om manglende udvikling samt kamp for overlevelse og højere velfærd, markerer denne film noget nyt, idet den fokuserer på 'velstandens' lige så store problemer. Skønt brødrene ikke er specielt rige, er hovedproblemet ikke fattigdommen, men derimod tomheden i den nye kommercielle verden, der stadig ikke byder på noget menneskeligt fremskridt. Således er flere af filmens vigtige scener skudt med en lysende reklameplakat som stiltiende baggrund, ligesom der f.eks. ironiseres over snobberiet på spisesteder, der udelukkende fører udenlandske drikkevarer.

Filmens helt store styrke er dog, at den kæder det lille og det store perspektiv så overbevisende sammen. Volden handler lige så meget om økonomi som om frustration, og det hele starter i samfundets top. Og så er det måske også første gang, siden osmannerne blev smidt ud af Bulgarien i 1878, at et bulgarsk kulturprodukt fremstiller tyrkerne som elegante, oplyste mennesker, der endda kan lære bulgarerne noget om at forstå sig selv. I sandhed lidt af et vovestykke af instruktøren Kamen Kalev! At filmen blev vist på flere udenlandske festivaler og var Bulgariens bud på en Oscar-nominering sidste år, fortæller lidt om, hvorfor den kan ses som et af de lyspunkter, der nu synes at være med til at vende den negative udvikling, som har præget bulgarsk film de sidste tyve år.

En industri i frit fald. Når bulgarske filmeksperter gør et forsøg på at opstille en liste over historiens ti bedste bulgarske film, inkluderer de sjældent film produceret efter 1985. Med andre ord havde bulgarsk film sin storhedstid i perioden med kommunistisk styre, hvor man på trods af eller måske netop på grund af styrets censur (samt kæmpe pengeindsprøjtninger) formåede at udvikle en helt særlig filmkultur – den, der senere har fået betegnelsen 'poetisk film'. I denne periode byggedes ligeledes bulgarsk films højborg, Bojana-studierne, i Sofias sydlige forstæder – frem til 1980'erne arbejdsplads for 2000 mennesker og med en årlig produktion af mere end 25 spillefilm og lige så mange tegne- og dokumentarfilm.

Med kommunismens fald ophørte den økonomiske støtte til filmbranchen, og dermed fulgte stor arbejdsløshed blandt filmfolk og et stort fald i produktiviteten. I det næste årti produceredes kun omkring fire-fem bulgarske film om året, indtil bunden blev nået i 1999, hvor det ikke blev til én eneste rent bulgarsk film. I mellemtiden tjente studierne penge på at udleje de ubenyttede faciliteter til udenlandske filmcrews, hvilket resulterede i en del co-produktioner optaget i Bulgarien – produktioner, hvor bulgarerne ikke fik lov at bidrage væsentligt til det rent kunstneriske. Nu, hvor staten var gjort til birolleindehaver, blev filmbranchen, som mange andre områder af samfundet, overtaget af mere eller mindre tilfældige mennesker, som ikke altid havde den nødvendige viden om, hvad de foretog sig, hvilket igen fik de etablerede filmfolk til at flygte.

Bulgarien stod for en af østblokkens mest langsomme transitioner efter Murens fald, og var i 1990'erne præget af politiske svingninger til højre og venstre, indtil bunden røg ud af økonomien i 1997. Hvor flere af nabolandene vendte bøtten fire-fem år tidligere, måtte den bulgarske befolkning igennem en længerevarende karruseltur med sociale forandringer, nød, stress og uvished. Op imod en million mennesker, heriblandt en del filmfolk, valgte i denne periode at drage mod vest.

Det, der var tilbage af kunstarten, kunne have været en vigtig kulturel faktor for befolkningen i denne periode, hvis de film, der faktisk blev produceret, havde fokuseret på alle de sociale og psykologiske hverdagsdramaer, der udfoldede sig på gadeplan i dette årti. Men i stedet beskæftigede filmene sig fortrinsvis med den totalitære periode, som landet lige havde forladt. På trods af forskelligartede tilgange og vinkler var de næsten uden undtagelse flade, firkantede og klichéfyldte forsøg på en dybere analyse af kommunisttiden. Det var disse film, der skulle konkurrere mod de Hollywoodfilm, der nu skyllede ind over landet. Kun en lille håndfuld film fra 1990'erne regnes for mindeværdige. Heriblandt *Granitsa* (1994, *The Border*, instr. Ilian Simeonov og Hristian Nochev), der er en realistisk skildring af ensomme bulgarske grænsevagter ved en afsidesliggende bulgarsk-tyrkisk-græsk grænsepost – en film, som netop vinder ved sin stille skildring og manglende politiske stillingtagen.

I 2003 skete så det, som af nogle opfattes som afgørende for, at man nu overhovedet kan tale om bulgarsk film som sådan. En mindre gruppe ildsjæle etablerede en fast filmproduktionsafdeling under BNT – Bulgariens nationale tv – en afdeling, som derefter hvert år skulle modtage en tiendedel af tv-stationens samlede budget. Den første demokratiske lov om filmproduktion blev ligeledes vedtaget det år og tilgodeså filmindustrien med yderligere 24 millioner kroner fra statsbudgettet. De helt overordnede rammer var nu så småt på plads igen.

Fellini på bulgarsk. Inden disse tiltag nåede en enkelt lille perle af en film imidlertid i 2002 at vise vejen frem mod de bedre tider. Der er tale om en af den slags sjældne film, som på trods af al pessimismen åbenbart ligger gemt som idé et sted og efter lang tids venten pludselig dukker op. Teddy Moskovs *Rapsodija v bjalo* (2002, *Rhapsody in White*) er et indblik i en excentrisk instruktørs lettere absurde og komiske verden. Den er svær at putte i nogen kasse, men bringer først og fremmest mindelser om Fellini. Jeg overlader for et øjeblik ordet til Moskovs instruktørkollega Georgi Djulgerov:

Rapsodija v bjalo (2002, *Rhapsody in White*, instr. Teddy Moskov).

> Det er historien om en lidt komisk og småbuttet kvinde. Hun er en klovn, en kvindelig klovn – og at være en kvindelig klovn er hårdt arbejde. Hele tiden forstyrrer klovnen kvinden, og kvinden forstyrrer klovnen. Hvordan og hvornår kan disse to sider slutte fred, blive forenet og skabe noget sammen? Det er et af de spørgsmål, der skal besvares. Intet i denne heltindes liv er 'helt'. Hun arbejder som skuespillerinde, men ikke helt. Hun spiller sit livs rolle, men ikke helt. Til slut dør hun, men ikke helt. (*www.bgmovies.info*).

Den i citatet omtalte kvinde er Dana, der arbejder som dukkefører i et dukketeater. Hun 'skabes' i filmens indledning af fortælleren, hvorefter hun slippes løs i et udefineret bulgarsk bylandskab, der dog af og til har stor lighed med Sofia. Vi præsenteres egentlig kun overfladisk for denne hovedperson, som vi udelukkende lærer at kende gennem hendes opførsel og mimik. Når hun ikke er i dukketeatret, bevæger hun sig rundt i byen, hvor hun gennemlever en lang række i virkeligheden ganske udramatiske situationer. I løbet af de 86 minutter, filmen varer, bevæger filmens handling sig næsten ikke ud af stedet, men det er heller ikke handlingen, der er det vigtige.

Dana lever som beskrevet ovenfor ikke helt almindeligt: Af og til hvirvler hun rundt som et blad i vinden, andre gange har hun surrealistiske samtaler med andre mennesker, en radio eller sig selv, og i andre tilfælde igen bliver hun en personifikation af de genstande, hendes tanker og drømme handler om (da hun vil rejse væk, bliver hun f.eks. ved hjælp af en cigaret til et tog, der puster damp ud). Det eneste

nogenlunde sikre er, at hun leder efter den eneste ene. Filmen kan ses på mange forskellige måder, men lever i utrolig høj grad på den altdominerende hovedrolle – og nok især hendes ansigt. Maja Novoselska slog med denne rolle igennem som Bulgariens nye kvindelige komikerhåb, og i slutningen af filmen får hun mulighed for at udfolde sig komisk som en sort-hvid kvindelig Chaplin, da filmen kortvarigt og måske en smule ujævnt skifter hastighed. Men når hun inden da løber rundt i en teltlignende, blå kjole med sit tykke, firkantede pagehår og skiftevis er menneske og en inkarnation af sin hånddukkegris, kan man ikke rigtigt forestille sig, at denne film ville kunne være blevet til uden netop hende.

Hvis man som undertegnede også skulle have en svaghed for den tidlige kommunisttids særlige funktionalistiske arkitektur og design, vil *Rhapsody in White* være ren glasur for øjnene. I hovedparten af filmen bevæger Dana sig nemlig rundt i denne oftest menneskefattige verden af utroligt smukt filmede pastelfarvede flader, buer og søjler, som med mellemrum afbrydes af lige så pittoresk smuldrende og rustende infrastruktur.

Selv om filmen er så verdensfjern og tidløs i sit udtryk, at den kunne være foregået i flere forskellige årtier, ender den alligevel med at fremstå som en tydelig repræsentant for de endnu lidt uskyldige tidlige år af det ny årtusinde. Filmen er fra tiden lige inden, det nys overståede økonomiske

Svetat e goljam i spasenie debne otsvjakade (2008, *The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner*, instr. Stefan Komandarev).

boom for alvor slog igennem i Bulgarien og satte sit vestlige præg på bybilledet. Filmens stille eksistens lidt bag kulisserne viser derfor fint den mere magiske side af landets virkelighed langt fra Balkan-stereotyper og fordomme, måske tydeligst eksemplificeret i den emsige teaterdirektør, der død og pine ikke vil se dukkeførerne på scenen af frygt for, at børnene blandt publikum så vil forstå, at hånddukkerne ikke er virkelige dyr, og blive skuffede.

Patient i bedring? Fra tidligt i det ny årtusinde begynder man altså på flere fronter at se positive tendenser i bulgarsk filmproduktion. Det er på dette tidspunkt, at Bojidar Manov, lederen af filmvidenskab på Sofias Film- og teaterakademi, kommer med den senere ofte citerede udtalelse om, at bulgarsk film er en patient, der er ved at komme sig over et slagtilfælde – vi glæder os over ethvert fremskridt og prøver at overse, at patienten stadig kun er en skygge af sig selv.

Selve filminfrastrukturen er i høj grad også kun en skygge af sig selv. I slutningen af 1990'erne var der således kun 191 biografer tilbage til landets knap otte millioner indbyggere – et næsten ubegribeligt fald fra 1970'ernes succesperiode, hvor der var knap 3700 steder at vælge imellem. Lidt hurtig hovedregning viser, at biografmassakren har budt på mindst et par biografflukninger om ugen siden 1970'erne, kulminerende med næsten daglige lukninger i 1990'erne. Staten forsøgte at privatisere alle resterende biografer i 1997, men på dette tidspunkt brugte folk husholdningspengene på andet end biografture. Samtidig havde et omfattende pirateri holdt sit indtog. Så den bulgarske filmindustris begyndende succes blev ikke en succes for biograferne.

Her i 2011 er der kun 35 biografer med i alt 141 sale tilbage i Bulgarien. Da hovedstaden Sofias omfattende kæde af biografer blev solgt i løbet af det sidste årti, skete det på typisk post-kommunistisk vis uden at stille nogen krav til køberen, der da også snart lukkede næsten samtlige biografer ned for i stedet at bygge multiplexpaladser uden for byen. En af de sidste smalle biografer, Jalta, lige ved universitetet, blev så sent som sidste år eksproprieret og lavet om til rød-gul burgerrestaurant. Disse lukninger er vel at mærke foregået i en tid med fornyet økonomisk vækst, og de nye multiplexer ser ikke ud til at lide nød, men de har gjort det endnu sværere for de smalle bulgarske film at blive set, da der fra de store biografers side er begrænset interesse for film, der forventes at sælge under 10.000 billetter. I stedet satser de på Hollywoodproduktioner, der typisk udgør omkring 80 procent af udbuddet i landet.

Flugten til Vesten. Som nævnt tidligere forlod en stor del af den bulgarske befolkning hjemlandet i løbet af 1990'erne og de første år af det ny årtusinde for at søge lykken i Nordamerika og Vesteuropa. Folk mente ikke, at de kunne bruge år af deres liv på at vente på de forbedringer, som i stor udstrækning blev obstrueret af en lille gruppe korrupte politikere og mafiosoer. Denne folkevandring kunne ikke undgå at påvirke landets psyke og selvforståelse – og blev derfor også behandlet som et vigtigt emne i kulturen. Film som *Pismo do Amerika* (2001, *Letter to America*, instr. Iglika Trifonova) og *Emigranti* (2002, *Emigrants*, instr. Ivailo Hristov og Ljudmil Todorov) ses som hjørnestene i denne generations forsøg på, som i den første film, at bibeholde forbindelsen til rødderne, samtidig med at man åbner nye ruter, eller, som i den anden film, overhovedet at turde forandre sit eget liv. I kortfilmen *Ritualat* (2005, *The Ritual*, instr. Nadezhda Koseva) gør en hel

landsby sig klar til bryllup blot for at finde ud af, at brudeparret ikke befinder sig i Bulgarien, men i Canada.

Med *Svetat e goljam i spasenie debne otsvjakade* (2008, *The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner*, instr. Stefan Komandarev) hopper vi igen frem til succesperioden efter 2003. Emnet er stadig emigration, men med en anden drejning og synsvinkel. Det er faktisk nu blevet så internationalt, at filmens to 'bulgarske' hovedpersoner spilles af tyske Carlo Ljubek og serbiske Miki Manojlovic – sidstnævnte vil mange nok huske fra Emir Kusturicas *Underground* (1995).

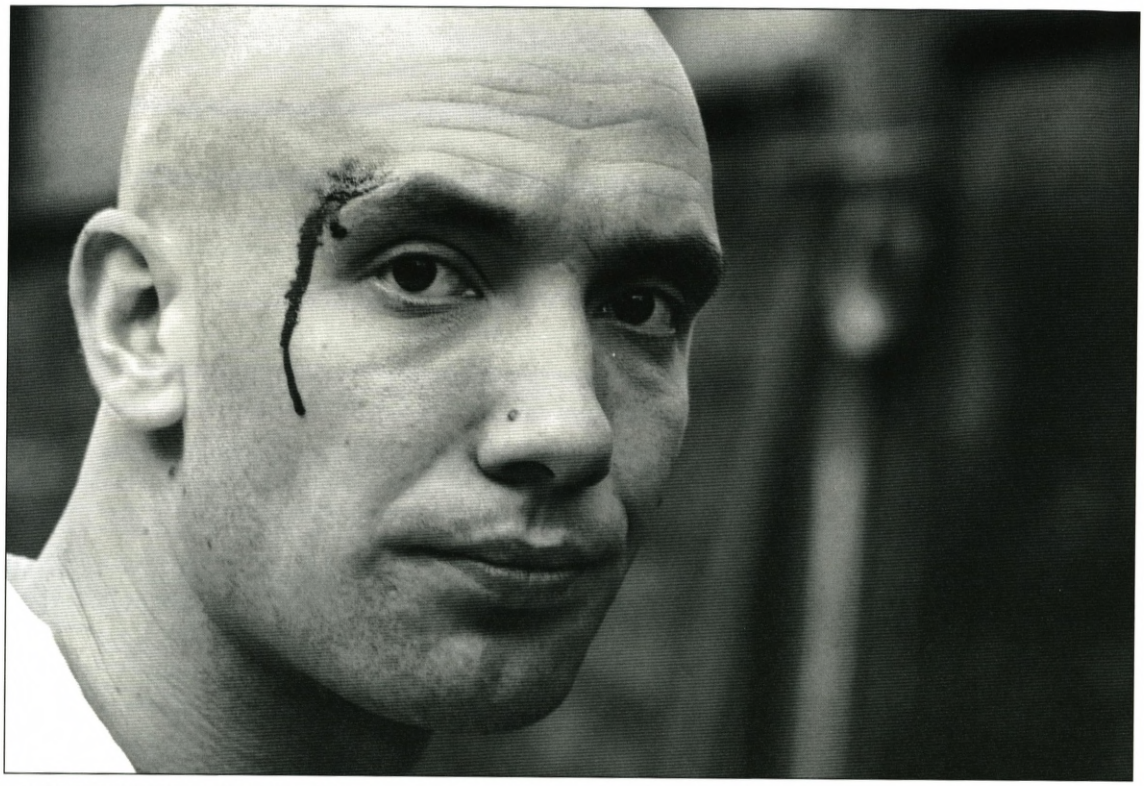
Den unge studerende Aleksander er i starten af filmen impliceret i en bilulykke på en tysk motorvej, hvor han selv mister hukommelsen, og begge hans forældre bliver slået ihjel. Familien er af bulgarsk herkomst, men er flygtet fra landet i 1983, da faderen af sin chef blev tvunget til at udspionere sin familie. Da Aleksanders bedsteforældre i Bulgarien får besked om ulykken, tager hans bedstefar til Tyskland for at hente ham tilbage. Filmen skifter nu til at klippe mellem bedstefar og barnebarns forsøg på at lære hinanden at kende igen, deres tur ned igennem Europa på cykel, og så tilbageblik på familiens liv under kommunismen i Bulgarien og deres flugt til Vesteuropa.

Filmen er et tydeligt eksempel på, at der på dette tidspunkt er kommet en hel del mere selvtillid ind i bulgarsk film. Så selv om nogle vil kunne pege på en del Kusturica-inspiration og måske halve klichéer i filmen, kan dét ikke skjule en utrolig veloplagt og velfortalt historie. For dem, der går op i filmpriser, kan det nævnes, at filmen først blev sorteret fra, da ti film skulle reduceres til fem ved Oscar-nomineringerne for bedste udenlandske film i 2009, og at den i øvrigt er endt med at vinde priser flere andre steder.

Mere interessant er dog det skift i fortælleform, der er sket i skildringen af kommunisttiden. På utraditionel vis er hele storfamilien nemlig blevet placeret i, hvad der skal forestille den gamle bydel i provinsbyen Karlovo i det centrale Bulgarien. Familien lever her på idyllisk vis omgivet af flotte træhuse fra den bulgarske vækkelsesperiode i 1850'erne. Byens liv er centreret om caféen, hvor dagene går i selskab med kaffe, rakija (bulgarsk brændevin) og backgammon. Og selv om der er begrænsninger på visse fødevarer og kø foran købmanden, kan bedstemor diske op med et overdådigt kagebord. Vi er altså her i 1982 meget langt fra betonslummen, stemningen er nærmere lidt hen ad italiensk landsbyhygge. Familiens beslutning om at flygte skyldes udelukkende, at faderen ikke kan forlige sig med at spionere på sin egen svigerfar. Synsvinklen er næppe et forsøg på at forherlige perioden under autoritært styre, men snarere et tegn på, at tiden er blevet moden til, at man nu kan gribe fat i dagligdagens små historier under kommunismen.

