



Hallo! Ciao! Cześć! En undersøgelse af nationale stereotyper i
Hochzeitspolka (2010) og *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009)



RESUME

Am Beispiel der Filme *Hochzeitspolka* (2010) und *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009) wird die Funktion der nationalen Stereotype in Darstellungen von kulturellen Begegnungen in ethnischen Komödien untersucht. Mit anderen Worten wird untersucht, ob die Stereotype bestätigt werden, oder ob sie von der voraussichtlichen Verhaltensweise und/oder dem visuellen Ausdruck abweichen.

Um diese Problemformulierung zu untersuchen, werde ich zunächst den anthropologischen Kulturbegriff durch einen Vergleich der traditionellen Kulturtheorien von Hans Gullestrup und Geert Hofstede, Gert Jan Hofstede und Michael Minkov darstellen. Die Perspektive von Wolfgang Welsch über den transkulturellen Kulturbegriff wird den Kulturbegriff nuancieren, weil das Verständnis von der Funktion der Stereotype in Verbindung mit einer nationalkulturellen Zugehörigkeit von dem Kulturbegriff abhängig ist. Beide Filme behandeln die dichotomische Trennung von Nationalkulturen in Zusammenhang mit der kulturellen Begegnung zwischen der deutschen Kultur und der polnischen und der italienischen Kultur. Vor diesem Hintergrund wird die Erläuterung von ‚dem Anderen‘ von Birgitta Frello in die theoretische Darstellung einbezogen, um den Problemen der kulturellen Begegnung zwischen Menschen mit unterschiedlicher kultureller Zugehörigkeit näher zu kommen. In dieser Verbindung spielen Generalisierungen in der Form von Stereotypen eine wesentliche Rolle, weshalb der Begriff anhand der Darstellungen von Rolf Kuschel und Faezeh Zand, Stuart und Elizabeth Ewen, Hans Jürgen Heringer und letztens Hans Henning Hahn definiert wird.

Die methodische Vorgehensweise der Analyse ist erstens Kulturanalyse, wie Anne Scott Sørensen et al. es beschrieben haben, und zweitens Filmanalyse anhand der Darstellung von Helle Kannik Haastrup mit einem Fokus auf gattungsspezifische Elemente der Komödie, die Frank Krutnik und Steve Neale beschrieben haben. Nach den beiden Analysen werde ich die Filme vergleichen, um zu untersuchen, inwieweit die kulturellen Begegnungen in Relation zur Gattung ‚Länderhumor‘ in einer bestimmten Weise dargestellt werden.

Die Analyse von *Hochzeitspolka* (2010) und *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009) hat anhand obenstehender Theorien gezeigt, dass eine Tendenz der Länderhumorgattung gefunden werden kann. In den beiden Filmen gibt es eine Neigung dazu, dass die Stereotypen übertreiben werden, damit diese erkennbarer werden, worauf die Stereotypen durch die Komik dekonstruiert werden. Die übertriebenen Stereotype schaffen Spannung zwischen den Kulturen, was zentral für die Gattung ist. Damit bringt die kulturelle Dichotomie des traditionellen Kulturbegriffs ein konkretes Problem hervor, das durch ein Happy End im Sinne des transkulturellen Kulturbegriffs gelöst werden kann.

INDHOLD

1. Indledning	3
2. Fremgangsmåde	5
3. Teorikapitel	7
3.1. Kulturbegrebet	7
3.1.1. Transkulturalitet	12
3.1.2. 6D-modellen	14
3.1.3. Sammenfatning	16
3.2. Den anden	17
3.3. Stereotypisering	21
3.3.1. Stereotyper og multimodalitet	24
4. Metodekapitel	25
4.1. Filmen som kulturel repræsentation	25
4.2. Filmanalyse	25
4.3. Komedie og komik	28
4.3.1. Komediens redskaber	29
4.4. Ekstern analyse	30
5. Analysekapitel	32
5.1. Analyse af <i>Hochzeitspolka</i> (2010)	32
5.1.1. Handlingsresume	32
5.1.2. Modtagelse af filmen i Tyskland	33
5.1.3. Filmens konstruktion af Selv og Anden	33
5.1.3.1. 6D-modellen	36
5.1.3.1.1. Magtdistance	37
5.1.3.1.2. Individualitet/kollektivitet	37
5.1.3.1.3. Maskulinitet/femininitet	38
5.1.3.1.4. Usikkerhedsundvigelse/usikkerhedstolerance	39
5.1.3.1.5. Langtidsorientering/korttidsorientering	39
5.1.3.1.6. Eftergivenhed/begrænsning	40
5.1.4. Analyse af stereotyper	41
5.1.4.1. Rich	41

5.1.4.2.	Hermann og Dagmar Schulz	46
5.1.4.3.	Polakker, Marcin og Gosia	48
5.1.4.4.	Frieder	52
5.1.4.5.	Jonas	56
5.1.5.	Afrunding	58
5.2.	Analyse af <i>Maria, ihm schmeckt's nicht!</i> (2009)	60
5.2.1.	Handlingsresume	60
5.2.2.	Modtagelse af filmen i Tyskland	61
5.2.3.	Filmens Konstruktion af Selv og Anden	62
5.2.3.1.	6D-modellen	65
5.2.3.1.1.	Magtdistance	66
5.2.3.1.2.	Individualitet/kollektivitet	66
5.2.3.1.3.	Maskulinitet/femininitet	67
5.2.3.1.4.	Usikkerhedsundvigelse/usikkerhedstolerance	67
5.2.3.1.5.	Langtidsorientering/korttidsorientering	68
5.2.3.1.6.	Eftergivenhed/begrænsning	68
5.2.4.	Analyse af stereotyper	69
5.2.4.1.	Familien Marzipane, Nonna Anna og Egidio	69
5.2.4.2.	Ursula, Gisela og Eberhard	73
5.2.4.3.	Jan	75
5.2.4.4.	Antonio og Sara	79
5.2.5.	Afrunding	83
6.	Sammenligning	85
7.	Konklusion	89
8.	Referencer	90

1. INDLEDNING

Mennesker har altid rejst ud for at møde andre mennesker, og i dag møder de fleste af os nok flere nye mennesker, end det tidligere var tilfældet, fordi det er blevet nemmere at rejse. Vi møder hinanden enkeltvis og i større eller mindre grupper. Vi mødes på skiftende arbejdspladser, gennem forskellige fritidsaktiviteter og vi mødes online. Nogle af de mennesker, vi møder, er lettere at forstå og indgå i et fællesskab med, fordi de 'ligner os selv', mens andre er sværere at forstå, fordi deres handlinger ikke lever op til vores opfattelse af, hvad det vil sige, at opføre sig 'normalt'. Alt imens 'de andre' mener, at deres handlinger stemmer overens med normalen, og at det i stedet er vores opførsel, der er unormal.

Sondringen mellem normal og unormal kan fx ses i kraft af, hvem der indgår i kulturelle værdifællesskaber med hinanden. Et konkret eksempel er den ulige mediedækning af terrorangreb, som afhænger af, om angrebet har fundet sted i et vestligt land eller i Mellemøsten, som det udtrykkes i flere artikler, bl.a. i "[#PrayForTurkey: Show of solidarity after Istanbul attack](#)" (Brophy 2016) og "[We Prayed For Paris – But What About Istanbul?](#)" (Frej og O'Connor 2016). Uligheden illustrerer, hvordan vestlige lande har lettere ved at sympatisere med hinanden end med mellemøstlige lande, som det er tilfældet i dette eksempel. Således vil forskellige grupper af mennesker opleve virkeligheden i en given situation forskelligt fra hinanden og handle forskelligt afhængigt af deres syn på verden. Grupperne kan siges at adskille sig på grund af en iboende kultur, som er unik for medlemmer med tilhørsforhold til samme gruppe, men som på trods heraf hverken er upåvirkelig for eller afgrænset fra andre kulturer. Så når 'den anden' synes ikke at leve op til vores eget normalitetskrav, skyldes det bl.a. kulturelle forskelle, som er definerende for, hvordan medlemmer af forskellige kulturer tilgår og opfatter hinanden i kulturmødet.

Andre elementer, som også er afgørende for kulturmødet, er de forestillinger eller generaliseringer, som vi har med os hjemmefra om den anden, hvilket kan være antagelser om, hvordan mennesker med tilhørsforhold til en bestemt kultur handler eller ser ud. I mødet med nye mennesker med andre kulturelle tilhørsforhold kan disse generaliseringer imidlertid nuanceres eller helt afkræftes, men det kan være sværere at afkode noget indlært, end at lære det i første omgang, hvorfor fordomme og stereotyper er vanskelige at bryde med.

I fremstillinger af møder mellem mennesker med forskellige kulturelle baggrunde spiller stereotyper ofte en markant rolle. Sådan har det været helt tilbage til antikken, fx i Homers *Odysse*,

hvor kykloper, kæmper og barbarer står i skarp kontrast til de civiliserede grækere. I nutidens filmiske fremstillinger anvendes stereotyper stadigvæk i skildringen af kulturelle forskelle og adskillelsen af Os og Dem. Dette vidner om en bevidst brug af stereotyper, hvorfor det er interessant at undersøge, hvilken funktion disse tildeles i film? Dvs. om de bekræftes, eller om der brydes med stereotypernes forventelige adfærd og/eller visuelle udtryk.

På baggrund heraf vil jeg i det følgende undersøge, hvilken funktion nationale stereotyper har i fremstillingen af kulturmøder i etniske komedier. Undersøgelsen er baseret på udvalgte tyske komedier, som er produceret efter 2000 og som tematiserer kulturmøder, hvor tysk nationalkultur udgør den ene af to nationalkulturer i fremstillingerne. Komedierne indbefatter: *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009), som er baseret på Jan Weilers autobiografiske roman af samme titel fra 2003 og omhandler planlægningen af et tysk-italiensk bryllup i Italien, samt *Hochzeitspolka* (2010), en tysk-polsk komedie af Lars Jessen, som handler om et tysk-polsk bryllup i Polen.

2. FREMGANGSMÅDE

I undersøgelsen af ovenstående problemformulering vil jeg indledningsvis søge at afklare det antropologiske kulturbegreb vha. en sammenligning af Hans Gullestrups bog *Kulturanalyse* (2007) og Geert Hofstede, Gert Jan Hofstede og Michael Minkovs bog *Kulturer og organisationer* (2010) samt supplerende websites af samme forfattere. I den forbindelse tjener Wolfgang Welschs artikel *Was ist eigentlich Transkulturalität* (2011) samt kapitlet "Transculturality: the Puzzling Form of Cultures Today" fra bogen *Spaces of culture: city, nation, world* (1999) det formål at nuancere kulturbegrebet vha. inddragelse af det transkulturelle perspektiv. Kulturbegrebet er i denne sammenhæng afgørende for forståelsen af stereotypernes funktion i komedierne i forbindelse med et nationalkulturelt tilhørsforhold og skildringen af kulturmøder.

Dernæst vil fokus være på Birgitta Frellos udlægning af den Anden i "Kollektiv identitet i et andethedsperspektiv" fra bogen *Kollektiv Identitet – kritiske perspektiver* med det formål at komme problematikkerne i forbindelse med kulturmøder mellem medlemmer med forskellige nationalkulturelle baggrunde nærmere. I den forbindelse inddrages perspektiver fra Helmut Rez, Monika Kraemer og Reiko Kobayashi-Weinszhiers kapitel "Missverständnisse und Irritationen ergründen und bewältigen" fra bogen *Interkultureller Kommunikation; Methoden, Modelle* (2006), som omhandler forskellige perspektiver på dikotomien mellem "wir" og "die Anderen".

Stereotyper behandles afslutningsvis med det formål at kunne anvende begrebet entydigt i analysen. Begrebsdefinitionen vil have udgangspunkt i Rolf Kuschel og Faezeh Zands bog *Forme og Stereotyper* (2007) om kategorisering og stereotyper samt Stuart Ewen og Elizabeth Ewens bog *Typen und Stereotypen – Die Geschichte des Vorurteils* (2009). Endvidere inddrages pointer fra kapitlet "Kulturstandards und Stereotypen" i *Interkulturelle Kommunikation* (2017) af Hans Jürgen Heringer samt Hans Henning Hahns antologi *Stereotyp, Identität und Geschichte* (2002) omhandlende nationale stereotyper. Til identifikation samt analyse af nationale stereotyper anvender jeg en multimodal tilgang, som den er beskrevet af Carey Jewitt i "An introduction to multimodality" i antologien *The Routledge Handbook of Language and Digital Kommunikation* (2016). Til sammen vil disse teorier udgøre analysens teoretiske forståelsesramme.

I det efterfølgende kapitel vil jeg beskrive den videnskabelige metode, som anvendes i analysen, hvor kulturanalyse, som den er præsenteret af Sørensen et.al. i bogen *Nye Kulturstudier – teorier og temaer* (2010), vil være toneangivende for kapitlet på grund af et gennemgående fokus på

kultur i specialet. Kulturanalysens udgangspunkt i populærkulturelle produkter er desuden en væsentlig årsag til at anvende netop denne metodik, idet filmen som et audiovisuelt medie spiller en afgørende rolle for undersøgelsen af den aktuelle problemformulering. På baggrund af dette har jeg i tillæg til kulturanalyse valgt filmanalyse som metode med afsæt i Helle Kannik Haastrups afsnit om filmanalyse i antologien *Analyse af billedmedier – det digitale perspektiv* (2015) samt udvalgte kapitler om komik i Krutnik og Neales bog *Popular Film and Television Comedy* (1990). Som følge af et hovedfokus på kultur, vil der ifm. filmanalyserne kun være fokus på filmtekniske aspekter, såsom klipning eller beskæring, i det omfang disse findes relevante for fremstillingen af nationale stereotyper. Der er således i højere grad tale om analyse af kulturelle repræsentationer end traditionel medieanalyse. På dette grundlag anvender jeg ikke Haastrups tjeklistemetode til filmanalyse i sin helhed, men jeg udvælger derimod delelementer derfra, som kan indgå i og supplere kulturanalysen.

Analysen udgør i forlængelse af ovenstående specialets hovedkapitel og er opdelt i to hovedafsnit hvor *Hochzeitspolka* og *Maria, ihm schmeckt's nicht!* analyseres med henblik på at kunne besvare hvilken funktion de nationale stereotyper har for fremstillingen af kulturmøder. Hver af de to hovedafsnit indbefatter et resume af filmen, en kort sammenfatning af udvalgte filmanmeldelser som et led i den værkeksterne analyse, som er efterfulgt af en analyse af, hvordan Selvet og den Anden konstitueres i filmene, og hvordan disse kan relateres til Geert Hofstedes 6D-model. Disse afsnit vil lede op til analysen af nationale stereotyper i hver af de to film ved først at klarlægge, på hvilket grundlag de repræsenterede nationalkulturer adskilles, for derefter at kunne undersøge karaktererne i relation til denne skelnen. Analysen af nationale stereotyper struktureres som følge af en fortolkning af filmenes kategorisering af karaktererne på baggrund af deres nationalkulturelle- og/eller gruppetilhørsforhold. I den forbindelse vil jeg fokusere på de modaliteter, som er med til at synliggøre stereotyperne i fremstillingerne. Efter hver af de to analyser vil der være en kort afrunding, som leder op til en efterfølgende sammenligning af de to film i relation til genren 'Länderhumor' samt besvarelse af ovenstående problemformulering.

3. TEORIKAPITEL

I dette kapitel præsenteres undersøgelsens teoretiske forståelsesramme, hvis begreber vil danne grundlag for den forestående analyse. Kapitlets struktur består af tre hovedafsnit indeholdende definitioner af de centrale begreber, som er præsenteret i specialets indledning. Det være sig det antropologiske kulturbegreb, 'den Anden' samt stereotyper.

3.1. Kulturbegrebet

Når analytikeren ønsker en dybere forståelse af kulturbegrebet og begynder at studere fænomenet, er der blandt teoretikere en påfaldende enighed om, at 'Kultur' ikke umiddelbart lader sig definere, ikke mindst fordi begrebet kan have forskellige betydninger i forskellige kontekster (Edgar og Sedgwick 2008, 82). Vi kan således ikke tale om én samlet uforanderlig kultur, idet kulturbegrebet jf. Gullestrup er flygtigt og foranderligt i både form og indhold, og på samme tid er afhængig af øjnene, der ser (Gullestrup 2007, 19). Alligevel er der gjort et utal af forsøg på at definere begrebet, hvilket kan betragtes som et tegn på, at dets utæmmelighed ikke virker afskrækkende, men tvært imod inviterer til at afgrænse/klarlægge/systematisere. Etniske minoritetsgrupper og subkulturer bidrager eksempelvis til begrebets kompleksitet, idet distinkte stilarter og adfærdsmønstre afviger fra det enkelte samfunds dominerende kultur som en modreaktion på samfundets stigmatisering. I denne undersøgelse fokuserer jeg imidlertid på det antropologiske kulturbegreb, nærmere bestemt nationalkultur som et samlebegreb for, hvad der på den ene side forener mennesket som art, og på den anden side adskiller os som folk.

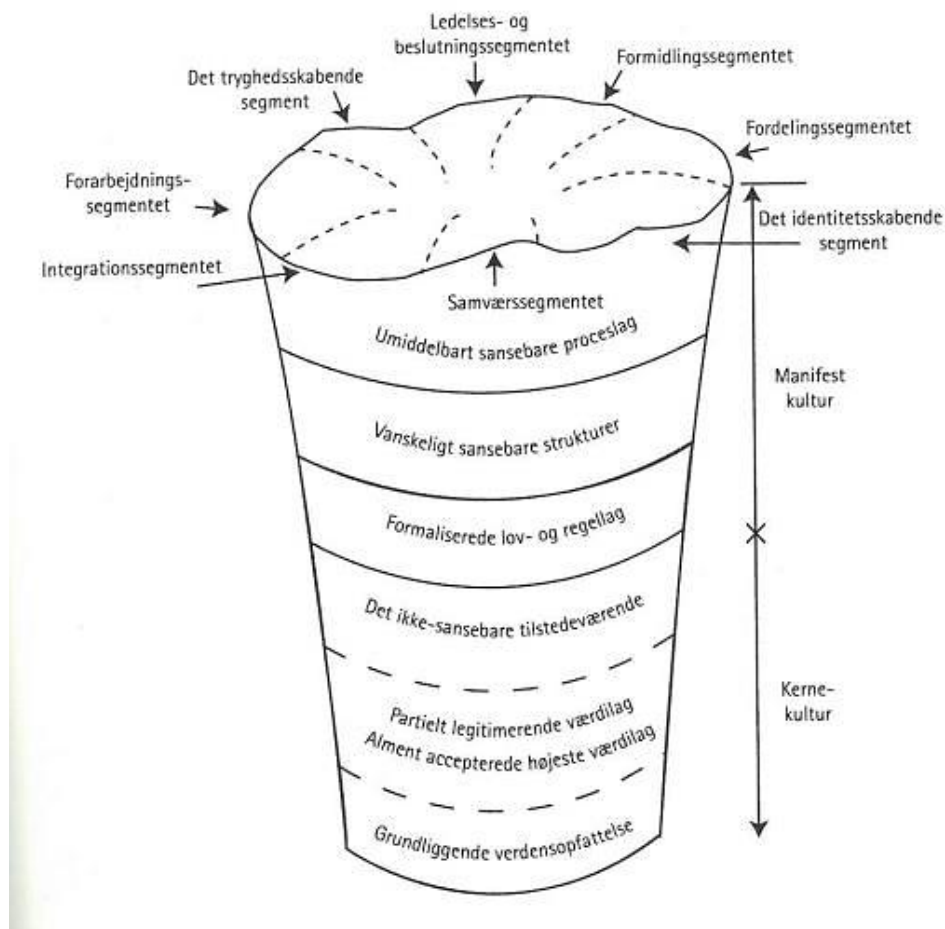
Ifølge Edgar og Sedgwick er kernen i de antropologiske kulturstudier, at "all human beings live in a world that is created by human beings, and in which they find meaning" og at "[c]ulture begins at the point at which humans surpass whatever is simply given in their natural inheritance" (Edgar og Sedgwick 2008, 82). Det vil sige, at kultur(erne), ligesom begrebet, er menneskeskabt og går udover den menneskelige natur. Citatet kan nuanceres yderligere vha. Gullestrups påstand; at kulturstudier beskæftiger sig med et fænomen, som bevirker, at en given gruppe af mennesker i en konkret kontekst vil være mere ensartet med hensyn til, hvad de finder meningsfyldt i forhold til omverdenen uden for gruppen (Gullestrup 2007, 54). Dette komplicerer en eventuel begrebsdefinition yderligere, da en sådan således også skal favne kulturelle forskelle foruden førnævnte flygtighed og foranderlighed. I forlængelse heraf definerer Gullestrup kultur som værende:

”den verdensopfattelse og de værdier, regler, moralnormer og faktisk adfærd – samt de materielle og immaterielle frembringelser og symboler heraf – som mennesket (i en given kontekst og over en given tidsperiode) overtager fra en foregående ’generation’¹; som de – eventuel i ændret form – søger at bringe videre til næste ’generation’; og som på en eller anden måde adskiller dem fra mennesker tilhørende andre kulturer” (Gullestrup 2007, 55).

I denne definition ser vi i forlængelse af Edgar og Sedgwicks udlægning, hvordan kulturbegrebet også her adskiller sig fra ”naturen” ved at dække over menneskeskabte verdensopfattelser, værdier osv. Desuden viser Gullestrup med sin definition, at han forsøger, at imødekomme ovennævnte flygtighed og foranderlighed ved at specificere hvilke områder en kultur kan adskille sig fra andre kulturer. Dette kan være givtigt, da analytikeren på grund af den givne kontekst og tidsperiode frisættes fra den herkulesopgave, det ville være, at isolere en given kultur fra alle andre kulturer på et hvilket som helst tidspunkt i historien for at kunne undersøge denne. Ifølge Gullestrup kan en sådan isolation ikke lade sig gøre, hvorfor analytikeren må nøjes med et ”semi-statisk billede af en given kultur på et givent tidspunkt” på det teoretiske plan (Gullestrup 2007, 99).

På samme tid kan en specifik definition med mange faste delelementer vise sig at være begrænsende for, hvad en kultur kan siges at være eller bestå af, hvorfor kulturbegrebet kan blive problematisk, hvilket jeg vil vende tilbage til i forbindelse med inddragelsen af Welschs transkulturelle kulturbegreb. I mellemtiden vil jeg inddrage Gullestrups semi-statiske kulturmodel, som består af en vertikal og en horisontal kulturdimension, se figur 1.

¹ ”Når ordet ’generation’ i denne definition er sat i anførselstegn, skyldes det, at jeg med dette ord ikke alene tænker på de familiemæssige generationer [...], men tillige på generation i den mere generelle betydning: efterkommere set ud fra en specifik kontekst. F.eks. lærlinge” (Gullestrup 2007, 55)

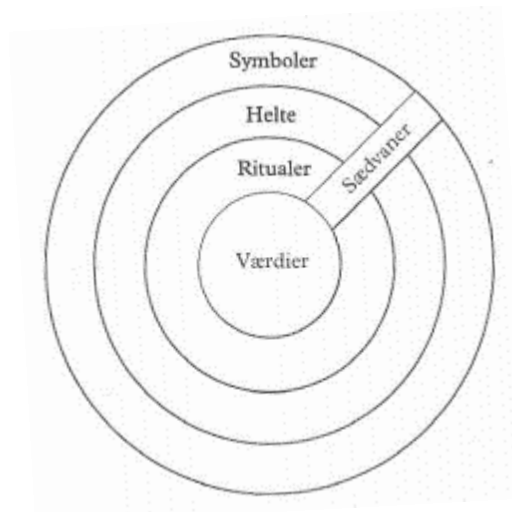


Figur 1: Den semi-statiske kulturmodel (Gullestrup 2007, 101)

Den *vertikale kulturdimension* består ifølge Gullestrup af seks forskellige kulturlag, hvor der er en "stadig dybere indtrængning fra det umiddelbare sansebare proceslag til et dybereliggende fundamentalt værdilag og den grundlæggende verdensopfattelse" (Gullestrup 2007, 81). Bevægelsen illustreres vha. pilen til højre, som angiver at de tre øverste lag udgør den manifeste kultur, og de tre inderste lag udgør kernekulturen. I forbindelse med det yderste kulturlag, som Gullestrup kalder "det umiddelbart sansebare proceslag" kan den *horisontale kulturdimension* findes. Denne består af otte kultursegmenter som alle er til stede i alle kulturer på en gang, om end med varierende styrke og betydning i forskelligartede kontekster (Ibid. 66). Jeg vil ikke beskrive modellens enkelte kultursegmenter eller kulturlag nærmere, men i stedet lede opmærksomheden videre mod Hofstedes kulturmodel, som jeg vil sammenligne med den semi-statiske kulturmodel, da

kombinationen af de to modeller giver en god forståelse af, hvordan kulturbegrebet er blevet opfattet. Det er desuden værd at fremhæve, at Gullestrup ved flere lejligheder citerer Hofstede, hvorfor den semi-statistiske model kan siges at være en videreudvikling af Hofstedes løgdiagram.

Hofstede beskriver kultur som et kollektivt fænomen, fordi kulturen er fælles for mennesker, som er opvokset i samme sociale miljø og som et sæt af uskrevne regler for social adfærd. På baggrund af hvilket kan definere kultur som: "den kollektive mentale programmering, der adskiller medlemmerne af én gruppe eller kategori fra medlemmerne af andre" (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 21). Ifølge Hofstede manifesterer kulturelle forskelle sig på forskellige niveauer, ligesom det er tilfældet hos Gullestrup, som dog kalder dem for lag. Inderst findes de værdier og den mentale programmering, som udgør den nationale kultur, hvilket han illustrerer med nedenstående diagram:



Figur 2: Kulturelle manifestationer (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 23)

Diagrammet viser, at *Symboler*, herunder sprog, udgør de mest overfladiske kulturelle manifestationer, hvorfor de ikke kun er genkendelige for medlemmer, som er opvokset indenfor den samme kultur (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 23). Jf. Gullestrups terminologi er symboler således umiddelbart sanselige. I det næste lag findes *Helte*, som skal forstås som personer, hvis egenskaber eller karakter skabes indenfor en kultur, uanset om disse er levende, døde eller fiktion (ibid. 24). Da dette lag ligger dybere end *Symboler*, vil det være sværere for udefrakommende at sanse dette lag, men jeg vil argumentere for, at det på grund af en udbredt heltedyrkelse i samtiden, fx

via sociale medier, ikke er vanskeligt at afkode helte, hvorfor dette lag med Gullestrups termer også kan siges at være umiddelbart sanseligt. Tættere på centrum findes *Ritualer* kendetegnet ved kollektive aktiviteter, som teknisk set er overflødige, men alligevel opfattes som nødvendige, fx hilsener eller ceremonier (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 24). Dette lag hører med de to andre under *Sædvaner*, som ifølge Hofstede betyder at de er synlige for udefrakommende, men at deres betydning og funktion er usynlige for den udefrakommende, fordi de afhænger af, hvordan de fortolkes af medlemmerne af den udøvende kultur (Ibid. 24). I diagrammets kerne findes *Værdier*, som adskiller sig fra ritualer ved at være implicitte og tilhøre dét, Hofstede omtaler som hjernens "mentale programmer" eller "hjernens software" (Ibid. 20). Hofstedes værdier kan således siges at stemme overens med dét, Gullestrup kalder kernekulturen, dvs. de tre inderste lag på den vertikale kulturdimension, som ikke er sanselige. I begge modeller opfattes værdier som de centrale og sværest tilgængelige kulturelle manifestationer. Løgdiagrammet og den semi-statiske kulturmodel har desuden det tilfælles at identitet adskilles fra kernekulturen/nationalkulturen. Identitet er i begge modeller knyttet til de sanselige lag og de manifestationer, som udefrakommende ifølge Hofstede og Gullestrup har mulighed for at indoptage i modsætning til den indlærte nationale kernekultur, som kun vanskeligt kan tilgås eller ændres. Hos Gullestrup indgår identitet i den horisontale kulturdimension i figur 1, hvorimod identitet hos Hofstede knyttes til eksplicitte sædvaner (Ibid. 39). Dette har betydning for individet, eftersom identiteten og dermed svaret på spørgsmålet; hvilken gruppe hører jeg til? ifølge Hofstede kan skifte over tid.