The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner er dog måske først og fremmest en hyldest til backgammonspillet. Bedstefaderen er lokal mester og bygger selv spillepladerne i sit værksted, men spillet har en central plads i hele familiens livsfilosofi og hjælper dem både under flugten og senere også i processen med at få Aleksanders hukommelse tilbage.

Neo-noir i Sofia. 2008 bød på endnu en kunstnerisk succes, den meget anderledes *Dzift* (2008, *Zift*, instr. Javor Gardev), som dog ligeledes beskæftiger sig med kommunisttiden. *Zift* (hvis titel henviser til en slags tyggegummi, som tidligere var populært blandt kriminelle bander i Sofia) er



Dzift (2008, *Zift*, instr. Javor Gardev).

en kold, sort-hvid neo noir-fortælling fyldt med flashbacks. Moletsa ('Møllet') sættes i fængsel for mord i starten af 1940'ernes Bulgarien, efter at et diamantrøveri er gået helt galt. Da han kommer ud mange år senere, er landet i mellemtiden blevet kommunistisk, og hovedpersonen sendes ud i et forandret og skræmmende Sofia på jagt efter sandheden og sin fordums kærlighed, for hvis skyld han i sin tid begik røveriet. Handlingen udspiller sig over en enkelt nat, hvor hovedpersonen møder en række mærkelige karakterer på forskellige steder i den mørke storby.

Eastern Plays og *Zift* er eksempler på nogle af de nye, yngre instruktørers evne til også at lave film, der appellerer til det yngre segment. I *Zift* ligger den sort-hvide handling lige på kanten mellem det realistiske og det fantastiske, og filmen tangerer grænsen til unødvendig brug af vold. Kommunismen fungerer her først og fremmest som en kulisse, hovedpersonen ikke rigtigt har referencerammen til at forstå, og som derfor forstærker følelsen af uro. Filmen indeholder alle de elementer, som definerer noir-genren (så som en afgørende femme fatale og en god portion sort humor), men den har også sin helt egen lokale forankring. Ikke mindst fordi hele handlingen foregår på velkendte steder i Sofia, som er blevet sendt 50-60 år tilbage i tiden og samtidig er blevet tilført lidt ekstra mystik. Hvad enten man synes om resultatet eller ej, så vidner filmen om en stigende lyst blandt de bulgarske instruktører til at gå nye veje. Og så er det værd at bemærke, at filmen, atypisk for perioden, ikke er en co-produktion.

Mizia London (2010, *Mission London*, instr. Dimitar Mitovski).

Mission accomplished. Med det kunstneriske i rimelig stærk fremgang kom pludselig også den bredt appellerende film, der endelig skulle få bulgarerne tilbage i biografen for at se deres egne film. Komedien *Mizia London* (2010, *Mission London*, instr. Dimitar Mitovski) formåede sidste år at trykke på alle de rigtige knapper, så ikke færre end 376.000 bulgarere valgte at sætte sig til rette i mørket for at se den. Dette gjorde den til den mest sete film overhovedet i 2010, et pænt stykke foran bl.a. *Avatar* (2009, instr. James Cameron). For første gang siden kommunisttiden var én ud af ti solgte billetter til en national film.

Stort set hele filmen foregår i London, hvortil vi ser den nye ambassadør, Varadin, ankomme. Bulgarien styres tilsyneladende i stor udstrækning af præsidentens kone, der først og fremmest interesserer sig for sit eget – og landets – renommé i de finere kredse. Den nye ambassadør er af denne nye skole: korrekt, elegant og nærmest vestlig, og så alligevel ikke helt. Han ankommer til en ambassade præget af skidt, anarki, ineffektivitet og en lang række forskellige originaler grænsende til stereotyper: den gammeldags konsul, den klodsede grønskolling, den smukke rengøringsdame/studerende/stripper, og ikke mindst fyren, der altid render rundt i joggingsæt med BULGARIA skrevet hen over ryggen (formentlig fra VM i fodbold i 1994, hvor Bulgarien med en imponerende fjerdeplads opnåede det bedste resultat ved en fodboldslutrunde nogensinde).

Varadins første opgave bliver at lukke den tax free-butik, som de ansatte har åb-

net i kælderen under ambassaden. Handlingen spreder sig derefter ud i mindre historier, der dog samles til sidst. Ambassadøren prøver at få foden indenfor hos Londons elite, men bliver også forelsket i rengøringsdamen, der forlader stripklubben for at prøve lykken som prinsesse Diana *look-alike*; kokken og hans kumpan søger nye indtægter ved at jagte andesteg i Londons parker, og præsidentens kone styrer fra Bulgarien organiseringen af et prestigeshow, hvor den engelske dronning gerne skulle komme. Showet, der skal indeholde både pyroteknik og fjerkræ til middag, ender, som alle kan regne ud, dramatisk. Den hårdt prøvede Varadin må gentagne gange søge hjælp i sin indlærte nummerterapi mod raseri – en terapi, som en psykolog filmen igennem forklarer os om med tyk bulgarsk accent.

Allerede filmens plakat, der lidt klichéagtigt forestiller Tower Bridge og en del af personmenageriet, kan give forventninger om en noget letkøbt komedie, men det bliver *Mission London* heldigvis aldrig rigtigt. I betragtning af, at der både er strip og ænder med i filmen, styrer den imponerende nok næsten helt fri af både sjofelheder og falde-på-halen-komik. Til gengæld har der i lokale medier været en del fokus på, om filmens humor kun fungerer for bulgarere. For i og med, at der er tale om en co-produktion mellem fire lande, skulle dét jo helst ikke være tilfældet.

De fleste europæere, som følger lidt med i politik, vil være bekendt med den nedladende tone, der ofte anvendes over for EU's østligste medlem. Bulgarerne er på det rene med denne kritik, og en del af *Mission London* fortsætter egentlig bare denne linje, hvor diplomaterne ud over at være kiksede diplomater også repræsenterer forskellige uheldige kendetegn ved det moderne Bulgarien. En af grundene til, at så mange bulgarere er blevet fristet til at se filmen, kunne være, at den også tager fat i mere tabubelagte emner. F.eks. er præsidentfruens kæphest de tapre storbulgarske krigere, der havde deres storhedstid for 1000 år siden, og som også i virkeligheden er en vigtig støttesten at falde tilbage på for mange bulgarere, rige som fattige, når nutiden nu ikke er noget at prale af. Filmen har kun hovedrysten til overs for dette. Men den selvsmagende showdesigner med langt blond hår, som sagtens kan ses som en repræsentant for post-kommunismens selvudnævnte kunstnerelite, centreret omkring tidsskriftet *Egoist*, får helt samme tur. Hvis dette skulle være for indspist for vesteuropæere, byder filmen også på stikpiller til det krakilske engelske overvågningssamfund og den britiske overklasses sygelige tilbøjeligheder.

Der er dog ingen tvivl om, at filmen mere end noget andet skal ses som en hilsen til Bulgariens bureaukrater i de højeste sociale lag, som med deres selviske og korrupte optræden ikke just er med til at forbedre forholdene for den almindelige bulgarer. I den forstand kan *Mission London* opfattes som en slags omskrivning af forfatteren Aleko Konstantinovs klassiske roman- og filmfigur Baj Ganjo, som er personifikationen af den bondske, uoplyste og situationsfornemmelsesløse bulgarer. Filmatiseringen *Baj Ganjo tragna po Evropa* (1991, 'Baj Ganjo i Europa', instr. Ivan Nichev) viser bl.a. Baj Ganjo ydmyge en gruppe – i hans øjne ligesindede – dannede bulgarske studerende i habsburgske Wien ved at lave en 'bombe' i en pæn badeanstalt. I *Mission London* er det med omvendt fortegn den oplyste hovedperson (ambassadøren), der fra Bulgarien kommer ind på en ambassade fuld af Baj Ganjoer.

Statister i eget land? I Bulgarien glæder

man sig over endelig at have fået en film af internationalt tilsnit, både hvad angår skuespil og produktion. Skuespillerne er næsten alle velrenommerede bulgarske komikere, som her har fået selskab af bl.a. engelske Alan Ford og filmen har kostet omkring 1,5 millioner euro at producere, hvilket gør den til den klart dyreste i Bulgariens historie. Der går dog kun et par minutter, før man ser, hvor i hvert fald en del af pengene kommer fra: Tax free-seancen i starten af filmen fremviser kælne billeder af nogle af de største mærkevarer inden for lokal spiritus, øl og cigaretter. Og senere i filmen præsenteres vi for en del af dessertudvalget hos en stor fast food-kæde, hvor hovedpersonernes stævnemøde finder sted: "Der er intet bedre end en cheesecake ved midnat."

Det er for tidligt at sige, om *Mission London* vil få en længerevarende positiv effekt på interessen for bulgarsk film i hjemlandet og ude omkring. Resten af repertoiret i 2010 og starten af 2011 blev liggende på de normale 10-16.000 solgte billetter. Men årsskiftet har budt på flere ungdomsfilm: *HDSP* (2010, *Hunting Down Small Predators*, instr. Tsvetodar Markov) og *Tilt* (2011, instr. Viktor Chouchkov), som efter rumænsk forbillede nu bliver vist i mobile biografer i de store provinsbyer, hvor der ikke længere findes en biograf. Spørgsmålet er så, om sådanne film kan konkurrere med de amerikanske film, som de genremæssigt lægger sig ret tæt opad.

Valget har i de sidste ti års tid stået imellem, om man ville forsøge at genetablere sig som en vigtig aktør på den internationale filmscene, eller om man ville stille sig tilfreds med at være en lettere isoleret niche inden for Balkans filmunivers med små budgetter og begrænset opmærksomhed, men også større kunstnerisk frihed. At man har valgt den første løsning, har krævet en del ofre, så som salget af Bojana-studierne til amerikanske Nu Image for godt fem år siden. Dette har selvfølgelig givet penge i kassen, men også af og til gjort bulgarerne til statister i deres eget land – som i det filmatiserede computerspil *Hitman* (2007, instr. Xavier Gens), hvor amerikanske skuespillere (og Ulrich Thomsen) indtager Sofia, som til lejligheden illuderer farlig russisk storby.

Hvis man omskriver et af de gamle Balkan-ordsprog lidt, kan man sige, at ti bulgarske filmelskere vil have elleve forskellige meninger om, hvilken vej bulgarsk film skal tage. Er 376.000 solgte billetter et udtryk for succes, hvis man har pakket sig selv ind i reklamer eller gentager en pinlig kliché til døde? Nogle vil mene det, hvis bare det store udland bifalder resultatet. Andre vil mene, at filmen skal genfinde det magiske og unikke Balkan, hvor man står inde for og er stolt over sin kulturelle særegenhed og ikke blot følger internationale trends. Hvis bulgarsk film gik ned med et slagtilfælde ved kommunismens fald, er tiden nok kommet til, at man for alvor diskuterer, om patienten er i bedring eller ikke længere rigtigt er sig selv.

Fra menigmand til monster

Den ny serbiske film og fortidens synder

Af Spela Zajec

I et hus idyllisk omgivet af træer og en lille skovsti sidder et lykkeligt par og griner ad en indforstået vittighed. Manden, Miloš, er en tidligere pornofilmstjerne, der har besluttet at stoppe karrieren. Tidligere var han kendt som den bedste i branchen, hvor han ligefrem gik under navnet 'pornografiens Nikola Tesla' (en serbisk fysiker og elektroingeniør, der regnes for en af de mest banebrydende inden for sit felt i det 19. og 20. århundrede). Nu forsøger han at leve et fredeligt liv med sin kone og seks-årige søn, men det er svært at få økonomien til at hænge sammen. Familieidyllen trues imidlertid ikke kun af økonomiske problemer, men også af Miloš' fortid i form af hans tidligere kollega Lejla, der pludselig dukker op med et jobtilbud. Tilbuddet drejer sig om en rolle i en film af den mystiske Vukmir, en såkaldt 'kunstnerisk pornofilminstruktør', der på grund af Miloš' 'særlige evner' gerne vil have ham med i en 'kunstnerisk' pornofilm henvendt til det udenlandske marked. Der er kun én betingelse: Miloš kan ikke få noget at vide om filmens plot eller scenernes specifikke

indhold. Miloš er i første omgang noget afvisende, men han lader sig til sidst overtale, først og fremmest på grund af honorarets imponerende størrelse, som vil gøre ham i stand til at sikre familiens fremtid.

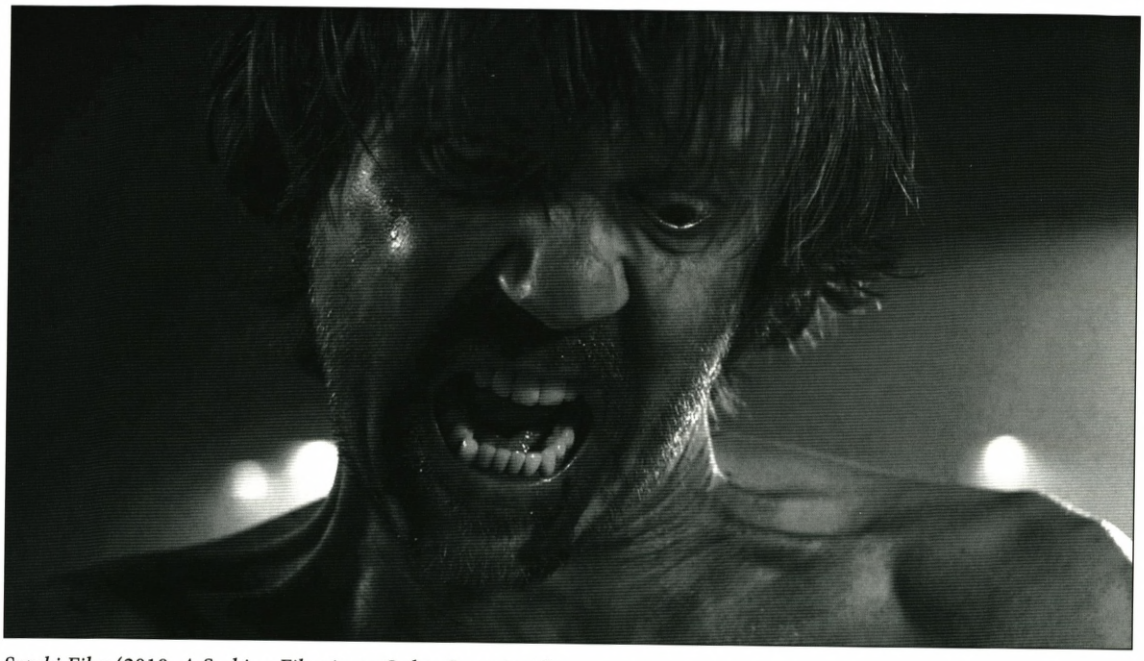
Miloš føres til et børnehjem, hvor han bliver udstyret med et sæt høretelefoner, hvorfra han og et medfølgende filmhold modtager instrukser om, hvad han skal foretage sig. De scener, han bliver bedt om at medvirke i, bliver gradvist mere og mere ekstreme, og så småt begynder han at indse, at der formentlig ikke er tale om en film med kunstneriske ambitioner. Da han bliver bedt om at have sex med en mishandlet kvinde, mens en lille pige ser på, nægter han, men tvinges til at gennemføre scenen. Desuden bliver han også tvunget til at se en scene fra et af Vukmirs tidligere projekter, en snuff-film, hvor et nyfødt barn dræbes og derefter voldtages (såkaldt 'newborn porn'). Miloš flygter fra settet, men stoppes af Vukmirs læge, der bedøver ham med stoffer. Nogle dage senere vågner han op, gennembanket, indsmurt i blod og ude af stand til at huske, hvad der er sket. Da han vender tilbage til settet, finder han båndene med optagelserne, og til sin store rædsel ser han, hvordan han i sin dopede tilstand indvilger i at deltage i den ene voldelige og ekstremt aggressive sexscene efter den anden – bl.a. med hans egen familie som ofre.

Verdens mest brutale film. Det er næsten umuligt at forestille sig en film gå længere i fremstillingen af brutalitet end *Srpski Film* (2010, *A Serbian Film*) af den debuterende serbiske instruktør Srđan Spasojević. Eftersom den bruger det meste af sin spilletid på at bombardere tilskuerens nervesystem, bliver selve det at se filmen et monotont torturforløb, hvor man før eller siden når et punkt af følelseskulde. Filmen, som Spasojević selv har finansieret, blev lanceret som "en stærkt stiliseret exploitation-thriller med elementer af horror og torturporno", men valget af titel har måske – som filmforskeren Sanjin Pejković har fremhævet – vist sig at være den vigtigste beslutning i instruktørens karriere (Pejković 2011).

En film med så ekstreme fremstillinger af vold og sex ville normalt ikke passe ind i det almindelige distributionskredsløb. Det har imidlertid vist sig, at *A Serbian Film* er nået ud over kredsen af de mest inkarnerede horror-fans i (og måske uden for) Serbien og har undgået en 'direkte til dvd'-skæbne. Faktisk har den gået sin sejrsgang på festivaler i Nordamerika, Vesteuropa og Asien, og det er desuden lykkedes at finde en biografdistributør i USA.

Filmen har været genstand for en ophedet debat, både i Serbien (hvor alle kulturprodukter, der skaber international opmærksomhed, får meget plads i medierne, da de ses som et bevis på den serbiske kulturs værd) og i nabolandene. Den er blevet en begivenhed, alle forholder sig til og diskuterer, både privat, offentligt og ikke mindst online, hvor især filmens titel har været diskuteret, da den sammenkæder serbisk mentalitet med en ekstrem grad af perversitet. Receptionen af filmen fik også meget plads i de serbiske medier, hvor der bl.a. blev rapporteret flittigt om, hvor mange der besvimede under forestillingerne, og hvor meget og hvilke scener, der i andre lande blev bortcensureret. F.eks. blev det ofte nævnt, at det har været den hårdest censurerede film i England i de sidste seksten år (cirka fire minutter blev skåret væk). Endelig var man også flittig til at rapportere, hver gang filmen i forskellige sammenhænge blev stemplet som 'syg', 'pervers' eller 'modig'.

Selv om diskussionen især har drejet



Srpski Film (2010, *A Serbian Film*, instr. Srđan Spasojević).

sig om filmens udpenslede voldsscener, er det ikke mindst *titlen,* der har skabt debat, eftersom det indiskutabelt primært er den, der kalder på en bredere anlagt fortolkning. Som Pejković (2011) skriver, er ambitionen med filmens titel metaforisk at beskrive 'statens tilstand' og skabe opmærksomhed om den konfliktplagede Balkan-regions nyere historie. På grund af landets krigsførende rolle både i de såkaldte 'arvefølgekrige' i Kroatien, Bosnien og Hercegovina (1992-95) og i den tidligere serbiske provins Kosovo var Serbien genstand for hele verdenssamfundets opmærksomhed i 1990'erne. Med sin titel spiller filmen på publikums forventninger til Serbien som et land præget af ekstrem vold og vildskab, og med sit blod, sin vildskab og sine ekstreme former for vold og sex, der fremstilles som logiske konsekvenser af perverse omgivelser[1], lever filmen i høj grad op til disse forventninger.

I de internationale sammenhænge, hvor filmen er blevet forstået metaforisk, har man primært opfattet den som progressiv og subversiv (jf. Pejković 2011). Mitch Davies, en af direktørerne for Montreals Fantasia Festival, har f.eks. formuleret det således:

> De stemmer, vi hører fra den nye independent-bølge i serbisk film, er nogle af de mest rå og dristige, vi endnu har mødt på film (...) Der er tale om begavet, konfrontatorisk filmkunst med forbløffende chokelementer, som man modigt og intelligent tør stå ved. (Cit. in Brown 2010).

*A Serbian Film*s skabere har selv tilkendegivet, at filmen skal ses som en slags social kommentar, og de har lagt meget vægt på, at den blev lavet uden offentlig støtte eller nogen form for statslig indblanding. Ifølge instruktøren, Spasojević, og manuskriptforfatteren, Aleksandar Radijović, skal filmen ses som en metafor for den tid, vi

lever i (Njegić & Đurđević 2010). I et interview i den kroatiske avis *Slobodna Dalmacija* har Spasojević således forklaret:

> Pornografi er i filmen brugt som en metafor. En direkte metafor for hverdagslivet og for alt det, man gør for at brødføde sin familie og tilfredsstille dem, der er herrer over ens skæbne. Snuff er blot denne form for pornografis slutresultat, hvor man ender med at dø både åndeligt og fysisk (Njegić 2010).

Videre understreger han, at filmen har til hensigt at tematisere de menneskelige omkostninger i et efterkrigssamfund, og at den desuden handler om, hvor langt man vil gå for at beskytte sine nærmeste.

Efter at have taget udgangspunkt i en af de nyeste serbiske film vil jeg nu forsøge på forskellig vis at indkredse, hvordan filmskabere i Serbien generelt opfatter situationen i hjemlandet og Serbiens position i det ny Europa med dets nye politiske dagsordner. Det giver i den forbindelse mest mening at se på filmene i forhold til det emne, der for alvor optager serberne: landets krigshistorie og den dertil hørende debat om krigsforbrydelser. I den forbindelse er det også interessant at se, hvilke strategier der mere specifikt benyttes til at håndtere fortidens synder – et aspekt, som *A Serbian Film* unægteligt må siges at aktualisere.

Ny serbisk brutalitet. Serbien har tradition for at have en ret omfattende filmproduktion, hvor stort set alle typer film er repræsenteret. Med en årlig produktion på mellem tretten og tyve spillefilm er det uden sammenligning det land i det tidligere Jugoslavien, der har den største filmindustri. Samtidig er det sammen med f.eks. USA og Indien et af de meget få steder i verden, hvor publikum foretrækker nationale produktioner (Jf. Vujanić 2008). Man skal derfor ikke underkende den betydning, som mange af disse lokalt producerede film har for den serbiske befolkning. I den forbindelse er det interessant at se på, hvilke typer historier der dominerer, hvilke genkommende motiver der dukker op, og hvordan den nationale mytologi i det hele taget forvaltes.

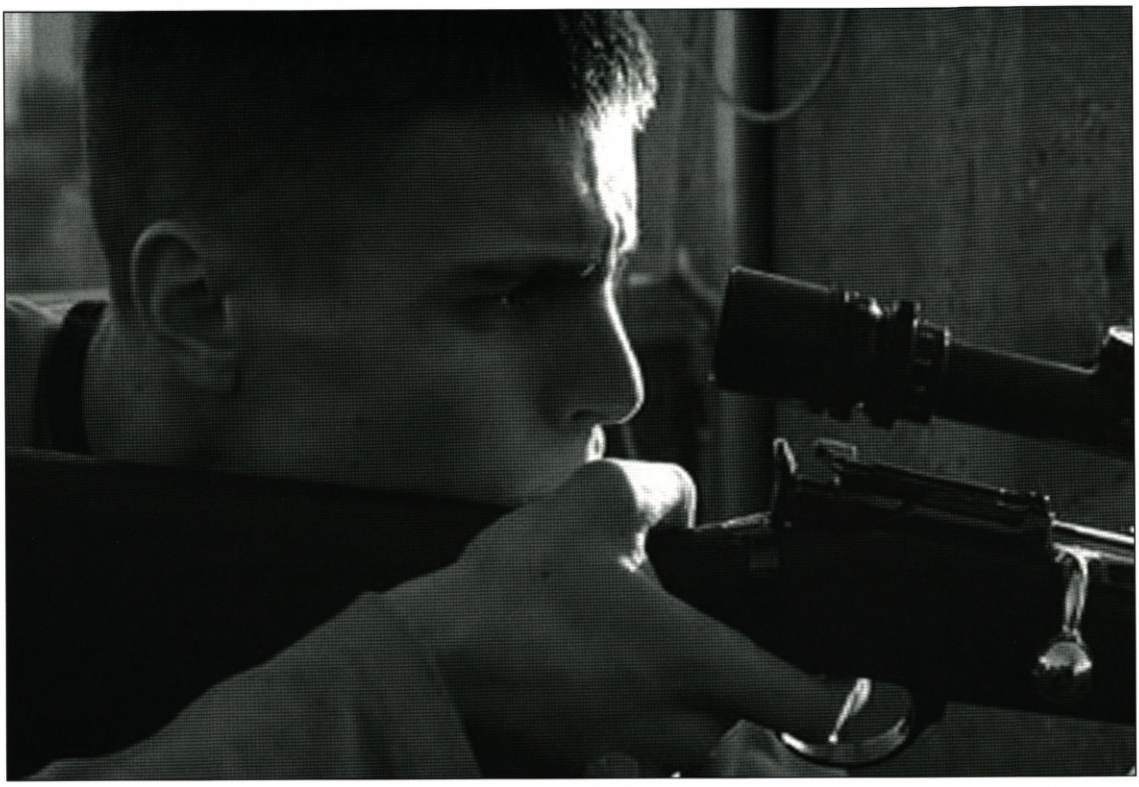
A Serbian Film lader sig bedst se som et eksempel på en gruppe nyere serbiske film, der tilsammen udgør en mindre bølge af 'ny serbisk brutalitet'. De to øvrige, mest fremhævede eksempler er *Miloš Branković* (2008, *Who the Fuck is Miloš Branković?*, instr. Nebojša Radosavljević) og *Život i smrt porno bande* (2009, *The Life and Death of a Porno Gang*, instr. Mladen Djordjević). Disse film står i direkte modsætning til de eskapistiske underholdningsfilm, der også er ekstremt populære i Serbien. Begge retninger (den ekstreme brutalitet og den eskapistiske underholdning) kan ses som en afspejling af det dynamiske forhold, der eksisterer mellem filmen og det konfliktplagede serbiske samfund. Mens den ene helt oplagt har til hensigt at få tilskuerne til at glemme alt om landets problematiske nutid og betændte nære fortid, retter den anden et frontalangreb mod vores nervesystem for med sine chokeffekter og visuelle excesser at fastholde os i en form for serbisk 'hyperrealitet'.

A Serbian Film bliver ofte sammenlignet med *The Life and Death of a Porno Gang*, som også er en debutfilm. I begge optræder pornografi og snuff-film som metaforer for mere almene, sociale problemstillinger, ligesom de begge går til voldsomme excesser i deres beskrivelser af vold og sex. Endelig har begge filmene fået et forholdsvis stort publikum i tale uden for Serbiens grænser. I *Porno Gang* møder vi den nyuddannede filminstruktør Marko, der har svært ved at finde finansiering til sin første film, som er en blanding af horror og science fiction. I jagten på penge

Život i smrt porno bande (2009, *The Life and Death of a Porno Gang,* instr. Mladen Djordjević).

indlader han sig først med mafiosoen og pornofilminstruktøren Cane. Deres møde har imidlertid så uheldig en udgang, at han med sin kæreste må tage flugten i sin gamle minivan. Med sig på flugten tager han en gruppe fallerede pornofilmskuespillere, og den lille gruppe rejser nu landet rundt med et sexshow, der under den pornografiske overflade rummer en del politiske og sociale kommentarer. Showet er dog langtfra en succes, og Marko vælger derfor at gå skridtet videre og indlade sig med en tysk instruktør af snuff-film. I slutningen af filmen ender Marko således med ligefrem at indtage en nøgleposition i snuff-filmbranchen.

Selv om *Porno Gang* og *A Serbian Film* har en del til fælles, fremstår de æstetisk og politisk meget forskellige. I begge henseender er *Porno Gang* klart mest intelligent. Med sit håndholdte kamera, sit naturlige lys og en god portion kulsort humor minder den mest af alt om de film, som den i Serbien meget anerkendte instruktør Želimir Žilnik laver. Samtidig giver roadmovie-formatet mulighed for at nå langt ud i den serbiske provins, hvor ekstrem fattigdom, hærgen og brutalitet råder. *A Serbian Film,* derimod, lægger sig tæt op ad Hollywoods fortællestil og glamour: Den er stramt fortalt, flot fotograferet, har overbevisende special effects og et effektfuldt soundtrack. Endelig er det værd at bemærke, at hvor *Porn Gang* henter sine protagonister på den absolutte bund i det sociale hierarki (bortset fra den unge instruktør, Marko, der er en 'helt almindelig' fyr), dér er det en ganske almindelig



Apsolutnih 100 (2002, *Absolute 100,* instr. Srđan Golubović).

serbisk familie, den helligste sociale enhed, der går i opløsning i *A Serbian Film*.

Serbiske desperadoer. Begge film fokuserer dog på et tema, som i forskellige varianter er dukket op en del gange i serbisk film de senere år (dvs. efter 2000): den normale, mere eller mindre almindelige mand, der udvikler sig til et monster.[2] Som jeg ser det, skal disse monstre ikke kun opfattes som en metafor for den krigsplagede serbiske fortid, men også som en indirekte refleksion over landets nyeste historie. Ud over i de allerede nævnte film fra brutalitetsbølgen ses dette tema også i *Apsolutnih 100* (2002, *Absolute 100,* instr. Srđan Golubović), *Klopka* (2008, *The Trap*, instr. Srđan Golubović), *Šišanje* (2010, *Skinning,* instr. Stevan Filipović) og *Obični ljudi* (2009, *Ordinary People*, instr. Vladimir Perišić). I disse film varieres temaet fra at have mere forståelige årsager til blot at være udtryk for den rene, uforklarede ondskab. Oftest sker protagonistens forandring dog på grund af et udefra kommende pres eller ydre, sociale omstændigheder.

Absolute 100, der er et low-budget actiondrama, følger f.eks. den unge sportsstjerne Saša, der bor i et særdeles trøstesløst betonbyggeri fra kommunistregimets dage og tavst udvikler sig til koldblodig morder for at hævne sin afdøde bror, Igor, der var narkoman og blev udnyttet af en gruppe mafiosolignende gangstere. Igor, som engang var mesterskytte, blev til krigen i Bosnien indkaldt som snigskytte, og det var på grund af sine traumatiserende krigserfaringer, at han senere udviklede sig

til en gældsplaget heroinjunkie.

I den film noir-inspirerede *The Trap* (en serbisk-tysk-ungarsk co-produktion) følger vi Mladen, som ikke kan finansiere en behandling af sin søns alvorlige sygdom. Han vælger derfor at tage imod et tilbud om at agere lejemorder og dræbe en ukendt kriminel. Det viser sig imidlertid, at den mand, han slår ihjel, slet ikke var kriminel; Mladen blev blot brugt til at ordne et klassisk udrensningsjob for en gruppe forbrydere. Filmen skaber en klaustrofobisk atmosfære, hvor skildringen af protagonistens lidelser og skyldfølelse står i centrum. Samtidig fremstiller den også et bizart socialt univers i det post-socialistiske Beograd, hvor menneskeliv ikke tillægges den store værdi. Med det nye sociale hierarki, der er opstået efter socialismen, synes helt fundamentale etiske spilleregler at være sat ud af kraft, og kløften mellem det ressourcesvage flertal (hovedpersonen tilhører den forarmede, veluddannede 'middelklasse') og den skrupelløse, nyrige mafia-overklasse med prangende villaer er større end nogensinde før.

Selv-balkaniseringsfilm. Den kriminalitet, vi støder på i dramaerne om serbiske desperadoer, står i skarp kontrast til den kriminalitet, der skildres i de såkaldte 'selv-balkaniseringsfilm' (en betegnelse introduceret af Tomislav Longinović 2005). De mest prægnante film i denne 'genre' er *Underground* (1995, instr. Emir Kusturica), *Bura Baruta* (1998, *Powder Keg*, instr. Go-

Klopka (2008, *The Trap*, instr. Srđan Golubović).

Underground (1995, instr. Emir Kusturica).

ran Paskaljević), *Lepa sela lepo gore* (1996, *Pretty Village, Pretty Flame*, instr. Srdjan Dragojević) og *Pred doždot* (1994, *Før Regnen*, instr. Milčo Mančevski). Disse film "iscenesætter historier fulde af umotiveret vold, had, bedrag og ondskabsfuld hævntørst," som Pavičić (2010) formulerer det. Forbrydelserne udspringer af brutale urinstinkter og ledsages ofte af en høj grad af nydelse fra gerningsmandens side.[3] Volden og vildskaben bliver med andre ord fremstillet som noget regionalt 'nedarvet'.

Mange filmskribenter har fremhævet, hvordan de to mest anerkendte serbiske film – *Underground* (hvis serbiskhed man i øvrigt kan diskutere, eftersom det var en international co-produktion, og Kusturica oprindelig var bosnier, men skiftede til serbisk side under borgerkrigen) og *Pretty Village, Pretty Flame* – anlægger en serbisk-nationalistisk synsvinkel på nogle temmelig prekære og kontroversielle problemstillinger. Som Igor Krstić (2002) påpeger:

> Tilskueren bliver ubevidst placeret i en position, hvor identifikationen kommer til at ligge hos dem, der voldtager kvinder, brænder landsbyer af og massehenretter muslimer og kroater i Bosnien og Kosovo. Filmene fremmer på den måde tilskuerens identifikation med 'aggressorens' libidinale økonomi: en identifikation med 'det balkanske drive', excesser, afhængighed af vold og udnyttelse af kvinder, perversitet og kriminel opførsel (Krstić 2002).

I disse film er brutaliteten og vildskaben altså noget, der kommer indefra, mens de i de seneste serbiske desperado-film om menigmands forvandling til monster har

en ydre, socio-økonomisk årsag og derfor til dels kan retfærdiggøres. Desperadoerne bliver altså først og fremmest set som ofre for deres miljømæssige baggrund, og tilskueren tilbydes på den måde en empatisk identifikation med den ufrivillige bøddel, fordi han selv er et offer.

Strategier til at håndtere fortidens synder. *A Serbian Film* indtager i den forbindelse en interessant position, idet den ikke alene rummer begge disse tilgange, men faktisk præsenterer os for en hel række af strategier til, hvordan man i Serbien kan forholde sig til den ubehagelige, militaristiske fortid (nogle af strategierne udelukker ganske vist gensidigt hinanden, men den officielle ideologi var heller aldrig særlig konsistent).

Først har vi *benægtelsen*: Miloš er en sympatisk fyr, der elsker sin familie og ønsker at tage ansvar for den.[4] Hans pornofortid er ganske vist en plet på den perfekte familiefar-figur, men ikke værre end, at den kan smiles væk, da sønnen opdager den. Vi får et idyllisk billede af familiens hjem, skildret i bedste Hollywood-stil som et lille helligt refugium. Den lykkelige familieidyl i en mørk tid fungerer således både som en indikation af og kontrast til al den ondskab, der følger.

Denne kærlige familiefar (en kliché-præget motivation for hans vej ind i ondskabens verden) forvandler sig så til et monster i en snuff-film, hvor han voldtager sin egen søn, mens hans bror voldtager hans kone. På den måde bliver *A Serbian Film* også et eksempel på – med den serbiske filmkritiker Smiljanjić (2010) ord – "hvordan maskulinitetskult og krigsførelse forbindes med incestuøs mytologi". Det bliver i familien. Men Miloš kan undskyldes, eftersom han under hele forløbet var dopet med stoffer. Han er selv et offer.

Denne form for argumentation kan ses som et eksempel på, hvad Alexei Monroe (2000) har kaldt en serbisk 'belejringsmentalitet', en indgroet diskurs, man ofte støder på i både offentlige og private sammenhænge blandt serberne. Denne mentalitet benyttes især som strategi, når man skal prøve at forholde sig til landets problematiske krigshistorie og fortidens ugerninger. *A Serbian Film* reviderer – som en række andre film – de senere års militærhistorie og leverer en apologi for den ved at antyde, at grusomhederne blev begået mod befolkningens vilje, som var serberne dopet og tvunget af en dæmonisk leder (Pejković 2011). På typisk serbisk vis placerer *A Serbian Film* hele ansvaret hos én bestemt person, der – som Pejković (2011) formulerer det – "symboliserer al ondskab i verden. Fritzl, Milošević, Hitler". Almindelige serbere er ikke ansvarlige, de fulgte blot lederens ordrer. Denne strategi går fint i spænd med den officielle benægtelse af, at *systemet* skulle have stået bag voldsudgydelserne. I det omfang, man overhovedet tager ansvar for de mange grusomheder, serbiske soldater begik i nabolandene under 'borgerkrigen', gør man det ved at plante skylden på nogle få personer. På den måde fritages såvel systemet som den almindelige serber for skyld, og man undgår at tage et opgør med den voldsideologi og det kollektive militærhysteri, der herskede i landet, da forbrydelserne blev begået – en ideologi, som systemet i vidt omfang støttede og var involveret i.