De to modeller ligner i tillæg til ovenstående hinanden, idet der findes den samme vertikale bevægelse i begge, dvs. at man kommer ind/ned til en form for kerne, som er svært tilgængelig for udefrakommende i modsætning til de ydre lag. Hvis vi forestiller os, at Gullestrups horisontale kulturdimension omslutter kernen, som det yderste lag på en tredimensionel kugle, vil dette afsløre en opfattelse af kultur som en afgrænset ø eller kugle, sluttet om sin egen unikke og mere eller mindre konstante kerne. Dette strider imod den flygtighed og foranderlighed, som Gullestrup plæderer for. Fx med sin dynamiske kulturmodel, som i modsætning til den semi-statiske kulturmodel inddrager udefrakommende "forandringsinitierende faktorer" og iboende "forandringsdeterminerende faktorer" i kulturen (Gullestrup 2007, 155). Opfattelsen af kulturens form er imidlertid den samme i såvel den semi-statiske- som den dynamiske kulturmodel. Dernæst repræsenterer begge modeller den, ifølge Welsch, forældede og faktisk mangelfulde forståelse af kultur, som ikke kun

er "descriptively unserviceable, but also normatively dangerous and untenable", fordi den ifølge ham umuligt kan kapere den indre kompleksitet i moderne kulturer (Welsch 1999, 195). I modsætning hertil plæderer Welsch for, at vi skal bevæge os væk fra den traditionelle forestilling om kultur som adskilte enheder og i stedet tænke på "cultures beyond the contrapositions of ownness and foreignness" (Ibid. 196). Dette strider imod både Gullestrups og Hofstedes definitioner, hvis ordlyd fokuserer på kulturernes særegenhed og adskillelse fra andre. På trods heraf nævner Gullestrup gentagne gange, at kultur "aldrig [kan] beskrives, analyseres og forstås empirisk som en klar afgrænselig enhed i forhold til en eller flere andre kulturer", fordi de kulturelle grænseområder er for udflydende og sammenfiltrede (Gullestrup 2007, 56). Dette kan siges at være selvmodsigende, når ovennævnte definition og model tages i betragtning, hvilket sår tvivl ved modellens gangbarhed. På baggrund af dette vil jeg i det følgende afsnit behandle Wolfgang Welsch transkulturelle kulturbegreb.

3.1.1. TRANSKULTURALITET

Welschs kulturbegreb opdeles i to dimensioner, som, ifølge ham, ikke nødvendigvis bør sammenlægges, men i stedet bør betragtes separat. Der er her tale om den *indholdsmæssige* betydning af kultur, "wo 'Kultur' als Sammelbegriff für diejenigen Praktiken steht, durch welche die Menschen ein menschentypisches Leben herstellen. Diese inhaltliche Bedeutung umfasst Alltagsroutinen, [...] Umgangsformen, Sozialregulationen, Weltbilder und dergleichen" (Welsch 2010, 1). I tillæg hertil findes en geografisk/national/etnisk *ekstension* af kulturbegrebet, som gælder bestemte grupper/samfund/civilisationer for hvem konkret kulturelle praksisser er karakteristiske (Ibid.). Det er især i forbindelse med denne adskillelse af verdensopfattelse og nationalitet, som bevirker at Welschs kulturbegreb skiller sig ud fra Hofstedes, idet figur 2 illustrerer, hvordan nationalkulturen findes i en værdibaserede kerne. Værdierne er dermed grundlæggende for kulturens sædvaner, hvorfor Hofstede betragter den indholdsmæssige og udvidede dimension af kulturbegrebet samlet. Den begrebsmæssige revision af kulturbegrebet, som Welsch foreslår i forbindelse med det udvidede kulturbegreb *transkulturalitet*, berører primært den ekstensive betydningsdimension. Welsch opfordrer til ikke længere at forstå nationalkultur som særskilte, som det har været traditionen siden det attende århundrede, da Johan Gottfried Herder forfattede *Ideas on the Philosophy of the History of Mankind* (Welsch 1999, 194). Derimod plæderer han for en ny opfattelse baseret

på gennemtrængning og sammenfletning, "weil Kultur heute – so die Behauptung – de facto derart permeativ und nicht separatistisch verfasst ist", hvorfor en transkulturel model i modsætning til den traditionelle model vil kunne leve op til nutidens kulturelle forhold, forstås det (Welsch 2010, 1).

Ifølge Welsch er det ikke lykkedes hverken det interkulturelle- eller det multikulturelle kulturbegreb at overkomme det traditionelle kulturbegrebs svagheder, fordi de begge forudsætter samme kulturelle koncept som denne (Welsch 1999, 196). Interkulturalitet fejler, fordi "a conception of cultures as spheres necessarily leads to intercultural conflicts", eftersom kulturer, konstitueret som øer, rent logisk ikke har andre muligheder end at kolliderer med hinanden (Ibid. 196). Det vil sige, at interkulturalitet ikke vil kunne komme med en løsning af den årsag, at problemet opstår på grund af konceptualiseringen af kultur som separate øer og præmissen, at disse ikke kan kommunikere med hinanden. Multikulturalitet har ifølge Welsch samme problem, men griber det anderledes an således, at de problemer, forskellige kulturer har med at leve sammen, tages op inden i et samfund (Ibid. 196). På den måde forbliver problemet uforandret, eftersom kulturer fortsat betragtes som klart afgrænsede homogene øer, med den eneste forskel, at kulturernes forskelligheder eksisterer inden for samme samfund. Med begrebet *transkulturalitet* ønsker Welsch således at overvinde svaghederne ved det forældede kulturbegreb ved at imødekomme de moderne kulturers nye form(er), som overskrider grænserne for den traditionelle opfattelse af kultur.

I sin udlægning af transkulturalitet forklarer Welsch på makro- og mikroniveau, hvilke forandringer, som bevirker, at der er brug for et nyt kulturbegreb. På makroniveau er transkulturalitet som nævnt en konsekvens af "inner differentiation and complexity of modern cultures", som indebærer en række levemåder (og kulturer) som trænger ind i hinanden og opstår ud af hinanden (Ibid. 197). Dertil kommer kulturernes eksterne networking og interne hybridkarakter som følge af kulturernes indbyrdes forbindelser og sammenfiltring, som bl.a. medfører, at en særlig livsstil ikke behøver ender ved den geografiske grænse for nationalkulturen, men kan brede sig yderligere ud. Derudover er intet længere fremmed – alt er inden for rækkevidde, som følge af globaliseringen og den moderne kommunikationsteknologi (Welsch 2010, 3). Transkulturalitet præger desuden individet på mikroniveau, da mennesket ifølge Welsch i sig selv er transkulturelle, bl.a. i form af det Welsch omtaler som "patchwork-Identität", som betyder, at vores identitet består af forskelligartede enkeltdele (Welsch 2010, 5). Welschs forståelse af identitet ligner således Hofstedes ift.

muligheden for at ændre sin identitet, ved at indoptage kulturelle elementer fra andre kulturer. Welsch vil formodentlig se en i udgangspunktet mere differentieret identitet end Hofstede på grund af deres forskellige forestillinger om nationalkulturens form og afgrænsning. Welsch mener desuden, at individets interne transkulturalitet er et afgørende punkt, da det ikke er tilstrækkeligt at tale om, at samtidens samfund indeholder stor forskelligartethed. Man må også tage i betragtning, at nutidens individer er præget af flere forskellige kulturelle mønstre og derfor bærer forskellige kulturelementer i sig, dvs. er transkulturelle (Ibid. 6).

Welsch behandler desuden kritikken af transkulturalitetsbegrebet; at hvis alle kulturer blandes sammen, vil det resultere i uniformering og udviskning af kulturernes særpræg (Ibid. 13). Han giver medhold i, at "diversity, as traditionally provided in the form of single cultures, does increasingly dissappear", men i stedet, mener han, vil en ny type diversitet mhp. kulturer og livsformer tage form og vokse ud af transkulturelle permeabiliteter (Welsch 1999, 203). Welsch afviser således kritikken bl.a. vha. argumentet, at kulturelle forhold aldrig overtages 1:1, men fortolkes og tilpasses, hvorfor der kun vil komme flere versioner og adaptioner end før (Welsch 2010, 13). Forskellen er, ifølge Welsch, at det ikke længere vil handle om forskelle mellem sidestillede monokulturer, men om forskelligheder og ligheder fra individ til individ eller mellem grupper (Ibid. 14). Welsch afviser på intet tidspunkt nationalkulturernes berettigelse, men han anbefaler, at individets eller gruppens verdensopfattelse og nationale tilhørsforhold ikke skæres over en kam. Derfor fremhæver Welsch, at transkulturelle identiteter på ingen måde udelukker lokale/regionale/nationale præferencer, men fremhæver, at disse kan indgå i den kulturelle sammenfletning og have stor betydning for identiteten (Ibid. 15).

3.1.2. 6D-MODELLEN

I forlængelse af dette, vil jeg inddrage nogle af Hofstede, Hofstede og Minkovs perspektiver omhandlende nationalkultur, på trods af ovenstående kritik af forfatterens kulturbegreb, da disse kan supplere det transkulturelle perspektiv i den kommende analyse. Foruden løgdiagrammet anvender Hofstede også 6-D modellen, som består af seks kulturdimensioner udgjort af kerneværdier, som udtrykkes vha. en skala mellem 0 og 100, fx graden af individualisme overfor kollektivism i en nationalkultur. Ved hjælp af en række spørgeskemaundersøgelser, som blev indledt i 1970'erne, kunne Hofstede studere den største mængde indsamlede data om menneskers værdier

i 50 forskellige lande fordelt over hele verden (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 45). På daværende tidspunkt bestod modellen af fire dimensioner, som benævnes *magtdistance*, *kollektivism* versus *individualisme*, *femininitet* versus *maskulinitet* og *usikkerhedsundvigelse*, men ved efterfølgende undersøgelser, voksede antallet af medvirkende lande til 107 samt modellens antal dimensioner til også at inkludere dimensionerne *langtidsorientering* versus *korttidsorientering* og *eftergivenhed* versus *begrænsning* (Ibid. 52, 61). For at få en bedre forståelse af, hvad kulturdimensionerne indebærer, vil jeg i det følgende kort definere dem, men behandlingen af de kulturspecifikke data vil jeg udskyde til analysen.

Hofstede definerer magtdistance som "den grad, som mindre magtfulde medlemmer af institutioner og organisationer i et land forventer og accepterer, at magten er ulige fordelt", hvorfor en kulturel pointmæssig placering på skalaen for magtdistance berører spørgsmålet, hvor meget ulighed der må og bør være i et samfund (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 75).

Individualisme versus kollektivism kan defineres som "the degree of independence a society maintains among its members" og afhænger af i hvor høj grad folkets selvbillede defineres som 'jeg' eller 'vi' (Hofstede, Hofstede og Minkov 2017).

Den tredje dimension er den mest omdiskuterede dimension, da det er "den eneste, hvor mandlige og kvindelige [respondenter] opnår forskellige pointtal" med undtagelse af nationalkulturer i den yderste ende af den feminine pol (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 151). Ifølge Hofstede betegnes et samfund som maskulint, når de sociale kønsroller adskiller sig tydeligt: Mænd forventes at være selvsikre og optaget af materiel succes i modsætning til kvinder, som forventes at være optaget af livskvalitet. Omvendt kan et samfund betegnes som feminint, når de sociale kønsroller overlapper hinanden og både mænd og kvinder forventes at være beskedne, bløde og optaget af livskvalitet (Ibid. 151).

Kulturdimensionen usikkerhedsundvigelse definerer Hofstede som "den udstrækning, hvori medlemmerne af en kultur føler sig truet i usikre og ukendte situationer", dvs. hvordan samfundet håndterer, at fremtiden er usikker; om samfundet vil forsøge at kontrollere fremtiden eller bare lade den ske (Ibid. 201).

Definitionen på den femte kulturdimension er: "Langtidsorientering står for at fostre dyder, der orienterer sig imod fremtidige belønninger – i særlig grad vedholdenhed og sparsommelighed.

Dens modsatte pol, den kortsigtede orientering, står for at fostre dyder forbundet med fortid og nutid i særdeleshed med respekt for traditionen, ikke at tabe »ansigt« og at opfylde sociale forpligtelser” (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 248-249).

Den sidste kulturdimension eftergivenhed versus begrænsning vedrører holdningen til nydelse overfor tilbageholdenhed generelt, hvor eftergivende kulturer ”står for en tendens til at tillade relativ fri tilfredsstillelse af [...] menneskelige behov, som knytter sig til at nyde livet og have det sjovt. Den modsatte pol, begrænsning, afspejler en overbevisning om, at den slags tilfredsstillelse må bremses og reguleres af strenge sociale normer” (Ibid. 291).

Databanken, som Hofstede, Hofstede og Minkov har indsamlet, kan bruges til at sammenligne nationalkulturelle værdier for alle de medvirkende lande. Fx på websitet www.hofstede-insights.com, hvor modellen står til rådighed som et sammenligningsværktøj, som gør det muligt at se en statistisk sammenligning af nationalkulturer baseret på de indsamlede resultater ifm. ovennævnte spørgeskemaundersøgelser. Dette kan vise sig at være et interessant supplement til analysen af stereotyper, da ”kulturdimensionsparadigmet”, som forfatterne kalder det, er blevet kritiseret for at føre til stereotypisering, i tilfælde hvor ”konventionelle begreber [er] ukritisk forbundet med en person på basis af hans eller hendes baggrund” (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 55). Forfatterne har i efterfølgende studier forsøgt at undersøge, om denne kritik er berettiget og er kommet frem til, at brugen af pointtal for nationale kulturer ikke kan retfærdiggøres som stereotyper for individer fra disse nationer, da sammenhængen mellem personlighed og kultur ikke er absolut. Desuden pointerer forfatterne, at ”pointtal for nationale kulturer vedrører nationale samfund, ikke individer”, hvorfor pointtallene ikke bør betragtes som individuelle personlighedstræk (Ibid. 56). Det er ikke desto mindre interessant at undersøge, om der alligevel er en sammenhæng mellem stereotypernes udformning i komedierne og de karakteristika, som er forbundet med deres nationalitet i Hofstedes sammenligningsværktøj.

3.1.3. SAMMENFATNING

På baggrund af ovenstående kan Welsch således siges at være fokuseret på kulturbegrebets fremadrettede udvikling, hvorfor begrebet som følge heraf må omtænkes, således at kultur ikke længere opfattes som en isoleret/afgrænset størrelse. Hofstede er i den forbindelse ikke afvisende

overfor kulturel udvikling, men i hans fremstilling fremhæves det, at værdien af 6D-modellen er, at kulturdimensionerne har været stabile siden 1970'erne og derfor med stor sandsynlighed fortsat vil være det. Dette kan hverken be- eller afkræftes i denne undersøgelse, men blot fordi dimensionerne er bygget op ud fra det traditionelle kulturbegreb, betyder det ikke, at de ikke stadigvæk kan overføres til en transkulturel praksis. Afsnit 3.1.1. har påvist at det transkulturelle kulturbegreb er todelt, hvilket betyder, at Hofstedes kulturdimensioner kan knyttes til den ekstensive betydning af kultur, som netop indbefatter nationalitet. Når dette er sagt fremhæver Welsch, som nævnt, at netop den ekstensive betydningsdimension ofte anvendes til at adskille kulturer, hvilket Hofstedes sammenligningsværktøj er et eksempel på. Ifølge Welsch bør man i stedet fokusere på kulturernes permeable potentiale og ikke overdrive forskellighederne mellem kulturer, da de ikke kan opdeles i æbler eller appelsiner. Alle kulturer involverer mennesker, hvilket til syvende og sidst betyder, at den ene kultur vil kunne oversættes til en anden på trods af indbyrdes forskelle.

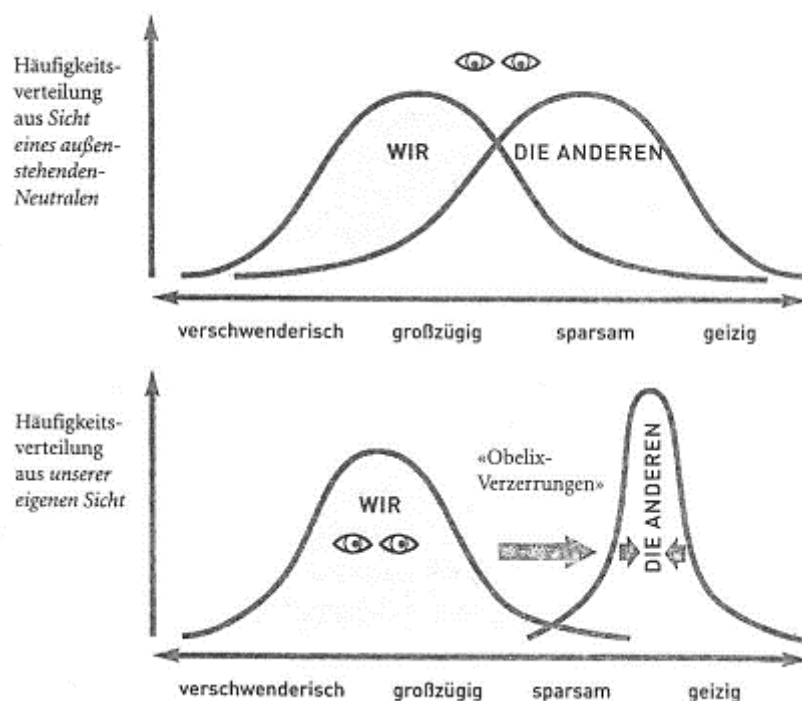
På baggrund af ovenstående gennemgang af forskellige kulturopfattelser er det nærliggende at formode, at de etniske komediers omgang med kulturbegrebet i nogen grad vil afspejle det traditionelle kulturbegrebs dikotomi og fokus på nationalkulturelle forskelle. Overdrivelsen af kulturelle forskelle kan således bruges til at skabe spænding i form af misforståelser karaktererne imellem. På trods heraf vil der formodentlig også vise sig en tilstræbelse efter kultursammenfletning, eftersom omdrejningspunktet i begge film er en institutionel forening af nationalkulturer i form af ægteskabet. Således vil filmene som kulturelle repræsentationer kunne vise, hvilket kulturbegreb, som er det dominerende i den aktuelle kontekst.

3.2. Den anden

I forrige afsnit har jeg kort nævnt de tre teoretikers identitetsbegreber, og i forlængelse heraf vil jeg inddrage Frellos kritiske perspektiv på kollektiv identitet i et andethedsperspektiv. Ifølge Frello bygger koblingen af identitet og andethed på at "konstruktionen af identitet er afhængig af relationer til det, der forstås som eksternt i forhold til identiteten" (Frello 2012, 115). I forbindelse med andethedsteorier bygger det på det dobbelte konstruktionsperspektiv, som indbefatter interessen for, hvordan *Selvet* konstitueres gennem konstruktionen af *den Anden* (Ibid., 115). Det vil desuden sige, at når der skelnes mellem to enheder, så konstitueres disse enheder også. Dette kan være en årsag til, at Welsch ifm. transkulturalitet er kritisk overfor at tale om egenart og fremmedartethed,

fordi en så skarp skelnen bygger på det gamle kulturbegreb, hvor kulturerne er skarpt adskilte. Frello pointerer imidlertid, at der ifm. denne skelnen mellem Selvet og den Anden ikke er tale om en stabil tilstand, men om en aldrig afsluttet proces (Frello 2012, 119). Dét, at tale om Selvet og den Anden, er således ikke forbeholdt det traditionelle kulturbegreb, men kan overføres til det transkulturelle kulturbegreb. I denne forbindelse fremhæves det, at Selv og Anden ikke er betegnelser for konkrete personer eller grupper, men henviser til en abstrakt konstruktion, som jf. Frello ikke er noget i sig selv, men kun eksisterer i kraft af den skelnen, som konstituerer dem begge (Ibid. 119). Ifølge Frello kan differentieringen mellem Selvet og den Anden imidlertid have konkrete indvirkninger i den materielle verden, fordi konkrete individer og grupper fortolkes og evalueres ud fra konstruktionen af den Anden (Ibid. 116). På samme måde kan Selvet udvides og indskrænkes i den konkrete situation, afhængigt af om Selvet er en forestilling om familien, byen, nationen osv. (Ibid. 126).

Frello viser, hvordan den Anden kan opfattes som en trussel på baggrund af William Connollys udlægning af identitet som en konstruktion, som "requires difference in order to be, and [...] converts difference into otherness in order to secure its own self-certainty" (Ibid. 121). Dette resulterer ifølge Frello i en tendens til at fikse 'sandheder', som bevirker, at skellet mellem Selv og Anden bliver absolut, fordi "forskelle bliver radikaliseret til Andethed, og [...] den Anden bliver en syndebuk" (Ibid. 121). Adskillelsen mellem Selvet og den Anden kan illustreres vha. nedenstående model, som viser, hvordan forskelle kan opleves ud fra to forskellige perspektiver. Modellen stammer fra afsnittet "Missverständnisse und Irritationen ergründen und bewältigen" fra *Interkulturelle Kommunikation* (2006), der fremstiller modeller, som kan anvendes til at beskrive interkulturel kommunikation samt forklare, når denne ender i misforståelser.



Figur 3: WIR und DIE ANDEREN (Rez, Kraemer og Kobayashi-Weinsziehr 2006, 34)

Øverst betragtes to kulturer fra et udenforstående, neutralt perspektiv, som viser, at selvom kulturerne adskiller sig på den horisontale akse ift. ødselhed og nærighed, overlapper kulturerne alligevel forholdsvis meget. Anderledes ser det ud, når perspektivet ændres til det subjektive Vi's synspunkt, som er illustreret i det nederste billede. Selvet er for det første mere differentieret end Andetheden, som opfattes mere koncentreret, hvilket illustreres med kurvernes bredde på den horisontale akse og højde på den vertikale akse. For det andet er det negative rum mellem de to kulturer større, hvorfor Andetheden synes fjernere fra Selvet, og der er færre overlapninger. For Selvet synes den Anden altså at være helt forskellig på trods af flere ligheder, som den udenforstående neutrale betragter kan observere. Rez, Kraemer og Kobayashi-Weinsziehr kalder dette for "Obelix-Verzerrungen", fordi den Anden opfattes som værende fundamentalt anderledes end Selvet, hvorfor det er lettere, ikke at nærme sig den Anden, men blot fokusere på forskellene (Rez, Kraemer og Kobayashi-Weinsziehr 2006, 36). Som følge heraf får forskelle en større betydning i konstruktionen af Selvet og den Anden end det måske ville være tilfældet i en interkulturel relation i virkeligheden. Den Anden lider m.a.o. fordi h*n bliver andetgjort ifm. selvets behov for at konstituere sig selv, også selvom disse kan have samme kulturelle udgangspunkt.

Frello fremhæver i den forbindelse, at den Andens status som trussel ikke stammer fra den Andens handlinger, men derimod fra dens blotte eksistens og desto mere fikseret 'sandheden' er, desto større trussel udgør Andetheden for Selvet (Frello 2012, 121). På trods heraf er identiteten jf. Frello aldrig endeligt etableret, og grænsen til den Anden er aldrig helt uigennemtrængelig, fordi der ifølge Connolly i princippet altid er mulighed for at ændre identiteten ved at flytte fokus til andre forskelle, hvilket vil konstituere en ny Anden (Ibid. 122). Det vil desuden sige, at identiteten ikke kun konstitueres ift. én Anden med tvært imod til flere forskellige Andetheder. Dette er ifølge Frello undergravende for forestillingen om en 'sand' identitet, fordi det muliggør en dynamik, som kan resultere i forskelligartede identitetspraksisser, ligesom det er tilfældet ifm. transkulturalitet (Ibid. 124). Dynamikken bevirker desuden, at en dikotomisk skelnen mellem Os og Dem erstattes af segmentære relationer, hvilket betyder, at disse forskellige Andetheder kan fremstilles som værende nærmere eller fjernere fra Selvet afhængigt af, hvor store forskelle der konstitueres (Ibid. 125).

Afslutningsvis behandler Frello komplicering af identitetsbegrebet på baggrund af Ien Angs bog *On not Speaking Chinese* (2001) (Ibid. 128). Ifølge Frello er Angs udgangspunkt, "at vi i kraft af globaliseringen lever i en verden, hvor illusionen om kategoriernes renhed ikke længere lader sig opretholde", og at Ang karakteriserer nutiden "som en tilstand af 'togetherness-in-difference', idet hverken nationer eller kontinenter er homogene, kulturelt eller racemæssigt" (Ibid. 133). Disse synspunkter om hybriditet stemmer overens med Welschs synspunkter ifm. transkulturalitet. Angs beskrivelse af hybriditet, som et begreb "der konfronterer og problematiserer grænser" uden at disse udslettes, bevirker, at begrebet togetherness-in-difference kan bruges til at forene det transkulturelle kulturbegreb med andethedsteorier, i ét begreb som indbefatter den nye diversitet, som Welsch plæderer for (Ibid. 135). Ifølge Frello peger Angs hybriditet på "de konkrete steder, hvor marginaliserede perspektiver udfordrer et selvfølgeliggjort, dominerende perspektiv", hvorfor han/hun, som ønsker, at analysere Andethed, må inkludere spørgsmålet om, hvem der har mulighed for at definere relationen, og hvilke konsekvenser denne definition har for de involverede (Ibid. 138).

På baggrund af denne fremstilling af udvalgte andethedsteorier, vil jeg i det følgende afsnit behandle stereotyper som følge af den kategorisering, som finder sted i forbindelse med konstitutionen af Selvet og den Anden.