Heroverfor følger filmens skabere med deres offentlige udtalelser, interviews mv. en anden strategi, som også er ganske udbredt i den serbiske offentlighed, nemlig en *relativisering af fortidens fejlgreb*. Således siger Spasojević i det allerede nævnte kroatiske avisinterview:

> Filmen kan ses som en metafor for alle de rædsler, der har fundet sted i det tidligere Jugoslavien i de sidste årtier, og som vi alle deltog i. Der er altså – ret åbenlyst – noget galt med os alle sammen (Njegić 2010).

Spasojević ønsker altså her at foretage en 'retfærdig fordeling' af ansvaret for grusomhederne – som 'alle' gøres medansvarlige for. Derved opnår han imidlertid kun at skære bødler og ofre over én kam (og i øvrigt var det ikke kun serberne, der begik grusomheder, ligesom det langtfra (!) var alle serbere, der støttede op om det kriminelle system).

Replikken 'helten vidste ingenting' optræder umådeligt hyppigt i de senere års serbiske film – såvel i de film, der, som vi har set, søger at frikende serbere, der handlede mod deres vilje, som i de film, der i Serbien bliver anklaget for at være anti-serbiske. Hvis en film ikke hylder den serbiske nation, bliver den hurtigt fortolket og forkastet som en konspiration mod eller dæmonisering af serberne. Det gælder f.eks. *Turneja* (2008, *The Tour*), der er instrueret af den ellers anerkendte Goran Markovic.[5] *The Tour* beretter om en flok skuespillere fra Beograd, der – helt uvidende om, hvad der foregår; de vil bare tjene lidt hurtige penge – tager på turné i nabolandet Bosnien, midt i de voldsomme kamphandlinger. Som Pejković (2011) bemærker, opfører skuespillerne sig, som om de kommer fra en anden planet og ikke bare fra nabolandet.

Men *A Serbian Film* placerer også protagonisten i en anden form for offerrolle end den tidligere nævnte. Miloš kan således også ses som en repræsentant for den tredje verden, et 'magtesløst' offer for den 'magtfulde', dæmoniske Vukmir, der laver film til det udenlandske marked. Han kan derved sammenlignes med Franz, den tyske snuff-instruktør i *Porno Gang*, der overtaler pornoholdet til at gå ind i snuff-branchen. Der er tale om forbrydelser, som bliver begået med henblik på et niche-marked, hvor menneskelig lidelse har underholdningsværdi. De magtesløse tilbyder det eneste, de har – deres kroppe og i sidste ende deres liv. På den måde tematiserer filmene også det globale politiske hierarki mellem Øst og Vest, Nord og Syd – et hierarki, der er baseret på udbytning af de svageste. I det kroatiske avisinterview forklarer Spasojević:

> Det største problem for Serbien i dag er landets kejtede forsøg på at spille med på den frie verdens præmisser. Præmisser, man er *nødt* til at spille med på, men måden, man forsøger at gøre det på, har meget skadelige konsekvenser for Serbien og dets befolkning (Njegić 2010).

Da det går op for Miloš, hvad han har gjort, dræber han Vukmir, sin familie og sig selv. Men umiddelbart efter dukker blot en ny dæmon op i form af en ny pornofilminstruktør. Systemet og magtbalancen ændrer sig ikke, nye bødler og nye ofre vil blive skabt igen og igen.

Konklusion. I Serbien regnes det for 'in' blandt filminstruktører og manuskriptforfattere at distancere sig fra det politiske regime og se sig selv som værende i opposition til systemet. Men som Pejković (2011) konstaterer, synes en række af de film, der bliver lavet i Serbien i disse år, på mange måder at fortælle de samme historier som Kusturica – en instruktør, der anses for at være regimets mand. *A Serbian Film* er ingen undtagelse.

Selv om filmen undgik enhver form for statslig indblanding (men først fik forsinket premiere i Serbien), og selv om den i høj grad blev lanceret som en film, der ønskede at lægge afstand til 'den dæmoniske serbiske regering', er den alligevel endt

med at vende hjemlandets internationale image – dets kendte krigshistorie – til sin fordel, da det globale markeds interesse skulle vækkes, og femten minutters international medieberømmelse opnås. Filmen leverer det, man forventer ud fra dens titel: blod, vold og vildskab. På den måde ligger den i logisk forlængelse af de internationalt populære 'selv-balkaniseringsfilm' fra 1990'erne, blot er den væsentlig mere brutal end disse.

Hvad angår filmens 'politiske særegenheder', så bruger den forskellige strategier til at håndtere den ubehagelige fortid – strategier, der imidlertid alle som en også har været brugt i den 'dæmoniske' regerings officielle diskurs, og i øvrigt også i adskillige andre nyere serbiske film (bl.a. i dem, der benægter ansvar eller dyrker serbisk heroisme og maskulinitet). Så skubber *A Serbian Film* til grænserne for, hvor meget grusomhed man kan skildre på film? Ja. Er filmen 'progressiv' og politisk 'oplysende'? Nej, på ingen måde!

Oversat af redaktionen.

Noter

1. Serbien, der indtil 2000 var et af de sidste totalitære regimer i Europa, har en turbulent social og politisk historie bag sig, og det har derfor vist sig særdeles vanskeligt for landet at udvikle markedsøkonomi og parlamentarisk demokrati. Serbisk politik var i 1990'erne præget af en aggressiv nationalistisk retorik, der med Slobodan Milošević i spidsen resulterede i ekstreme overtrædelser af menneskerettighederne i form af krigsforbrydelser, folkedrab og voldtægter begået mod forskellige religiøse og etniske grupper i Serbiens nabostater. Efter Miloševićs fald i 2000 og NATO's bombardement af Beograd i 1999 har den politiske situation dog ændret sig noget og fremstår i dag mere kompleks og mindre nationalistisk.
2. Man kunne også pege på et enkelt ældre eksempel, nemlig *Poslednji krug u Monci* (1989, 'Sidste omgang i Monza', instr. Aleksandar Boskovic).
3. Longinović tager således udgangspunkt i idéen om 'den balkanske vildmand', en arketypisk figur i den balkanske selvforståelse og et "globalt eksempel på utilregnelig maskulinitet, der går amok" (Longinovic 2005: 38). Denne vildmand er endvidere blevet defineret som "en slave af irrationelle følelser, voldelig, alkoholiseret, kvindefjendsk, ude af stand til at kontrollere sine voldelige impulser, og – i yderste konsekvens – brandstifter, voldtægtsforbryder og morder" (Pavičić 2010)
4. Castingen er vigtig her. De to mandlige hovedpersoner spilles således af to 'alfa-hanner' i serbisk skuespilkunst (benævnt således af filmkritikeren Dimitrije Vojnov, 2010). Pornostjernen-familiefaderen-monsteret Miloš spilles af Srdjan Todorović, en skuespiller, der i det serbiske kulturliv er kendt for at være beskeden, rock'n'roll-agtig og indbegrebet af 'normalitet'. Uden for rampelyset undgår han altid at optræde i offentlige sammenhænge, hvorimod filmens anden 'alfa-han', Sergej Trifunović, der fortolker rollen som den dæmoniske og narcissistiske filminstruktør Vukmir, er kendt som et *enfant terrible* i det serbiske kulturliv. I øvrigt er navnet Vukmir en intern joke, som kun kan forstås af serbokroatisk-talende, idet det henviser til filminstruktøren Srdjan Dragojevic, som stod bag *Pretty Village, Pretty Flame*.
5. F.eks. tager Ognjanović (2008) afstand fra *The Tour*, der affærdiges som "kun nødtørftigt camoufleret anti-serbisk propaganda".

Litteratur

Brown, Tod (2010). "Fantasia 2010 Announces Subversive Serbia". *http://twitchfilm.com/news/2010/03/fantasia-2010-announces-subversive-serbia.php* (14.04.2011)

Crocker, David A. (1999). "Reckoning with Past Wrongs: A Normative Framework". In: *Ethics & International Affairs*, vol. 13, nr. 1.

Đuković, Kristina (2010). "Srpski film". *http://www.novikadrovi.net/ kritike/109-kritika.php.* (14.04.2011)

Gordy, Eric D. (2005): "Shocking, Yes. But is It Transformative?". In: *Transition Online*, 28/06/2005. *http://www.tol.org/client/article/14216-shocking-yes-but-is-i-transformative.html*

Krstić, Igor (2002). "Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity Through Popular Culture". In: *Other Voices*, vol. 2, nr. 2 (Marts 2002)

Longinović, Tomislav (2005). *Playing the Western Eye – Balkan Masculinity in Post-Yugoslav War Cinema*. London: Routledge.

Monroe, Alexei (2010). "Balkan Hardcore Pop Culture and Paramilitarism". In: *Central Europe Review*, vol. 2, nr. 24.

Njegić, Marko (2010). "Intervju Redatelj Srđan Spasojević: Moj šokantni "Srpski film" prokazuje fašizam političke korektnosti" ('Interview med Srđan Spasojević: Min chokerende *A Serbian Film* viser det fascistiske ved politisk korrekthed'. *http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/101831/Default.aspx* (14.04.2011)

Njegić, Marko & Nina Đurđević (2010). "Cropix". In: *Slobodna Dalmacija*, 30.07.2010.

Ognjanović, Dejan (2008). "Turneja". *http://www.novikadrovi.net/kritike/87-kritika.php.* 18.11.2008.

Pavičić, Jurica (2010). "Cinema of Normalization: Changes of Stylistic Model in Post-Yugoslav Cinema after the 1990s". In: *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1, nr. 1.

Pejković, Sanjin (2011)."Prekrajnaje historije uz pomoć kamereSrbi su nevini na filmu" ('Kameraet som middel til at revidere historien: Serberne er uskyldige på film'). *http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/45128-Srbi-nevini-filmu.html* (14.04.2011)

Interview med A. Radivojević (2010). "Srpski film". In: *B 92 RTV*, 17.03.2011.

Smiljanjić, Uroš (2010). "Srpski film". *http://www.novikadrovi.net/kritike/111-kritika.php* (14.04.2011)

Vojnov, Dimitrije (2010). "Srpski film". In: *Novi kadrovi*,16.07.2010. *http://www.novikadrovi.net/kritike/102-kritika.php* (14.04.2011)

Vujanić, Dejan & Dimitrije Vojnov (2008): "Srpski film mora ozdraviti" ('Serbisk film trænger til at blive helbredt'). In: *Glas Srpske*, 28.08.2008.

Sátántango (1994, *Satantango*).

Apokalypsens profet

Med Béla Tarr fra ungarske ægteskabskriser til verdens undergang

Af Jesper Andersen

En flok køer vandrer dovent gennem søle og mudder i silende regn, mens kameraet følger dem i en rolig bevægelse langs nedslidte, forfaldne landbrugsbygninger. Efter enkelte halvhjertede parringsforsøg forsvinder dyrene bag landsbyens huse. Den otte minutter lange ouverture til den ungarske instruktør Béla Tarrs storværk *Sátántango* (1994, *Satantango*) er optaget i én indstilling og istemt dybe spøgelsesagtige og ildevarslende klokketoner.

Med denne optakt etablerer Tarr sit univers og en kontrakt med publikum: Dette er noget helt særligt, og det bliver langvarigt. Det gælder de fleste af Tarrs film, men der er god grund til at blive, for trods instruktørens dybt pessimistiske og deterministiske livssyn er det en både

smuk og betagende oplevelse at følge ham på hans rejse, der starter i det ungarske mudder og rækker langt ud i kosmos.

Fra de tidlige films kritiske realisme til de senes kosmiske undergangsvisioner er Béla Tarr (f. 1955) kendt for sine ekstremt lange indstillinger, sine ekvilibristiske kamerature og sine mørke visioner. Han er derfor ofte blevet sammenlignet med Andrej Takovskij, Aleksandr Sokurov, Theo Angelopoulos og Ungarns egen Miklós Jancsó. Men Tarr har samtidig sin helt egen personlige vision og sit helt eget univers befolket af nærmest Breughel-agtige karakterer:

> Det er meget vigtigt for mig at snakke om fattige folk. Folk, der ofte bliver kaldt grimme, bare fordi de er fattige. De er ikke grimme, og de har lige så meget personlighed. Og som alle andre har de kun ét liv, og jeg vil vise, hvordan de bruger det. Det handler om værdighed. Ikke andet."[1]

Mange har tolket Tarrs film som politiske allegorier, men i det ene interview efter det andet har instruktøren selv understreget, at han modsætter sig metaforiske tolkninger af hans film. Da han besøgte Cinemateket i København i januar 2011, sagde han således om et andet af sine hovedværker, *Werckmeister Harmóniák* (2000, *Werckmeister Harmonies*): "Jeg vil sige noget om evigheden. Det er det hele."[2]

Ved samme lejlighed udtrykte han dog sit mishag med det aktuelle økonomiske og kulturelle klima i Ungarn, og allegorier eller ej, det kan i alt fald konstateres, at hans karakterer ikke er blevet lykkeligere efter kommunismens fald. Måske snarere tværtimod.

Klaustrofobisk samliv. "Da jeg som 22-årig begyndte at lave film, var de ungarske biografer fyldt med kunstige, tåbelige historier. Jeg ville lave film om det virkelige liv," fortæller Béla Tarr. "Jeg arbejdede dengang på en bådfabrik og kendte de mange, reelle konflikter i samfundet. Derfor producerede vi en rå film, optaget med håndholdt kamera, og hvor det meste af dialogen var improviseret frem under optagelserne."

Debutfilmen *Családi tüzfészek* (1977, *Family Nest*) fokuserer på en ung kvinde, Irén, der har været gift med den jævnaldrende Laci i syv år. Hun arbejder på en pølsefabrik og har en lille datter. Den lille familie må bo hos svigerforældrene i en trang lejlighed sammen med flere andre familiemedlemmer, herunder Lacis arbejdsløse bror, Gabor. Det fører til ustandselige konflikter, ikke mindst mellem Irén og hendes ondskabsfulde svigerfar. Han klager over, at hun tager 'beskidte sigøjnerveninder' med hjem, spiser familien ud af huset og bruger penge på tant og fjas. Over et skakspil med Laci beskylder han Irén for at have været Laci utro, mens han aftjente sin værnepligt. Svigerfaderen mener, at de skal smide 'luderen' ud. Senere viser det sig, at han selv har forsøgt sig over for Irén, som har afvist hans tilnærmelser. Den distancerede og lade Laci forsvarer ikke sin kone og datter over for forældrene, men flygter ud af lejligheden og til det nærmeste værtshus, så snart muligheden byder sig.

Family Nest er realiseret med håndholdt kamera, amatørskuespillere, improviseret dialog og en rå klippestil. Den består overvejende af nærbilleder af personer, der taler i munden på hinanden, og ofte fokuserer kameraet på en anden end den, der taler, mens familiemedlemmerne bevæger sig ind og ud af billedet, hvilket bidrager til indtrykket af en overfyldt, klaustrofobisk lejlighed. Igennem hele filmen er stemningen meget intens og næsten ubærligt ubehagelig.

I en enkelt sekvens ser man Irén og Laci uden for lejligheden – på søndagsudflugt til et tivoli med datteren. "Syng med, syng med og glem dine sorger og bekymringer," hedder det i den ungarske popsang, der akkompagnerer familieturen. Den tilsyneladende idyl bliver dog brudt, da Laci får for meget at drikke og brækker sig i en busk på vejen hjem.

Family Nest rummer en direkte kritik af boligpolitikken i det kommunistiske Ungarn, ikke mindst i det sorthumoristiske portræt af den ufølsomme bureaukrat, der afviser Iréns forespørgsler: Han fortæller hende, at han ikke bliver betalt for at sætte sig ind i hendes situation. Boliger bliver kun anvist én gang om året efter et pointsystem. Han ser 50 sager som hendes hver dag, der er 40.000 på venteliste, og hun befinder sig langt nede på listen. Filmen kan derved minde om Ken Loachs tidlige værker, ikke mindst tv-filmen *Cathy Come Home* (1966), der også handler om et boligløst ungt ægtepar. Forskellen er, at hos Béla Tarr er det at leve tæt sammen ubærligt, fordi mennesker grundlæggende er ondskabsfulde og asociale.

Tarr har da også siden udtalt, at socialrealismen ikke er hans gebet. Der er større ting på spil:

> Vi troede, vi kunne ændre verden med én film. Vi troede, vi kun havde sociale problemer, men jeg er siden blevet klar over, at vi også har ontologiske problemer. Mennesket

Panelkapcsolat (1982, *The Prefab People*).

> er bare en lille del af det store uendelige kosmos, og derfor er vejret, landskabet og dyrene lige så vigtige som skuespillerne. Jeg vil vise, hvor dyb verden er.

Fanget i en ond cirkel. Der skal dog gå et par film, før Tarr for alvor forlader den realistiske indfaldsvinkel. *Panelkapcsolat* (1982, *The Prefab People*) lægger sig således forholdsvis tæt op ad *Family Nest* og handler som den også om et ungt par, der dog har deres egen, trange lejlighed, hvor de hver aften må slå en sovesofa ud.

The Prefab People starter tilsyneladende med et flashback: En yngre mand (Férj), går tavs rundt og pakker sine tasker, mens hans kone (Feleség) græder og råber. Herfra bevæger handlingen sig tilbage til parrets ni års bryllupsdag, der starter med hjemmemiddag og kys, men ender i konflikter: Feleség skal tage sig af alt det praktiske i huset, mens Férj går på café og til fodboldkamp med sønnen. Til daglig overvåger han et kontrolpanel på en fabrik. En udflugt til byens svømmebassin ender også i skænderier, og da parret en aften går på danserestaurant, bliver han fuld og valser rundt med en anden kvinde uden at ænse Férj, der sidder for sig selv. "Mit hjerte brænder for dig," lyder det ironiske omkvæd i den melodi, bandet spiller.

Da vi efterhånden når frem til tidspunktet for Férjs brud med Feleség, har vi via tilbageblikkene fået dybere indsigt i, hvorfor han går fra hende. Vi genoplever

Özsi Almanac (1984, *Almanac of Fall*).

afskedsscenen i en lidt anden version. Herefter følger en lang monolog, hvor Feleség udtrykker sin fortvivlelse over, at hendes mand er skredet, men vi får ingen visuelle fingerpeg om, hvorvidt der er andre personer i det rum, hun sidder i. Uden forvarsel ser man herefter parret sammen igen – i et stormagasin. Er de blevet forsonet, eller er vi vidner til en scene fra deres tidligere liv? Fortælleformen understøtter fornemmelsen af, at parret er fanget i en ond cirkel af frustrationer og gensidige beskyldninger. Denne elliptiske fortællestruktur anvender Béla Tarr også i senere film og udfolder mest ambitiøst i *Satantango*.

I den lange slutindstilling sidder de to hovedpersoner tavse og resignerede på ladet af en lastbil med deres nyindkøbte Minimat 65-vaskemaskine imellem sig som en ironisk kommentar til forbrugersamfundets velsignelser.

Med sine mange close ups af ansigter og sine lange monologer om ægteskabskonflikter er Béla Tarrs første film også blevet sidestillet med John Cassavetes' film. Tarr siger dog, at han ikke havde set en eneste af Cassavetes' film, før han lavede *The Prefab People*.

Helvede er de andre. Tarrs skildring af en gruppe mennesker under klaustrofobisk trange forhold når sin mest kondenserede form i *Özsi Almanac* (1984, *Almanac of Fall*), der har karakter af et Strindbergkammerspil. Med *Almanac of Fall* fordufter desuden den sidste rest af samfundsmæssige forklaringer på personernes ageren. Helvede er andre mennesker, synes budskabet at være.

Samtidig forlader han definitivt den pseudodokumentariske tilgang og den improviserede dialog – i *Almanac of Fall* til fordel for en teateragtig, abstrakt stilisering og lange nedskrevne monologer. Stilistisk benytter han her stort set alle tænkelige kameravinkler, og også filmens farvesætning er usædvanlig. Hver persons ansigt er oplyst af sin egen psykologisk motiverede, afblegede farve – for det meste grønlige og orange nuancer.

Hele filmen udspiller sig i en herskabslejlighed med hvide spejldøre, tunge draperier og flagrende gardiner. Lejligheden ejes af den midaldrende, kronisk syge Hédi, der bor sammen med sin søn János, sin sygeplejerske Anna, dennes kæreste Miklós og den ældre, pengetrængende lejer Tibor.

Filmen består af samtaler i nærbilleder mellem forskellige konstellationer af de fem mennesker. De taler dog mest i lange monologer, og ind imellem er man i tvivl om, hvorvidt der overhovedet er andre til stede i rummet. Hermed understreger Tarr, at ingen i virkeligheden interesserer sig for, hvad de andre siger.

Alle forsøger de at udnytte hinanden, og de fire beboere er alle ude efter Hédis penge. I en voldsom konfrontation mellem mor og søn i starten af filmen, anklager Hédi János for at bruge alle sine penge på sprut og ludere, og han fortæller til gengæld sin mor, at når hun snart rådner op, vil lejligheden være hans. I et forsøg på at fremme egne interesser dyrker Anna glædesløs sex med alle de mandlige beboere i huset og opsøger også Janós i hans seng, selv om han tidligere har voldtaget hende, og hun har kaldt ham 'en modbydelig orm'.

Forholdet mellem mennesker er en ubarmhjertig konflikt i *Almanac of Fall*, hvor Béla Tarr for første gang anslår det undergangstema, som han siden igen og igen skal vende tilbage til: "Vi bevæger os mod katastrofen, afslutningen på det hele," siger Hédi således.

En forgård til helvede. Fra *Kárhozat* (1988, *Damnation*) og frem synes Béla Tarrs film

Kárhozat (1988, *Damnation*)

at udspille sig i en forgård til helvede. Han forlader definitivt farverne og går helt og holdent over til sort/hvid, for, som han siger: "Jeg synes, de nuværende Kodak-farver ligner malet plastic. Den grønne er for grøn, den røde er for rød, den blå er for blå. For mig er sort/hvid film mere farverig, og der eksisterer jo et utal af grå nuancer."

Samtidig indleder han samarbejdet med den ungarske forfatter László Krasznahorkai, hvis replikker leveres i lange abstrakt-poetiske og flertydige monologer, som står i bevidst kontrast til de forfaldne, trøstesløse omgivelser.

Damnation er optaget i resterne af en forfalden mineby. Miljøet minder om det industrislum, hvor en stor del af Tarkovskijs *Stalker* (1979, *Vandringsmanden*) udspiller sig. Tomme kulspande, der stadig transporteres over landsbyen af et knirkende kabelanlæg, optræder som baggrund i en række scener og understreger stedets trøstesløshed og monotoni. Hertil bidrager også den uophørligt silende regn, den konstante tåge, de omstrejfende hunde og de væltede skraldespande. Som garderobedamen i det lokale værtshus med det sigende navn Titanik Bar udtrykker det: "Tågen trænger ind i alle kroge, den sætter sig i lungerne og i din sjæl."

Om Tarrs anvendelse af locations i *Damnation* og de efterfølgende *Satantango* og *Werckmeister Harmonies* skriver András Bálint Kovács rammende:

> Béla Tarr skaber en verden, som giver et realistisk indtryk ned til mindste detalje, men

> som grundlæggende er ikke-eksisterende og fuldstændig kulisse-agtig. Han opsøger locations, der har en atmosfære, som afspejler de sidste øjeblikke før den totale ødelæggelse, men som samtidig vidner om, at de har tjent et formål.[3]

Damnation følger den fordrukne Karrer (Miklós B. Székely), som er involveret i en glædesløs affære med en gift cabaretsangerinde, der optræder på Titanik Bar. Karrer bliver tilbudt et job som narkokurer, men afslår og involverer i stedet elskerindens gældstyngede mand for at slippe af med ham i nogle dage. Men selv det seksuelle samvær med sangerinden fremstår som søvndyssende rutine. I en scene synes selv kameraet at kede sig så meget, at det forlader det elskende par for i stedet at bevæge sig ud på en 360 graders tur rundt i rummet, hvor det fokuserer på møbler og ejendele, før det igen fanger Karrer og sangerinden i et spejl. De ser stadig lige glædesløse ud.

Alle filmens karakterer taler om at udrette noget stort og ædelt, mens de snyder, bedrager og tramper på hinanden. I en overraskende lang monolog fortæller Karrer om en tidligere elskerinde, som han martrede og latterliggjorde på grund af hendes ømhed og loyalitet, indtil hun begik selvmord. Han fremstår som en person med en grundlæggende mangel på almindelig menneskelig moral og interesse for andre. I filmens slutbilleder kravler han rundt i mudder på alle fire og gør som en hund.

Narrativt og stilistisk har *Damnation* karakter af en film noir: plaget anti-helt, femmes fatales, krimiplot, ekspressionistisk lyssætning, snuskede barer, regnvåde gader. Men samtidig indfanger Tarr her for første gang de åbne landskaber i lange indstillinger, som bringer mindelser om landsmanden Miklós Jancsó. I deres meget lange takes filmer både Jancsó og Tarr isolerede figurer i store, øde landskaber, der trods skønheden fremstilles som meget ugæstfri. De lange indstillinger er for Tarr et brud med mainstreamfilmens vanlige klipning. Han henviser til Jean-Luc Godards ofte citerede udsagn "Ethvert klip er en løgn" og siger:

> I de fleste film er opbygningen den samme – action, klip, action. For mig kommer det hele til at ligne en tegneserie og bliver ret kedeligt. Mine film indeholder også klip, bare i kameraet, der bevæger sig og ændrer perspektiv – fra et totalbillede til et close up og derfra til en tracking og herefter igen ud i et totalbillede og så videre. Noget andet er, at der opstår en mere intens, nærværende stemning under de lange indstillinger, fordi kameraet bliver ved med at kredse om skuespillerne, der ikke kan flygte.

Maratondans med djævelen. I starten af *Almanac of Fall* bliver vi præsenteret for Béla Tarrs holdning til tilværelsen via et Pusjkin-citat, der refererer til menneskelivet som en evig runddans, ført an af Djævelen. Citatet ville passe endnu bedre som indledning til Tarrs 434 minutter lange storværk *Satantango*.

Efter optakten med de dovne køer, som jeg omtalte i artiklens indledning, befinder vi os i et næsten nøgent rum: Futaki (Miklós Székely, der spillede hovedrollen i *Damnation*) er sammen med sin elskerinde, fru Schmidt, der bagefter vasker sit skød i en blikskål på gulvet. Ligesom alle andre i landsbyens landbrugskollektiv vil Futuka gøre alt for at slippe væk fra stedet: "Jeg tager mod syd, hvor vintrene er kortere," siger han til sin elskerinde. "Jeg vil leje en gård nær en fremgangsrig by, blive chauffør på en chokoladefabrik eller pedel på et pigekollegium og prøve at glemme alting." Da hr. Schmidt kommer uventet hjem, må Futaki gemme sig i et andet rum. Herfra overhører han Schmidts planer om

at pakke sine ejendele og forsvinde med landbrugskollektivets årsindtægt fra salg af kvæg. Efter en tur uden for huset foregiver Futaki at komme på besøg, og han konfronterer Schmidt med sin viden om hans skumle planer. Schmidt tilbyder ham en andel i kvægpengene for at holde tæt. Men så begynder rygterne at svirre om, at den mystiske Irimiás (Jeremias: dommedagsprofeten) – spillet af Tarrs faste komponist, Mihály Vig – og hans håndlanger Petrina, er set på vej mod landsbyen og det lokale værtshus. Alle troede, at de var omkommet tre år tidligere.

Efter et møde med en embedsmand i regeringen (en typisk apparatchik), indvilger Irimiás, der tilsyneladende er prøveløsladt, i at fungere som politispion, men da han ankommer til landsbyen, tildeler landbrugskollektivet ham rollen som stedets moralske samvittighed. De ser den falske profet som en anden Messias og afleverer de sammensparede kvægpenge til ham. Han beordrer dem til at bryde op og flytte til en fjerntliggende landbrugsejendom, hvor de skal danne et nyt fællesskab. Da de når frem, får de imidlertid besked på at sprede sig i området for en tid, hvorved Irimiás sender dem ud i det uvisse. Det er uklart, hvad formålet er med denne stort anlagte manøvre.

I elegant koreograferede lange indstillinger og nærbilleder af det menneskelige ansigt fortæller *Satantango* om selvbedrag, forræderi og grådighed. Filmen er baseret på László Krasznahorkais roman af samme navn, og romanens form, der er inspireret af dansetrinene i en tango – seks trin frem og seks tilbage – er overført til filmen. Den er således struktureret i tolv afsnit med overlappende tidsstruktur. Hvert af afsnittene afrundes med en fortællerstemme, der i poetiske vendinger – hentet direkte fra romanen – kommenterer personernes gøren og laden og det ustadige vejr.

Enkelte afsnit bryder ud af helheden og antager deres helt egen rytme og tid. Det gælder ikke mindst tredje afsnit, hvor vi i næsten en time følger landsbyens overvægtige, fordrukne læge i hans mindste bevægelser. Vi er således med, når han fra sit arbejdsværelse holder øje med de andre beboere i landsbyen og omhyggeligt fører protokol over deres gøren og laden, mens han ryger, drikker, fumler rundt og giver sig selv en sprøjte. Da han løber tør for frugtbrændevin, bliver han nødt til at forlade huset og gå ud i mørket og den silende regn. Han søger ly i en lade sammen med to prostituerede og når næsten frem til byens værtshus, inden han bliver ledt på afveje af en ung pige og kollapser i skoven.

Den unge pige er hovedperson i et andet selvstændigt – og meget rystende – afsnit. Hun bliver tyranniseret af sin forbitrede mor og storebror og lader det gå ud over husets kat, det eneste væsen, hun kan finde, som er svagere end hun selv. På et høloft piner og plager hun katten ved at rulle hen over den og hænge den op i et fiskenet, inden hun til sidst slår den ihjel ved at tvinge den til at drikke mælk med rottegift. I en meget lang traveling, hvor kameraet fokuserer på hendes forstenede, beslutsomme ansigt, bærer hun den døde kat til en kirkeruin. Her indtager hun selv rottegift og lægger sig ned med den døde kat i armene.

Efter nogen tid går det op for tilskueren, at *Satantangos* handling ikke er lineær. De samme begivenheder gentages fra forskellige karakterers synsvinkel, i bogstaveligste forstand. I starten af tredje afsnit oplever man f.eks. en gentagelse af åbningsscenen, men nu fra lægens hus/synsvinkel. Han iagttager Futaka, der kommer ud af naboens hus efter samværet med elskerinden og gemmer sig for hendes

mand bag en lade.

I et andet eksempel på overlappende tid er den unge pige på vej til kirkeruinen med den døde kat. Hun kommer forbi det lokale værtshus og ser ind ad vinduet på bønderne, der danser. I et afsnit langt senere i filmen oplever man den berusede dans indefra og ser i et glimt pigens ansigt i vinduet. Snarere end at binde forløbet sammen hakker gentagelserne det op og understøtter derved fornemmelsen af kaos og kollaps.

Ligesom i *Damnation* står filmens dialog og monologer ofte i skarp kontrast til de trøstesløse omgivelser. I en scene på landbrugskollektivets værtshus ligger den døde pige midt på billardbordet, mens Irimiás holder en tale, hvor han i lyriske vendinger går fra at bebrejde bønderne, at de ikke har kunnet forhindre selvmordet, til at pitche sin plan for deres frelse: at de skal flytte til den fjerntliggende landbrugsejendom.

I *Satantango* og de efterfølgende film parrer Tarr det ultrarealistiske og hverdagsagtige med det magiske og det poetiske. Et godt eksempel er en kranoptagelse i *Satantango*: Vi ser ud over en by. I forgrunden er der en stor tom plads, som pludselig fyldes af omkring tyve heste. De spreder sig ud over pladsen i en scene af forunderlig skønhed, der leder tankerne hen på Jancsó og hans film *Szegénylegények* (1966, *The Round-up*). Derefter bevæger kranen sig ned i højde med Irimiás og to af hans disciple, der kigger ud over pladsen. En af dem bringer os tilbage til det hverdagslige med bemærkningen: "Nu slap hestene igen ud af slagteriet".

Massedemagogi og manipulation. *Werckmeister Harmonies*, der er baseret på den midterste del af Krasznahorkais roman *The Melancholy of Resistance*, har et mere lineært narrativt forløb end *Satantango*, men viderefører og udvikler dennes stilistiske udtryk. Mange lange indstillinger (39 på 145 minutter) starter længe før, man kan øjne noget, der ligner action, og slutter længe efter, at der er 'sket' noget. Vejret spiller også en hovedrolle i *Werckmeister Harmonies* – med vinteren som psykologisk tilstand, hvor frosten og håbløsheden æder sig ind i menneskenes sjæl. Ligesom *Satantango* foregår *Werckmeister Harmonies* i et forfaldent, isoleret landsbysamfund præget af ildevarslende rygter, og igen bliver en udefrakommende katalysator for forandringer. Byen får besøg af et omrejsende cirkus med to attraktioner – en kæmpemæssig, udstoppet hval og en dæmonisk, mystisk figur, der omtales som Prinsen. Man ser bare skyggen af ham, og han taler et sprog, som kun en medbragt tolk forstår.

Men i modsætning til *Satantango*, der har mange fortællere og 'instruktører', oplever vi i *Werckmeister Harmonies* verden fra én udvalgt karakter, Valuska (spillet af den tyske skuespiller Lars Rudolph). Valuska er landsbyens postbud, og han hjælper sin svage onkel Eszter med hverdagens rutiner. Han traver rundt i landsbyen som en ensom, selvcentreret 'hellig idiot' og ser og fornemmer, hvad der vil ske, længe før alle andre.

Filmen blev optaget over tre vintre med tre forskellige fotografer, men er alligevel imponerende helstøbt i sit visuelle udtryk, der domineres af en rugende apokalyptisk atmosfære, som bliver etableret med ankomsten af hvalen, der transporteres af en kæmpestor, monsterlignende lastbil gennem natvåde gader ind til byens torv.

Da cirkusdirektøren dagen efter annoncerer, at Prinsens optræden er aflyst af tekniske årsager, og opfordrer de mange fremmødte til at gå hjem, bliver de på plad-

Werckmeister Harmóniák (2000, *Werckmeister Harmonies*).

sen og tænder bål. En stor gruppe mænd i overfrakker bryder op, og bevæbnet med stokke bevæger de sig tavst og målbevidst mod byens forfaldne hospital.

Herefter følger en skræmmende otte minutter lang sekvens, hvor menneskemængden hærger gennem hospitalet, hiver patienterne ud af sengene, gennemtæver dem og smadrer hospitalsudstyret. Det gør ikke scenerne mindre uhyggelige, at man ikke hører en lyd fra ofrene, og at kameraet bevæger sig fredsommeligt gennem gangene i én lang rolig indstilling som en lettere distræt tilskuer til begivenhederne. Til sidst stopper de voldelige mænd – og kameraet – pludselig op ved synet af en nøgen gammel mand, der står i et badekar, og Mihály Vigs smukke tema sætter ind. Det er et af de mest overraskende øjeblikke i hele Béla Tarrs livsværk. Synet af den magre, indtørrede mand gør tilsyneladende overfaldsmændene bevidst om, hvad de har gjort, og de forlader roligt det ramponerede hospital, mens man i nærbilleder ser Valuska som passiv tilskuer til volden. Patienterne i deres stribede pyjamasser og den gamle mand i badekarret leder tankerne hen på koncentrationslejre og holocaust.

Det er uklart, hvad det er, der udløser det pludselige kaos i byen, men det er tilsyneladende Prinsen, der ved sin blotte tilstedeværelse tilskynder til angrebet på hospitalet. Imens udnytter Valuskas tante, fru Eszter (Hanna Schygulla), indbyggernes overtro og den voksende uro til at tiltage sig magt. Hendes eksmand, musikologen Eszter, er besat af den tyske 1700-tals kom-

ponist Andreas Werckmeisters teorier om tonesystemet og sidder i sit elfenbenstårn og filosoferer over teoretiske abstraktioner, mens verden brænder under ham.

Morgenen efter de voldelige optøjer har militæret taget kontrollen med byen i alliance med de nye magthavere: fru Eszter og hendes politikommissær-kæreste. Valuska må flygte, fordi han er havnet på en liste over folk, der skal arresteres efter nattens optøjer, og vi ser ham løbe ud ad et jernbanespor. Over ham svæver pludselig en helikopter, et overraskende nutidsindslag i et miljø, som man ellers har haft meget svært ved at tidsbestemme. Til sidst ser vi Valuska som indlagt på et psykiatrisk hospital. Til forskel fra tidligere Tarr-hovedpersoner, der alle er moralsk anløbne, bliver Valuska ikke ødelagt af et moralsk, men af et psykisk sammenbrud i denne smukke meditation over demagogi og mental manipulation.

I den smukke og teknisk ekvilibristiske lange indstilling, der følger åbningsscenen, får Valuska nogle berusede bønder til at illustrere kosmos ved at agere solen, jorden og månen, og han siger til dem: "Alt, hvad jeg beder om, er, at I sammen med mig træder ud i grænseløsheden, hvor uendelig tomhed hersker". Det er det samme, Béla Tarr beder publikum om.