3.3. Stereotypisering

Ifølge Ewen og Ewen introducerede den amerikanske journalist Walter Lippmann (1889-1974), som den første stereotypbegrebet i en samfundsmæssig sammenhæng i 1922 (Ewen og Ewen 2009, 73). Begrebet 'stereotypi' var indtil da forbeholdt bogtrykkerkunsten og dækkede over en teknik, med hvilken man ved hjælp af blysatte trykplader kunne trykke nøjagtige kopier af tekster og billeder i masseoplag, fx bibler og aviser (Nielsen 2009). I sin bog *Public Opinion* lavede Lippmann på baggrund af stereotypibegrebet den socialvidenskabelige definition af stereotyp som "Bilder[...] in unseren Köpfen", som skulle få stor betydning for eftertiden (Hahn 2002, 9-10). Ifølge Ewen og Ewen "[b]ezeichnet 'Stereotypisierung' [...] die gedankenlose Neigung, Personen und Kulturen auf eindimensionale, oftmals beleidigende visuelle Klischees zu reduzieren", hvorfor Stereotyper kan formodes at ændre verden, idet "die große, komplexe, oftmals wechselhafte Welt begreifbar [machen wird] (Ewen og Ewen 2009, 72). I dag, snart 100 år senere synes der, jf. Hahn, at være mere brug for stereotyper end nogensinde før, fordi desto mere kompliceret verden forekommer i kraft af globaliseringen, desto tydeligere synes forkærligheden for stereotyper og tendensen til at vende tilbage til stereotypiserende udtryksmåder at være (Hahn 2002, 11). Stereotyper er således vidt udbredte og kan siges at indeholde en evaluering af den/de stereotypiserede. Ifølge Kuschel og Zand bruges begrebet i psykologien til en "beskrivelse af simplificerede og overdrevne generaliseringer af en gruppe og dens medlemmer" (Kuschel og Zand 2007, 44). På baggrund af denne overbevisning tilslutter Kuschel og Zand sig Chris Barkers begrebsdefinition af stereotyper som værende "Levende, men simplificerede repræsentationer, der reducerer personer til et sæt af overdrevne, ofte negative, karaktertræk" (Ibid. 44). I denne betydning tilskrives alle medlemmer af en gruppe således de samme karakteristika, på baggrund af hvilke de vurderes og dømmes af medlemmer fra andre grupper. Dette bevirker, ifølge Kuschel og Zand, at stereotyper er problematiske, fordi de grove generaliseringer, som stereotyper er baseret på, ofte er fejlagtige (Ibid. 44). Petersen og Schwender pointerer desuden, at et problem med stereotyper er, at de mennesker, som stereotypiseres, oftest er ukendte personer eller grupper, hvilket vil sige, at der sjældent er personlige erfaringer, som kan nuancere generaliseringen (Schwender og Petersen 2009, 9). Dette er problematisk, da det ikke er muligt at være kritisk overfor stereotypisering på det grundlag, hvorfor stereotyperne fejlagtigt anses for at være sande. Det kan eksempelvis være holdningen blandt danskere, at tyskere 'ikke har humor', som vi fx kan se i Mikael Buschs artikel

”Tysk humor” i *Jyllands-posten* (2016). Dette kan siges at være en fejlagtig generalisering, som bygger på en indbyrdes forskel mellem de to nationaliteters sans for humor, og som højest sandsynligt vil kunne modbevises i personlige relationer mellem danskere og tyskere.

I denne afdækning af begrebet vil jeg inddrage Kuschel og Zands skelnen mellem kategorisering, stereotyper og fordomme, da fordomme og stereotyper indtil 1970’erne er blevet brugt synonymt, hvilket jf. forfatterne kan være misvisende. Forskellen består i, at fordomme betragtes som individuelle holdninger, hvorimod stereotyper er fælles sociale repræsentationer (Kuschel og Zand 2007, 43). Schwender og Petersen nuancerer dette yderligere og fremsætter, at stereotyper kan være udtryk for både positivt, neutralt eller negativt ladede vurderinger, hvorimod fordomme altid er negativt konnoteret (Schwender og Petersen 2009, 9). Det at blive stereotypiseret er dog ifølge Charlotte Wien en anden sag, da hun i sin medvirken i Radio 24syvs podcast *RomerRiget* i et afsnit om stereotyper anfægter udsagnet, at stereotypisering kan være positivt (Romer 2016). Hendes påstand er, at selvom en stereotyp har en positiv klang, faktisk er negativ, da dét at blive stereotypiseret altid er negativt, idet ens identitet reduceres til nogle bestemte træk (Ibid. 37:41). Fx taler hun om mediernes stereotypisering af ældre, hvor der kan spores et modsætningspar: den almene ”plejehjemsbedste”, som er træt og har brug for pleje og står i kontrast den sjældne ”duracel-ældre”, som er selvhjulpen og fuld af energi på trods af sin alder (Ibid. 38:00). I dette tilfælde, siger hun, opstår den positive stereotyp kun som en kontrast til den negative, som derfor bekræftes, hvorfor stereotypisering altid vil være negativt for dem/den, som er genstand for det (Ibid. 38:30).

Ifølge Kuschel og Zand har både stereotype opfattelser og fordomme imidlertid deres udspring i måden, hvorpå mennesker kategoriserer deres omverden på, og uden disse ville fordomme og stereotyper ikke eksistere (Kuschel og Zand 2007, 19). I tillæg til dette fremsætter Heringer den påstand, at kun vha. kategorisering bliver verden overskuelig, hvorfor vi fx skelner mellem stor og lille, hvid og sort samt tyk og tynd (Heringer 2017, 208). Ifølge Ewen og Ewen er der dog to kategorier, som er gennemsyrende for den måde, vi mennesker kategoriserer verden på, idet der altid skelnes mellem ”wie wir” eller ”anders als wir”, hvilket afsnit 3.2. også vidner om (Ewen og Ewen 2009, 11). Kategoriseringerne er jf. Kuschel og Zand baseret på fællestræk på trods af, at emnerne inden for hver kategori også er forskellige, hvilket vil sige, at vi hæfter os mere ved ligheder og samlebetegnelser end de forskelligheder, som differentierer kategorien (Kuschel og

Zand 2007, 13). Dette betyder i forbindelse med stereotyper, at et individ godt kan være med i en kategori, dvs. stereotypiseres, uden at denne nødvendigvis besidder alle de samme karaktertræk, som de andre individer i gruppen. Dette understøttes af Heringers udsagn om den fejlagtige ensidighed ved nationale stereotyper, som pr. definition ikke tager højde for interne forskelle i kulturen, da "[j]ede Kultur [...] ein autonomes, funktionales System [ist]. [...] Das bedeutet nicht, dass eine Kultur sozusagen homogen oder gar konsistent sei. Widersprüche sind Teil einer Kultur. Wie sollte es anders sein, wenn an ihrer Entwicklung so viele beteiligt sind?" (Heringer 2017, 212) Alligevel dømmer vi, jf. Kuschel og Zand, ud fra en overbevisning om, at alle de mennesker, som kan kategoriseres i samme gruppe, har alle stereotypens karakteristika og på den måde bliver der ikke taget højde for forskellene mellem individer (Kuschel og Zand 2007, 61).

Kuschel og Zand fremhæver desuden, at stereotyper ikke er naturgivne men sociale konstruktioner, hvorfor deres trivsel og udbredelse er afhængig af mellemmenneskelig overlevering. I denne overlevering spiller medier såsom tv og film en væsentlig rolle, fordi de er "stærke formidlere af stiliserede fremstillinger af personer" (Ibid. 49). I den forbindelse relaterer nogle af de hyppigst forekommende stereotyper sig ifølge Kuschel og Zand til alder, handicap, seksualitet, job/uddannelsesniveau, køn, skønhedsideal og etnicitet (Ibid. 51). Foruden førnævnte medier fremstilles stereotyper også gennem humor, nærmere bestemt vittigheder, som er baseret på at hele grupper eller nationer stereotypiseres (ibid. 63). Fx begynder mange danske vittigheder med "En svensker, en tysker og en englænder...", nationaliteterne kan variere, men etniske vittigheder flourer jf. Kuschel og Zand i hele verden, og de kan betragtes som en måde at etablere og vedligeholde et socialt hierarki på (Ibid. 64). På den måde kan man vha. stereotypiserende vittigheder fremhæve én etnisk gruppe på bekostning af en anden, hvorfor etniske vittigheder får en konstituerende effekt ift. Selvet og den Anden. Dette er relevant for denne undersøgelse af komedier, da bl.a. komik kan anvendes til at adskille kulturerne.

I dag mener man, som sagt, at stereotyper er sociale konstruktioner, hvorfor de jf. Kuschel og Zand ikke skal betragtes som stabile, men kan ændres over tid afhængigt af aktuelle begivenheder (Ibid. 87). Fx som det var tilfældet i forbindelse med udgivelsen af Mohammedtegningerne i 2005, som indeholdt stereotypiseringer af muslimer som terrorister, og som medførte nye og mere negative stereotyper om etniske danskere, end det før var tilfældet blandt nogle muslimske

grupper. Om stereotypernes karakteristika skriver Kuschel og Zand desuden at "[n]ye informationer, der er i overensstemmelse med vore stereotyper, perciperes og indarbejdes hurtigere i vores erindring end dem, der ikke er i overensstemmelse hermed", og at mennesker er tilbøjelige til at rette deres opmærksomhed mod emner, som understøtter deres egne stereotyper (Kuschel og Zand 2007, 84). Denne mentalitet bevirker, at stereotyper er særdeles sejlivede, og kan være en årsag til, at brugen af stereotyper i fx etniske komedier er så udtalt og populær.

3.3.1. STEREOTYPER OG MULTIMODALITET

Spørgsmålet om, hvordan nationale stereotyper kan identificeres i komedierne, besvares kun delvis gennem ovenstående begrebsdefinition. I den forbindelse kan en multimodal tilgang være behjælpelig, idet multimodalitet tilgår repræsentation, kommunikation og interaktion som noget andet og mere end sprog. Vha. denne tilgang kan jeg m.a.o. kortlægge nogle af de modaliteter, som anvendes i fremstillingen af stereotyper i et audiovisuelt medie. Carey Jewitt fremsætter, at multimodalitet "proceeds on the assumption that representation and communication always draw on a multiplicity of modes all of which have the potential to contribute equally to meaning" (Jewitt 2014, 15). I forlængelse heraf forstår Jewitt 'modes' (modaliteter) "as an outcome of the cultural shaping of a material", hvilket betyder, at modaliteter af bl.a. visuel, lydlig, tegnmæssig eller sproglig karakter forstås som kulturelle konstruktioner eller koder, som er betydningsskabende (Ibid. 22). Disse kan således siges at være fundamentale for kommunikationen mellem afsender og modtager eller i dette tilfælde; mellem filmproducent og tilskuer, da modaliteterne hjælper tilskueren med at afkode betydning. Modalitetsbegrebet kan således overføres til undersøgelsen af nationale stereotyper som kulturelle repræsentationer, da modaliteter, som fx gestik, mimik og tale, indgår i de filmiske fremstillinger af stereotyper. Dette bevirker, at tilskueren bliver i stand til at identificere stereotyperne samt at kunne afkode det verdensbillede, som konstrueres i filmen.

På baggrund heraf vil jeg i den kommende analyse fokusere på modaliteter af såvel visuel, lydlig, tegnmæssig eller sproglig karakter, som kan siges at være konstituerende for stereotypiseringen af den enkelte karakter i henhold til karakterens nationale tilhørsforhold. Dette betyder, at der ikke skelnes mellem fx sproglige og visuelle stereotyper i analysen, men at stereotyperne i *Hochzeitspolka* og *Maria, ihm schmeckt's nicht!* betragtes som komplekse helheder, som kan afkodes vha. modaliteter.

4. METODEKAPITEL

I dette kapitel beskrives specialets videnskabelige metode baseret på kulturanalysens metodik ift. analyse af filmen som kulturel repræsentation. I den forbindelse inddrages filmanalyse som metode, hvor der både tages højde for værkinterne forhold, såsom komediegenrens betingelser, og værkeksterne forhold som følge af den kulturelle sammenhæng, som filmen indgår i.

4.1. Filmen som kulturel repræsentation

”Film udgør et komplekst audiovisuelt medium, der stimulerer sanserne og appellerer til følelser og mental aktivitet i forskellig grad. I en filmfortælling benyttes mange forskellige virkemidler med det formål [...] at sammenstykke og vinkle en nærmere bestemt oplevelse” skriver Haastrup i sin indledning til filmanalyse som metode (Haastrup 2015, 239). Citatet viser bl.a. hvorfor det er vigtigt at anvende en metode, som retter sig mod netop filmmediet pga. af dets multimodale potentiale. Det er muligt også at inddrage andre metodiske aspekter fra fx tekstanalyse, når filmen betragtes som værende en tekst. På samme måde kan elementer fra kulturanalyse kombineres med filmanalyse, når filmen betragtes som en repræsentation af kulturelle fænomener. Dette er tilfældet i denne undersøgelse, da mennesket ifølge Sørensen et al. udfører en fortolkning af sig selv, verden samt sine vilkår og muligheder, idet fortællingen er en konstruktion, som kan vidne om den herskende kultur på et givent tidspunkt (Sørensen, et al. 2010, 132). På den måde bliver filmens sammenstykning og vinkling, som Haastrup nævner i citatet, til kulturelle udtryk, som kan analyseres med henblik på at få en bedre forståelse af den herskende kultur. Sammenstykningsen, dvs. helhedsindtrykket, er summen af alle filmens enkeltdele og måden hvorpå disse stykkes sammen til et, ifølge Haastrup, naturligt hele, og det er det særlige samspil, som udgør filmens stemning, tematik og stillingtagen til konkrete emner (Haastrup 2015, 239).

4.2. Filmanalyse

Haastrup tager udgangspunkt i den neoformalistiske filmanalyse på baggrund af David Bordwell og Kristin Thomsons *Film Art, an Introduction* (2012), som fokuserer på, hvordan filmen fungerer som helhed gennem kombination af *stil*, *story* og *plot* (Haastrup 2015, 240). Jeg har valgt denne teoretiske tilgang til metoden, fordi den tager udgangspunkt i værket frem for metoden med det formål,

at værket specifikke aspekter ikke drukner i forudbestemte teoretiske forventninger. Jeg vil imidlertid ikke udelukkende lave en værkimmanent analyse, men inddrage værkeksterne elementer som et led i analysen af film som kulturprodukter, dvs. i relation til deres kontekst. Neoformalismen er desuden i sig selv et eksempel på, hvordan metoder og teorier kan overføres og adapteres på tværs af medier, idet man overfører de russiske formalisters begreber om fabula, syuzhet og stil fra litteratur til film, hvor syuzhet bliver til plot og fabula til story (Haastrup 2015, 241). Dette kan, jf. Sørensen et al., betragtes som et eksempel på Mieke Bals tværfaglige metode, som bygger på det, hun kalder "travelling concepts", som går ud på at "låne og kombinere begreber, der går igen i forskellige fag, traditioner og teorier" (Sørensen, et al. 2010, 118). Plottet bliver således til fortællingen, som den præsenteres i filmen, i modsætning til story, som er det kronologiske forløb, som læseren kan slutte sig til på baggrund af de informationer, som plottet tilvejebringer. I den forbindelse nævnes *redundans*, som det middel der hjælper tilskueren med at danne en sammenhængende story, da *redundans* jf. Haastrup "øger fokus på de træk, som er vigtige for opfattelsen af karakterernes motivation og projekt" (Haastrup 2015, 243). *Redundans* bliver på den måde et interessant begreb i forbindelse med stereotypers funktion i komedier, da den stereotype fremstilling af karakteren, kan spille en rolle for tilvejebringelsen af *redundans*, eller omvendt.

Ifølge Haastrup formes filmens handling og fortælling ud fra en række årsags- og virkningsforhold, som består af 1) karakterernes handlinger og 2) hændelser, som har indflydelse på filmens videre forløb (Ibid. 243). Handlingen i film kan derfor siges at være baseret på *schemata*, som Haastrup bruger om "kulturelt indlærte forløbs-'skemaer', der former tilskuerens erfaringer og dermed hans eller hendes forventninger til filmens begivenhedsforløb" (Ibid. 242). I forbindelse med etniske komedier er dette interessant, da de *schemata*, som kan findes i filmene, jf. citatet, kan siges at være kulturelt forankrede og derfor kan sige noget om afsenderkulturens forventninger til de kulturer, som fremstilles i filmene. *Schemata* spiller ifølge Haastrup også en rolle ifm. karakterer og tilskuerens engagement i karaktererne, da forudsætningen for engagement er, at karakteren lever op til tilskuerens *personschemas* (Ibid. 249). Det vil sige de kulturelt indlærte forløbsskemaer, som i denne sammenhæng udgør forestillingen om, hvad en afrundet person er. De informationer, som stilles til rådighed i plottet, får på den måde stor betydning for tilskuerens engagement i karaktererne. Dette kan vise sig at være interessant i forbindelse med stereotypens funktion i komedier, da stereotypisering har at gøre med generalisering og simplificering af personer.

Stereotyper i film kan således formodes ikke at være runde karakterer, hvilket jf. ovenstående kan bevirke, at tilskueren ikke på samme måde engagerer sig i karakterene, med mindre der kan være tale om *allegiance* i takt med en karakters udvikling eller afvigelse fra stereotypen. Ifølge Haastrup præsenteres karakterer som oftest med en form for karakterbrist, som skal udredes i løbet af filmen, hvilket lægger op til, at tilskueren over tid udvikler sympati med karakteren og engagerer sig på trods af eventuelle brister (Haastrup 2015, 250). Det skal dog pointeres, at brister i denne sammenhæng ikke er det samme som de mangler, som gør flade karakterer ufuldstændige ift. tilskuerens personschemata. Der er derimod tale om brister, som medvirker til konstitutionen af afrundede karakterer, fordi det får karaktererne til at synes mere afrundede og realistiske. Da denne undersøgelse ikke involverer en receptionsanalyse, vil beskrivelsen af, hvordan plottet inviterer til at engagere sig i stereotype karakterer, være af en mere subjektiv karakter, men da jeg er bevidst om dette, kan jeg efterstræbe en højere grad af analytisk objektivitet.

Som et element i stilanalyse i film behandler Haastrup *mise-en-scene*, som betegner iscenesættelsen af alt det, som kan ses igennem kameraet, dvs. setting, styling af skuespillere og lyssætning (Ibid. 262). I den forbindelse er setting og særligt stylingen relevant for fremstillingen af stereotyper, da kostumer og make up kan fremhæve stereotype karaktertræk, samt vise karakterernes eventuelle udvikling (Ibid. 263). Haastrup betoner, at skuespillerne i sig selv er en vigtig del af *mise-en-scene*, da deres image som skuespiller kan overføres til rollen, eller bruges til markedsføring (Ibid.). Dette kan vise sig at være interessant for denne undersøgelse, eftersom Christian Ulmen er hovedrolleindehaver i både *Hochzeitspolka* og *Maria, ihm schmeckt's nicht!*. I den forbindelse kan skuespillerens udseende ikke udelades af analysen, da dette, i forbindelse med etniske komedier, kan have stor betydning for castingen. Setting/arrangement kan ligeledes bruges til at synliggøre hvilke karakterer, som skiller sig ud eller føler sig fremmede/på udebane i et bestemt miljø (ibid. 262). I forbindelse med etniske komedier kan setting ydermere spille en væsentlig rolle, da disse i flere tilfælde indbefatter geografiske og/eller kulturelle skift, som ændrer dynamikken mellem karaktererne.

Lyd har desuden en stor indflydelse på tilskuerens oplevelse og er ifølge Haastrup afgørende for, om tilskueren opfatter billedsiden som realistisk og troværdig (Ibid. 267). Geografiske skift kan for eksempel markeres med lyde, som ifølge Haastrup kan kategoriseres i tre typer 1) non-diegetisk underlægningsmusik, fx lyden af mandolinspil ved ankomst til Italien (Ibid.). 2) Diegetiske lyde

såsom dialog, fx i form af dialekt, accent eller nationalsprog, som kan bruges til at karakterisere de fiktive personer, som det bl.a. er tilfældet i Quentin Tarantinos *Inglorious Bastards* (2010) (Haastrup 2015, 268). 3) Støj og effektlyde, som bl.a. kan være karakteriserende for stedet, fx lyden af Tuk tuks, som dytter i trafikken i Thailand eller høj musik på en natklub (Ibid. 269). Særligt de diegetiske lyde kan spille en rolle i fremstillingen af stereotyper, da disse fungerer som modaliteter, som hjælper tilskueren med at afkode stereotyperne.

4.3. Komedie og komik

Om generel stilanalyse præciserer Haastrup, at det er vigtigt at se stil i samspil med form, da forskellige medier og genrer har typiske stiltræk, som "benyttes til, sammen med den narrative struktur, at præsentere plottet, men som også fungerer som medskaber af de basale følelser, som genren har til formål at kommunikere" (Haastrup 2015, 269). I forlængelse af dette vil jeg inddrage nogle af komikkens særtræk på baggrund af Krutnik og Neales fremstilling, fordi komediegenren udgør rammen, indenfor hvilken kulturmøderne udspiller sig, og derfor ikke bør udelades af analysen. Krutnik og Neale skelner i deres afdækning af komik mellem "the comic" (komedien) og "comedy" (komik), da komedien henviser til de medierede former, som får os til at le i modsætning til komik, som på den ene side henviser til komikkens narrative former/strukturer og på den anden side til komikkens felt som helhed (Krutnik og Neale 1990, 3). På baggrund af dette er Krutnik og Neale af den overbevisning, at der ikke kan laves én samlet definition af komik, da feltets mangfoldighed ikke ville kunne indgå i samme definition, uden at konkrete former ville blive ekskluderet (Ibid. 10). Grunden hertil er, at komikken, ifølge Krutnik og Neale, altid har været kendetegnet ved stor diversitet, eftersom "the range of forms [comedy] can encompass is [...] greater than that of any other genre" (Ibid.).

Forfatterne inddrager og kritiserer i den forbindelse the Concise Oxford Dictionary's definition af komik, som lyder: "Stage-play of light, amusing and often satirical character, chiefly representing everyday life, & with happy ending" (Ibid. 11). Definitionen kritiseres for udelukkende at inddrage komikkens narrative former, fx film, da det i ikke-narrative former ikke er meningsfyldt at have et krav om en lykkelig slutning, fx i stand-up comedy shows. Det betyder imidlertid, at ovenstående definition kan anvendes til at definere komik indenfor filmgenren og kan dermed være relevant for denne undersøgelse. Ifølge forfatterne er komik en æstetisk term, med to distinkte

betydninger, hvoraf den ene henviser til genren og inkluderer en række kriterier af varierende former, og den anden henviser til specifikke værker (Krutnik og Neale 1990, 16). Komeden defineres jf. Krutnik og Neale mere ekstensivt i the Concise Oxford Dictionary og kan referere til alle komedien distinkte former, da definitionens eneste krav til komedien er, at den forårsager eller søger at forårsage latter (Ibid. 16). Termen indbefatter således blot et af komikkens generiske kriterier, at forårsage latter, men ifølge Krutnik og Neale er dette det væsentligste kriterium (Ibid.). Derfra, uleder Krutnik og Neale, stammer komediegenrens hybride potentiale, fordi "the local forms responsible for the deliberate generation of laughter can be inserted at some point into most other generic contexts without disturbing their conventions" (Ibid. 18). På baggrund af denne korte afklaring af genren vil jeg gå videre til at beskrive nogle af komedien redskaber, som kan være afgørende for stereotypernes funktion i analyserne.

4.3.1. KOMEDIENS REDSKABER

Krutnik og Neale fremhæver bl.a. parodien som et redskab, som trækker på og fremhæver æstetiske konventioner og kan således vise sig at være relevant i forbindelse med den visuelle fremstilling af stereotyper i komediegenren. Overfor parodien står satire, som i modsætning til førstnævnte beror på og fremhæver sociale konventioner, i hvilken forbindelse fremstillingen af kulturmøder er interessant at undersøge. Fælles for begge redskaber er deres formål om at forårsage latter, men ifølge Krutnik og Neale er der ifm. satire en større insisteren på at latterliggøre (Krutnik og Neale 1990, 19). Parodi og satire er ifølge forfatterne ofte blevet forvekslet, hvilket i forlængelse af ovenstående er fejlagtigt, men kan bero på, at parodier kan anvendes til satiriske formål, da særlige æstetiske udtryk fra parodien kan indgå i eller være afgørende for latterliggørelsen af bestemte sociale konventioner i satiren (Ibid. 20).

I forbindelse med den narrative struktur behandler Hastrup motivation, men ifølge Krutnik og Neale er motivation i komedier uvæsentligt, fordi "[c]omedy does not seem to require a particular regime of motivation to bind together the events in its stories or the components in its structure" (Ibid. 31). Krutnik og Neale fortsætter: "If anything, it not only permits but encourages the abandonment of causal motivation and narrative integration for the sake of comic effect" (Ibid. 32). Komikken udgør på den måde en form for genremæssigt frirum, hvor alle mulige former for usandsynlige handlinger kan finde sted uden nogen form retfærdiggørelse for deres forekomst. I

modsætning til andre genrer spiller tilfældighed eller uforudsigelighed således en væsentlig rolle i komikken, og ifølge Krutnik og Neale er det oftest for "the sake of a (genetically appropriate) happy ending", når tilfældigheder overtager fortællingen frem for et meningsfyldt årsags- og virkningsforhold, som Haastrup taler for (Krutnik og Neale 1990, 33). I komik er det altså tilladt at se bort fra motivation af hensyn til den lykkelige slutning, hvilket vidner om komik som en genre, hvor alt er tilladt. På dette grundlag er det muligt at antage, at karaktererne i komedier typisk vil fremstå som 'typer' frem for afrundede karakterer, af den årsag, at kausalitet ikke er et ideal i komik men derimod noget, som man aktivt afviger fra. Dette manifesterer sig i narrativ komik vha. et element af overraskelse, fordi den narrative struktur er mindre fast end i andre genrer, hvorfor der også opstår forventningsspænding. Ifølge Krutnik og Neale er brugen af netop spænding og overraskelse fundamentale strategier for alle typer komik, da de kan bidrage til tilskuerens accept af mere eller mindre usammenhængende årsags- og virkningsforhold (Ibid. 33). På denne baggrund er der grundlag for at perspektivere værkerne i relation til stilen og den narrative struktur i komik og på den måde inddrage elementer fra genreanalyse i den forestående kulturanalyse.