Krimi uden suspense. I *A Londoni férfi* (2007, *The Man From London*) bevæger Béla Tarr sig igen i nye retninger. Sproget er denne gang ikke hans eget, men fransk

A Londoni férfi (2007, *The Man From London*).

med indslag af engelsk. Det litterære forlæg, som uden tvivl har været styrende for valget af sprog, er en lille kriminalroman af Georges Simenon.[4] Lazlo Krasznahorkai har dog været medforfatter på manuskriptet.

Hvor en række af Tarrs tidligere film var fulde af dialog og lange, abstrakte og manierede monologer, er dialogen i *The Man From London* meget sparsom (de første ordvekslinger optræder 28 minutter inde i filmen), og hovedpersonen selv taler stort set ikke.

Filmen udspiller sig i en ikke nærmere defineret havneby, men vægten ligger på forholdet mellem personerne og, ikke mindst, på hovedpersonen Maloins indre liv. I lange, mørke, uafbrudte takes oplever vi havnen, skibenes ankomst og togenes afgang fra hans perspektiv, når kameraet panorerer hen over området fra det lille tårn, hvor han hver nat sidder og observerer verden omkring sig. De lange indstillinger tjener ikke som i *Damnation* eller *Satantango* til at forbinde karaktererne med omgivelserne og de åbne landskaber, men først og fremmest til at få tilskueren til at føle Maloins ensomhed og indre konflikter.

På afstand bliver han vidne til, at to mænd kommer op at slås om en kuffert på havnekajen. Den ene (manden fra London), slår tilsyneladende den anden bevidstløs og skubber ham i havnen sammen med kufferten. Da manden fra London forlader stedet og går på værtshus, bjærger Maloin kufferten og gemmer den i tårnet. Den viser sig at være fuld af våde pundsedler, hvilket får ulykkelige konsekvenser for Maloin, hans kone (Tilda Swinton) og datteren (Erika Bók, kattemordersken i *Satantango*).

Maloin beordrer sin datter til at forlade sit arbejde som ekspedient og rengøringshjælp i en butik i byen, hvor "alle forbipasserende kan glo på hendes røv," og han køber en pelskrave til hende. Begge dele udløser store ægteskabelige konflikter. På intet tidspunkt fortæller Maloin familien om kufferten. Han går først til bekendelse, da den gamle, furede kriminalinspektør Morrison ankommer fra London og forsøger at opklare sagen. Maloin tilstår mordet på manden fra London, der ligger død i et skur på havnen, men vi finder aldrig ud af, om det faktisk er ham, der har begået forbrydelsen.

Med sit kriminallitterære udgangspunkt har *The Man from London* i højere grad end de øvrige film en slags sammenhængende historie. Men Tarr er ikke optaget af suspense, og filmen er da også snarere en meditation over menneskelig ensomhed og en sympatitilkendegivelse med de fattige og syndefulde. På trods af Maloins olympiske overblik over havnen, skibene og jernbanestationen forbliver han fanget i sin egen selvafgrænsede lille verden.

Fred Kelemans virtuose sort/hvide kompositioner er fulde af knivskarpe kontraster og lange skygger, og en række scener er optaget i direkte modlys. Kelemans mørke billeder er tydeligvis inspireret af amerikansk og ikke mindst fransk film noir. Tarr nævner selv Marcel Carnés *Quai des Brumes* (1938, *Tågernes kaj*) som inspirationskilde. Den melankolske stemning forstærkes af Mihály Vigs lange, dybe orgel- og træblæsertoner samt et lille harmonika-tema, som gentages i det uendelige.

I en scene på et værtshus bliver harmonikatemaet til en folkemelodi, og to ældre mænd valser rundt, den ene med en højt løftet stol i hænderne og den anden med en billardkugle på panden. Det er det eneste øjeblik i filmen, hvor den løfter sig til noget, der kunne minde om livsglæde.[5]

A torinói lói (2011, *The Turin Horse*).

Slut. Béla Tarrs ekstreme pessimisme og dramatiske og æstetiske askese når deres apoteose i hans seneste og erklæret sidste film, *A torinói lói* (2011, *The Turin Horse*). En fortællerstemme indleder med at berette en velkendt legende, der går forud for filmens historie: I 1889 var den tyske filosof Friedrich Nietzsche under et ophold i Torino vidne til, at en kusk piskede sin stædige hest meget voldsomt. Med tårer i øjnene kastede Nietzsche sig om halsen på dyret for at redde det. Efter denne begivenhed blev filosoffen syg og holdt op med at skrive. "Vi ved ikke, hvad der skete med hesten," slutter stemmen. I *The Turin Horse* beretter Tarr om, hvad der videre hændte hesten og dens ejere, en ældre mand, Ohlsdorfer, og hans datter, der bor i en afsidesliggende hytte.

Filmen har ikke noget plot i konventionel forstand, og far og datter taler næsten ikke sammen. Datteren hjælper sin gamle far med at tage tøj på, da han er lam i den ene arm; de spiser en kartoffel, som de skræller med fingrene, selv om den er rygende varm. Datteren henter vand ved brønden, faderen kigger ud ad vinduet, hun hjælper ham af tøjet, og han går i seng og ligger med armene ned langs siden som "Den døde Kristus" af renæssancemaleren Andrea Mantegna. Hver eneste af Fred Kelemanns perfekt lyssatte kompositioner fremstår som et smukt, tidløst maleri.

Disse hverdagsrutiner gentages med

små variationer i de seks dage, filmen udspiller sig over, kun forstyrret to gange: En nabo dukker op og vil købe frugtbrændevin. Han snakker om apokalypse og altings forfald, hvortil Ohlsdorfer svarer, "Det er alt sammen noget vrøvl". Nogle dage senere gør en gruppe sigøjnere holdt ved brønden, men bliver jaget væk af Ohlsdorfer.

Filmen skildrer den menneskelige eksistens skåret ned til et absolut minimum. I endnu renere form end *The Man From London* udtrykker *The Turin Horse* instruktørens opfattelse af historier og tid:

> Jeg hader historier, da de forleder os til at tro, at noget har fundet sted. I virkeligheden sker der jo ikke rigtigt noget, når vi bevæger os fra en tilstand til en anden. Alt, hvad der er tilbage, er tiden. Den er uden tvivl det eneste unikke – årene, dagene, timerne, minutterne og sekunderne.

Det drama, der trods alt er i filmen, bliver båret af en voldsom storm, som ryster den lille hytte og dens omgivelser, og som Ohsldorfer, hans datter og hesten indgår i som bipersoner. Det giver hele filmen en metafysisk dimension: Den skæbne, der rammer far, datter og hest, synes at være hele menneskehedens skæbne. Hesten holder op med at æde, og brønden tørrer ud. Ohsldorfer og datteren samler herefter nogle få ejendele, trækker hesten ud af stalden og begiver sig væk fra gården, men de vender hurtigt tilbage igen, uden at det forklares, hvorfor de opgiver deres flugtforsøg.

Til sidst forsvinder også det sidste lys i den lille hytte. De apokalyptiske varsler, der har rumsteret i en række af Tarrs film, og den 'renhed', han har tilstræbt i sit udtryk, fuldbyrdes i *The Turin Horse*. Verden *går* under, hvilket uden tvivl er grunden til, at han har proklameret, at *The Turin Horse* bliver hans sidste film.

Tak til Annamária Basa (Magyar Filmunió) for gode råd og lån af filmkopier.

Filmografi

1978	Hotel Magnezit (kort)
1979	Családi tüzfészek/Family Nest
1981	Szabadgyalog/The Outsider
1982	Panelkapcsolat/The Prefab People
1982	Macbeth (tv)
1984	Öszi almanach/Almanac of Fall
1988	Kárhozat/Damnation
1990	Utolsó hajó (kort)
1990	City Life (dok.)
1994	Sátántangó/Satantango
1995	Utazás az Alföldön/Journey on the Plain (kort)
2000	Werckmeister harmóniák/ Werckmeister Harmonies
2004	Prologue (del af antologifilmen Visions of Europe)
2007	A Londoni férfi/The Man from London
2011	A torinói ló/The Turin Horse

Noter

1. Cit. in Thure Munkholms portræt af Béla Tarr, "Djævledans i slowmotion", i *Politiken*, 13.01.2011.
2. Béla Tarr er helt tydeligt tilfreds med at blive betragtet som *enfant terrible* i ungarsk film og raser mod den nye, enerådende statslige filmkonsulent, produceren Andrew Vajna, der er hentet hjem fra Hollywood. Vajna har fået til opgave at omstrukturere hele den offentlige filmstøtte, som er blevet kraftigt beskåret under den nuværende regering. Hvor intet andet er nævnt, stammer Tarr-citaterne fra samtaler mellem artiklens forfatter og Béla Tarr under instruktørens besøg i København i januar 2011, eller fra Thure Munkholms interview med Tarr i Cinemateket den 15. januar efter præsentationen af *Werckmeister Harmonies*.
3. Kovács, András Bálint: "The World According to Béla Tarr". *KinoKultura* (Februar 2008). 8. Sept. 2008. *http://www.kinokultura.com/specials/7/kovacs.shtml*.
4. Den belgiske forfatter Georges Simenons lille kriminalroman har været filmatiseret som *L'Homme de Londres* af Henri Decoin i 1943 og som *Temptation Harbour* af Lance Comfort i 1947. Béla Tarr betalte cirka 700.000 kr. for rettighederne, og Simenons søn John Simenon, som administrerer rettighederne til faderens historier, var ifølge Tarr meget

tilfreds med resultatet: "Filmen indfanger stemningen i fortællingen i modsætning til de andre filmatiseringer, der kun udnytter krimiplottet".

5. Der indgår dansescener i alle Béla Tarrs spillefilm bortset fra *Family Nest* og *The Turin Horse*, men dansen i *The Man From London* er den eneste, der virker livlig og livsbekræftende. Dansen i slutningen af *Almanac of Fall* er en metafor for fremmedgørelse og resignation. De virkelige personer, der danser til ungarsk popmusik i de semi-dokumentariske *The Prefab People* og *The Outsider* synes heller ikke at more sig, og den lange kaotiske dans i *Satantango* starter med at være humoristisk, men bliver derefter meget foruroligende i sin tilsyneladende uendelighed.

Videocracy (2009, instr. Erik Gandini).

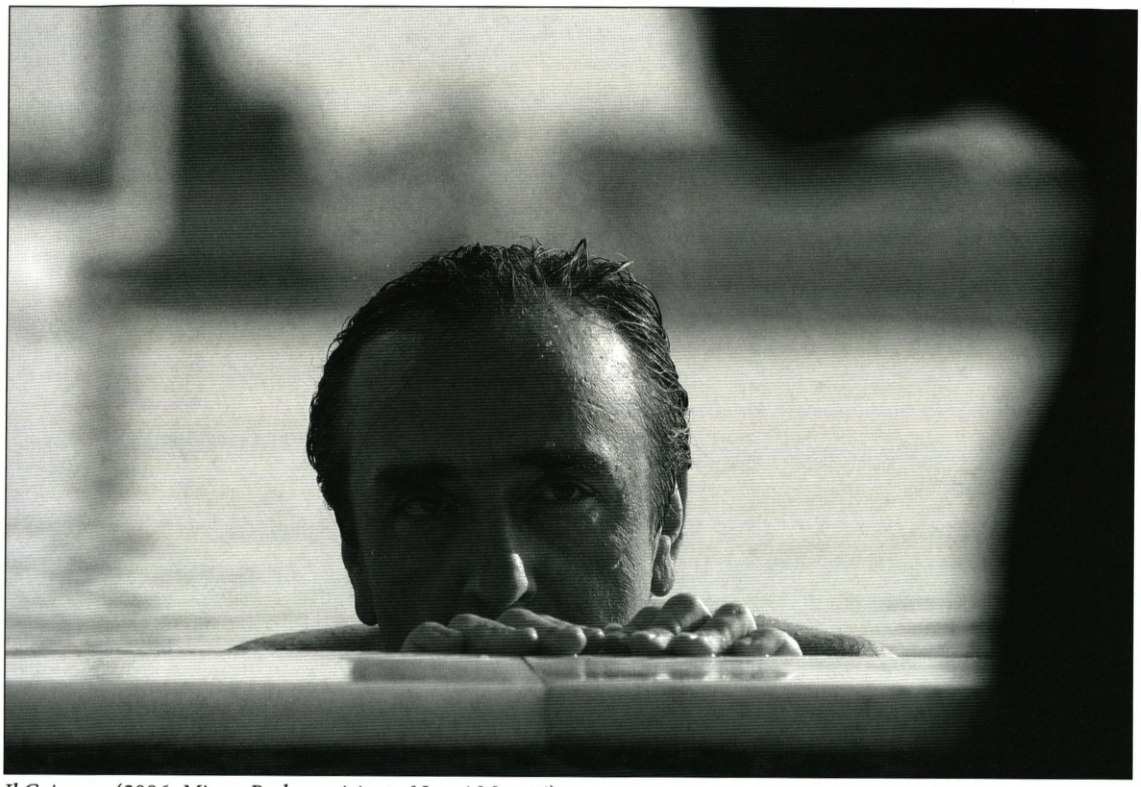
Postdemokratisk satire på italiensk

Sabina Guzzanti og berlusconismen

Af Mads Frese

Man kan ikke lave film i Italien uden at lægge mærke til, at der står en elefant midt i studiet. Som ejer af Fininvest-koncernen kontrollerer Silvio Berlusconi en stor del af kulturindustrien: aviser, forlag, tv-stationer, produktions- og distributionsselskaber, reklameagenturer, biografkæder osv. Selv om Berlusconi, der er blevet valgt til ministerpræsident tre gange, på grund af sin kontroversielle personlighed, politiske/økonomiske magt og kulturelle dominans i nutidens Italien fremstår som et af de mest påtrængende temaer i samfundsdebatten, har kun få film skildret berlusconismen.

Den første spillefilm om Berlusconi og italienernes mangetydige forhold til fænomenet, Nanni Morettis *Il Caimano* (2006, *Mig og Berlusconi*), handler derfor ganske sigende om problemerne med at finansiere en film om emnet. Morettis film skildrer den snigende korrumpering af det italienske samfund – en almen korruptionstilstand, der sågar truer med at underminere kunstnerens autonomi. Således overtager instruktøren Moretti i filmens slutscener rollen som Berlusconi og gør sig dermed i symbolsk forstand overflødig som kunstner (Sørensen 2006: 9-10).



Il Caimano (2006, *Mig og Berlusconi*, instr. Nanni Moretti).

Slutscenen i *Il Caimano*, hvor Berlusconi/Moretti forlader en retssal og opildner sine tilhængere til at angribe dommerne, fremstår profetisk i forhold til den aktuelle udvikling i Italien. Berlusconi er i skrivende stund anklaget i fire retssager. Desuden undersøger anklagemyndigheden i Firenze igen beskyldningerne om, at ministerpræsidenten var blandt de eksterne opdragsgivere til mafiaens bombeattentater på det italienske fastland i 1992. I stedet for at forsvare sig i retten beskylder Berlusconi dommerne for at konspirere mod ham og konstituere sig som politisk magt. Berlusconi realiserer dermed den ødelæggende institutionelle konflikt mellem den lovgivende og den dømmende magt, som Moretti forudsagde i filmen. I februar 2011 forhindrede regeringen således, at det statsejede tv, Rai, viste filmens slutscene i et underholdningsprogram.

Komikeren Sabina Guzzanti har gjort Berlusconi til sin kunstneriske *raison d'être*. Sabina Guzzanti er født i 1963 i Rom og har siden 1988 optrådt i satireprogrammer på tv sammen med sine søskende, Corrado og Caterina. Deres far, journalisten Paolo Guzzanti, blev i 2001 valgt ind i parlamentet for Berlusconis parti Forza Italia, som han forlod i 2009 til fordel for det liberale Partito Liberale Italiano efter at have betegnet regeringens styreform som et *mignottocrazia*, dvs. et 'luderstyre'. Sabina Guzzanti blev kendt for sin parodi på pornoskuespillerinden Moana Pozzi, der i 1992 sammen med kollegaen Ilona Staller, bedre kendt som la Cicciolina, stiftede Partito d'Amore, Kærlighedspartiet (som Berlusconi har

reaktualiseret ved at insistere på, at hans nye parti, Popolo della Libertà, er *il partito d'amore*). Siden har Guzzanti optrådt på tv med en lang række, ofte udsøgt onde, parodier på kendte politikere. I 2003 valgte Rai at stryge en række planlagte satireprogrammer med Sabina Guzzanti efter blot én udsendelse. Faktisk havde Guzzanti (forklædt som Berlusconi) forudsagt censuren i et reklamespot for programmerne, *RaiOt*: "Mange har spurgt mig, hvordan jeg kan tillade, at dette *RaiOt* bliver sendt. Men hvem har sagt, at det bliver sendt? Gu' bliver det ej sendt!"

Regeringslederens økonomiske magt og kontrol med massemedierne har indskrænket den frie meningsdannelse og skabt en lovgivningspraksis, som tilgodeser særinteresser, hvilket har banet vejen for en skræmmende udhuling af statens demokratiske indhold. Berlusconismen bringer således mindelser om styreformer, der er baseret på enkeltpersoners vilkårlige ønsker snarere end universelle principper. Sabina Guzzanti er en af de få instruktører, der har skildret denne anomi i det italienske (og europæiske) demokrati. Jeg vil i det følgende forsøge at skitsere denne postdemokratiske fase og dens udvikling i løbet af det seneste årti på baggrund af Guzzantis værk.

Følelsernes voldsomhed. Berlusconi kom til magten for første gang i 1994. Dengang fremstod han som en nyskabelse i italiensk politik, efter at efterkrigstidens dominerende partier – kristdemokraterne (Democrazia cristiana), socialisterne (Partito socialista italiano) og kommunisterne (Partito comunista italiano) – var gået i opløsning som følge af Tangentopoli-skandalen, der afslørede, at det politiske system blev finansieret af returkommissioner fra offentlige anlægsarbejder. Desuden kastede de kommunistiske regimers fald i Østeuropa kommunistpartiet ud i en identitetskrise, som Nanni Moretti har beskrevet i dokumentarfilmen *La Cosa* (1990, *Tingen*).

Da trusselbilledet for Vesteuropa ændrede sig, ophørte den indskrænkede suverænitet, som havde kendetegnet Italiens geopolitiske situation og holdt kommunisterne ude af alle regeringer under Den Kolde Krig. I denne nye situation, hvor de nu tidligere kommunister havde en reel mulighed for at erobre magten, inkasserede Berlusconi og hans nydannede parti, Forza Italia, en overraskende valgsejr i april 1994, men mediemagnatens første regering holdt kun i syv måneder. Derefter tilbragte Berlusconi hele syv år i opposition, inden han i 2001 generobrede regeringsmagten. Sammen med det nyfascistiske Alleanza Nazionale og de norditalienske separatister i Lega Nord regerede Berlusconis Forza Italia i perioden 2001-06. Det var den længst siddende regering i Italien siden Benito Mussolini.

Historikere skelner som regel mellem to faser i Mussolinis fascistiske styre: Fra magtovertagelsen i 1922 og indtil erobringen af det nuværende Etiopien i 1935-36 stod Mussolini i spidsen for en revolutionær bevægelse, der moderniserede det tilbagestående land, men derefter degenererede bevægelsen til et totalitært voldsregime. I 2001 vakte Berlusconi de samme forhåbninger om en revolutionerende fornyelse efter en årrække med skuffende venstrefløjsregeringer, men en del af intelligentsiaen var af den opfattelse, at han sprang moderniseringen over og hurtigt etablerede et regime. Umiddelbart efter Berlusconis valgsejr og hans deltagelse ved et internationalt topmøde i Sverige skrev den amerikanske forfatter Alice Oxman:

> I Göteborg har Berlusconi angiveligt sagt til de andre 'store', at han er lykkelig over at have besejret en koalition af kommunister, ekskommunister og postkommunister. Det siges, at de 'store' blev overraskede. Det er muligt. Følelsernes voldsomhed (kærlighed-had) er en privat ting, ikke et politisk projekt. Men hvorfor denne kommunistbesættelse? (Oxman 2007: 17).

Seertal. Det eneste afsnit i *RaiOt*-serien, der nåede at blive produceret og sendt, havde titlen *Armi di distrazione di massa* (`Massedistraktionsvåben'). Sabina Guzzanti indledte programmet med en sarkastisk monolog, der dekonstruerede fortællingen om Berlusconi som *self-made man*. Programmet blev sendt den 16. november 2003 på den mindst sete af de tre landsdækkende, statejede kanaler, Rai3, som blev oprettet i 1979 og var domineret af det dengang stærke kommunistparti. Programmet havde 18,3 procent af alle italienske tv-seere på denne søndag aften. Dermed havde Rai3, som normalt kun har en seerandel på fem-syv procent, flere seere end nogen af de andre kanaler, statsejede såvel som kommercielle.

De gennemsnitligt 1,8 millioner seere så i løbet af udsendelsens 50 minutter bl.a. Sabina Guzzanti forklare med tegnsprog, hvordan Silvio Berlusconi ved hjælp af politiske forbindelser, sit medlemskab af den hemmelige frimurerloge P2 og mistænkelige sicilianske bekendtskaber havde opnået monopol på kommercielt tv, var blevet landets rigeste mand og havde erobret regeringsmagten for at beskytte sine private interesser: "Det er efterhånden blevet komikernes opgave at sige de alvorlige ting," sagde Guzzanti med henvisning til udrensningen af estimerede, men regeringskritiske journalister som Enzo Biagi og Michele Santoro fra Rai[1] og nævnte Italiens placering helt nede som nummer 53 på Reporters Sans Frontières liste over pressefrihed i verdens lande.[2]

Siddende bag et skrivebord overstrøet med guldbarrer og elefantstødtænder kommenterede Berlusconi/Guzzanti den internationale kritik af den manglende pressefrihed: "Meddelelse på samtlige kanaler: Italienere, i forbindelse med rejser, hvor jeg har mødt de andre store personligheder i verden, har jeg desværre hørt, at pressen i Italien er styret af en enkelt person. Men jeg kan berolige jer med, at vi leder efter denne person og vil finde ham."

Viva Zapatero! (2005, 'Leve Zapatero!', instr. Sabina Guzzanti).

Interessekonflikter. Trods den uventede seersucces aflyste Rais ledelse de fem resterende udsendelser. Berlusconis tv-selskab Mediaset havde truet med et erstatningskrav i millionklassen, og Rais politisk udpegede bestyrelse valgte derfor at lukke programmet "for at beskytte selskabets interesser". Mediaset forsøgte at køre en bagvaskelsessag mod Sabina Guzzanti og forfatterne af *RaiOt* for "løgne og bagvaskelse" og definerede satire som en genre, der har til opgave at "afmytologisere og menneskeliggøre politikere" med henblik på at "fremme et tolerant klima, der mindsker

de sociale spændinger" (cit. in Gomez og Travaglio 2004: 198-200). Statsadvokaten i Milano afviste dog søgsmålet med henvisning til den forfatningssikrede ret til satire og vurderede, at de ting, Guzzanti havde sagt i udsendelsen, "i de essentielle elementer er objektivt sande". Derefter krævede Guzzanti serien genoptaget, men dét afviste det politisk udpegede tv-nævn med den begrundelse, at satireprogrammet ikke var morsomt[3]: "Hvis det, Sabina Guzzanti har sagt i *RaiOt*, er en sand beretning om virkelige hændelser, som statsadvokaten i Milano hævder, betyder det, at programmet var journalistisk. Derfor var det rigtigt at lukke det," konkluderede et regeringsudpeget medlem af tv-nævnet (cit. in Gomez og Travaglio 2004: 200).

Et af de store paradokser ved den italienske situation er, at 'seertalslogikken', som ifølge den franske sociolog Pierre Bourdieu i sig selv udgør en trussel mod demokratiet, bliver sat ud af kraft, når Berlusconis interessekonflikt suspenderer det kommercielle paradigme, som er styrende for nyhedsformidlingen i den vestlige verden. Så vejer hensynet til stabiliteten på det politiske felt tungere end det statsejede tv-selskabs konkurrenceevne.

Efter Rais skrinlæggelse af *RaiOt* og en række andre regeringsindgreb i informationssektoren havde den bekymrede undren forvandlet sig til vished hos mange iagttagere. I bogen *Regime* fra 2004 skriver journalisterne Peter Gomez og Marco Travaglio:

> Dette er et moderne, eller snarere postmoderne og postideologisk regime. Det er den første degeneration af et vestligt demokrati efter Berlinmurens fald (...) Det er et regime, som er funderet på pengenes magt og et monopol på informationer. Det er meget mindre morderisk end det 20. århundredes totalitære regimer, også fordi historiens tragedier gentager sig i farcens form. Men det er på sin vis mere subtilt og snigende, eller rettere spøgefuldt, på grund af dets iboende dyder, hvad angår camouflage. Berlusconis regime er ligesom djævelen hos Baudelaire: Det formår at overbevise sine fjender om, at det ikke eksisterer. (Gomez og Travaglio 2004: IX-X).

Massedistraktion. Sabina Guzzanti debuterede som instruktør med den satiriske dokumentarfilm *Viva Zapatero!* (2005, 'Leve Zapatero!'), der opstod som reaktion på forløbet omkring *RaiOt*. Med en blanding af parodier og interviews belyser filmen satirens vilkår under Berlusconi. I søgsmålet mod *RaiOt* skrev Berlusconis advokater, at "satiren af natur ikke kan have som mål at bidrage til dannelsen af den offentlige opinion", hvilket ifølge Sabina Guzzanti kan oversættes til reglen: "Satiren hverken bør eller må få folk til at tænke," som det hedder i *Viva Zapatero!*

Til sammenligning betragtes satiren som en væsentlig del af offentligheden i de fleste europæiske lande. I Frankrig har dukkeprogrammet *Les Guignols de l'info*, der sendes på abonnementkanalen Canal Plus, siden 1988 dagligt tilbudt et satirisk blik på nyhedsstrømmen: "Et demokrati, der er bange for karikaturer, kritik og humor, er sygt. Så er det demokratiet, der har et problem. Et velkonsolideret, retfærdigt og ukorrumperet demokrati, er ikke bange for latteren. Tværtimod," siger en af det franske satireprograms manuskriptforfattere, Bruno Gaccio, som Guzzanti interviewer om tv-satire i nabolandet.

Den skotske komiker Rory Bremner fremhæver Voltaires *Candide eller optimismen* som et ideal for politisk satire. Oplysningsfilosoffen gør i sin berømte roman fra 1759 op med den filosofiske optimisme, dvs. forestillingen om, at det bestående er godt, fordi det er udtryk for Guds godhed. I denne sammenhæng repræsenterer Berlusconi, der har betegnet sig selv som 'salvet af Herren', en særpræget, moderne

Il Caimano (2006, *Mig og Berlusconi*, instr. Nanni Moretti).

variant af filosofisk optimisme. Med en retorik, der af Carsten Jensen betegnes som "en blanding af Julio Iglesias og Scientology" (Jensen 2010: 296), har Berlusconi appliceret sin managementfilosofi på det politiske felt: *avere il sole in tasca* (at have solen i lommen) er mottoet for Berlusconis demonstrative optimisme og hedonisme. I sine optegnelser om sprogets udvikling i Tyskland under Hitler, *LTI – Lingua Tertii Imperii*, påpeger filologen Victor Klemperer, at nazisternes hyppige brug af adjektivet 'sonnig' (solrig) var en vigtig del af regimets retorik (Klemperer 2010: 145-46). Og i et essay om fascisme og berlusconisme skriver filosoffen Paolo Flores d'Arcais:

> Det væsentlige er, at Berlusconi ikke vil reducere demokratiet til en folkeafstemning, men derimod til en meningsmåling, hvor alle 'borgere' er isolerede, helt uden sociale og kulturelle redskaber til at gøre deres autonomi gældende, og hjælpeløse over for mediemagt, reklamer og klientelisme. For Berlusconi er det offentlige liv ikke andet end en arena for reklamefolk og kræmmere, en stor *souk*. Berlusconi betragter staten og demokratiet som en virksomhed, hvor der ikke er borgere, men derimod ansatte og/eller forbrugere, en hovedaktionær og en række mindre aktionærer, og hvor koncernchefens beslutninger ikke kan forstyrres eller forhales. Det er ikke fascisme, men kun fordi Berlusconi faktisk er ved at realisere en postmoderne udgave af *l'ancien régime*. (D'Arcais 2010).

Den svensk-italienske dokumentarist Erik Gandini har i filmen *Videocracy* (2009), som er produceret med støtte fra bl.a. Det Danske Filminstitut, forsøgt at skildre netop dette aspekt ved berlusconismen. Berlusconis mediemagt består ikke kun i at kontrollere cirkulationen af nyhedshisto-

rier, men måske fortrinsvis i skabelsen af et socialt univers, hvor alt og alle har en pris, og hvor den politiske magt har magt til at skabe drømme og til at straffe og belønne i den sociale sfære.

Kunstens regler. Sammenlignet med franskmænd og briters respektløshed fremstår italienerne underdanige over for magthaverne, hævder den franske journalist Marcelle Padovani i *Viva Zapatero!* Men det kan ikke tilskrives manglen på en satirisk tradition i italiensk litteratur, film og teater. Tværtimod har italienerne en meget stærk tradition for satire. F.eks. trækker en af de mest markante skikkelser i italiensk samtidssatire, Daniele Luttazzi, kraftigt på renæssancehumanisten Giovanni Boccaccios groteske noveller i *Dekameron*. Luttazzi var en af de første, der blev udelukket fra at optræde på tv efter Berlusconis magtovertagelse i 2001, og han er fortsat bandlyst. I sine teatermonologer, som er stærkt inspireret af amerikanske komikere, forklarer Luttazzi, hvordan Berlusconi har formået at applicere en kommunikationsstrategi, som er baseret på 'mikrofortællinger' og hentet fra den amerikanske underholdningsindustri, på det politiske felt i Italien.

Også internationalt anerkendte komikere som Nobelpris-modtageren Dario Fo og Oscar-vinderen Roberto Benigni bliver betragtet som 'for politiske': "Kunsten består i at acceptere det excessive. Hvis man siger hertil og ikke længere, træder man ind i en forhandlingssituation, og så har det ikke længere noget med satire at gøre, men er en helt anden litterær genre," påpeger filologen Luciano Canfora i *Viva Zapatero!*

Årsagen til satirens trange kår er selvfølgelig sammensmeltningen af økonomisk, mediemæssig og politisk magt. Berlusconis reelle monopol på tv-journalistik i Italien er velegnet til fastholde det sociale status quo. Bourdieu betegnede fjernsynet som "et formidabelt middel til opretholdelse af den symbolske orden" og hævdede, at fjernsynsmediet udøver "en særlig ondartet form for moralsk vold". I *Om TV – og journalistikkens magt* (1998) skriver han:

> Den symbolske vold er en vold der udøves med stiltiende accept fra dem der er underkastet den, og ofte også fra dem der udøver den, i den udstrækning begge parter er ubevidste om at udøve den eller underkaste sig den. (Bourdieu 1998: 16).

Bourdieu påpeger endvidere, at medierne i kraft af deres mobiliserende egenskaber kan indsætte "en pervers form for direkte demokrati, som nedbryder distancen til det hastende og til presset fra de kollektive, ikke nødvendigvis demokratiske lidenskaber – en afstand der normalt er sikret af den relativt autonome logik der gælder inden for det politiske felt" (ibid.: 74).

Virtuel virkelighed. Bourdieu gjorde sine iagttagelser om tv-mediets indflydelse på de øvrige medier og samfundet i en fransk kontekst. I Italien påpegede semiotikeren Umberto Eco allerede i starten af 80'erne, at fjernsynet, der ligesom andre medier tidligere havde været "et vehikel til distribution af kendsgerninger", havde forvandlet sig til "et apparat for produktion af kendsgerninger" (Eco 1983: 170) og således også til produktion af virkelighed og virkelighedsopfattelser. Et grundlæggende træk ved kommercielt tv, som Silvio Berlusconi introducerede i Italien omkring 1980, er ifølge Eco, at skellene mellem informations-, underholdnings- og fiktionsprogrammer bliver udvisket:

> Teknikkerne (som i dag kaldes teknologierne) til at påvirke og vejlede masserne

> muterer, men det materiale, der påvirkes, forbliver relativt uændret (som bekendt ændrer menneskets natur sig kun meget langsomt). I simulationens postmoderne tidsalder er alt ulykkeligvis blevet *reality*; ulykken er, at denne *reality* består af et stort udvalg af neuroser til scenebrug og en imponerende traktat om hverdagslivets psykopatologi, der sammenvæver og sidestiller narcissisme, ekshibitionisme, sadomasochisme og andre svære patologier. (Panarari 2010: 103).

Berlusconis dominans på tv-markedet i Italien, hvor han ejer halvdelen af de landsdækkende kanaler og udøver politisk kontrol over den anden halvdel[4], gør således ikke blot, at ministerpræsidenten optræder mere på skærmen end sine politiske modstandere. Kontrollen over tv- og reklamemarkedet sætter Berlusconi i stand til at påvirke karriereforløb hos tusindvis af journalister, redaktører, mediedirektører og intellektuelle gennem ansættelser og tjenester. Han kan præmiere dem, der opfører sig pænt, og straffe dem, der har en kritisk indstilling; han kan fastholde eller overdøve nyhedshistorier, aflede opmærksomheden fra påtrængende problemer med sager, som er fabrikeret til formålet ('massedistraktionsvåben', som Guzzanti kalder det):

> Således lever italienerne i en virtuel virkelighed, som regimet har prækonfektioneret: en falsk og fiktiv moderkage, som ikke har nogen forbindelse til det virkelige liv, men er blevet skabt i et laboratorium ligesom USA's falske krig mod Albanien i filmen *Wag the Dog* (1997, *Wag the Dog – Når halen leger med hunden*, instr. Barry Levinson). En drømmeverden, eller rettere et mareridt, hvor krige bliver til fredsmissioner, hvor de fattige, som ikke kan få pengene til at række til månedens slutning, bliver til rige med en ringe forståelse for deres egen velstand, hvor de anklagede bliver til deres dommeres dommere, og dommerne bliver til de anklagedes anklagede, hvor tyve forklædt som politifolk regerer efter at have fremstillet politiet som forklædte tyve. (Gomez og Travaglio 2004: XV).

Undtagelsestilstanden. Guzzantis anden film, *Draquila – l'Italia che trema* (2010, 'Draquila – Italien der skælver'), er essayistisk snarere end satirisk og handler om følgerne af jordskælvet i L'Aquila i april 2009. Skælvet, der målte 5,9 på Richterskalaen, krævede 308 dødsofre. Mens Guzzanti i *Viva Zapatero!* undersøgte ytringsfrihedens vilkår under Berlusconi, er *Draquila* en strukturel analyse og kritik af et regime, der udfolder den midlertidige ophævelse af den juridiske orden: nødrets- eller undtagelsestilstanden som regeringsparadigme. Giorgio Agambens *Undtagelsestilstand* fremstår som det filosofiske grundlag for Guzzantis undersøgelse af Berlusconi-regeringens håndtering af jordskælvet. Om det italienske demokratis udvikling skriver han:

> I teknisk forstand er Republikken ikke længere parlamentarisk, men regeringsmæssig. Det er betegnende, at en sådan forvandling af den forfatningsmæssige orden, som i større eller mindre grad finder sted i alle vestlige demokratier, overhovedet ikke bemærkes af borgerne, om end det sker med politikernes og juristernes viden. (Agamben 2009: 46)

Den kendsgerning, at Italiens kulturminister, Sandro Bondi, valgte at melde afbud til Cannes-festivalen i 2010 i protest mod visningen af *Draquila*, viser, at filmens pointer er meget kontroversielle i Italien.

Draquila blev til i en ny politisk kontekst i forhold til *Viva Zapatero!* Berlusconi tabte i 2006 parlamentsvalget til centrumvenstrealliancen L'Unione under ledelse af den tidligere formand for EU-kommissionen Romano Prodi. Alligevel formåede han at reducere valgnederlaget til et minimum ved hjælp af en aggressiv mediekampagne og en ændring af valglovene, som selv den ansvarlige minister betegnede som 'en svinestreg'. Således holdt Prodi-regeringen kun halvandet år, indtil det spinkle flertal forvitrede, hvorefter Ber-

Draquila – l'Italia che trema (2010, 'Draquila – Italien der skælver', instr. Sabina Guzzanti).

lusconi generobrede magten.

Ved valget i april 2008 opnåede Berlusconi et solidt flertal i begge parlamentets kamre og havde således udsigt til at kunne regere uforstyrret i fem år. Men anklager i flere retssager og et tumultarisk privatliv har gjort retspolitikken og kontrollen over medierne til Berlusconis primære indsatsområder, hvilket har medført en hurtig nedslidning af regeringsgrundlaget.