4.4. Ekstern analyse

De hidtil berørte filmanalytiske elementer bruges primært til intern analyse af værker, og i forlængelse heraf inddrager Haastrup også ekstern analyse i sin tjekliste. Den eksterne analyse er relevant at inddrage i denne undersøgelse, fordi filmen betragtes som en kulturel repræsentation, dvs. indgår i en bredere sammenhæng og derfor også formes af værkeksterne forhold. Desuden spiller kontekstualisering en central rolle både analytisk og metodisk i kulturstudier, da subjektet ifølge Sørensen italesætter sig selv igennem konteksten, hvorfor kontekstualisering kan bidrage til forståelsen af værket (Sørensen, et al. 2010, 162). Ifølge Haastrup handler den eksterne analyse om at perspektivere filmen "i relation til den virkelighed, som værket udspringer fra og indgår i", hvilket i dette tilfælde er den/de kultur(er), som kan siges at ligge til grund for udformningen (Haastrup 2015, 273). Det vil sige, at elementer fra den interne analyse såsom stil, tematik og handlingsmønstre, som jeg har behandlet ovenfor, undersøges i relation til konteksten, fx aktuelle problemstillinger, genre, intertekstualitet eller kulturelle fænomener, i dette tilfælde stereotyper og kulturmøder. Når analysen på den måde ses i en større sammenhæng, giver det ifølge Haastrup en mere nuanceret forståelse af, hvordan filmen indgår i samspil med kulturen og samfundet mere

generelt (Haastrup 2015, 279). Dette er en væsentlig del af det metodiske kludetæppe, som jf. Sørensen et al. betegnes som "bricolage" om en, "der 'tager, hvad han har' af tilgængeligt værktøj og byggematerialer fra forskellige sammenhænge og placerer dem i en ny menings- eller funktions-sammenhæng" (Sørensen, et al. 2010, 119). Ifølge Sørensen et al. er metodisk bricolage en konsekvens af, at den senmoderne virkelighed er et kludetæppe i sig selv i den forstand, at vores virkelighed er vævet sammen af mange forskellige elementer, som er hentet fra forskellige steder (Ibid.).

Metodikken i tværfaglige kulturstudier, som dette speciale, henter redskaber fra den metodiske værktøjskasse efter behov, og de udvalgte teorier vælges på baggrund af deres potentielt frugtbare analyseperspektiver (Ibid.). Dette er fx tilfældet ifm. Haastrups tjeklistemetode, som tilpasses til den konkrete analyse ved at plukke brugbare elementer ud, som jeg har gjort ovenfor. Tværfagligheden er ifølge Sørensen et al. det mest centrale karakteristika for nye kulturstudier og medfører multiperspektiviske studier blandet af forskellige teoriuniverser eller kvalitative og kvantitative metoder, som gør det muligt at besvare spørgsmål ang. fænomener, som ikke kan afgrænses til en enkelt fagtradition (Ibid. 116). Mest almindeligt er det dog at vælge en fremgangsmåde med udgangspunkt "i en kvalitativ metode og belyse materialet ud fra forskellige teoretiske [...] perspektiver", som jeg fx gør i denne undersøgelse af stereotyper (Ibid. 117). Det er imidlertid ikke et spørgsmål om kvalitativ eller kvantitativ metode i kulturstudier, da det ifølge Sørensen et al. er både fagligt legitimt og kan være nødvendigt at indhente eller tilvejebringe kvantitative data eller statistikker og at analysere dem i en kvalitativ kontekst (Ibid. 123). På den måde kan metoderne supplere hinandens svagheder i en konkret undersøgelse ved at kombinere deres styrker, hvilket ifølge Sørensen et al. kaldes "triangulering" (Ibid. 124). Triangulering bruger jeg også i dette speciale i forbindelse med Hofstedes sammenligningsværktøj, som tilvejebringer sammenlignelige værdier for de seks nationale kulturdimensioner, som kan analyseres i sammenhæng med de etniske stereotyper i komedierne. På baggrund af denne fremstilling af opgavens metodik vil jeg gå videre til analysekapitlet, i hvilket ovenstående teorier vil blive anvendt.

5. ANALYSEKAPITEL

I dette kapitel vil jeg på baggrund af ovenstående teoretiske gennemgang af begreberne kultur, den Anden og stereotyper samt kultur- og filmanalysens metodik analysere funktionen af de nationale stereotyper i *Hochzeitspolka* (2010) og *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009).

5.1. Analyse af *Hochzeitspolka* (2010)

5.1.1. HANDLINGSRESUME

Hochzeitspolka er instrueret af nordtyskeren Lars Jessen i 2010 og foregår i den lille by Trudno i Polen, hvor protagonisten, den tyske Frieder Schultz (Christian Ulmen), skal giftes med polakken Gosia Borowka (Katarzyna Maciag). Tre år forinden har Frieder, på trods af sine forældres aversion mod Polen, forladt sit succesfulde rockband "Heide Hurricane", sin familie og Tyskland til fordel for et velbetalt job som direktør for en fabrik i Trudno, som faren til kammeraten Jonas Siebert (Fabian Hinrichs) ejer. På fabrikken går det imidlertid ikke som forventet, da medarbejderne strejker på grund af lave lønninger, uvidende om, at fabrikken flyttes til Ukraine, hvorfor Frieder ved hjælp fra sin assistent Marcin (Klaudiusz Kaufmann) må afgive falske løfter om lønstigning. Forholdet mellem Frieder og Gosia synes heller ikke at fungere optimalt, da Gosia gentagne gange søger åndelige svar på, hvem Frieder er inderst inde. Dagen før brylluppet overrasker Frieders gamle band-kammerater Jonas, Paul (Lucas Gregorowicz), Knack (Jens Münchow) og Manni (Waldemar Kobus) samt ekskæresten Ines (Alexandra Schalaudek) Frieder med en polterabend, som han kun modvilligt deltager i. Brylluppet starter som planlagt, men forstyrres af Frieders venner, da det går op for dem, at de ikke er ønskede. De kan imidlertid ikke rejse, da deres bil er blevet kørt op på en høj sokkel og bliver beskadiget i forsøget på at få den ned, hvorfor de alligevel deltager i bryllupsfesten, som ender i slagsmål pga. gamle stridigheder mellem Frieder og Jonas og heksejagt på band-medlemmerne. I panik stjæler de en bil, men kører galt og må reddes af Frieder, hvis bil kommer til at sidde fast. Ines og Gosia forener kræfter med indianeren Rich (Tim Sikyea) og redder tyskerne. Næste morgen er præget af forsoning, da Gosia endelig er kommet tættere på at finde ud af, hvem Frieder er, og Frieder og Jonas slutter fred, hvorefter tyskerne rejser hjem med bus.

5.1.2. MODTAGELSE AF FILMEN I TYSKLAND

Som en del af den værkeksterne analyse vil jeg i dette afsnit inddrage kritikernes anmeldelser af *Hochzeitspolka*. Blandt Die Welt's anmeldere er der uenighed om filmen, da Ulrike Mau den 28. september 2010 anmelder *Hochzeitspolka* som "ein durchweg destruktiver Film, der dem Zuschauer in den letzten zehn Minuten eine radiale Kehrtwende zumutet", i hvilken "Wodka-Wurst-Klischees bemüht [werden], bis selbst das letzte Lächeln gefriert" (Mau 2010). Dette står i modsætning til Josef Engels positive anmeldelse fra den 29. september 2010 af Jessens film som et værk, der kaster et detaljeret blik på provinsen og indeholder tør humor og i modsætning til andre tyske komedier, bl.a. nævnes *Maria, ihm schmeckt's nicht!*, ikke søger at løse konflikter gnidningsløst (Engels 2010). *Hochzeitspolka* er således en komedie, som deler vandene blandt anmelderne, hvilket ifølge Daniel Bickermann kan skyldes filmens insistere på at være en komedie, som medfører en massiv brug af klicheer, fx stripperen til Frieders polterabend (Bickermann 2010). Bickermann skriver bl.a. "solche und ähnliche Situationen entwickeln keine echte Komik, die Pointendichte bleibt einfach zu spärlich. Es ist nicht so, daß viele Witze in die Hose gehen würden, es gibt nur eindeutig zu wenige davon. Für ernstere Momente wiederum fehlt das echte Drama oder die Figurentiefe" (Ibid.). Et gennemgående fokus på klicheer er fælles for flere af anmeldelserne og synes at være det kritiske punkt, som ifølge Ralf Schenk fra film-dienst.de giver *Hochzeitspolka* et "kabarettistisches Potenzial" som er medvirkende til at filmen ikke lykkes som komedie, fordi problematikken mellem tyskere og polakker fremstilles for overfladisk (Schenk u.d.). I forbindelse med analysen af stereotyper vil jeg komme denne problemstilling nærmere, da analysen vil vise, hvor stereotypiserede karaktererne i *Hochzeitspolka* er. Graden af stereotypisering kan bidrage til undersøgelsen af stereotypernes funktion i komedien, da denne, som nævnt, kan være afgørende for tilskuerens opfattelse af karaktererne og indlevelse i filmens story afhængigt af tilskuerens schemata. Der kan således vise sig at være en sammenhæng mellem anmeldernes kritik af brugen af klicheer og stereotypernes funktion i komedien.

5.1.3. FILMENS KONSTRUKTION AF SELV OG ANDEN

Karaktererne i *Hochzeitspolka* er kategoriseret på baggrund af deres nationale tilhørsforhold i hhv. Tyskland og Polen (og USA). Dvs. en opdeling efter den ekstensive betydning af kulturbegrebet, som Welsch behandler, hvor konkrete kulturelle praksisser er karakteristiske for en gruppe med

samme nationale baggrund. For at illustrere denne opdeling vil jeg indledningsvis for analysen opstille min fortolkning af, hvordan filmens persongalleri er opdelt ift. nationalkultur.

Nationalkultur	Karakter
Polsk	Soldater Beboere i Trudno └ Fabriksarbejdere └ Bryllupsgæster └ Politibetjent └ Præst └ Taddeo └ Roman Borowka – Gosias onkel └ Teresa Borowka – Gosias tante └ Patti Borowka – Gosias kusine └ Hr. Borowka – Gosias far Gosia Borowka Marcin – Frieders assistent
Tysk	Frieder Schulz Hermann Schulz – Frieders far Dagmar Schulz – Frieders mor Jonas Siebert – Frieders chefs søn Paul Knack (Björn) Manni Ines – Frieders ekskæreste
Amerikansk	Rich

Figur 4: Karakteroversigt over nationalkulturelt tilhørsforhold

En så skarp opdeling kan være en måde, hvorpå manuskriptforfatterne skaber grobund for konflikt, og dermed spænding, da den tyske og polske nationalkultur opstilles som modsætninger,

hvilket forstærkes af landenes fælles historie, nærmere bestemt Tysklands angreb på Polen i 1939. Banen kridtes op i filmens prolog (set up), hvor Hermann beskriver Polen vha. sine egne fordomme som "viel zu gefährlich" (0:00:54) og "ein vildes Land" (0:01:33), hvor varmt rindende vand, asfalterede veje, forsyning af medicin ikke er selvsagte i Polen, og at der vil gå årtier, før de bliver det (0:01:13). Det er indforstået at de 'goder', som Hermann nævner, er selvfølgeligheder i Tyskland, hvilket er et eksempel på hvordan Selvet konstitueres i differentieringen til den Anden. Desuden illustrerer klippet hvordan konstruktionen af Selvet og den Anden får konkret indvirkning i den materielle verden, fordi konkrete grupper fortolkes og evalueres på baggrund af abstrakterne Selv og Anden. I det aktuelle klip udmønter det sig i, at Hermann fortolker og fordømmer polakker på baggrund af sin egen konstruktion af den Anden. I henhold til figur 4 kan der muligvis være tale om obelixforvrængning, fordi forskellene mellem Vi og de Andre opfattes så massive, at den Anden bliver til en trussel, hvorfor det er bedst at forblive adskilt. Jf. Frellos teori er det således fortolkningen af Polen som en trussel mod Selvet og dermed Frieders tyske identitet, som ligger til grund for Hermanns advarsel om 'det vilde Polen'.

I det næste klip er vi kommet tre år frem i tiden og befinder os ved den polske østgrænse, hvor indianeren Rich skal lære polske soldater at forsvare deres land imod illegale indvandrere (0:02:26). Begge scener kan betegnes som referencer til den tysk-polske forhistorie fra 1939 og tilvejebringer konteksten for filmens plot, hvorfor det er meningsfuldt at gengive konflikten fra begge sider. Scenerne tilvejebringer en forklaring på hvilken dybereliggende konflikt, som ifølge filmen hersker mellem tyskere og polakker den dag i dag, og som ligger til grund for tilspidsningen af konflikten i plottet. Prologen fungerer på den måde som redundans, dvs. det middel, som hjælper tilskueren med at danne en sammenhængende story ved at øge fokus på de træk, som er vigtige for karakterernes motivation eller projekt (Haastrup 2015, 243). Et eksempel på, hvordan informationerne i prologen hjælper tilskueren med at forstå plottet, er, da Marcin tolker for Gosias onkel Roman og Frieders far Hermann og udelader at Hermann er fra årgang 45 i sin oversættelse til Roman ifm. spørgsmålet om hans erhverv (0:35:42). Fordi anden verdenskrig er et ømtåleligt emne, censurerer Marcin Hermanns udtalelser, for at undgå en konflikt, hvilket er en detalje ved filmens plot, som sammen med prologen lader tilskueren afkode filmens story og dermed får mulighed for at se situationens ømtålelighed.

Hermanns opfattelse af Polen vidner desuden om en form for eksotisme, fx når han kalder Polen for et vildt land, hvis vi antager at 'vildt' er ensbetydende med noget fremmed og derfor eksotisk eller endda uciviliseret. Dette understreges fx vha. effektlyde af frit løbende dyr, såsom et katteslagsmål (0:12:15) eller en hund som gør i baggrunden (0:15:08). Det samme gør sig gældende på omslaget, som proklamerer: "Eine hochprozentige Komödie aus dem wilden Osten". Forskellen er imidlertid, at det 'vilde' i sidstnævnte sammenhæng er positivt konnoteret og snarere skal tiltrække tilskuerens opmærksomhed end at afskrække tilskueren, som det er tilfældet med Hermanns formaning til Frieder. Eksotisme ifm. stereotyper kan således anvendes både negativt og positivt, hvilket går imod den almindelige opfattelse af stereotypisering som noget negativt.

5.1.3.1. 6D-modellen

Ovenstående bidrager til en differentiering mellem tyske og polske karakterer i komedien. For at undersøge om der kunne være en sammenhæng mellem denne differentiering og de karakteristika, som Hofstede tillægger nationalkulturerne, vil jeg inddrage 6D-modellen og førnævnte sammenligningsværktøj, som kan ses nedenfor i figur 5. Jeg har indtastet Tyskland og Polen, og derefter vises talværdierne for hver kultur i hver af de seks kulturdimensioner.



Figur 5: Contry Comparison Germany and Poland (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018a)

Det skal fremhæves, at modellen ikke siger noget om økonomisk udvikling el.lign., men udelukkende viser nationalkulturernes pointtal for de kerneværdier, som udgør centrum i førnævnte løgdiagram for kulturelle repræsentationer, figur 2. Samlet set kan man sige om sammenligningen, at de tyske og polske kerneværdier ligger forholdsvis tæt, når det kommer til kulturdimensionerne individualisme overfor kollektivism, maskulinitet overfor femininitet samt eftergivenhed overfor begrænsning og differentierer sig mere ift. magtdistance, usikkerhedsundvigelse og langtidsorientering overfor korttidsorientering. I det følgende vil jeg komme nærmere ind på Hofstedes udlægning af, hvad de enkelte talværdier betyder for nationalkulturerne.

5.1.3.1.1. Magtdistance

Om Tysklands lave magtdistanceindeks på 35 ud af 100 mener Hofstede, at denne bygger på en tendens til decentralisering ifm. samfundsorganisering samt landets stærke middelklasse, som foretrækker direkte og involverende kommunikation og i lav grad accepterer kontrol og topstyring. Dette kræver ifølge Hofstede, at lederskabet udviser stor ekspertise på det konkrete område for at blive accepteret (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Det forholder sig imidlertid anderledes i Polen, som med sin score på 68 kan kaldes for et hierarkisk samfund. Ifølge Hofstede er et samfund hierarkisk, når befolkningen accepterer den hierarkiske orden indenfor hvilken, alle har en fast rangeret plads (Ibid.). Dette ser vi fx ifm. hierarkiet på fabrikken, hvor medarbejderne er lavest, dernæst Marcin, så Frieder og øverst Hr. Siebert. Som karakter udfordrer Jonas det etablerede hierarki, da han i kraft af sin stilling som chefens søn også rangeres højt, på trods af at han ikke er ansat i virksomheden.

5.1.3.1.2. Individualitet/kollektivitet

Ifølge sammenligningen er den tyske og polske nationalkultur tættere på hinanden i forbindelse med kulturdimensionen individualitet overfor kollektivitet, da begge lande kan karakteriseres som værende individualistiske med talværdier på 67 for Tyskland og 60 for Polen. Overordnet betyder dette ifølge Hofstede, at der er et højt fokus på selvrealisering (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Hofstede påpeger i denne sammenhæng en uoverensstemmelse i den polske kultur, fordi polakker på trods af deres høje individualitet har en hierarkisk kultur, som det er beskrevet ovenfor (Ibid.). Den specifikke kombination af de to kulturdimensioner skaber ifølge Hofstede en særlig

spænding i den polske kultur, idet "the manager is advised to establish a second 'level' of communication, having a personal contact with everybody in the structure, allowing to give the impression that 'everybody is important' in the organization" (Ibid.). Dette er på trods af den hierarkiske ulighed, som stadigvæk hersker i den polske nationalkultur. Pointen er imidlertid, at hierarkisk laverestående individer ikke bør føle sig uvigtige på grund af den høje individualitet, da de så vil protestere, som det er tilfældet i *Hochzeitspolka*, da Frieders medarbejdere strejker på grund af dårlige lønforhold (0:03:47). Vi ser det desuden, da Frieder vil invitere 'de vigtigste' medarbejdere med til brylluppet, og Marcin svarer vredt, at alle er vigtige i Polen (0:05:49).

5.1.3.1.3. Maskulinitet/femininitet

Med en talværdi på 66 for Tyskland og 64 for Polen bliver begge kulturer betegnet som maskuline samfund, hvilket betyder, at individuelle præstationer vægtes meget højt både af samfundet og individet selv i begge kulturer (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Derudover betyder den maskuline kulturdimension, at status- eller hierarkiske forskelle gerne må fremhæves, fx gennem materielle genstande såsom biler, smykker eller ens hjem (Ibid.). Det ser vi fx idet Frieder og Gosias hus er ved at blive renoveret, og at de holder et bryllup for hele byen, hvilket viser deres succes. Som nævnt i afsnit 3.1.2., omfatter kulturdimensionen maskulinitet overfor femininitet også kønsroller, idet mænd forventes at være selvsikre og optaget af materiel succes, hvorimod kvinder forventes i højere grad at være optaget af livskvalitet (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 151). I hvor høj grad kvinders fokus på livskvalitet hænger sammen med deres egen eller deres partners materielle succes, nævner Hofstede ikke noget om i sin udlægning. Det spiller imidlertid en rolle i *Hochzeitspolka*, da Gosias motivation for at gifte sig med Frieder bygger på hans materielle succes som direktør, hvilket hun antyder overfor sin kusine Patti (0:10:36).

Ifølge Hofstede er der i maskuline samfund desuden et stort fokus på retfærdighed og konkurrence, hvilket udmønter sig i en tendens til at konflikter ender i håndgemæng eller følelsesladede skænderier, hvilket også er tilfældet i *Hochzeitspolka* (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Fx da Frieder og Jonas kommer op og slås til festen som en kulmination på en årelang strid og indbyrdes provokationer under Jonas' ophold i Polen (01:03:58).

5.1.3.1.4. Usikkerhedsundvigelse/usikkerhedstolerance

I forbindelse med kulturdimensionen usikkerhedsundvigelse er der i både Tyskland og Polen en lav tolerance overfor usikkerhed. Graden adskiller sig dog, da den tyske kultur, med 65 point, ifølge Hofstede skulle være mere tolerant overfor usikkerhed end den polske kultur. Dette afspejles dog ikke direkte i *Hochzeitspolka*, da bl.a. Gosia og hendes far viser sig som værende mere omstillingsparate end Frieder, da de fire venner ankommer uanmeldt (0:13:30). Med 93 point placerer den polske kultur sig iblandt de mest usikkerhedsundvigende kulturer i verden (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 202). Kulturer med så høje pointtal som Polen har ifølge Hofstede tendens til at fastholde rigide regelsæt for tro og social adfærd og er intolerante overfor uortodoks adfærd og ideer (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Dette skyldes et følelsesmæssigt behov for regler, som et led i usikkerhedsundvigelsen. Dette ser vi fx ifm. polakkernes reaktion på afbrydelsen af ceremonien (0:37:29) og igennem karakteren Roman, som viser sig som særligt intolerant overfor tyskeres opførsel, hvilket jeg vil vende tilbage til. Derudover er følgende kendetegn ifølge Hofstede forbundet med høje pointtal for denne kulturdimension: tid er penge, præcision og punktlighed er normen og sikkerhed er et vigtigt element for den individuelle motivation. Det kan fx være økonomisk sikkerhed, som 1) motiverer Frieder til at tage til Polen og 2) motiverer Gosia til at gifte sig med Frieder (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b).

5.1.3.1.5. Langtidsorientering/korttidsorientering

Ovennævnte fastholdelse af rigide regelsæt for Polens vedkommende udmønter sig desuden ifm. kulturdimensionen langtidsorientering versus korttidsorientering, da Polen med en talværdi på 38 kan beskrives som et korttidsorienteret samfund, hvor respekt for traditioner og det at opfylde sociale forpligtelser er særligt vigtigt (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 248-249). Dette kommer til udtryk på komisk vis, da de to teenagere diskuterer, hvordan man lægger korsets tegn korrekt, så man ikke laver satanistiske tegn i stedet for (01:10:21). Ifølge Hofstede er der i korttidsorienterede kulturer et overskyggende fokus på at etablere den absolutte sandhed, hvilket medfører en stærkt normativ kultur, hvis dyder er særligt forbundet med fortidens dyder (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Som følge heraf er der ifølge Hofstede tendens til at efterstræbe hurtige løsninger, hvilket medfører en lav tilbøjelighed til at sikre fremtiden, fx ved at man ikke sparer op (Ibid.). Den opdigtede lønstigning, som Marcin finder på, kan fx opfattes som en af disse hurtige løsninger.

ger, som afvikler strejken i øjeblikket, men også kan føre til større problemer på længere sigt. Frieder virker imidlertid ikke til at tage dette i betragtning, hvorfor han i den konkrete sammenhæng ikke lever op til de karakteristika, som Hofstede tilskriver den tyske kultur.

Den tyske kultur kan med 83 point beskrives som langtidsorienteret og pragmatisk (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Ifølge Hofstede betyder dette, at opfattelsen af sandhed er afhængig af den konkrete situation og at traditioner lettere kan tilpasses til omskiftelige betingelser (Ibid.). Denne form for omskiftelighed ser vi bl.a. hos Frieder, som tilpasser sig, da heksejagten indledes og kort derefter afblæses, efter 'sandheden' kommer frem, hvorfor han i stedet kører ud for at hjælpe sine kammerater (01:16:26).

5.1.3.1.6. Eftergivenhed/begrænsning

Også i forhold til den sidste af Hofstedes kulturdimensioner; eftergivenhed overfor begrænsning, ligger den tyske og polske kultur forholdsvis tæt, da begge ifølge Hofstedes undersøgelser kan betegnes som begrænsede i den forstand, at personlig nydelse bremses og/eller reguleres af strenge normer (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 291). Ifølge Hofstede er Tyskland med sine 40 point kendetegnet ved en tendens til kynisme og pessimisme, og ved ikke at værdsætte fritid så højt som karriere, hvilket filmen viser, idet Frieder forlader Heide Hurricanes til fordel for en karriere i Polen. Ifølge Hofstede kan medlemmer af den tyske kultur tilmed føle skyld, hvis de trodser sociale normer til fordel for selvforkælelse eller tilfredsstillelse (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Det er imidlertid ikke det billede, som tegnes af tyskernes opførsel inde i kirken og pga. Knack og Pauls opførsel til brylluppet, da de trodser de sociale normer (0:54:49). Modsat er karakteren Gosia i høj grad udtryk for en begrænsende kultur, da hun 1) føler sig forpligtet til at gifte sig på grund af sin alder 2) tager med til fotografen, selvom hun tydeligvis er utilpas og 3) kører ud for at finde Frieder, selvom hun ikke har lyst. Hofstede specificerer i den forbindelse at eftergivenhed ikke udelukkende refererer til tilfredsstillelse af fysiske behov, men i højere grad handler om livsnydelse og dét at have det sjovt generelt (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 291). Polen opnår en endnu lavere talværdi på 29, og er således kendetegnet ved det samme som ovenstående (Ibid. 208).

På baggrund af ovenstående afsnit kan vi se, hvilke elementer, som ifølge Hofstede er medvirkende til at adskille de to nationalkulturer i filmen, samt deres relation til det traditionelle kulturbegreb som afgrænsede enheder med mere eller mindre forskelligartede karakteristika. I de følgende afsnit vil jeg analysere de nationale stereotyper, som enkelte eller flere karakterer kan siges at være repræsentanter for i *Hochzeitspolka*. Dette kan vise, i hvor høj eller lav grad disse kan relateres til Hofstedes udlægning af hhv. tyske og polske kerneværdier og dermed, om filmen efterstræber en mere traditionel skildring af kulturer eller bevæger sig i retningen af det transkulturelle kulturbegreb, som Welsch taler for.

5.1.4. ANALYSE AF STEREOTYPER

5.1.4.1. Rich

Den første karakter, som jeg vil behandle, er indianeren Rich, der som nævnt er i Trudno for at udanne soldater og politi til at forsvare Polen imod illegale indvandrere, adskiller sig fra de andre karakterer i filmen ved at være amerikaner. Dette markeres bl.a. vha. sproget, da Rich hverken taler tysk eller polsk, men derimod har en meget tydelig amerikansk accent. Indianere er også betegnet 'native americans' og deres kultur har efter 'indianerkrigene' mellem de indianske folk og kolonister/nybyggere i Nordamerika fra 1850-1890 været genstand for en høj grad af eksotisme og stereotypisering (Thorsen 2009). Det kan således synes paradoksalt, at en indianer skal lære polske soldater at forsvare sig mod fremmede i *Hochzeitspolka*, når indianernes egen historie tages i betragtning. Paradokset kan anvendes som et af komediens redskaber, nærmere bestemt satire, ved hjælp af hvilken den sociale konvention, at indianere er særligt gode til at læse spor i naturen, lat-terliggøres i filmen. Forbindelsen mellem Polen og indianere kan også føres tilbage til det 19. århundrede, hvor der ifølge Hahn herskede en stereotyp i både tysk litteratur og i pressen om "Polen als Indianer", som i dag er glemt (Hahn 2002, 29). Stereotypen blev særligt anvendt af forfatter og udgiver Gustav Freytag, som i 1848 udgav en form for reportage, hvori han beskriver polakker: "Sie sahen im Licht der untergehenden Sonne aus wie ein schönes Bild von Meisterhand, wenn sie mir aber in diesem Augenblick anders vorkamen, als eine Bande roher Indianer, als eine Horde Pawnee Loups in den Grasebenen des Missouri, gut für Grenzkriege, für Romane und Trauerspiele, aber unbrauchbar für das Leben, so will ich nie wieder einem freien Mann die Hand schütteln"

(Ibid. 29). Hvorvidt dette er årsagen til, at netop en indianer skal hjælpe polakkerne i *Hochzeitspolka* er usikkert, men ikke desto mindre relevant at tage i betragtning, da det understøtter, at både polakker og indianere stereotypiseres og parodieres.

Eksotisme af indianere findes i høj grad i forbindelse med turisme i USA. Fx i Grand Canyon National Park, hvor indianere giver betalende turister en såkaldt 'autentisk' oplevelse af den indianske kultur. Dette foregår bl.a. på luksushoteller, museer, i den indianske landsby og på den kendte skywalk, hvorfor man kan stille spørgsmålstejn ved graden af autenticitet, da oplevelsen i høj grad er iscenesat til ære for turister (National Park Trips Media 2018). Derudover har den amerikanske filmhistorie i høj grad været med til at stereotypisere indianerne som 'de vilde', bl.a. i *General Custer's last stand* (1936) og *They died with their boots on* (1941), hvor det vilde bliver udtryk for, at indianerne er uciviliserede, hvilket bl.a. illustreres ved hjælp af et bestemt karakteristisk udseende (brune mænd med langt sort hår), boligforhold (tipier), beklædning (skindtøj med frynser og pandebånd med en eller flere fjer), navne som refererer til naturfænomener, foruden deres evner til at være i kontakt med naturen og åndeverdenen. Som eksempel fremhæves "Chief Thundercloud" fra *General Custer's last stand*:



Figur 6: stillbillede fra *General Custer's last stand* (IMDb.com 2018)

I *Hochzeitspolka* er det imidlertid ikke Rich, som primært anses for at være den vilde, men derimod polakkerne jf. Hermanns udtalelse om Polen, som et vildt land. Sikyeas rolle kan på den måde fungere som en nuancering af den dikotomiske tænkning, som hersker mellem Selvet og den Anden i den etniske komedie, fordi man har valgt at bringe flere figurer eller kategorier i spil, som kan anses som 'vilde'. Komediegenren taget i betragtning bidrager dette til en latterliggørelse af stereotypiseringerne, idet henvisningen til et "vildt land" også kunne være indianernes land. Referencen understreges i prologen, da det første klip efter Hermanns formaning viser Rich, som vha. en machete baner sig vej gennem sammenvokset terræn (0:01:43). Rich er desuden indehaver en særlig ekspertise for at aflæse spor i naturen og sin kontakt med åndeverdenen, hvilket bidrager til stereotypiseringen af indianeren Rich, som jeg vil behandle i det følgende.

Der er en umiskendelig sammenhæng mellem castingen af Tim Sikyea, og stereotypen af en moderne indianer, som producenterne af *Hochzeitspolka* har konstrueret ud fra ovenstående ideal, se figur 7. Rich bor hverken i tipi eller går i skindtøj med frynser, men hans fysiske udseende og indretningen af hans lejlighed refererer til det mere moderne billede af indianere, som er blevet konstrueret i sidste halvdel af det 20. århundrede, fx i film som *Danser med ulve* (1990) og komedierne *Powwow Highway* (1989), *Smoke Signals* (1998).



Figur 7: Stillbillede Richs lejlighed (0.24.39)

Stillbilledet indeholder flere kendte motiver fra den indianske kultur, fx vævede tæpper, vægophæng og bjørnelampen, som står side om side med moderne bekvemmeligheder, såsom et fjernsyn og flere forskellige lydanlæg. Motivet på Rich T-shirt er desuden en direkte intertekstuel reference til den stereotype indianer med langt sort hår, skindtøj med frynser og hårbånd med fjer, som er illustreret i figur 6. Billedet er fra en scene hvor Gosia kommer til Rich for at deltage i en seance og få et åndeligt svar på, hvem Frieder i virkeligheden er, inden hun gifter sig med ham. På den måde bekræftes stereotypen endnu en gang, da Rich alene af den grund, at han er indianer, er i stand til at afholde denne form for åndelig seance. Rich udfører ritualet på trods af, at han udviser irritation over, at skulle gøre det endnu en gang, når Gosia alligevel ikke lytter til ånderne, fordi "they were wrong", som hun siger (0:22:55). På den måde ironiseres stereotypiseringen af den indianske kultur, som Rich repræsenterer, i *Hochzeitpolka*, idet de indianske træk hos Rich overdrides som et led i komediens parodi. Stereotypiseringen af Rich fungerer således som en parodi, idet han fremstilles som indianer og intet andet.

Eftersom Rich er amerikansk indianer, vil jeg være varsom med at inddrage Hofstedes 6D-model for USA ifm. Rich som stereotyp, da undersøgelserne bag tallene ikke tager højde for en sådan diversitet indenfor den nationale grænse. Jeg vil dog alligevel fremhæve kulturdimensionen usikkerhedsundvigelse, som for den polske kultur var meget høj (93) og for USA er væsentligt lavere (46), hvilket betyder at man ifølge Hofstede er tolerant overfor usikkerhed i USA (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018c). Gosia opsøger Rich som et forebyggende led i sit ægteskab med Frieder, hvilket vidner om hendes høje usikkerhedsundvigelse, da hun vil forsikres om, at hendes valg er sikkert. Richs svar er, at hun bare skal gifte sig med Frieder, og at hun derefter vil have rigelig tid til at finde svar på alle sine spørgsmål (0:24:29). Dette viser således at Rich er tolerant overfor usikkerhed og er således i overensstemmelse med Hofstedes undersøgelser for USA og er med til at understrege stereotypen af den polske kultur på en humoristisk måde.

Richs evner til at læse spor i naturen parodieres betydeligt i forbindelse med Ines og Gosias søgen efter Frieder og hans tidligere bandmedlemmer, da de kører ud af landevejen og Rich hænger med hovedet ud af bagdøren med en lille lommelygte og dikterer vejen, se figur 8 nedenfor. På traditionel slapstick manér kommer bilen for tæt på et træ og døren rammer Rich i hovedet, hvilket i sammenhæng med ovenstående kan beskrives som en af de klicheer, som giver filmen det førnævnte træk fra kabaretgenren, som bl.a. Schenk nævner.



Figur 8: Stillbillede eftersøgning af Frieder (1:22:31)

Afsluttende om Rich vil jeg fremhæve en samtale, hvor Frieder spørger Rich, hvordan det kan være, at polakkerne accepterer Rich, når Frieder selv har så svært ved at blive en af dem, hvortil Rich svarer "I think it's because they know I'm going to leave again" (0:44:14-0:44:34). Filmen behandler således hele problematikken ifm. kulturudvekslinger på blot 20 sekunder ved at italesætte den etnocentrisme, som karakteren Frieder oplever, fordi han aktivt forsøger at ændre sin identitet fra tysk til polsk. Han bedømmes derfor på baggrund af polske standarder, som bevirker, at han ikke passer ind. Rich har ikke de samme ambitioner som Frieder om at blive i Polen, hvilket resulterer i, at beboerne i Trudno ikke dømmes ham ud fra forhold, som er gældende for den polske nationalkultur, men derimod kan fascineres af hans fremmedartethed.

Samlet set er der i forbindelse med Rich ikke tale om et brud med stereotypen, da karakteren på ovennævnte områder bekræfter den, hvilket kan skyldes, at Rich kan karakteriseres som en birolle, og der derfor ikke er samme krav om en afrundet person, som det eksempelvis er tilfældet for hovedrollerne. Dét, at stereotypen ikke brydes, peger på stereotypens funktion som et nuancerende og ikke mindst komisk element i filmens plot, hvor den stereotypiserede indianers karakteristika, bl.a. stereotyper, overdrives i komikkens navn. Stereotypiseringen af Rich har desuden betydning for filmens helhed, idet inddragelsen af en tredje nationalitet vil nuancere skellet mellem

Selvet og den Anden. En sekundær andethed (amerikaner) kan fremhæve stereotypisering af både Selvet (tysk) og den primære Anden (polsk), som ikke ville skinne igennem på samme måde, hvis ikke denne tredjepart var tilstede. Fx i tilfældet med usikkerhedsundvigelse, hvor både Tyskland og Polen er usikkerhedsundvigende og USA er usikkerhedstolerant ifølge Hofstede. I *Hochzeitspolka* viser det sig bl.a., da kommunikationen mellem tyskere og polakker er gået i hårknude på politistationen i forbindelse med Jonas' anklage af to polske teenagere for at have ødelagt hans bil (0:43:14). Det lykkes Rich at flytte fokus væk fra konflikten tilbage til brylluppet, hvilket bevirker, at plottet ikke går i stå på grund af nævnte konflikt (0:43:39-0:44:10). Betydningen for plottets udvikling samt den satiriske og parodierende anvendelse af karakteren Rich peger på, at filmen i høj grad kan siges at være bevidst om egen stereotypisering, og at denne bruges aktivt og bevidst. Det er således muligt at antage, at den bevidste brug af stereotyper i komikkens navn ifm. biroller, bidrager til filmens overdrevne og klicheprægede udtryk, som kritiseres af anmelderne.

5.1.4.2. Hermann og Dagmar Schulz

En anden birolle, der ligesom Rich er stereotypiseret på baggrund af sit nationale tilhørsforhold, er Frieders far Hermann Schulz, hvis udtalelser italesætter den polske stereotyp og er grundlæggende for konstitueringen af filmens differentieringen mellem den tyske og den polske kultur. Hermann og Dagmar behandles sammen, da de kun optræder sammen, og det primært er Hermann, som udtaler sig på deres fælles vegne, hvilket vidner om en kønsstereotypisering i filmen.

De bor i et visuelt stereotypiseret vesttysk hjem med massive mørke træmøbler med dekorative udskæringer, ægte tæpper og tunge velourgardiner, se figur 9 og 10 nedenfor. Rollerne i hjemmet kan beskrives som traditionelle og i overensstemmelse med de karakteristika, som Hofstede tillægger maskuline samfund som det tyske: Hermann fungerer som patriark og Frieder rådfører sig med ham, alt imens Dagmar står og stryger og generelt blander sig meget lidt i samtalen. De stereotypiseres således på baggrund af deres traditionelle levemåde og Hermanns aversion imod Polen.



Figur 9: Stillbillede Schulz' hjem (0:0:56)



Figur 10: Stillbillede Schulz' hjem (0:0:59)

Hermanns fordomme overfor Polen og polakker er gennemgående og meget udtalte, men primært overfor Frieder, dvs. indenfor familiens rammer. Fx da de ankommer til kirken, og Frieder

spørger, hvordan deres ophold i Krakow har været, hvortil Herman svarer "uns wurde nichts geklaut und das Hotel war alles in allem recht sauber", hvilket viser, hvor lave forventninger de har til Polen (0:34:55). Hans udtalelser er imidlertid ikke årsag til konflikt, da han handler efter konventionerne til et bryllup og derfor ikke gør sig særlig bemærkelsesværdig. Hermann og Dagmar kan grundlæggende beskrives som respektfulde, og de opfører sig, som det kan forventes af gæster i et fremmed land. Hermanns eneste 'uheld' er i begyndelsen af talen til Frieder og Gosia, hvor han i stedet for Gosias efternavn, Borowka, fremstammer "Malgozkalaka", hvilket, Gosia og Frieders minner afslører, er pinagtigt (0:55:36). Til forskel fra førnævnte situationer, hvor Hermanns udtalelser er med til at etablere den polske stereotyp, er det i ovennævnte sammenhæng Hermann selv, som udstilles, idet han ikke kan udtale sin svigerdatters navn. Dette konstruerer en stereotyp af Hermann og Dagmar, dvs. tyskere, som værende sig selv nok og som nogle, der ikke følger med samfundets udvikling, da de ikke er så imødekommende overfor fremmede, som fx deres søn, hvilket jeg vil vende tilbage til.

Stereotypiseringen af Hermann og Dagmar som gammeldags sker som følge af deres egen stereotypisering af Polen og polakker. Fordommene, som ligger til grund for stereotypiseringen af polakker, har rod i førnævnte historiske begivenheder og kan derfor formodes at være generationsbetingede, eftersom Frieder ikke har de samme fordomme. I modsætning til Rich, spiller Hermann og Dagmar ikke en rolle for plottets handling og udvikling, hvorfor stereotypens funktion kan siges at være at etablere af en kløft mellem den tyske kultur og den polske kultur. Opdelingen og stereotypiseringen af kulturerne skaber dermed en grobund for konflikt og spænding i plottet, selvom karaktererne ikke er handlingsgenererende i sig selv.

Ovenstående afsnit om Rich, Hermann og Dagmar viser, hvordan biroller i *Hochzeitspolka* stereotypiseres pga. deres kultur og derfor kan kategoriseres i en bestemt gruppe. Stereotypiseringen af biroller kan på baggrund af ovenstående siges at fungere som overdrivelser i komikkens navn, fx i form af parodier, som kan anvendes til satirisk behandling af stereotyperne.

5.1.4.3. Polakker, Marcin og Gosia

I *Hochzeitspolka* er der en tendens til orientalisme, idet karakterer med polsk nationalitet skæres over en kam, uanset i hvor høj eller lav grad den enkelte karakter bekræfter den polske stereotyp.

Enkelte karakterer, fx Marcin, skiller sig mere ud fra mængden end andre, ved fx at have flere replikker, men i fremstillingen overskygger tilknytningen til gruppen i flere tilfælde karakterernes individuelle motivation. Der kan således siges at være tale om en orientaleren af Polen og polakker, som i kraft af deres østlige placering i Europa bliver andetgjort ift. vesten, hvilket i relation til Saida udlægning også kan karakteriseres som orientalisme (Said 2002, 27).

Gruppen af polakker i *Hochzeitspolka* indbefatter beboerne i Trudno, dvs. fabriksmedarbejderne, bryllupsgæster, herunder Gosias familiemedlemmer, Marcin og præsten. Igennem filmen er de polske karakterers styrke ift. tyskerne, at de udgør en talstærk gruppe, fx i forbindelse med strejken på fabrikken og i slagsmålet med Jonas, Paul, Knack og Manni, hvor overtallet af polakker er afgørende for udfaldet. Filmens differentiering mellem Polen og Tyskland samt Hermanns stereotypisering af landet som vildt og tilbagestående ift. infrastruktur og materiel velstand bidrager til en stereotypisering af Polens befolkning som værende kriminelle og have en lav standard for rengøring. Derudover stereotypiseres polakkerne i filmen også på baggrund af deres handlinger i plottet, hvorfor den nationale stereotyp for polakker også kommer til at indbefatte en generel utilfredshed med levestandard, et stort alkoholforbrug, intolerance overfor andre kulturer og at polakker kun kan tale polsk.

Der er dog tale om en broget gruppe og enkelte karakterer viser sig om en form for modsætninger, hvoraf nogle bekræfter stereotypen, alt imens andre bryder med den. Fx kan Gosias far og onkel betragtes som modsætninger, idet Roman er fjendtlig overfor tyskerne og aktivt forsøger at skabe splid ved at bagtale tyskerne, hvilket bekræfter den polske stereotyp. Gosias far er derimod mere åben og byder Frieder og hans venner og familie hjerteligt velkommen, hvilket kan karakteriseres som et brud med den polske stereotyp. Gosias far har ikke noget navn i filmen, hvilket vidner om orientalisme, fordi hans brud med stereotypen ikke på samme måde fremhæves, som den skydegale onkels bekræftelse af stereotypen. Dette er et eksempel på, hvordan de karakterer som bryder med stereotypen falder i baggrunden til fordel for de overdrevne stereotyper, som dominerer fremstillingen. Dette illustreres fx i situationen på politistationen, da Gosia inviterer de fire tyskere med til bryllupsfesten. Roman reagerer negativt og svarer, at hvis tyskerne skal med, så går han, hvilket står i kontrast til farens reaktion, som imødekommer Gosias valg, se nedenfor.



Figur 11: stillbillede Roman (t.v.) og Gosias far (anden t.v.) (0:43:51)

Til festen er deres opførsel også vidt forskellig: Roman omgås kun andre polakker og fokuserer på de negative aspekter ved de fire tyskeres opførsel, fx da de kritiserer maden (0:48:53). Alt i mens Gosias far forsøger at få Frieders forældre til at føle sig godt tilpas, fx ved at invitere dem med til fællesdans (0:47:22). Begge karakterer taler kun polsk, hvilket bekræfter stereotypen, at polakker ikke kan fremmedsprog, men i modsætning til Roman forsøger Gosias far alligevel at kommunikere med de tyske gæster, hvilket fører til sproglige misforståelser til stor underholdning for en tysktalende tilskuer (0:15:42). Brugen af sproglige misforståelser som denne i skildringen af kulturmøder er klichepræget, fordi det er et oplagt virkemiddel til at skabe et komisk element. Stereotypen, at polakker ikke skulle kunne andre sprog end polsk, brydes imidlertid af flere karakterer, fx præsten, hvis tyske komplimenteres af Frieder (0:07:28). Jonas og Pauls fordomme om polakkers sproglige kundskaber tydeliggøres på politistationen, hvor de antager, at politibetjenten ikke tager imod deres anmeldelse, fordi han ikke forstår tysk. De henvender sig i stedet til Rich og spørger "do you speak English?", hvortil politibetjenten svarer på tysk: "Aber natürlich. Das ist ein Amerikaner" og udstiller dermed tyskernes stereotypisering af polakker, da han både kan tysk og engelsk (0:42:02).

Karakteren Marcin, t.h. i figur 11 ovenfor, er den polak som foruden Gosia, skiller sig mest ud i gruppen, idet han fungerer som mægler og oversætter af såvel sproglige som kulturelle konventioner. Han bryder bl.a. med den polske stereotyp ved at kunne begå sig på flere sprog, ved ikke at indtage store mængder alkohol, som de andre polakker og ved ikke på samme måde at lade sig provokere af Jonas, Paul, Knack og Mannis opførsel. Derudover er han filmen igennem meget serviceminded overfor Frieder, fordi han er direktør, og ikke mindst Jonas, fordi han er chefens søn. Hans tjenestevillighed får ham til at synes opportunistisk eller sågar slesk, hvilket kan relateres til Hofstedes udlægning af det polske hierarki og høje individualisme, da dette kan være måden til at opnå en højere rang. I konflikterne er han som en lus mellem to negle, fordi han er afhængig af velvilje fra både tyskere og polakker, se fx figur 12 nedenfor. Han kan ikke trodse Frieder og Jonas af frygt for at miste sin stilling på fabrikken, men han kan heller ikke afvige for meget fra polakkerne, hvis han ikke vil 'udstødes' fra den polske gruppe.

Jf. afsnit 4.3. er et logisk årsags- og virkningsforhold uvæsentligt for komediegenren, da det tilskyndes at bryde med kausal motivation til ære for komikken. Således kan komediegenren opfattes som betingende for *Hochzeitpolkas* tilbøjelighed til at efterstræbe det absurde, hvilket kan forklare, hvorfor Marcins og Gosias fars brud med den polske stereotyp som fornuftige og tolerante stemmer overhøres, pga. koret af overdrevne stereotyper. Filmens bevidsthed om sin egen orienteringen af polakker er usikker, da der som sagt er enkelte karakterer, som skiller sig ud, men stereotypiseringen af den drikfældige og dovne polak illustreres konsekvent vha. en fabriksarbejder ved navn Przemek, som Jonas og Paul har et sammenstød med, fordi han er til brylluppet i stedet for at reparere deres bil, se nedenfor.



Figur 12: Stillbillede polsk stereotyp (nr. 2 fra højre) (0:56:57)

En anden karakter, som bryder med den polske stereotyp er Gosia, som i modsætning til ovenstående har 1) en høj levestandard sammen med Frieder, 2) en høj tolerance overfor fremmede kulturer, hvilket hendes forhold til Frieder og Rich vidner om og 3) sproglige kompetencer i både tysk og engelsk. Derudover udviser hun tolerance overfor usikkerhed, da de fire tyskere ankommer uanmeldt, og hun synes i det hele taget mere positiv stemt overfor overraskelser end det er tilfældet med Frieder. Fx da bandet vil have Frieder til at spille "Eisgekühlter Bommelunder" sammen med dem, og Gosia må tvinge ham på scenen.

Det kan således slås fast, at Gosia er medvirkende til at nuancere den polske stereotyp på disse områder, men ligesom det er tilfældet ifm. Marcin, lykkes det ikke Gosia at ændre filmens polske stereotyper. Dette kan skyldes, at hendes tolerance og accept ikke er ligeså komisk som de kulturelle sammenstød, som de dominerende stereotyper genererer, hvilket kan relateres til komediens overordnede struktur, som tilsyneladende favoriserer skarpt optegnede stereotyper.

5.1.4.4. Frieder

Stereotypiseringen af polakker skabes ikke udelukkende som følgende af ovenstående parametre, men også gennem protagonisten Frieder, som ved flere lejligheder belærer Jonas og vennerne om,

hvordan polakkerne er anderledes end tyskere. Fx til sin polterabend hvor han siger "Aber du kennst die Polen doch gar nicht! Das ist deres Form von Höflichkeit!" (0:21:52) og ved kirken "Leute, es gibt Regeln hier! [...] Regeln, die den Leuten hier wichtig sind. Und die kenne ich! Kirche zum Beispiel, das ist denen heilig!" (0:37:34-0:37:43). Citaterne kan relateres til de karakteristika, som Hofstede tilskriver Polens talværdi for usikkerhedsundvigelse og korttidsorientering, fx at de skulle have en lav tolerance overfor uortodoks adfærd og på samme tid stor respekt for traditioner.

Der er ingen tvivl om, at Frieder har gjort en stor indsats for at blive accepteret af polakkerne, fx idet han forsøger at lære sproget og ære deres traditioner, men spørgsmålet er, hvor succesfuld han har været, når forholdet til bl.a. Gosia tages i betragtning. Frieder har underkastet sig polakkernes traditioner pga. frygten for at blive ekskluderet fra fællesskabet og for at fejle som direktør. Tilsammen giver dette et indtryk af, at Frieder i forsøget på at blive assimileret forsøger at fralægge sig sin tyske identitet og kultur, fordi han frygter et kultursammenstød. Fx da præsten spørger, om Frieder gerne vil have en tysk salme til ceremonien, hvortil Frieder svarer "Nö, das ist ja eine polnische Hochzeit" (0:07:15). Dette kan være et udtryk for, at karakteren Frieder ikke er udtryk for en national stereotyp om tyskere, men derimod repræsenterer et segment i Tyskland, som pga. landets nazifortid har en tendens til selvfornektelse og overtolerance. Som følge heraf træder Frieder ikke rigtigt i karakter, hverken som karakter eller visuelt, hvorfor han kan beskrives som gennemsnitlig i alle aspekter af sit liv. Dette bekræftes af karakterens ydre: en lavstammet mand med bleg hud, kommunefarvet hår, glatbarberet ansigt og gråbrun habit, dvs. en alt i alt gennemsnitlig mand af udseende – en 'jedermann' eller 'Jens Jensen' som man ville sige på dansk. Frieder kan således opfattes som en form for stedfortræder for tilskueren, hvilket ifølge Haastrups fremstilling kan få tilskueren til at engagere sig i karakteren som følge af hans gennemsnitlighed alene af den grund, at tilskueren kan identificere sig med ham.



Figur 13: Stillbillede Frieder (t.v.) (0:29:18)

Den tyske stereotyp kan siges at være bundet op på maskulinitet, handlekraft og karrieremæssig succes, men Frieder besidder i kraft af sin ageren ikke disse egenskaber, fordi han lader sig skubbe rundt og kun handler, når der ikke er en vej udenom. Fx da han hellere vil gemme sig på sit kontor bag nedrullede persienner end at tage hånd om fabriksarbejdernes strejke (0:03:35). Dette ser vi også i førnævnte scene fra politistationen, hvor Gosia viser initiativ og inviterer tyskerne med til festen og Frieder tilføjer "ja, das hätte ich schöner kaum sagen können" (0:44:03). Disse eksempler afslører Frieder som en antihelt, som ikke er agerende eller aktiv, men en medløber, som ikke rigtigt står for noget. Frieders rolle som antihelt overdrives imidlertid, fx vha. gimmicks som den overdimensionerede kuglepen og smalle læsebriller, som skal give Frieder slagkraft i sin position som direktør, se nedenfor.



Figur 14: Stillbillede Frieder (0:05:35)

Kameraets perspektiv og dét, at Frieder står på et bord og hæver sig over medarbejderne viser hierarkiet imellem fabrikkens medarbejdere. Frieder er dog nødt til at bruge denne type 'proteser' for at kunne varetage rollen som direktør og opretholde hierarkiet, hvilket giver indtryk af, at han ikke er egnet til lederrollen. Dette italesættes også af Jonas under brylluppet, som siger "Du spielst hier den großen Direktor! Das bist du doch gar nicht! [...] Du bist kein Pole, du bist kein Katholik. Dein ganzes Leben ist ein Geschenk von meinem Vater!" (01:01:47). Det er i denne sammenhæng væsentligt at inddrage Hofstedes karakteristika for maskuline kulturer, som fokuserer på materiel succes som resultat af individuelle præstationer, hvilket Frieder ikke kan siges at have opnået, hvorfor han ifølge Hofstede vil blive set ned på, som det er tilfældet i filmen. Jonas' anklage kan også ses som et udtryk for den lave magtdistance, som Hofstede tillægger den tyske kultur, som bevirker, at dét, at hæve sig over andre når man ikke har den rette ekspertise, ikke accepteres. På den baggrund lever Frieder ikke op til Hofstedes udlægning af den tyske kulturs værdier. I forlængelse af dette vil jeg i den videre undersøgelse af tyske stereotyper fokusere på Jonas.

5.1.4.5. Jonas

I modsætning til *Hochzeitpolka*s fremstilling af polakker, hvor individuelle karaktertræk udviskes, er der en udpræget differentiering mellem de fire kammerater, både visuelt og karaktermæssigt. Visuelt adskiller de sig ift. højde og drøjde, som nedenstående figur viser, men deres forskellighed kommer også til udtryk igennem kostumer og distinkte ansigtstræk, fx Knacks flade næse.



Figur 15: fra venstre: Manni, Paul, Jonas og Knack (0:12:34)

Således formes den interne gruppedynamik bestående af forskellige typer af personligheder, som bl.a. skabes på baggrund af kulturforskelle og udseende, motivation og opførsel overfor polakkerne. Denne type konstellation af personligheder er et kendt motiv i komedier og kan bl.a. findes i *The Hangover* (2009).