Store begivenheder. Jordskælvet i Abruzzo-regionen gav Berlusconi mulighed for "at forvandle en nødsituation til en propaganda-operation", som Guzzanti hævder i filmen. Siden 1992 har en afdeling for beskyttelse af borgerne, Dipartimento della Protezione Civile, som hører under statsministeriet, haft beføjelser til at sætte gældende lov ud af kraft i tilfælde af nødsituationer. Det kan være naturkatastrofer som vulkanudbrud, jordskælv, oversvømmelser og jordskred, som kræver en særlig indsats, og som på grund af sikkerhedshensyn kan medføre midlertidig ophævelse af f.eks. retten til at bevæge sig frit rundt.

På grund af opgavernes akutte karakter er afdelingen ikke underlagt de samme regler for budgetansvar og gennemsigtighed som andre offentlige institutioner. Og i 2001 lavede Berlusconi-regeringen en tilføjelse til loven, der også giver afdelingen for borgernes sikkerhed særlige beføjelser ved 'store begivenheder', som ikke defineres nærmere. Derefter er også forudsigelige begivenheder som bl.a. G8-topmødet i 2009, der efter jordskælvet blev flyttet til L'Aquila[5], verdensmesterskaberne i svømning i Rom, verdensudstillingen i Milano, fejringer af et utal af helgener, sammenslutningen for børnerige familiers møde i Rom, den nationale nadverbøn i Ancona

samt flere af pavens hyppige besøg på italiensk grund blevet betegnet som 'store begivenheder' og unddrager sig dermed almindelig demokratisk kontrol. Siden lovens vedtagelse har Berlusconi-regeringen rubriceret 35 arrangementer som 'store begivenheder'.

Guzzanti undersøger i *Draquila*, hvordan Berlusconi har gjort brug af mulighederne for at normalisere undtagelsestilstanden: "En stor begivenhed er det, som regeringen beslutter er en stor begivenhed. Ligesom nødsituationen, der er forudsætningen for, at regeringen kan agere med absolut og diktatorisk magt, er det, regeringen beslutter er en nødsituation," forklarer journalisten Manuele Bonaccorsi i filmen.

Jordskælvet i Abruzzo-regionen gav Berlusconi lejlighed til at gennemtvinge en reel undtagelsestilstand i området, hvor bl.a. forsamlingsfriheden blev sat ud af kraft. I *Undtagelsestilstand* peger Giorgio Agamben på den ubehagelige kendsgerning, at nazisterne aldrig ophævede Weimar-republikkens demokratiske forfatning, men blot suspenderede artiklerne vedrørende de personlige frihedsrettigheder. Agamben definerer undtagelsestilstanden – som han betragter som "den nutidige politiks dominerende regeringsparadigme – som "en tærskel af ubestemmelighed mellem demokrati og absolutisme":

> Den moderne totalitarisme kan i denne forstand defineres som indførelsen af en lovlig borgerkrig gennem undtagelsestilstand, der tillader den fysiske udryddelse, ikke blot af politiske modstandere, men også af hele kategorier af borgere, der af en eller anden grund ikke synes at kunne integreres i det politiske system. Siden hen er den forsætlige skabelse af en permanent undtagelsestilstand (også selv om den i teknisk forstand ikke erklæres) blevet en af de væsentligste former for praksis for nutidige stater – også de såkaldt demokratiske. (Agamben 2009: 26-27)

Private interesser. 65.000 indbyggere i L'Aquila blev umiddelbart efter jordskælvet evakueret fra byen og derefter interneret i lejre eller på hoteller. I stedet for at påbegynde genopbygningen af bykernen valgte regeringen at opføre en *new town* uden for byen til en kvadratmeterpris, som er tre gange højere end normalprisen for den type byggerier. De nye boliger blev indviet den 29. september 2009, på Berlusconis 73-års fødselsdag.

Den italienske ministerpræsident startede sin karriere som boligentreprenør i Milano, hvor han i 70'erne opførte forstadskvarteret Milano 2. I dag fremstår Milano 2 som en forladt soveby uden butikker eller samfundsliv: "Når borgerne opdager, hvor meget deres liv har ændret sig, er tv-kameraerne væk. Men indtil videre har den måde, som man har omtalt de nye huse på, overbevist de fleste om, at de er heldige," siger Guzzanti i filmen.

Som følge af sine hyppige besøg i området og den hurtige indsats med opførelse af nye boliger steg Berlusconis popularitet efter jordskælvet til hidtil usete højder: Ifølge meningsmålinger nærede 75 procent af befolkningen tillid til ministerpræsidenten: "Billederne af gamle mennesker fra jordskælvområdet, som kysser Berlusconis hånd, er dybt ydmygende. Men de viser, at det er lykkedes at overbevise dem om, at Berlusconi passer på dem som en gud eller en enevældig konge. Det virker," mener oppositionspolitikeren Furio Colombo:

> Berlusconi har været enormt dygtig til at understøtte en gammel tendens i det italienske folk, som af mange årsager og i mange århundreder har været vant til at blive regeret dårligt og derfor foretrækker at koncentrere sig om private interesser. Berlusconi har sandsynligvis fremmanet noget nedarvet: Forestillingen om, at han

Draquila – l'Italia che trema (2010, 'Draquila – Italien der skælver', instr. Sabina Guzzanti).

> tager hånd om situationen, har dulmet en masse menneskers politiske bekymringer. (Cit. in Frese 2009).

Lortets diktatur. I begyndelsen af 2010 sigtede anklagemyndigheden i Rom lederen af afdelingen for borgenes beskyttelse og 40 af hans medarbejdere og samarbejdspartnere for korruption. En del af den popularitet, Berlusconi havde vundet efter jordskælvet, blev sat over styr, da der i forbindelse med efterforskningen bl.a. blev offentliggjort en telefonaflytning, hvor to af afdelingens leverandører samme dag som jordskælvet lykønsker sig selv og hinanden med denne pludselige mulighed for at tjene mange penge.

Officielle beregninger fra Revisionsretten opgør de årlige omkostninger ved korruption til 60-70 milliarder euro. I *Draquila* forklarer og dokumenterer Guzzanti på provokatorisk, men pædagogisk vis, hvordan Berlusconi systematisk benytter lovens mulighed for at lægge nødsituationer og begivenheder ud i entreprise til at fodre et enormt netværk af politiske klienter, som i sidste ende sikrer ham opbakning og stemmer. Det mest rystende ved filmen og situationen i Italien er imidlertid, at dette ikke synes at have afgørende indvirkning på den offentlige opinion. Det skyldes selvfølgelig ikke mindst, at film som Guzzantis ikke bliver vist af de store tv-kanaler eller i de store biografer. Det samme gælder mange andre kulturprodukter, som forvises til samfundets yderste periferi. F.eks. blev det i marts 2011, to år efter jordskælvet, afsløret, at et morgenprogram på Canale 5, som ejes af Berlusconis Mediaset, betaler folk for at udgive sig for jordskælvsramte og rose regeringens indsats. Men heller ikke afsløringer af denne art har stor indvirkning på den offentlige opinion.

Med Berlusconi er vi vidner til, at det offentlige mødested mellem viden og de-

mokrati undermineres, og dermed også muligheden for at fastholde relationen mellem viden og styreform som et afgørende offentligt anliggende. Således hævder Giorgio Agamben i sin radikale kritik af de vestlige demokratiers selvforståelse, at den offentlige sfære åbner et rum for en ensidig hyldest af lederskikkelsen snarere end for debat og kritik:

> Berlusconi har som mediemand og statsmand lagt nogle præmisser for en dyb miskreditering ikke bare af vestlig viden men også af den demokratiske styreform. I et videre perspektiv står vi altså med et demokrati, der allerede viser stærke tegn på at være på vej ind i en postdemokratisk fase, hvori viden i stigende grad opløses på den ene side i teknokratiske løsningsmuligheder, og på den anden side i en uoverskuelighed af fordomme, rygter, halve sandheder, overtro, postulater, løfter og almindelig *small-talk*. (Sørensen 2008: 19).

Det ville derfor være forkert og naivt at tro, at når blot personen Berlusconi forsvinder, vil det truede italienske demokrati være reddet. Det ville være en illusion og forhindre os i at se fænomenet klart, for bag Berlusconi findes berlusconismen: "Jeg har tænkt to ting. For det første: Hvis jeg havde været 25 år, var jeg rejst. For når der sker sådan noget, er der ikke længere noget at gøre, så er det bedre at rejse," siger en ældre mand fra L'Aquila i *Draquila*:

> Men så tænkte jeg: Det er en slags lortets diktatur, men det bruger ikke tortur. Hæren står ikke foran min hoveddør, de arresterer mig ikke, hvis jeg siger visse ting. De bagvasker mig, men de arresterer mig ikke, de torturerer mig ikke, de slår mig ikke. Måske var jeg også blevet, selv hvis jeg kun havde været 25 år, for det er lortets diktatur. På et vist tidspunkt har man ikke længere kræfter til at gøre modstand. Jeg har talt med en masse mennesker, der har levet under et diktatur. De fortalte, at man begynder at kunne se forfaldet hos hæderlige personer, når de år efter år bliver ved med at gentage: 'Nu falder det, det kan ikke vare ved.' Det er den store illusion: At det, der er tomt og falsk, ikke kan vare ved. Det er ikke sandt. Det varer ved.

Noter

1. I april 2002, i forbindelse med et statsbesøg i Sofia, fremlagde Berlusconi det såkaldte bulgarske edikt, hvor han beskyldte journalisterne Enzo Biagi og Michele Santoro og satirikeren Daniele Luttazzi for "en kriminel brug af det offentlige tv". Efterfølgende tog Rai initiativ til at suspendere de tre medarbejdere. Som følge af en retskendelse har Michele Santoro siden genoptaget sit arbejde for Rai.
2. På organisationens indeks for 2010 er Italien placeret som nummer 49 af 178 lande. Blandt EU-landene placeres kun Rumænien, Bulgarien og Grækenland lavere.
3. I 2009 brugte DR2's chefredaktør Arne Notkin samme argumentation, da han valgte at aflyse en satirisk julekalender, dukkeserien *H.A.S.H.* om danske soldater i 'Problemistan'.
4. Den eneste landsdækkende tv-kanal, som Berlusconi ikke har direkte indflydelse på, er LA7, som har en gennemsnitlig seerandel på to-tre procent.
5. Da beslutningen blev truffet, var budgettet for byggerierne i forbindelse med det planlagte arrangement på øen La Maddalena allerede overskredet med 337 millioner euro.

Litteratur

Agamben, Giorgio (2009). *Undtagelsestilstand*. Århus: Forlaget Philosophia.

Bourdieu, Pierre (1998). *Om TV – og journalistikkens magt*. København: Tiderne Skifter.

D'Arcais, Paolo Flores (2010). "Et funktionelt postmoderne modstykke til fascismen". In: *Le Monde diplomatique*, nr. 12, december 2010. Oslo.

Eco, Umberto (1983): *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani.

Frese, Mads (2009). "Derfor foretrækker italienerne Berlusconi". In: *Dagbladet Information* 5/5-2009. København.

Gomez, Peter & Travaglio, Marco (2004). *Regime*. Milano: Rizzoli.

Jensen, Carsten (2010). *Ud. Opdagelsesrejser 1978-2010*. København: Gyldendal.

Klemperer, Victor (2010). *LTI – Lingua Tertii Imperii*. København: Tekst og Tale.

Oxman, Alice (2007). *Sotto Berlusconi. Diario di un'americana a Roma 2001-2006*. Rom: Editori Riuniti.

Panarari, Massimiliano (2010). *L'egemonia sottoculturale*. Torino: Einaudi.

Sørensen, Gert (2008). *Berlusconi og den moderne fyrste*. København: Museum Tusculanum.

Om forfatterne

Jesper Andersen (f. 1953) er cand mag i dansk, filmvidenskab og kultursociologi og programredaktør i Cinemateket. Han har her arrangeret en lang række europæiske filmserier (ikke mindst med fokus på Østeuropa og Balkan-området). Har desuden siddet i juryen på festivaler i Manila, Tallinn, Tirana, Split og Motovun i Kroatien. Tidligere artikler til Kosmorama om bl.a. Ken Loach, Mani Ratnam, Zhang Yimou, Norman McLaren og Steven Spielberg.

Morten Egholm (f. 1971) er ph.d. i filmvidenskab på afhandlingen *En visionær fortolker af andres tanker. Om Carl Th. Dreyers brug af litterære forlæg* (2009). Bidragyder til en række tidsskrifter om film, litteratur og teater. Har desuden været involveret i en dvd-udgivelse af Dreyers *Glomdalsbruden* og bidraget med længere analyser af danske tv-serier til Morten Piils *Gyldendals danske Filmguide* (2008). Underviser i øjeblikket ved Afdeling for Film- og Medievidenskab (Københavns Universitet) og DIS (Danish Institute for Students Abroad).

Mads Frese (f. 1973) er cand. mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling og tidligere ekstern lektor på Institut for Kunst og Kultur, Københavns Universitet. Har oversat en række bøger til dansk, senest Hannah Arendts *Eichmann i Jerusalem – En rapport om ondskabens banalitet* (2008), og arbejdet som forlagskonsulent og freelancejournalist. Korrespondent i Italien for *Dagbladet Information* og foredragsholder om italiensk politik og historie.

Ann-Lisbeth Holm (f. 1980) er cand. mag i Moderne Kultur og Kulturformidling, Københavns Universitet. Bachelor i fransk, Københavns Universitet. Har skrevet speciale om kunstnerisk genmæle mod umenneskeliggørelse og politisk eksklusion i forbindelse med oprørene i Paris' forstæder 2005. Pr- og kommunikationsansvarlig på KPH – Københavns Projekthus og medkurator på KPH ART.

Dina Iordanova er professor i Film Studies og leder af Center for Film Studies på University of St. Andrews. Blandt hendes mange bogudgivelser skal nævnes *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (2001), *Emir Kusturica* (2002), *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film* (2003), *New Bulgarian Cinema* (2008), *Cinema at the Periphery* (2008, red.m. D. Martin-Jones og B. Vidal), *Moving People, Moving Images: Trafficking in New European Cinema* (2010, m. W. Brown og L. Torchin), samt *Film Festivals and Imagined Communities* (2010, red. m. R. Cheung).

Mikołaj Jazdon (f. 1971) er lektor ved Afdeling for film og tv ved Adam Mickiewicz Universitetet i Poznan. Ud over at have skrevet artikler til adskillige polske filmtidsskrifter og booklet-tekster til en række dvd-udgivelser af polske dokumentarfilm har han også skrevet bøgerne *Dokumenty Krzysztof Kieślowski* (2002, 'Krzysztof Kieślowskis dokumentarfilm') og *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza* (2009, 'Karizimierza Karabaszas dokumentarfilm'). Er endvidere leder af den årlige internationale dokumentarfilmfestival *Off Cinema* i Poznan.

Eva Jørholt (f. 1957) er lektor i filmvidenskab ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet. Hun har tidligere skrevet om bl.a. indvandrere i dansk film i artiklen "Perkere og andet godtfolk: De 'fremmede' i dansk film" i *Kosmorama* nr. 240 (2007). Siden 2010 medlem af det tvær-universitære Netværk for Kulturvidenskabelige Migrationsstudier.

Yosefa Loshitzky er professor i Film, Media and Cultural Studies ved University of East London. Hun har bl.a. skrevet bøgerne *The Radical Faces of Godard and Bertolucci* (1995), *Identity Politics on the Israeli Screen* (2001) og, senest, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema* (2010).

Mikael M. Lyshede (f. 1977) er cand. mag. i bulgarsk sprog og kultur fra Københavns Universitet med speciale i bulgarske samfundsforhold. Han har tilbragt tre år som studerende og underviser i Bulgarien og skrevet om landet i bl.a. *Dagbladet Information*. I øjeblikket dansk lektor i Tartu, Estland.

Vibeke Sperling (f. 1945), Østeuropa-korrespondent og kommentator ved dagbladet *Politiken*. Tidl. Moskva-korrespondent for *Information*, Danmarks Radio og *Politiken* i nævnte rækkefølge. Forfatter og medforfatter til flere bøger om Rusland og Østeuropa, senest *Rusland i stykker* (2003) og *Åh Tjetjenien* (2004).

Nele Wollert (f. 1986). Født og opvokset i Halle (Saale) i Østtyskland. Flyttede i 2006 til Berlin, hvor hun læste film og medier ved Freie Universität Berlin og arbejdede for både achtung berlin - new berlin film award og Berlins internationale kortfilmfestival (her var hun med til at kuratere festivalens Animation og musik-program). Siden februar 2010 indskrevet på kandidatuddannelsen i Medievidenskab ved Københavns Universitet.

Özgür Yaren (f. 1978) er adjunkt ved Yuzuncu Yil Universitetets Faculty of Fine Arts i Van, Tyrkiet. Hans ph.d.-afhandling er en undersøgelse af europæiske migrationsfilm, og han har siden skrevet bogen *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması* (2008, 'Subtitled Dreams: European Migrant Cinema').

Spela Zajec (f. 1977) har en MA i menneskerettigheder (Universitetet i Venedig). Hun er i øjeblikket ved at færdiggøre en ph.d.-afhandling ved Københavns Universitet om filmkultur i det tidligere Jugoslavien (med særligt henblik på Bosnien, Serbien og Slovenien).

Det ny Europa

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Dina Iordanova
At synliggøre det usynlige
Trafficking på film

Yosefa Loshitzky
Håbets rejser
Filmiske fremstillinger af Fort Europa

Ann-Lisbeth Holm
Sarkozys bærme
Sylvain George, Kourtrajmé og Frankrigs ekskluderede

Özgür Yaren
Die Fremde
Det europæiske rum og indvandrerkvinder som ofre

Eva Jørholt
At være eller ikke være ... britisk ...
Gurinder Chadha, Meera Syal og indisk-britisk populærkultur

Nele Wollert
Goodbye, DDR!
Genforeningskomedier og østtysk identitet

Vibeke Sperling
Frihedens bitre eftersmag
Dokumentariske fremstillinger af det ny Rusland

Mikołaj Jazdon
Nye tider – nye håb?
Polsk film efter kommunismens sammenbrud

Morten Egholm
Solidaritetens endelige afvikling
Den ny bølge i rumænsk film

Mikael M. Lyshede
Fra slagtilfælde til product placement
Et kig ind i den post-kommunistiske bulgarske filmverden

Spela Zajec
Fra menigmand til monster
Den ny serbiske film og fortidens synder

Jesper Andersen
Apokalypsens profet
Med Béla Tarr fra ungarske ægteskabskriser til verdens undergang

Mads Frese
Postdemokratisk satire på italiensk
Sabina Guzzanti og berlusconismen