Jonas er gruppens leder og hans temperament dikterer, om gruppen går eller bliver, fx da Frieder sender dem ud af kirken (0:38:26). Han er højere end de andre, glatbarberet, formelt klædt i blazerjakke, og så har han en grundlæggende skeptisk attitude overfor Polen og polakker, hvilket hans mimik og dét, at han bevidst undlader at blande sig med polakkerne til brylluppet, afslører ved flere lejligheder, se fx nedenfor. Hans skepsis kommer til udtryk i form af fordomme og

stereotypisering af polakker som kriminelle og uærlige. Fx da Frieder siger "die sind zuverlässig die Polen" hvortil Jonas fnyser og svarer "Seit wann das denn?" (0:52:38).



Figur 16: Stillbillede Jonas (t.v.) og Paul (t.h.)(0:14:31)

På de områder hvor Frieder fejler ift. Hofstedes tyske kerneværdier fx ift. maskulinitet, sejrer Jonas, hvorfor man kan argumentere for, at Jonas er en mere karikeret tysk stereotyp i *Hochzeitspolka*. Ser vi på Hofstedes kulturdimensioner, er der desuden en umiskendelig sammenhæng mellem de nævnte karakteristika, som Hofstede tilskriver den tyske kultur, se afsnit 5.1.3.1, og Jonas' adfærd i filmen. Fx da han anfægter Frieders lederegenskaber og på den måde giver udtryk for kulturens maskuline træk, som Hofstedes model viser. Både Frieder og Jonas udviser en høj grad af individualitet, hvilket stemmer overens med Hofstedes udlægning af den tyske kultur, men Jonas er mere ekstrem i sin individualisme og selvrealisering end Frieder, som er mere styret af de forventninger, som andre har til ham. Fx da Jonas prioriterer bandet Heide Hurricanes højere og ved ikke at tage imod sin fars tilbud om en karriere i Polen, men i stedet selv opbygge en karriere. Derfor er det vigtigt for ham at præcisere, at han sælger "hochwertige Hi-Fi-Endgeräte" og ikke bare stereoanlæg (0:29:09). Således overdrives Jonas' karrieremæssige succes med det resultat, at kontrasten til Frieders manglende succes fremhæves.

Frieder og Jonas' forhold er præget af en underliggende konflikt, som ved forskellige lejligheder kommer op til overfladen på grund af måden, som de to kommunikerer på. Hofstede mener, at Tysklands høje individualitet øger direkteheden i kommunikationsformer, som følger princippet "honest, even if it hurts" med det formål, at modparten får en chance for at lære af sine fejl (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018b). Det er således muligt at antage, at Jonas' kritik skal hjælpe Frieder til at blive et bedre menneske, også selvom det provokerer ham, fordi kritikken er rettet imod Frieders bestræbelse på at blive en del af den polske kultur. Dette understøttes af Jonas' vrede over at blive smidt ud fra festen, hvilket han tolker som om tyskerne "dafür bestraft [werden], dass [sie] die Wahrheit sagen" (01:06:47).

Dette vækker en ny fjendtlighed imod polakkerne til live, som nu beskrives som 'fjenden', og resulterer i, at Jonas taler i krigsbilleder, såsom "Die nächste Attacke muss sitzen" (01:07:01). Således bliver den tysk-polske forhistorie igen bragt op og bevirker, at Jonas bliver repræsentant for en historisk angrebsmentalitet, som tilskrives den tyske stereotyp. Det er imidlertid kun Paul, som viser interesse for Jonas' krigsførelse, hvorfor denne angrebslyst forbliver et levn fra fortiden, da karaktererne ikke handler på den. I situationen fungerer Ines, som indtil da har været meget i baggrunden, som en fornuftens stemme og påpeger, at tyskernes egen opførsel er skyld i konflikten: "Wir sind Gäste in diesem Land hier und ihr benehmt euch wie die Hornochsen", hvorefter beskyldninger om, hvem der er skyld i det mislykkede kulturmøde, flyver rundt i luften (01:08:04).

5.1.5. AFRUNDING

Med udgangspunkt i Frellos teori om kulturel Andethed har analysen af *Hochzeitspolka* vist, at den tyske kultur kan betragtes som filmens Selv, samt at den polske kultur kan betragtes som filmens Anden. Som følge heraf differentieres der i filmen skarpt imellem kulturerne og ikke mindst de karakterer, som kan opfattes som repræsentanter for hhv. den ene og den anden kultur. Selvets konstruktion af den Anden har vist sig at være afgørende for kulturmødets udfald, da de fordomme, som de tyske karakterer har om polakker, er bestemmende for graden af imødekommenhed overfor de polske karakterer. I den forbindelse spiller inddragelsen af en tredje nationalkultur en væsentlig rolle for nuanceringen af den ellers herskende dikotomi, da de indbyrdes forskelle og ligheder også vises fra en udenforståendes perspektiv og ikke kun fra Selvets eget perspektiv, som ifølge figur 3 ofte vil være forvrænget i forhold til virkeligheden.

I forlængelse heraf kan der argumenteres for, at fremstillingen i højere grad afspejler det traditionelle kulturbegreb, som det bl.a. præsenteres hos Gullestrup og Hofstede, end en efterstræbelse efter sammenfletning af kulturelle værdier mellem den tyske, polske og indianske kultur, som Welsch opererer med. Dvs. at kulturerne opfattes som afgrænsede øer, hvilket bevirker at kulturerne er forudbestemt til at støde sammen og frastøde hinanden, men aldrig kan blandes. På trods af filmens lykkelige slutning og forsoning er der ikke tale om en egentlig kultursammenfletning, da karaktererne stadigvæk ikke indoptager kulturelle repræsentationer fra hinanden, men forbliver adskilte. Grundlæggende fremstilles karaktererne som overdrevne stereotyper, som ikke er interesserede i at se kulturelle ligheder, men som derimod fokuserer på forskelle og reproducerer fordomme, hvilket i første omgang resulterer i obelixforvrængninger og fjendskab. Forsoningen kan således være et tegn på en nyhervundet interkulturel forståelse imellem karaktererne, men dette ændrer ikke på, at alle på nær Frieder vender tilbage til deres oprindelige liv inden kulturmødet.

Ovenstående påstand om filmens traditionelle kulturbegreb af kultur understøttes af den overvejende overensstemmelse mellem fremstillingen af de tre kulturer og de karakteristika, som Hofstede tilskriver kulturerne i 6D-modellen. Opsummerende har analysen vist ganske få afvigelser fra 6D-modellen bl.a. ift. kulturdimensionerne usikkerhedsundvigelse, idet polakkerne i filmen ikke synes at leve op til den høje talværdi fra Hofstedes undersøgelser, og langtid-/kortidsorientering, da ikke alle tyskere synes at efterleve den ifølge Hofstede begrænsede tyske kultur til brylluppet. Bortset fra disse har analysen vist flere ligheder end afvigelser med Hofstedes øvrige kulturdimensioner, hvilket tyder på, at filmens udformning af nationale stereotyper kan relateres til Hofstedes udlægning af kultur. Således bekræftes og overdrives stereotyperne i filmen, hvilket medfører overfladiske karakterer eller typer. Filmens overordnede budskab om udfordringer ifm. kulturmøder synes imidlertid ikke at være overfladisk, da plottet antyder, hvilke konsekvenser en dikotomisk tilgang til nationalkulturer kan medføre. Det er således behandlingen af denne problematik, som kan kaldes overfladisk, fordi omstændighederne ifm. filmens lykkelige slutning behandles så sparsomt, at vi som tilskuere ikke får indblik i udviklingen fra konflikt og splittelse til harmoni og forening.

Dette kan relateres til anmeldernes kritik af *Hochzeitspolka*, som netop fokuserede på de overfladiske karakterer og at filmen fremstår som en klichepræget fremstilling af kulturmødet, i

hvilken stereotyperne overdrives hen imod det absurde, som et led i filmens komik. I forbindelse med den lykkelige slutning kan dette beskrives som et af komediegenrens vilkår, idet denne ifølge Krutnik og Neale ikke er begrænset af at skulle stemme overens med virkelighedens logik på samme måde, som hvis filmen fx var et realistisk drama.

5.2. Analyse af *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009)

5.2.1. HANDLINGSRESUME

Komedien *Maria, ihm schmeckt's nicht!* er instrueret af Neele Vollmar i 2009 og er baseret på Jan Weilers bestsellerroman med samme titel fra 2003. Filmen foregår hovedsageligt i Italien, nærmere bestemt Campobello, som tyskeren Jan (Christian Ulmen) er rejst til i tre uger for at planlægge sit bryllup med tysk-italienske Sara Marzipane (Mina Tander). Jan og Sara havde planlagt et borgerligt bryllup i Tyskland, men efter Jans møde med Saras far, beslutter Antonio Marzipane (Lino Banfi), at brylluppet skal stå i Campobello, så hele Saras familie kan deltage. Jan selv kommer fra en tysk akademikerfamilie, men hans mor, Gisela (Gundi Ellert) er meget fascineret af den italienske lidenskab og støtter derfor op om et 'italiensk sommerbryllup'. Faren Eberhard (Peter Prager) er mere skeptisk, særligt overfor Antonios lomme filosofiske ytringer. Bryllupsplanlægningen forpurres af det italienske bureaukrati, da det viser sig, at Antonio og Ursulas (Marleen Lohse) ægteskab samt Saras fødsel ikke er registreret i Campobello. Dette betyder, at Sara ikke kan blive gift i Italien uden et italiensk statsborgerskab, hvilket hun kun kan få i Tyskland, hvorfor hun og Ursula rtager afsted for at få orden i papirerne. I mellemtiden er Jan alene med Saras familie, hvilket resulterer i flere uoverensstemmelser med Antonio. Sara og Ursula vender tilbage til Campobello med Saras nyerhvervede statsborgerskab, og Jans forældre ankommer dagen før brylluppet. Midt dagen, som de to familier afholder, ender i et stort skænderi mellem Ursula og Antonio, fordi Antonio ikke har registreret deres ægteskab i Italien. Dette får Gisela og Eberhard til at ændre mening om den italienske lidenskab, hvorefter de vil overbevise Jan om, at det ikke er en god familie at gifte sig ind i. Jan beslutter sig for at forlade Campobello efter en konfrontation med Sara på bryllupsdagen, men bliver opholdt, da hans bil pludselig går i stå og må på værksted. I mellemtiden kører Antonio ud for at lede efter Jan og finder ham på værkstedet, hvor Jan indvilliger i at tage

med tilbage til Campobello, som Sara imidlertid har forladt. De to må nu ud for at finde hende, inden hun når toget mod Tyskland. Det lykkes, og Jan og Sara får talt ud, men de vil ikke giftes i Campobello. Efter en lille programændring kan Antonio og Ursula blive gift i stedet for Jan og Sara.

5.2.2. MODTAGELSE AF FILMEN I TYSKLAND

Flere anmeldere synes at fokusere på hovedrolleindehaveren, Christian Ulmen, og hans præstation i deres kritik af *Maria, ihm schmeckt's nicht!*. Engels opfatter fx Ulmen som filmens svage punkt, idet filmatiseringen af bogens hovedperson ikke er lykkedes: "Da muss Ulmen als chronisch muffeliger Deutscher zwangsläufig verlieren. Und das nicht nur, weil man sich ständig fragt, warum überhaupt irgendeine Frau solch einen Waschlappen lieben sollte" (Engels 2009). Kritikken går på, at det er en kliche i sig selv, at Ulmen spiller rollen som 'en typisk tysker', på grund af sine tidligere roller i bl.a. *Herr Lehmann* (2003). Ulmen omtales i Tagespiegel som "typisch deutsche Weichei" og kritiseres i Frankfurter Allgemeine Zeitung for ikke at udvikle sig, men i stedet forfalde til de samme roller, som han ikke formår at løfte til andet end et "Gesichtsausdruck verdutzter Verständnislosigkeit" (Schwickert 2009) (Althen 2009). Kritikken af Ulmen kan således siges at være en kritik af hans evner som skuespiller, hvilket ifølge anmelderne går ud over fremstillingen af karakteren Jan, da han ikke træder i karakter på samme måde, som det er tilfældet i bogen.

Fælles for flere anmeldelser af *Maria, ihm schmeckt's nicht!* er desuden sammenligningen med Jan Weilers bog fra 2003, hvilket synes at påvirke nogle anmeldelser negativt, fordi der hersker en enighed om, at bogen behandler problematikken ifm. kulturmødet mere konstruktivt end filmen. Bl.a. hævdes det, at Weiler formår at formidle bogens humoristiske anekdoter gnidningsløst, således at den ene glider ubesværet over i den anden, hvilket står i kontrast til filmens stramme og skematiske handling (Engels 2009). Alligevel lykkes filmen ifølge Katharina Zeckau fra filmdienst.de som en fornøjelig "albern-schöne Sommerkomödie", fordi den trods alt bevæger sig ud over stereotyperne og klicheerne (Zeckau 2009). Engels fra Die Welt erklærer sig enig i dette og tilføjer at det er en sommerkomedie, "für die man sich nicht schämen muss", fordi den "definitiv keine Klamauk-Veranstaltung sein will, die mit deutsch-italienischen Stereotypen Stracciatella-Tortenschlacht spielt" (Engels 2009). Sidstnævnte påstand hersker der imidlertid ikke enighed om blandt anmelderne. Bl.a. Nino Klingler fra critic.de kritiserer, at "[d]ie Kategorien des Deutschen und des Italienischen [...] zu massiven Blöcken der Selbstverleumdung und radikalen Abgrenzung

[werden]” (Klingler 2009). Således bliver det nationale tilhørsforhold ifølge Klingler til individets fængsel, som det på grund af Vollmars instruktion af filmen er umuligt at bryde ud af. Denne problematik vil jeg komme nærmere i det følgende afsnit omhandlende filmens konstruktion af kulturelle forskelle mellem den tyske og den italienske kultur.

Ovenstående anmeldelser giver et indblik i, hvordan filmen er blevet taget imod af anmelderne og hvordan der, ligesom det var tilfældet ifm. *Hochzeitspolka*, hersker uenighed om, hvorvidt brugen af stereotyper i fremstillingen af kulturmøder er klichepræget eller ej.

5.2.3. FILMENS KONSTRUKTION AF SELV OG ANDEN

Ligesom det var tilfældet i *Hochzeitspolka* kategoriseres karaktererne i *Maria, ihm schmeckt's nicht!* i nedenstående figur på baggrund af min fortolkning af deres nationale tilhørsforhold i filmen.

Nationalkultur	Karakter
Tysk	Jan Gisela – mor til Jan Eberhart – far til Jan Ursula – mor til Sara
Italiensk	Sara Antonio – far til Sara Familien Marzipane Beboere i Campobello L Don Alfredo (præst) L Familien Carducci

Figur 17: Karakteroversigt over nationalkulturelt tilhørsforhold

Kategoriseringen kan siges at være medvirkende til at modstille karaktererne på baggrund af deres kulturer og dermed skabe grobund for konflikt i komedien. I den forbindelse er karakteren Sara vanskelig at placere, da hun er halvt tysker og halvt italiener, hvorfor hun så at sige befinder sig et sted imellem de to poler. Jeg har alligevel valgt at placere hende under den italienske nationalkul-

tur, da modsætningsforholdet mellem tysk og italiensk, dvs. mellem Jan og Sara, er en vigtig præmis for filmens udvikling og konflikt. Desuden er de karaktertræk, som Hofstede tilskriver den italienske kultur, mest fremtrædende i fremstillingen af hende. Fx da det er den italienske lidenskab, "Herzlichkeit und Spontanität" som fremhæves ved hendes karakter (1:02:24). Desuden imødekommer hun, ifølge Jans beretning, sin italienske kultur mere intensivt efter hun har fået sit italienske statsborgerskab (0:55:23).

Filmens prolog viser Jan, som farer afsted i en veteranbil gennem det italienske landskab. Da han febrilsk forsøger at finde en vej væk fra Campobello, bryder bilen sammen, og han sætter sig fortvivlet på autoværnet, alt imens voice-overen forklarer: "Dabei ist heute der schönste Tag meines Lebens" (0:02:31). Her skifter voice-overen til en autodiegetisk fortæller, idet karakteren Jan henvender sig direkte til tilskueren og fortsætter "In zwei Minuten sollte ich auf einer italienischen Hochzeit sein. Als Bräutigam", se nedenfor (0:02:43).



Figur 18: Stillbillede Jan henvender sig til tilskueren (0:02:32)

Således brydes filmens fjerde mur, dvs. den usynlige barriere mellem filmens univers og tilskueren, hvilket bevirker at karakteren nu også kan 'se' publikum. Det er voice-overen som i første omgang er med til at skabe distance imellem den tyske og den italienske kultur: "Schön hier, ne? Da will

man doch sofort Urlaub machen, oder? [...] Ich dagegen bin mit Campobello fertig. Ich will nach Hause. Sofort. [...] Mir steht die Schieße bis oben" (0:02:23). Således bliver det tydeligt at karakteren ikke opfatter Italien som et 'hjem', med derimod noget som fremmed og en kilde til frustration. I det næste klip befinder vi os til førnævnte italienske bryllup uden brudgom, hvor der hersker kaos, fordi alle taler italiensk i munden på hinanden og skændes, hvilket er udtryk for en stereotyp om italienere som højrøstede. Fortælleren Jan præsenterer tilskueren for Sara og Antonio, hvorefter der klippes tilbage til tiden, inden Jan mødte Antonio, hvor der tilsyneladende herskede harmoni mellem Jan og Sara. På den måde fremstår den italienske kultur som en kile i Sara og Jans forhold, hvormed forestillingen om, at den tyske og italienske kultur ikke kan forenes, etableres.

Fordi Jan er filmens fortæller, er det nærliggende at vurdere filmens Selv som værende tysk og den Anden som værende italiensk, fordi den italienske kultur udgør 'det fremmede' og truende for Jans identitet. Det er således Jans møde med den italienske kultur, og hvordan denne påvirker ham som et medlem af den tyske kultur, som er i fokus. Fremstillingen af kulturmødet kredser imidlertid i højere grad om Antonio, da plottet fortæller tilskueren mere om Antonios splittelse mellem den tyske og italienske kultur end om Jans tyske kultur. Antonio er hverken italiensk nok til at blive i Italien eller tysk nok til at blive integreret i Tyskland. Dette ser vi i flere situationer, hvor Antonio kritiserer italienere og den italienske kultur og fremhæver den tyske kultur, imens han er i Italien, men på den anden side idealiserer Italien, når han befinder sig i Tyskland. Fx da de er på borgerkontoret og ikke kan blive betjent, og Antonio siger, at folk som dem er skyld i, at Italien klarer sig dårligt, og at de skulle opleve, hvor ordentligt, præcist og punktligt man arbejder i Tyskland (0:33:18). Filmens Selv kan således siges overordnet at være tysk, men der indlægges også en distance til tysk kultur, idet der ifm. karaktererne er udtryk for individuelle konstruktioner af Selvet og den Anden i filmen. Dette bevirker, at tilskueren har mulighed for at identificere sig med individer fra begge kulturer, i stedet for kun at få præsenteret problematikken fra den ene side.

Derudover forsvaret karaktererne hinanden på tværs af kulturerne, fx skændes Sara med en ældre kvinde, som siger, at tyskerne er hjerteløse, efter Sara er blevet efterladt af Jan, men i stedet for at italienerne forener sig imod tyskerne, kalder Sara hende for rassist (0:03:25). Det samme gør sig gældende i disputten mellem Antonio og Eberhard, hvor Jan forsvaret Antonio og dermed signalerer, at han er villig til at imødekomme den italienske kultur, hvilket ændrer sig senere i filmen (0:11:52). Dette er anderledes end i *Hochzeitspolka*, hvor der er brug for en mægler, når der

er konflikter, fordi karaktererne i *Maria, ihm schmeckt's nicht!* synes at være mere interesserede i at forstå og overkomme kulturelle forskelle end at forstærke dem, særligt Antonio. Fx henvender Antonio sig flere gange til Jan med et formål om at forklare, hvorfor han gør, som han gør og siger, at han godt kan forstå, at Jan synes, det er svært at begå sig i en anden kultur, bl.a. på stranden (0:28:42), og da de sidder og venter ved værkstedet (01:15:12). Filmens lykkelige slutning vidner om en ny og større forståelse og accept af hinanden. I forlængelse af denne påstand vil jeg gå videre til inddragelsen af Hofstedes 6D-model, for at undersøge om der er en sammenhæng mellem filmens fremstilling af de to kulturer og Hofstedes udlægning af tyske og italienske kulturstandarder.

5.2.3.1. 6D-modellen

I denne inddragelse af 6D-modellen og sammenligningsværktøjet har jeg indtastet Tyskland og Italien, hvilket kan ses nedenfor. Eftersom de tyske resultater allerede er blevet behandlet i afsnit 5.1.3.1., vil jeg i dette afsnit fokusere på talværdierne for Italien.



Figur 19: Country Comparison Germany and Italy (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d)

Samlet set viser modellen, at der ikke er lige så markante udsving, som det var tilfældet mellem Tyskland og Polen, fx ifm. usikkerhedsundvigelse overfor usikkerhedstolerance. Således kan der på baggrund af Hofstedes resultater siges at være bedre betingelser for et værdifællesskab mellem de to kulturer, idet de ikke ligger langt fra hinanden ift. Hofstedes kerneværdier. På den anden side kan der, fordi de to kulturer ligner hinanden, være et større behov for at adskille sig fra hinanden for at kunne differentiere mellem Selvet og den Anden. Ifølge modellen ligger Tyskland og Italiens værdier tæt, dvs. inden for 10 points forskel, ifm. kulturdimensionerne maskulinitet overfor femininitet, individualisme versus kollektivism, usikkerhedsundvigelse, og eftergivenhed overfor begrænsning. De adskiller sig således primært ift. kulturdimensionerne magtdistance og langtidsorientering versus korttidsorientering.

5.2.3.1.1. Magtdistance

I forhold til magtdistance er der ifølge Hofstede en national forskel mellem Nord- og Syditalien. Hvor man i Norditalien foretrækker lighed og decentralisering som i Tyskland, forholder det sig omvendt i Syditalien, hvilket resulterer i en middel værdi på 50 i denne dimension (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). Filmen foregår i Campobello, som ligger i Syditalien, hvorfor forskellen mellem kulturerne kan synes større, end det ville være tilfældet i Norditalien, hvilket er betinget af den geografiske placering og den indholdsmæssige betydning af kulturbegrebet, som omfatter de regionale forskelle, der kan være inden for en kultur. I filmen kan vi bl.a. se dette i familien Marzipanes struktur, hvor de ældre dikterer, og de unge gør, som der bliver sagt. Fx ift. bryllupsplanlægningen hvor Antonio bestemmer, at Jan og Sara skal giftes ved en præst, da det viser sig, at den eneste mulighed for at få en borgerlig vielse er ved at gå til et medlem af Carduccifamilien, som er ærkefjender med familien Marzipane (0:34:06, 0:34:14). Nok synes Jans forældre at et bryllup i Italien er en god ide, men på grund af en lavere magtdistance i den tyske kultur er det ifølge Hofstede usandsynligt, at de ville diktere, hvordan deres barns bryllup skulle være.

5.2.3.1.2. Individualitet/kollektivitet

Den italienske kultur er med sin talværdi på 76 ifølge modellen mere individualistisk end den tyske, som har en talværdi på 67. Hofstede beskriver den italienske kultur som selvcentreret, men

det gælder tilsyneladende primært for større byer i Norditalien, da der også her er tale om en regional forskel mellem nord og syd (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). Ifølge Hofstede gælder det generelt for italienere, at det at have sine egne personlige ideer og (for)mål med livet er en drivkraft, samt at følelsen af lykke er afhængig af muligheden for at kunne udleve sine ideer og at nå sine personlige mål. Dette ser vi fx ifm. Antonios lomme filosofi og hans valg om at forblive sin egen, selvom han bor i Tyskland: "Und was sagen die anderen? In meinem Kopf ist es scheißegal" (01:19:27).

Ifølge Hofstede kan en mere kollektivistisk tankegang desuden spores i Syditalien, idet familien og gruppetilhørsforhold anses for at være særligt vigtige sociale aspekter, som det fx er tilfældet ifm. familiefejden mellem Marzipane og Carducci (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). I den forbindelse spiller ritualer som fx bryllupper en afgørende rolle for tilhørsforholdet til gruppen, hvilket også er tilfældet i filmen, da brylluppet skal afholdes i Campobello, selvom Jan og Sara var blevet enige om en borgerlig vielse i Tyskland. Familiens rolle er således altoverskyggende i *Maria, ihm schmeckt's nicht!* hvor Sara vil besøge sin familie og være i Italien så meget som muligt, og det er svært for Jan at få tid alene, eller tale med Sara uden at familien også er til stede (0:55:16).

5.2.3.1.3. Maskulinitet/feminitet

Med 70 point kan Italien beskrives som et maskulint samfund ligesom Tyskland (66) og kulturerne adskiller sig derfor ikke meget fra hinanden. Ifølge Hofstede lærer børn i maskuline kulturer, at konkurrence er godt, og at det er vigtigt at være en vinder og at vise sin succes gennem statussymboler (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). I filmen ses dette fx ifm. den Fiat 50, som Antonios far købte og stolt viste frem for hele byen (0:34:47) samt de gaver, som Antonio medbringer fra Tyskland hvert år (0:24:38). Hofstede fremhæver karriere som det område, hvor det for italienere er vigtigst at have succes, hvilket kan være en forklaring på, hvorfor Antonio lyver om sin succes i Tyskland i brevene til familien (0:30:55). Vi kan også se konkurrencegenet hos Eberhard, som i kraft af sin ekspertise og høje uddannelse har svært ved at tolerere Antonios lomme filosofi af den grund, at han ved bedre (0:11:38).

5.2.3.1.4. Usikkerhedsundvigelse/usikkerhedstolerance

Ligesom Tyskland (65) har Italien (75) en høj talværdi for usikkerhedsundvigelse, hvilket betyder, at formaliteter anses som værende vigtige, fx den italienske straffelov (Hofstede, Hofstede og

Minkov 2018d). Den høje usikkerhedsundvigelse er ifølge Hofstede årsag til italienernes lidenskabslighed, fordi "emotions are so powerfull[...] that individuals cannot keep the minside and must express them to others, especially with the use of body language" (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). I filmen stereotypiseres Saras onkel Egidio på dette grundlag, idet han i fremstillingen er meget følelsesladet, som følge heraf gestikulerer meget udtalt, fx da han ser fodbold (0:45:50).

At Italiens usikkerhedsundvigelse ifølge Hofstede er højere end Tysklands, afspejles imidlertid ikke i *Maria, ihm schmeckt's nicht!*. Fx da Antonio og Sara vil til stranden i stedet for på borgerkontoret, hvilket gør Jan bekymret i tilfælde af, at der skulle opstå komplikationer, hvortil Antonio svarer: "Deutschen suchen immer Probleme. Italiener haben schon Probleme. Die brauchen nicht mehr suchen und können an den Strand gehen" (0:25:56). Citatet vidner om kulturernes forskellige syn på usikkerheder, hvilket ikke stemmer overens med Hofstedes karakteristika, men det viser også en forskelligartet vægtning af fritid og pligter, som behandles ifm. eftergivenhed overfor begrænsning.

5.2.3.1.5. Langtidsorientering/korttidsorientering

Italien har ligesom Polen en lavere pointværdi end Tyskland (83) i kulturdimensionen langtidsorientering overfor korttidsorientering, men med en værdi på 61 kan Italien også beskrives som et langtidsorienteret og pragmatisk samfund, hvor opfattelsen af sandhed i høj grad afhænger af den konkrete kontekst (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). Ifølge Hofstede viser italienere pga. deres langtidsorienterede værdier en evne til at tilpasse traditioner til skiftende omstændigheder. Det findes der eksempler på i filmen, bl.a. da dét, at Antonio og Ursula bliver gift i stedet for Jan og Sara blot beskrives som en 'lille programændring' (01:26:03). Indledningsvis lader dette dog ikke til at være tilfældet, da dét, at brylluppet bliver afholdt i Campobello ved en katolsk præst, vægtes særligt højt af de italienske karakterer. Hofstede tilskriver også italienere en hang til at spare op og investere, samt til at være sparsommelig, fx ift. ejendele, som bliver værnet om og repareres eller genanvendes i stedet for at blive smidt ud. Det ser vi fx ifm. Antonio, som sparer penge op til sin familie (0:52:10), samt hans bestræbelser på at reparere Jans veteranbil (01:23:03).

5.2.3.1.6. Eftergivenhed/begrænsning

I kulturdimensionen eftergivenhed versus begrænsning er den Italienske kultur med 30 point mere begrænset end den tyske, som har 40 point. De karakteristika, som Hofstede tilskriver Italien i den

forbindelse, er de samme som for Tyskland, dvs. en tendens til pessimisme og kynisme og til ikke at vægte fritid højt (Hofstede, Hofstede og Minkov 2018d). Det er imidlertid ikke det billede, som bliver tegnet i *Maria, ihm schmeckt's nicht!* hvor italienernes positivisme og livsglæde stilles i skarp kontrast til Jans pessimisme og fokus på sit arbejde. Fx at han kun har tre ugers ferie, hvorfor brylluppet skal foregå gnidningsløst (0:13:47, 0:38:17).

I filmen kan italienerne som gruppe beskrives som eftergivende og positive, frem for tynget af pligt og pessimisme, fx ifm. førnævnte tur til stranden, hvor alle tager med undtaget Egidio. Dvs. at Egidio også i dette tilfælde opfylder Hofstedes værdier, da han ikke kan tage med pga. arbejde og pligter (0:25:31). Familien Marzipanes sindsstemning passer måske ikke på Hofstedes karakteristika, men i familiestrukturen er der elementer, som passer, bl.a. accepten af en skæv fordeling af huslige pligter mellem partnere (Hofstede, Hofstede og Minkov 2010, 304). Dette ser vi fx mellem Antonios søster Maria og Egidio, samt Antonios forældre, hvor kvinderne laver mad og sørger for børn og gæster, alt imens mændene er forsørgere.

Ovenstående har vist, hvilke elementer, der er medvirkende til at adskille de to nationalkulturer i filmen, samt hvordan disse kan relateres til Hofstedes traditionelle forståelse af kultur, som afgrænsede enheder med forskelligartede karakteristika. I de følgende afsnit vil jeg analysere de nationale stereotyper, som de er repræsenteret vha. enkelte eller flere karakterer i *Maria, ihm schmeckt's nicht!*. Dette kan vise, i hvor høj eller lav grad stereotyperne kan relateres til Hofstedes udlægning af hhv. tyske og italienske kerneværdier og om filmen efterstræber en mere traditionel skildring af kulturer, ligesom Hofstede gør, eller om fremstillingen bevæger sig mere i retning af det transkulturelle kulturbegreb, som Welsch taler for.

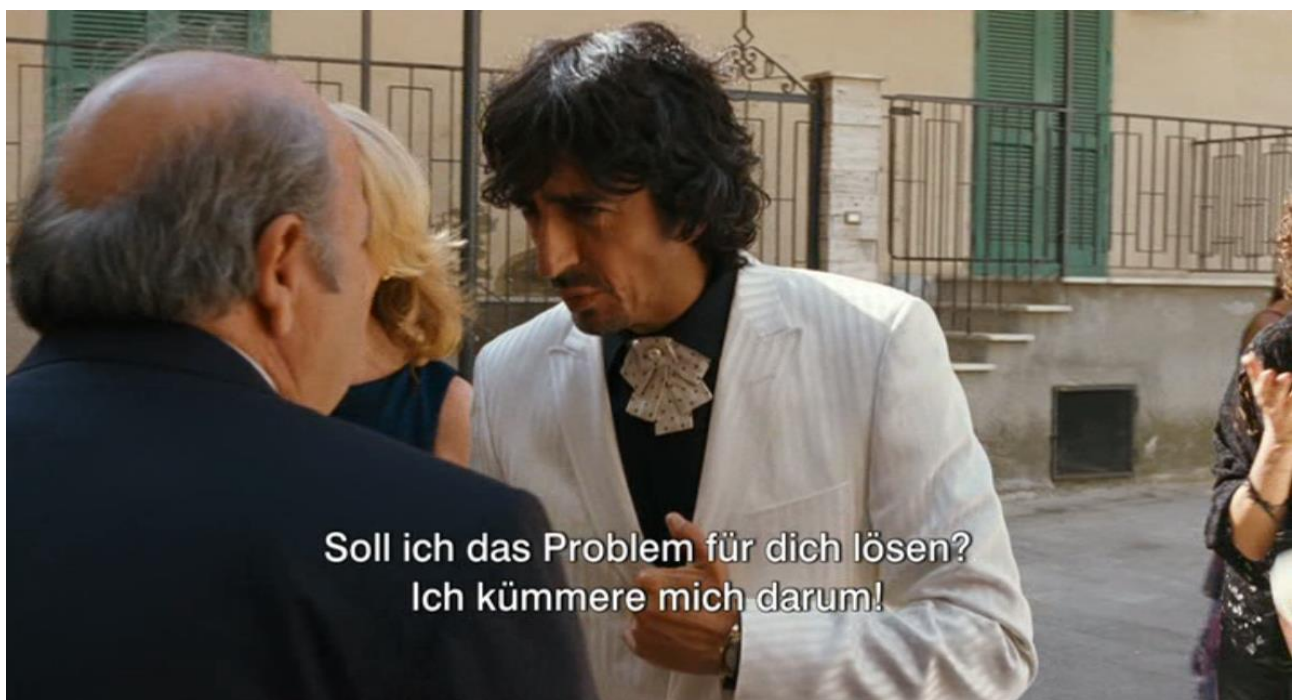
5.2.4. ANALYSE AF STEREOTYPER

5.2.4.1. Familien Marzipane, Nonna Anna og Egidio

Ligesom i *Hochzeitspolka* stereotypiseres filmens Anden, som en samlet gruppe, hvor enkelte karakterer skiller sig mere ud fra mængden end andre, fx Nonna Anna og Egidio. På den måde reduceres det enkelte individs særegenhed til en række stereotypiserede træk baseret på det nationale kulturelle tilhørsforhold, hvilket jf. Said kan karakteriseres som orientalisme (Said 2002, 27). I *Maria, ihm schmeckt's nicht!* kan der desuden spores en væsentlig eksotisme, idet Italien fremstilles

som en eksotisk feriedestination jf. voiceoveren i prologen. Dette kommer primært til udtryk igennem karakteren Gisela, som jeg vil vende tilbage til i afsnit 5.2.4.2.

I forlængelse af afsnit 5.2.3.1. om 6D-modellen kan stereotypen siges i nogen grad at stemme overens med de karakteristika, som Hofstede tillægger den italienske kultur, dog med forbehold for afvigelser ifm. usikkerhedsundvigelse og eftergivenhed. Den italienske stereotyp, som filmen fremstiller er overtroisk, taler kun italiensk, bruger mange håndbevægelser, er højrøstet, lever og trives i kaos, arbejder ikke meget og er i forbindelse med mafiaen. Sidstnævnte står ikke centralt ift. plottet, men er alligevel en del af stereotypen, bl.a. pga. Onkel Egidio, som er iført et hvidt jakkesæt, hvilket kan opfattes som en intertekstuel reference til Toni Montanas hvide jakkesæt i *Scarface* (1983), ligesom dét, at skulle løse et problem for nogen, kan referere til *Godfather* (1972), se nedenfor.



Figur 20: Stillbillede Egidio (0:03:03)

Derudover er der også referencer til mafiaen i Jans kommentar inden mødet med Antonio: "Und wenn er mir nach alter italienischer Sitte den kleinen Finger abschneidet? Und dann in einem Brief an meine Eltern schickt, um Lösegeld zu erpressen oder so?" (0:05:21). Foruden Antonios 'trussel', som kan give associationer til mafiøse praksisser: "Wenn du Schnucke [Sara] unglücklich machst,

ich finde dich überall" (0:49:17). Dette har som sagt ikke betydning for plottet, men er med til at skabe afstand mellem tyskerne og italienerne i filmen, idet italienerne fremstilles som potentielt farlige.

Stereotypiseringen af gruppen understøttes af enkelte gruppemedlemmer, hvis karakteristika er en væsentlig del af den gruppedynamik, som ifølge stereotypen gælder for italienske familier. Fx 'den italienske Mamma', som karakteren Nonna Anna repræsenterer, da hun er en mester i det italienske køkken, er overtroisk, følsom samt skatter sin familie særligt højt. Castingen af skuespilleren Lucia Guzzardi til netop denne type rolle er også væsentlig af nævne i forbindelse med den stereotypiseringen af Nonna Anna, hun også har spillet lignende roller i bl.a. *Eat Pray Love* (2010). Hun er en ældre, lavstammet kvinde med gråt hår, rynker og en krop, som bærer præg af hårdt fysisk arbejde, hvilket passer på stereotypen af en 'italiensk mamma'. Hendes hår er sat op i en knold og hun er ikklædt praktisk tøj, som vidner om hendes funktion i gruppen, idet hun ikke er forfængelig og derfor kan varetage rollen som husholderske, se nedenfor.



Figur 21: Stillbillede Nonna Anna (i midten) (0:46:44)

Til venstre i figur 21 står Maria, Antonios søster, som filmen er opkaldt efter. Hun er en af de karakterer, hvis individualitet forsvinder i mængden af Italienere. Hun fungerer som Nonna Annas

lærling som 'mamma', hvilket vidner om førnævnte familiestruktur, som Hofstede mener kan findes i Syditalien. Hendes mand Egidio er i modsætning til Maria en af de karakterer, som skiller sig ud fra mængden, da den italienske stereotyps karaktertræk overdrives i en sådan grad, at han fungerer som en parodi, som latterliggør stereotypen.



Figur 22: Stillbillede Egidio (0:26:05)

Ud over at være overtroisk og højrøstet, kun kunne italiensk, bruge mange håndbevægelser og tilsyneladende trives i kaos og muligvis have forbindelser til mafiaen, går Egidio også i italiensk mødetøj og er passioneret omkring fodbold. Egidio fremstilles m.a.o. som italiener og intet andet, hvilket understøttes af overensstemmelsen mellem karakteren og Hofstedes udlægning af den italienske kultur. Han kan således beskrives som det modsatte af en afrundet karakter, da enhver form for personlighed er taget ud af karakteren, og der derfor kun er parodi tilbage. Dét, at Egidio er den eneste karakter, som i så høj grad bekræfter stereotypen, er med til at tydeliggøre overdri-velsen, fordi de andre karakterer ikke er sådan. På den baggrund kan der ikke herske tvivl om filmens bevidsthed om anvendelsen af stereotyper.

5.2.4.2. Ursula, Gisela og Eberhard

Generelt for disse tre karakterer, som er repræsentanter for den tyske kultur og dermed en form for allierede for Jan, er der en tendens til, at de fremstilles tilbageholdende pga. den italienske stereotyp, som fremstilles mere højrøstet. Specielt Eberhard og Ursula, som i tillæg til ovenstående ikke har mange replikker. Som karakter bliver Ursula nærmest usynlig ved siden af sin mand Antonio, fordi han fremstilles mere dominerende og højrøstet end hende. Dette kan hænge sammen med filmens konstruktion af Selvet og den Anden, idet Antonios italienske træk overdrives. Ursula fungerer som Jans primære allierede i Campobello som følge af, at Sara falder mere og mere ind i rollen som italiener, hvorfor Jan rådfører sig med Ursula. Hendes formaning om, at det ikke bliver lettere at leve med en italiensk ægtefælle med tiden, og at hun ind i mellem godt kan fortryde, at hun giftede sig med Antonio, er ikke beroligende for Jan, men kan ses som et udtryk for den meget direkte og ærlige måde at kommunikere på, som Hofstede tilskriver tyskere.



Figur 23: Stillbillede Jan og Ursula (0:56:48)

Med til karakteren Ursula hører også, at hun har mistet sin egen familie ved at gifte sig med Antonio, hvilket først afsløres til sidst. Dette er en væsentlig detalje ved filmens plot, da Ursula og An-

tonios fortid tilvejebringer motivationen for en lykkelig slutning, idet de endelig kan blive gift omgivet af venner og familie, hvilket ikke var muligt i Tyskland, da de blev gift første gang, se figur 24 nedenfor. Dette vidner om, hvordan et logisk årsags- og virkningsforhold anvendes til at opfylde komediegenrens krav om en lykkelig slutning i *Maria, ihm schmeckt's nicht!*, selvom dette ifølge Krutnik og Neale ikke er en nødvendighed i komik, hvor logikken ofte må vige for den lykkelige slutning.



Figur 24: Stillbillede Ursula og Antonio (01:17:32)

Aftenen før brylluppet afholder Antonio en middag for sin og Jans familie, hvor der serveres schnitzler og muslinger. Under middagen optrappes konflikten mellem tyskere og italienere, da Antonio i oversættelsen af Giselas tale beskriver tyske kvinder som hårde og kolde (01:02:44), hvilket familien Marzipane erklærer sig enige i og beskriver tyskere som maskiner (01:02:54). På den måde stereotypiseres tyskerne af italienerne i filmen, hvilket er udtryk for de italienske karakterers konstruktion af Selv og den Anden. Også Ursula beskrives sådan, hvilket får hende til at træde i karakter og sige fra: "Wissen sie was? Das Essen hier hängt mir zum Hals raus [...] Und wenn Sie wissen wollen, wie tolerant und unverklemmt die Italiener sind, dann übersetzen Sie doch mal das, was ich gerade gesagt habe" (01:03:41). Det kan Antonio imidlertid ikke, da det formodentlig vil

såre familien og skabe problemer, hvorfor han i stedet forsøger at få familien til at tro, at hun laver sjov. På den måde er Ursulas karakter med til at nuancere eksotismen af den italienske kultur, som Gisela udviser, fordi Ursula har et større kendskab til italienere end Gisela pga. sit 38 år lange ægteskab med Antonio.

Dette får som nævnt Gisela og Eberhard til at tvivle på, om ægteskabet mellem Jan og Sara er en god ide, hvilket viser, at deres synsvinkel på Italien er turistpræget og overfladisk, hvorfor de så hurtigt formår at ændre holdning. De er med til at skabe kløften mellem kulturerne i filmen ved først at eksotisere den italienske kultur, hvilket gør dem blinde for Jans udfordringer, og derefter kun at kunne se udfordringer og overdrive dem i obelixforvrængninger: "An deinen übergriffigen Schwiegervater kannst du dich ja vielleicht gewöhnen. Solange du hier die Ferien verbringst, oder Ostern, oder Weihnachten. Nur deine Kinder... [...] Das ist eine Genpool von Wahnsinnigen" (01:05:26). Foruden denne radikale og komiske kommentar til sidst illustrerer citatet Eberhards frygt for, at den italienske nationalkultur vil være mere dominerende for eventuelle børnebørn end den tyske. Han tyer derfor til obelixforvrængninger som følge af det kulturchok, som han og Gisela har oplevet til middagen med familien Marzipane kort forinden.

5.2.4.3. Jan

Jan stereotypiseres på samme grundlag som Frieder, dels fordi karaktererne minder meget om hinanden personligheds-mæssigt men også visuelt, da Ulmen spiller begge roller. Der er dog den væsentlige forskel, at Frieder vil integreres i den polske kultur i modsætning til Jan, som ikke romantiserer Saras italienske kultur, men tvært imod virker som om, han knap nok har forholdt sig til den inden mødet med Antonio og familien. Jan udviser overbærenhed overfor Antonio og Sara i begyndelsen, men han synes ikke at være interesseret i at indoptage elementer fra den italienske kultur. Det lader mest af alt til, at han forventer, at de to kulturer kan eksistere sideløbende uden at medlemmerne behøver at blive påvirket af den anden kultur, hvilket vidner om en traditionel opfattelse af kultur. Fx idet han ikke har lært at tale italiensk, hvilket bringer ham i flere komiske situationer, da han fx kommer til at sige det italienske ord for "Möse" i stedet for "Blinker" (0:44:06). Desuden trækker han sig bevidst væk fra gruppen, selvom de gentagne gange inviterer ham med i fællesskabet. Dette ser vi bl.a. på stranden, hvor han ikke vil med ud at bade, fordi han ikke kan svømme og derfor bliver liggende alene på stranden (0:28:15).

På grund af denne indstilling virker han reserveret, hvilket udgør en af filmens stereotyper om tyskere, selvom han for alt i verden ikke vil være "typisch deutsch", fordi "nichts macht einen Deutschen so fertig wie der Vorwurf, typisch deutsch zu sein" (0:20:02). Dette kan synes paradoksalt, eftersom karakteren kan opfattes som udtryk for en stereotyp og derfor skal være typisk tysk. Citatet er således medvirkende til at illustrere filmens bevidsthed vedrørende brugen af stereotyper. At han ikke vil karakteriseres som typisk tysk, får ham til i en vis grad at holde sine problemer for sig selv. Fx at han har allergi overfor skaldyr, og at hans luftmadras ikke kan holde luft, hvilket bidrager til komikken i filmen, da han er nødsaget til at sove på en oppustelig krokodille i to uger og må skjule, at han ikke spiser Nonna Annas mad.



Figur 25: Stillbillede Jan (0:23:22)

På den anden side fremhæver han sin tyske kultur på bekostning af den italienske kultur, når noget går galt. Fx på borgerkontoret da han sarkastisk siger "Bella Italia" efter Antonios svada om tysk arbejdsmoral (0:33:26), samt da de ikke kan finde Saras dåbsattest, og Jan beroliger hende ved at sige: "Wir ziehen das jetzt durch. Ganz deutsch" og laver robotagtige bevægelser og lyde (0:39:30). Ved at fremhæve den effektivitet, som tilskrives den tyske stereotyp på denne måde,

formår Jan at distancere sig fra den italienske Anden, hvilket kan opfattes som et forsøg på at forstærke Selvets identitet.

Jans manglende evne til at svømme og modvilje mod at lære det, kan betragtes som en metafor for hans mangelfulde interkulturelle kompetencer. Dette underbygges af filmens epilog, hvor Jan med Antonios hjælp går ud i vandet og tilmed lærer at flyde, hvilket symboliserer Jans udvikling, se nedenfor. Således illustrerer Jan og Antonios venskab, at de to kulturer er kommet nærmere hinanden, end de var i begyndelsen, og Antonios rolle ændrer sig fra at være roden til Jans problemer, til at være løsningen.



Figur 26: Stillbillede epilog (01:28:24)

Inden da understreges Jans isolation fra gruppen bl.a. vha. filmens beskæring, da italienerne ofte ses grupperet i totalbilleder eller halvtotale beskæring, se fx figur 21, i modsætning til Jan, som ofte står alene i en halvnær beskæring eller nærbilleder, se figur 27 nedenfor. På den måde kommer tilskueren fysisk tættere på Jan end italienerne, hvilket kan opfattes som et tegn på en differentiering mellem det tyske Selv, som Jan repræsenterer, og den italienske Anden, da tilskueren aldrig

kommer ligeså tæt på familien Marzipane. Således kan beskæringen i relation til Frellos teori opfattes som værende medvirkende til, at filmens overordnede Selv kan karakteriseres som overvejende tysk.



Figur 27: Stillbillede Jan halvnær (0:22:38)

Som jeg har antydnet tidligere bidrager karakteren Jan i høj grad til komikken i filmen, fx idet han hver aften puster krokodillen op med munden, se figur 25. Hans fremtræden i prologen er også komisk, da han kun er iført pyjamas, hvilket antyder, at noget er gået helt galt i Campobello, siden han ikke har haft tid til at tage tøj på. Fremstillingen af dette ifm. karakterens manglende interkulturelle kompetencer, som jeg har nævnt tidligere, nærmer sig det tragikomiske og viser, hvordan filmen ironiserer over det tyske selv. Fx da Sara overtaler Jan til at komme ud i vandet, men han skærer sin fod på en musling i vandkanten. Da hele familien kommer ham til undsætning, er hans eneste kommentar: "Ich will jetzt sofort zum Standesamt!" (0:32:08). I det næste klip ser vi Jan komme haltende hen til borgerkontoret, hvilket viser det tragikomiske ved ham som karakter, da han på trods af sin skade insisterer på at være effektiv. Jans stereotype opførsel ift. orden, punktlighed og effektivitet kombineret med den italienske stereotyp synes at forhindre ham i at føle sig

'hjemme' i Campobello. Dette vidner om filmens bevidsthed om sin egen stereotypisering af Selvet, da denne ironiseres vha. den overdrevne fremstilling af værdier, som tilskrives tysk kultur.

5.2.4.4. Antonio og Sara

I fremstillingen af Antonio er hans dobbeltkultur det centrale, da han, som jeg allerede har antydnet, er noget andet eller mere end blot syditaliensk, hvorfor han har forladt sin familie. På den anden side er han heller ikke tysk 'nok' til at blive accepteret i Tyskland, fordi han insisterer på at 'lege' italiener i Tyskland, hvorfor han som karakter bidrager til filmens dekonstruktion af det traditionelle kulturbegreb. I stedet for at forsøge at ændre sin identitet til tysk, omfavner han sin italienske kultur som en slags forsvarsmekanisme. I et af sine flashbacks fortæller Antonio, hvordan han gentagne gange har måttet trøste Ursula, når han er blevet andetgjort af tyskerne. Fx da udlejeren piller Antonios navn af dørskiltet, fordi ingen må vide, at der bor udlændinge i bygningen. "Aber" siger Antonio til Jan: "ich wusste, das wird nie besser. Wie bei meine Papa. Er war Immigrant von Sizilien. Du bleibst das ganze Leben ein Fremder" (01:18:38). At Antonio har dyrket sin fremmedhed, kan vi fx se ifm. hans og Ursulas hjem, da dette tydeligt skiller sig ud fra de andre rækkehuse bl.a. pga. udendørs dekorationer og den store Mercedes Benz.



Figur 28: Stillbillede Antonio og Ursulas hjem (0:05:07)

Det er m.a.o. et aktivt valg og fungerer som en form for forsvarsmekanisme, som bevirker, at Antonio kan indoptage de elementer fra den tyske kultur, som han kan forene sig med, alt imens han bevidst kan ignorere andre elementer. Fx kan hans stolthed over sin bil og levestandard i sammenligning med hans skepsis overfor de tyske forsikringer betragtes som eksempler på, hvordan han vælger og vrager, når det kommer til tyske kulturelle manifestationer. Af den grund er Antonio heller ikke sen til at italesætte forskellene mellem den tyske og den italienske kultur, hvilket jeg allerede har givet eksempler på tidligere ifm. strandturen. Det interessante er dog, at han overfor Jan fremhæver den italienske kultur. Fx da de kører imod Campobello og han siger: "Deutsche Autofahrer haben schlechte Charakter. Immer rasen, zack, zack! Mamma Mia! Italiener fahren konzentrierter, schauen rechts, schauen links. Ey ciao! Come va? Relax!" (0:14:34). Senere på turen beskriver han også Italien, som "[d]as Land von großer Kultur und gutem Essen" hvilket viser hvordan han idealiserer den italienske kultur overfor Jan (0:14:57). Omvendt forholder det sig, da de kommer til Italien, hvor han i stedet fremhæver værdier og goder, som tilskrives den tyske kultur, fx arbejdsmoral, og at han snart kan få pension i Tyskland (0:50:16). Således kommer den indre splittelse til udtryk, idet Antonio kan synes mere italiensk, når han er sammen med tyskere, men omvendt kan synes mere tysk i sammenligning med de andre italienere.



Figur 29: Stillbillede Jan og Antonio (0:57:37)

Antonio fremstilles som et komplekst individ i filmen, hvilket kan skyldes, at vi som tilskuere får et større indblik i hans motivation i sammenligning med de øvrige karakterer. Fx skiller han sig ud fra gruppen af italienere ved at være kritisk overfor begge kulturer, selvom han i sin fremtoning og rent visuelt kan synes meget italiensk, hvilket castingen af den italienske folkeskuespiller Lino Banfi også er medvirkende til, se ovenfor. Han er lav, solbrændt, er iført hvide undertrøjer under løse skjorter og mange guldsmykker, og han gestikulerer meget med sine hænder, når han taler. Modsat de andre familiemedlemmer kan han tale tysk, men hans italienske accent er umiskendelig, hvilket alt i alt peger på, at Antonio er repræsentant for en anden italiensk stereotyp end de andre italienere, fordi han skal forestille en italiensk gæstearbejder, som er blevet i Tyskland.

På grund af sin fortid som gæstearbejder i Tyskland viser Antonio en form for forståelse for Jans problemer med at begå sig i fremmed kultur, fordi han selv har oplevet det, selvom hans handlinger ikke umiddelbart viser det. Kombineret med de forskellige flashbacks bevirker dette, at Antonio forekommer som værende den mest afrundede karakter i filmen, fordi plottet indvier tilskueren i karakterens svagheder. Dette er ifølge Haastrup medvirkende til, at tilskueren kan engagere sig i karakteren som følge af den indsigt, han får i baggrunden for karakterens ellers uacceptable adfærd, hvorfor der i denne kontekst er tale om sympatistrukturen *allegiance* (Haastrup 2015, 250). Tilskuerens sympati med Antonio opstår m.a.o., fordi han i kraft af sin sammensatte identitet og kultur afviger fra de øvrige karakterer ved ikke at være en ensidet stereotyp, som det fx er tilfældet med Egidio og til dels Jan. Således kommer karakteren til at virke mere ægte, hvilket plottet i *Maria, ihm schmeckt's nicht!* er yderligere medvirkende til, fx da Antonio sidder ved sin fars seng (0:48:08), og da han siger til Jan: "Wenn du mein Leben gelebt hättest, würdest du mich auch verstehen" (01:15:21).

Karakteren Sara er ligesom Antonio splittet imellem den tyske og den italienske kultur. Som følge heraf kommer forskellige træk fra Saras identitet til udtryk afhængigt af omgivelserne. Dette afspejler sig fx i Sara og Jans forhold, som tilsyneladende er harmonisk, så længe de befinder sig i Tyskland, hvilket ændrer sig, da de kommer til Italien, og Sara i højere grad omfavner sin italienske kultur. Saras splittelse kommer primært til udtryk igennem hendes forhold med Jan, da fx hun fortryder, at de er taget til Italien for at blive gift, når det er så besværligt, se nedenfor.



Figur 30: Stillbillede Sara (0:39:06)

På den ene side må hun konstant forsvare Jan og dét, at han ikke er italiener, overfor sin familie, men på den anden side må hun også forsvare familien overfor Jan, hvorfor hun, ligesom det var tilfældet med Marcin, får tildelt rollen som mægler. I modsætning til Marcin frasiger hun sig mæglerrollen, da hun vil forlade Campobello og Jan, fordi hun ikke kan holde "diesen Spagat" ud længere (01:25:29). Hun viser sig således som værende mere loyal overfor sin familie og italienske kultur end sin tyske kultur i denne situation. Dette ser vi fx på bryllupsdagen, hvor Sara må forsvare sin italienske kultur overfor Jan, da han i raseri vil tage hende med væk fra Campobello og sværger aldrig at vende tilbage: "Wir sind eben keine Eisverkäufer oder Gondolieri für Touristen wie deine Mutter. Das hier ist keine deutsche Toskana-Kolonie. Das ist Campobello, am Arsch der Welt! Das ist die Familie Marzipane, und das bin ich! Wenn du das nicht respektierst, dann gehörst du nicht zu unserer Familie!" (01:09:39). Igennem citatet får tilskueren et indblik i det italienske Selv, som også er repræsenteret i filmen, samt hvor frustrerende det er, at blive stereotypiseret, hvilket stemmer overens med Wiens pointe om, at stereotypisering altid vil være negativt for de/den, som er genstand for det.

Splittelsen og frustrationen, som både Sara og Antonio giver udtryk for i fremstillingen, tegner et billede af, at transkulturelle praksisser kræver mere af de enkelte individer, idet Selv twin- ges til i nogen grad at acceptere og indoptage den Andens praksisser. I kontrast til dette kan Saras beslutning om, ikke at gifte sig med Jan, betragtes som en tilstræbelse af det traditionelle kultur- begreb, da kulturerne så at sige forbliver intakte og autonome. Jan og Saras forhold er i sig selv et led i efterstræbelsen efter nuancering og muligheden for at kunne være flere ting på en gang, dvs. både tysk og italiensk, men de går galt af hinanden og tyer i stedet til obelixforvrængninger. Disse bevirker, at de kulturelle forskelle imellem dem synes for store til at kunne forenes, hvorfor det vurderes som værende lettere for dem at forblive adskilt.

5.2.5. AFRUNDING

Analysen af *Maria, ihm schmeckt's nicht!* har jf. Frellos teori vist, at filmens overordnede Selv kan karakteriseres som tysk, idet karakteren Jan også er filmens fortæller, hvilket medfører, at den overordnede Anden er repræsenteret som italiensk. Det er Jans fortælling, som indledningsvist skaber kløften imellem den tyske og den italienske kultur i filmens prolog, idet hans frustration over Italien skinner igennem i klippet. Det er således ikke udelukkende italienerne som parodieres, men også det tyske Selv og dennes reaktion på den italienske Anden, hvilket vidner om filmens be- vidste brug af stereotyper til satirisk behandling af Selvets verdensbillede. Kulturmødet skildres imidlertid også fra italienerens side, nærmere bestemt Antonios, hvilket bevirker, at en sekundær konstitution af Selv og Anden også finder sted i filmen. Dikotomien mellem det tyske Selv og den italienske Anden nuanceres desuden yderligere i kraft af karaktererne Antonio og Saras dobbelt- kulturer, hvilket kan opfattes som et udtryk for en efterstræbelse efter det transkulturelle kultur- begreb, hvor kulturelle praksisser flettes sammen. De transkulturelle tendenser ved Antonio ser vi fx igennem hans forsøg på at indvie Jan i den italienske kultur og dermed få Jan til i højere grad at acceptere den italienske andethed, hvilket jf. figur 26 lykkes til sidst. Forholdet mellem Jan og An- tonio er således et eksempel på transkulturalitet, og at det ikke handler om at være enten tysk el- ler italiensk, men om, at fralægge sig illusionen om kulturernes renhed. De andre familiemedlem- mer virker mere ligeglade med udsigterne til en kultursammenfletning, idet de tilsyneladende for- venter, at Jan ærer deres traditioner, uden at de nødvendigvis behøver at tilpasse sig ham, hvilket kan betegnes som etnocentrisme.

Fremstillingen er således ikke kun udtryk for et transkulturelt ideal, da der også kan findes flere eksempler på, hvordan kulturerne adskiller sig. Fx ift. Jans rigiditet og modvilje imod at indoptage elementer fra den italienske kultur samt dét, at Jan og Sara vælger ikke at gifte sig, fordi de ikke kan overkomme de kulturelle forskelle. Hofstedes sammenligningsværktøj viser, at der kun er få forskelle imellem kulturerne, men i filmen har karaktererne alligevel svært ved at danne et værdifællesskab, selvom de ifølge Hofstede er tættere på hinanden ift. kulturdimensionerne, end det fx er tilfældet med Tyskland og Polen. Dette kan som sagt betragtes som et større behov for at være forskellige med det formål at sikre Selvets identitet imod den Anden. I tillæg hertil findes der flere eksempler på de karakteristika, som Hofstede tilskriver medlemmerne af de to kulturer. Bl.a. synes karakteristika for kulturdimensionerne magtdistance, individualisme/kollektivism og maskulinitet/femininitet at blive opfyldt i fremstillingen. Der findes dog afvigelser fra Hofstedes udlægning ift. til usikkerhedsundvigelse/usikkerhedstolerance og ikke mindst eftergivenhed/begrænsning, da familien Marzipane ikke kan beskrives som begrænsede.

Alt i alt peger dette på en bevidst brug af stereotyper og kulturstandarder til at adskille kulturerne gennem plottet og til at skabe grundlag for en konflikt, som kan løses vha. kultursammenfletning i en lykkelig slutning. På den måde kan vi se, hvordan det transkulturelle kulturbegreb efterstræbes i filmen og at denne efterstræbelse kommer til udtryk igennem dekonstruktionen af det traditionelle kulturbegrebs dikotomi.

6. SAMMENLIGNING

I dette afsnit vil jeg fremhæve nogle af de ligheder og forskelle ved *Hochzeitspolka* og *Maria, ihm schmeckt's nicht!*, som kan vise i hvor høj eller lav grad, der kan være tale om en tendens ift., hvordan kulturmøder skildres i samtidige komedier, som kan relateres til genren 'Länderhumor'.

De to film er bygget op efter lignende narrative struktur, og de indledes begge med en prolog, som tilvejebringer konteksten for plottet: 1) Frieder forlader sit band for at blive direktør i Polen, 2) Jan forsøger at forlade Italien og sit eget bryllup. Derefter ser vi, hvordan protagonisterne, Jan og Frieder, indtil videre har kunnet håndtere/kontrollere kulturmødet: 1) Frieder undgår sine polske medarbejdere, fordi han ikke er en god direktør, 2) Jan har indtil videre kunnet undgå at møde sine svigerforældre. Derefter sker der i begge film et skift, som kompromitterer den tilsyneladende herskende harmoni: 1) Frieders venner ankommer uanmeldt dagen før brylluppet, 2) Jan og Sara bliver overtalt til at gifte sig i Italien i stedet for i Tyskland. Som følge af disse brud optrappes spændingen i begge film i takt med, at karaktererne oplever kultursammenstød, da 1) Frieders venner opfører sig upassende og tager ikke hensyn til polske traditioner, hvilket fører til kulturelle misforståelser mellem tyskere og polakker, 2) Jan ankommer til Italien, men føler sig ikke tilpas, og der opstår komplikationer ifm. bryllupsforberedelserne.

Det efterfølgende klimaks kommer som følge af, at de kulturelle forskelle og sammenstød overdrives i en sådan grad, at en kulturel forening synes uopnåelig: 1) brylluppet ender i håndgemæng, og de tyske gæster smides for porten af de polske gæster, 2) Jans følelse af, at hans ønsker bliver overhørt og misforstået, optrappes, hvilket ender med et skænderi med Antonio. Interessant for begge film er, at konsekvensen af disse konflikter er to flugtforsøg fra de tilsyneladende overvældende kulturelle forskelle: 1) Jonas, Paul, Knack og Manni vil gå til den tyske grænse, 2) Jan og Sara vil tage hjem til Tyskland og gå fra hinanden. Disse flugtforsøg efterfølges af dramatiske 'redningsaktioner', da 1) Frieder kører ud efter sine venner, men kører galt og må reddes af Gosia, Ines og Rich, 2) Antonio kører ud for at finde Jan, og de to kører derefter til banegården for at hente Sara. Redningsaktionerne lykkes og bliver medvirkende til at genoprette harmoni imellem karaktererne. Dette kommer til udtryk igennem filmenes lykkelige slutninger, hvor 1) tyskerne og polakkerne krammer hinanden, hvorefter tyskerne forlader Trudno fredeligt, 2) Ursula bliver gift med Antonio, som lærer Jan, at han ikke skal være bange for vand længere. Karaktererne opnår så

at sige en større forståelse for hinanden, hvilket kan betragtes som en måde hvorpå, man fra filmproducentens side adresserer og nuancerer den kulturelle dikotomi, som kan relateres til Hofstedes kulturbegreb og som findes i begge fremstillinger. Den lykkelige slutning er ifølge Krutnik og Neale genrebetinget i komedier, men i forbindelse med fremstillinger af kulturmøder kan den jf. ovenstående anvendes symbolsk som et tegn på, at kulturerne har nærmet sig hinanden. Således kan der argumenteres for, at begge film har udgangspunkt i det traditionelle kulturbegreb, som Gullestrup og Hofstedes teorier repræsenterer, da kulturerne i filmene indledningsvist adskilles og kolliderer på baggrund af nationale forskelle. Dét, at kulturerne i begge tilfælde nærmer sig hinanden i en lykkelig slutning, kan i den forbindelse opfattes som en kulturel sammenfletning, som kan relateres til Welsch transkulturelle kulturbegreb. Filmenes narrative struktur bevirker således, at plottet udvikler sig fra det traditionelle kulturbegreb imod det transkulturelle kulturbegreb.

At Christian Ulmen spiller begge hovedroller, er en af de mest eksplicitte ligheder, og som karakter kan han siges at fungere som repræsentation for det tyske Selv i begge film, som i relation til Frellos teori er til stede i begge komedier. Filmene har det tilfælles, at Selvet ifølge teorien kan karakteriseres som tysk, hvilket betyder, at filmene afspejler tyske normer, værdier og perspektiver. Som følge heraf behandles den tyske kultur ikke så eksplicit som hhv. den polske og italienske kultur, fordi det tyske perspektiv er indforstået og derfor 'usynligt'. Filmenes fortællinger kommer således til at handle om den Andens afvigelse fra normen i kraft af et andet nationalkulturelt tilhørsforhold end Selvets. Karaktererne Jan og Frieder adskiller sig imidlertid fra hinanden, idet Jan har flere ligheder med karakteren Jonas, som jf. teorien blev karakteriseret som den tyske nationalstereotyp i *Hochzeitspolka*. Fx da Jan synes mere succesfuld mhp. karriere og viljestyrke, og idet han virker mere tro imod den udgave af den tyske kultur, som Hofstede forelægger, end det er tilfældet med Frieder, som udviser overtolerance overfor den polske kultur i filmen. I modsætning til Frieder er Jan også mere temperamentsfuld ligesom Jonas, hvilket er i overensstemmelse med de karakteristika, som Hofstede tilskriver maskuline kulturer som den tyske. Da Ulmen spiller begge roller, er der naturligvis en betydelig visuel lighed mellem Jan og Frieder, men Jan fremstilles mere fysisk attraktiv i sammenligning med Frieder. Han fremstår tyndere og mere moderne i sin stil med mellemlangt hår og skægstubbe. Det skal dog fremhæves, at Jans ydre primært kan beskrives mere attraktivt, fordi han sammenlignes med netop Frieder, som har et mere traditionelt og konservativt udseende, idet han er kraftigere, glatbarberet og går i brune uldne habitter.

De forskellige opfattelser af Jan og Frieders udseende kan også skyldes filmenes forskelligartede colorgrading. *Maria, ihm schmeckt's nicht!* er tonet med varme gyldne farver, når karakterne befinder sig i Italien, og *Hochzeitspolka* har et mørkere og køligere look, som giver associationer til dogmegenren. I den forbindelse kan colorgradingen opfattes som stemningsskabende og siger noget om, hvordan det tyske Selv opfatter den italienske og polske Anden i filmen. Der synes nemlig at være forskellige grader af fjendtlighed i filmene, som tyder på, at den italienske Anden ikke opfattes som en lige så stor trussel imod Selvet, som det er tilfældet med den polske Anden. Fx bruger karaktererne i *Maria, ihm schmeckt's nicht!* ikke krigsmetaforik i beskrivelsen af forholdet til italienerne, som det er tilfældet i *Hochzeitspolka*, hvor polakkerne omtales som fjender. Alt i alt er colorgradingen medvirkende til at Campobello fremstilles som et mere venligt og indbydende sted, end det er tilfældet med Trudno. Dette kan relateres til, hvordan Hofstedes kulturdimension eftergivenhed/begrænsning kommer til udtryk i de to film igennem karakterernes sindstemninger. Således understreger den varme colorgrading familien Marzipanes varme og livsnysgelse, imens den mørke og grålige toning er med til at fremstille polakkerne som mere tyngede og alvorlige. I den forbindelse er en påfaldende gentagelse i både *Hochzeitspolka* og *Maria, ihm schmeckt's nicht!*, at der til rulleteksterne spilles tyske sange, som er oversat til hhv. polsk og italiensk. I *Hochzeitspolka* er drikkevisen "Eisgekühlter Bommelunder" af die Toten Hosen oversat til polsk og synges langsomt af en dyb stemme, hvilket giver sangen et melankolsk præg, og det lyder som om sangeren er meget beruset. I *Maria, ihm schmeckt's nicht!* spilles en oversættelse af Sportfreunde Stillers rockede kærlighedssang "Ein Kompliment". I forlængelse af ovenstående kan disse sangvalg og måden, de er redigeret på, også sige noget om, hvilke stereotyper filmen konstruerer om polakker og italienere, hvilket stemmer overens med det indtryk som colorgradingen giver.

En anden bemærkelsesværdig detalje er, at både den polske og den italienske præst kan tale tysk, hvilket ikke umiddelbart synes at have nogen betydning for filmenes handling, men alligevel er påfaldende. Grundet den tysk-polske historie vækker det ikke umiddelbart opsigt, at en polsk præst kan tale tysk, hvilket understøttes af, at flere beboere i Trudno også kan tale tysk. Anderledes virker dét, at den italienske præst kan tysk, mere usandsynligt, da ingen af de andre beboere i Campobello kan tysk. Det er muligvis et tilfælde, at begge præster har denne evne, men at Don Alfredo kan tale tysk, kan også være et eksempel på en af de ulogiske tilfældigheder, som i højere

grad accepteres i forbindelse med komik end andre genrer. Det er derfor muligt at formode, at lignende fænomener også kan finde sted i andre komedier, som behandler kulturmøder.

Ovenstående peger i sammenhæng med de to analyser på en bevidsthed om, hvordan nationale stereotyper kan anvendes samt hvad de kan bidrage med i fremstillingen af kulturmøder. Valget om at anvende karikerede nationalstereotyper i etniske komedier som disse synes m.a.o. at vidne om stereotypernes potentiale til at skabe konflikt. I den forbindelse synes den indledende konflikt, som stereotyperne genererer i kraft af filmenes konstitution af Selv og Anden samt konsekvenserne heraf at være fundamentale for erkendelsen af, at ikke alle fremmede kan kategoriseres efter de samme kriterier. Derimod synes budskabet i begge film at bevæge sig i retningen af, at kulturelle forskelle kan overvindes, hvis de ikke overdrives. På den måde virker det transkulturelle kulturbegreb til at være målet for de analyserede etniske komedier. Fremstillingen af det traditionelle kulturbegrebs forældede dikotomi kan således opfattes som kvintessentiel for at kunne vise kulturernes permeable potentiale, fordi kulturel sammenfletning fremstilles som være løsningen på de problemer, som den traditionelle kulturopfattelse skaber.

7. KONKLUSION

Ovenstående afsnit vidner om nogle af de ligheder og forskelle ved de to komedier, som er væsentlige for, hvordan disse fremstiller kultur og nationale stereotyper. Fremstillingerne synes i nogen grad at bekræfte Hofstedes udlægning af nationalkultur, idet stereotypernes udformning kan relateres til de karakteristika, som Hofstede tilskriver nationalkulturerne. Kulturdimensionerne overtages dog ikke 1:1 i nogen af filmene, da der også findes eksempler på, hvordan fremstillingerne afviger fra Hofstedes kulturbegreb og i stedet synes at efterstræbe det transkulturelle kulturbegreb og kulturernes permeable potentiale, som Welsch foreskriver. Generelt synes ovenstående undersøgelse at antyde, at stereotyperne i både *Hochzeitspolka* og *Maria, ihm schmeckt's nicht!* overdrives og udstilles, som en måde at kritisere stereotypisering på. Fx da Egidio som den eneste karakter opfylder den italienske nationalstereotyp. Dette er medvirkende til at dekonstruere stereotypen, idet fremstillingen viser, at nationalstereotyper er konstruktioner, som ikke nødvendigvis er sande. Flere anmeldere beskriver *Maria, ihm schmeckt's nicht!* som en sommerkomedie, hvilket den humoristiske tilgang til problematikken ifm. kulturmødet understøtter. Alligevel synes filmens indgående tematiske behandling af nationalkultur at være konsekvent i tilstræbelser af et transkulturelt perspektiv. Fx da Antonio konstaterer, at det er lige meget, hvor man kommer fra, så længe man har kærligheden med sig. Filmen kan således betragtes som en overvejende 'feelgood' film omhandlende et komplekst tema, i modsætning til *Hochzeitspolka* som behandler temaet mere karikeret. Stereotyperne i begge film bærer i den forbindelse præg af at være sat på spidsen for komikkens skyld. *Hochzeitspolka* gør dette ud i det ekstreme, hvorfor fremstillingen af stereotyperne kan virke mere grotesk og mere overdrevet, end det er tilfældet i *Maria, ihm schmeckt's nicht!*, specielt ifm. kulturelle referencer til den indianske kultur.

Alt dette peger på en tendens indenfor länderhumorgenren til, at stereotyper blæses op, så de bliver mere synlige, hvorefter de dekonstrueres ved hjælp af komikkens redskaber. Bl.a. vha. parodi, satire og uforudsigelighed, som følge af komediegenrens afvigelser fra logiske årsags- og virkningsforhold. Den kulturelle konflikt, som de overdrevne stereotyper genererer, synes således at være central for genren, idet den kulturelle dikotomi i form af et traditionelt kulturbegreb bidrager med et spændingspotentiale mellem kulturer og et konkret problem, som kan løses i en lykkelig slutning via kulturel sammenfletning, dvs. overgangen til et transkulturelt kulturbegreb.

8. REFERENCER

Primære værker:

Hochzeitspolka. DVD. Instrueret af Lars Jessen. Kunstner Christian Ulmen, Katarzyna Maciag, Fabian Hinrichs, Lucas Gregorwicz og Waldemar Kobus. 2010.

Maria, ihm schmeckt's nicht! DVD. Instrueret af Neele Vollmar. Kunstner Christian Ulmen, Lino Banfi og Mina Tander. 2009.

Sekundære værker:

Althen, Michael. »Muffel am Strand.« *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. august 2009: 34.

Bickermann, Daniel. *Ein wildes Schland*. 2010. <http://www.schnitt.de/202,6382,01.html> (senest hentet eller vist den 2. april 2018).

Brophy, Zak. *#PrayForTurkey: Show of solidarity after Istanbul attack*. 29. juni 2016. <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-36661096> (senest hentet eller vist den 27. april 2018).

Edgar, Andrew, og Peter Sedgwick. *Cultural Theory - The Key Concepts*. London og New York: Routledge, 2008.

Engels, Josef. *Bei "Maria" schmeckt uns Christian Ulmen nicht*. 6. august 2009. <https://www.welt.de/kultur/article4263645/Bei-Maria-schmeckt-uns-Christian-Ulmen-nicht.html> (senest hentet eller vist den 29. april 2018).

—. *Christian Ulmen heiratet in der Provinz von Polen*. 29. september 2010. <https://www.welt.de/kultur/kino/article9905860/Christian-Ulmen-heiratet-in-der-Provinz-von-Polen.html> (senest hentet eller vist den 2. april 2018).

Ewen, Stuart, og Elizabeth Ewen. »Didots Erfindung.« I *Typen und Stereotype: Die Geschichte des Vorurteils*, af Stuart Ewen og Elizabeth Ewen, 72-80. Berlin: Parthas Verlag Berlin, 2009.

Frej, Willa, og Lydia O'Connor. *We Prayed For Paris — But What About Istanbul?* 29. juni 2016. https://www.huffingtonpost.com/entry/we-prayed-for-paris-but-what-about-istanbul_us_57741c57e4b042fba1ceeec2 (senest hentet eller vist den 27. april 2018).

Frello, Birgitta. »Kollektiv i et andethedsperspektiv.« I *Kollektiv identitet: kritiske perspektiver*, af Birgitta Frello, 115-138. København: Samfundslitteratur, 2012.

Gullestrup, Hans. *Kulturanalyse - en vej til tværfaglig forståelse*. Aalborg Øst: Aalborg Universitetsforlag, 2007.

Hahn, Hans Henning. *Stereotyp, Identität und Geschichte: die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2002.

- Heringer, Hans Jürgen. »Kulturstandards und Stereotypen.« I *Interkulturelle Kommunikation*, af Hans Jürgen Heringer, 189-218. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag GmbH + Co. KG, 2017.
- Hofstede, Geert, Gert Jan Hofstede, og Michael Minkov. *Country Comparison - Germany and Poland*. 2018b. <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/germany,poland/> (senest hentet eller vist den 5. april 2018).
- . *Country Comparison*. 2018c. <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/the-usa/> (senest hentet eller vist den 12. april 2018).
- . *Country Comparison*. 2018d. <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/germany,italy/> (senest hentet eller vist den 30. april 2018).
- . *Country Comparison*. 2017. <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/denmark,germany/> (senest hentet eller vist den 30. november 2017).
- . *Country Comparison*. 2018a. <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/> (senest hentet eller vist den 4. april 2018).
- . *Kulturer og organisationer - Overlevelse i en grænseoverskridende verden*. 3. . Oversat af Mette Trier. København Ø: Handelshøjskolens forlag, 2010.
- Haastrup, Helle. »Filmanalyse.« I *Analyse af billedmedier - det digitale perspektiv*, af Gitte Rose og H.C. Christiansen, 239-282. Frederiksberg C: Samfundslitteratur, 2015.
- IMDb.com. *George Chesebro and Chief Thundercloud in Custer's Last Stand (1936)*. 2018. <https://m.imdb.com/title/tt0027488/mediaviewer/rm1085072896> (senest hentet eller vist den 12. april 2018).
- Jewitt, Carey. »An introduction to multimodality.« Kap. 1 i *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, redigeret af Carey Jewitt, 15-30. New York, New York: Routledge, 2014.
- Klingler, Nino. *Maria, ihm schmeckt's nicht – Kritik*. 23. juni 2009. <http://www.critic.de/film/maria-ihm-schmeckts-nicht-1645/> (senest hentet eller vist den 29. april 2018).
- Krutnik, Frank, og Steve Neale. *Popular Film and Television Comedy*. London og New York: Routledge, 1990.
- Kuschel, Rolf, og Feazeh Zand. *Fordomme & Stereotyper*. København K: Frydenlund, 2007.
- Mau, Ulrike. *"Hochzeitspolka" - Lars Jessens neue Komödie im Abaton & Zeise*. 28. september 2010. https://www.welt.de/welt_print/regionales/hamburg/article9921380/Hochzeitspolka-Lars-Jessens-neue-Komoedie-im-Abaton-Zeise.html (senest hentet eller vist den 2. april 2018).
- National Park Trips Media. *native american tribes*. 2018. <https://www.mygrandcanyonpark.com/park/native-american-tribes> (senest hentet eller vist den 12. april 2018).

- Nielsen, Ervin. *Stereotypi*. 2. februar 2009. http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Bog-_og_biblioteksv%C3%A6sen/Boghistorie_og_bogtryk/stereotypi (senest hentet eller vist den 12. marts 2018).
- Rez, Helmut, Monika Kraemer, og Reiko Kobayashi-Weinsziehr. »Missverständnisse und Irritationen ergründen und bewältigen.« I *Interkulturelle Kommunikation; Methoden, Modelle, Beispiele*, af Dagmar Kumbier og Friedemann Schulz von Thun, 28-72. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Romer, Knud. *RomerRiget om stereotyper*. Radio 24syv. 12. november 2016. <https://www.radio24syv.dk/programmer/romerriget/14835100/romerriget-om-stereotyper/> (senest hentet eller vist den 12. maj 2018).
- Said, Edward W. »Indledning.« I *Orientalisme*, af Edward W. Said, 27-54. Frederiksberg C: Roskilde Universitetsforlag, 2002.
- Schenk, Ralf. *Hochzeitspolka*. u.d. <https://www.filmdienst.de/film/details/536109/hochzeitspolka#kritik> (senest hentet eller vist den 9. april 2018).
- Schwender, Clemens, og Thomas Petersen. *Visuelle Stereotype*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2009.
- Schwickert, Martin. *Der Vater der Braut*. 6. august 2009. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/maria-ihm-schmeckts-nicht-der-vater-der-braut/1573160.html> (senest hentet eller vist den 29. april 2018).
- Sørensen, Anne Scott, Ole Martin Høystad, Erling Bjurström, og Halvard Vike. »Kulturanalyse og metode.« I *Nye kulturstudier: teorier og temaer*, af Anne Scott Sørensen, Ole Martin Høystad, Erling Bjurström og Halvard Vike, oversat af Joachim Wrang, 116-176. København: Tiderne Skifter, 2010.
- Thorsen, Niels. *Indianerkrige*. 31. januar 2009. http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/USA_og_Nordamerika/Nordamerikanske_indianer_kulturer/indianerkrige (senest hentet eller vist den 12. april 2018).
- Welsch, Wolfgang. »Transculturality: The Puzzling Form og Cultures Today.« I *Spaces of Culture*, af Mike Featherstone og Scott Lash, 194-213. London: SAGE Publications Ltd, 1999.
- Welsch, Wolfgang. *Was ist eigentlich Transkulturalität?* Bielefeld: Transkript Verlag, 2010.
- Zeckau, Katharina. »Maria, ihm schmeckt's nicht!« *film-dienst*, nr. 16 (2009): 32-33.