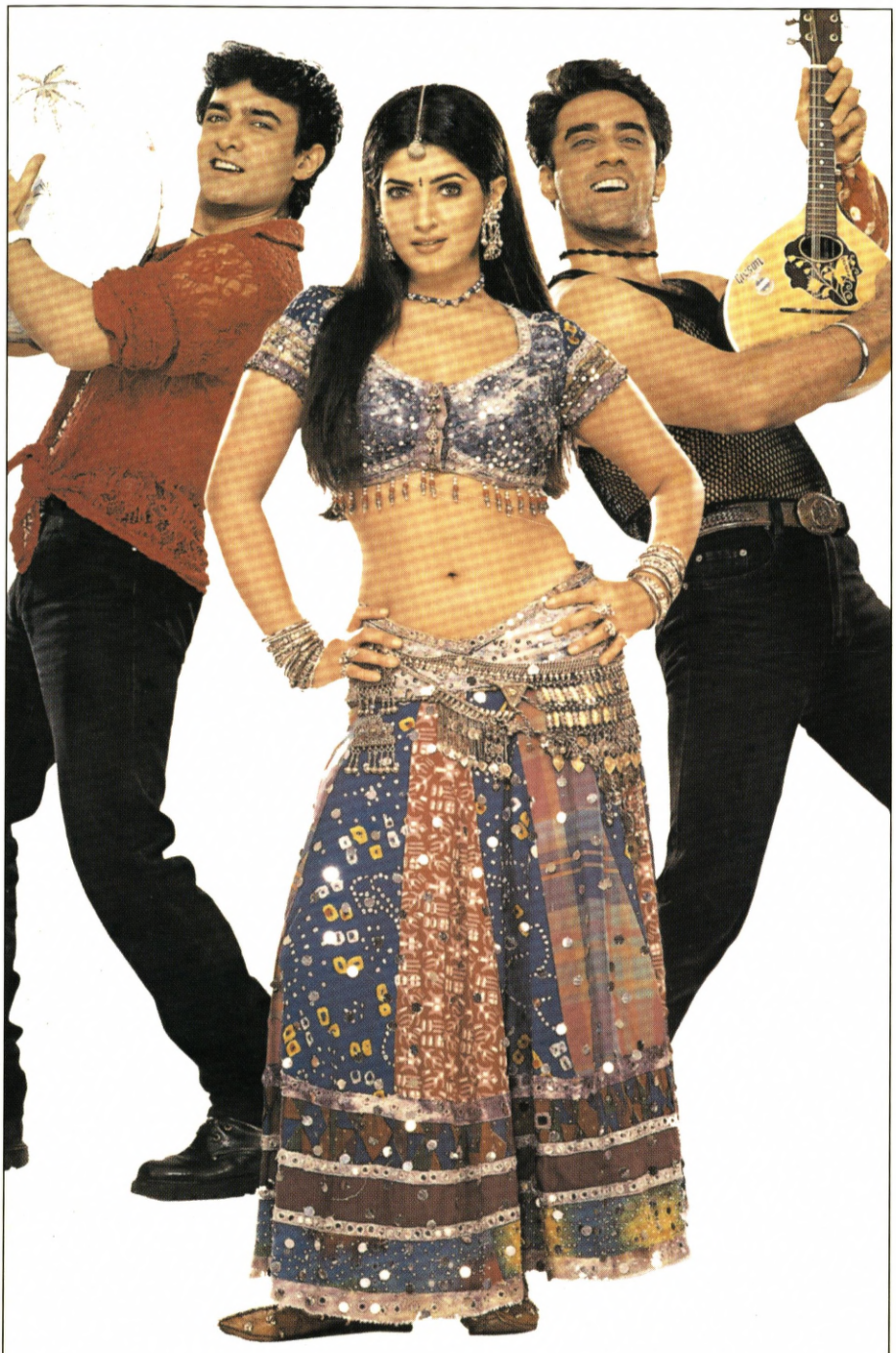
Nr. 225 - sommer 2000

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



Film fra den fjerne verden

Film fra den fjerne verden

Forord

Fjernt fra såvel Hollywood som Valby og Avedøre bliver der produceret en levende mangfoldighed af film, som desværre kun alt for sjældent finder vej til de danske biografslærreder uden for Film fra Syd-festivalerne. Dette nummer af Kosmorama sætter fokus på filmproduktionen og filmkulturen i Latinamerika (Brasilien, Cuba og Mexico), Afrika (Sydafrika og det frankofone Vestafrika) og Asien (Indien og Hong Kong). Vi bilder os ikke ind, at vi med et enkelt temanummer kan give et dækkende billede af filmens verdenskort, men har i stedet valgt at koncentrere os om en række lande og områder, hvor filmen på forskellig vis nyder eller har nydt en særlig position. For at undgå et specifikt dansk blik på de "fremmede" filmkulturer er nummerets skribenter hentet i såvel ind- som udland. Da flere derfor vil være ukendte for Kosmoramas læsere, afsluttes hver artikel med en kort præsentation af dens forfatter.

Indledningsvis giver Solveig Thorborg et bredt vue over den ny latinamerikanske film, mens José Carlos Avellar, Thomas Henriksen og Anders Leifer & Pia Ravnemose koncentrerer sig om hhv. den brasilianske, den cubanske og den mexicanske film. Derpå springer vi til det afrikanske kontinent, hvor Eva Jørholt giver en introduktion til spillefilmen i det frankofone Vestafrika fra selvstændigheden i 1960 til i dag, og Mai Palmberg gør status over den sydafrikanske film efter apartheids fald.

Indien, som er det land i verden, der producerer flest film, præsenteres i to bidrag: først en introducerende oversigtsartikel ved Ulla Skram-Jensen og derpå Vijaya Mulays analyse af de indiske films fremstilling af den indiske kvindes situation. Tanja Richter skriver om skidt og kanel fra Hong Kong, og Philip Cheah tager læseren med på en kort guided tour i den nye, rock'n'roll-inspirerede asiatiske film.

Endelig giver Arine Kirstein en indføring i den amerikansk-vietnamesiske filmskaber og postkoloniale teoretiker Trinh T. Minh-Has værk og tanker om "os" og "de andre".

Kosmoramas næste nummer kommer til vinter og handler om Historien på film.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Vognmagergade 10, 1120 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek eller via Filmhusets boghandel, pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 2000, 46. årg., koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt (redaktør af dette nummer), Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Forsiden: Plakat til den indiske hindi-film *Mela* (2000), instrueret af Dharmesh Darshan

Indhold

Solveig Thorborg
Nclam - Ny latinamerikansk film.
Betegnelsen der samlede nationers revolutionære filmbevægelser 5

José Carlos Avellar
Fra talens umiddelbarhed til skriftens orden.
Brasiliansk film fra Cinema Novo til *Central do Brasil* 31

Thomas Henriksen
Filmen i revolutionen og revolutionen i filmen.
40 års cubansk film 41

Anders Leifer og Pia Ravnemose
Machoen, moderen og den maskerede hævner.
Den mexicanske film fra 1896 til i dag 59

Eva Jørholt
Ud af "Afrika".
De vestafrikanske spillefilms vej fra
afrocentrisme mod 'den globale storby' 74

Mai Palmberg
Sort er ikke et spørgsmål om farve.
Filmen i det ny Sydafrika 103

Ulla Skram-Jensen
Fra masala til modernisme.
Indisk film mellem kitsch og kunst,
øst og vest, hindifilm og parallelle film 118

Vijaya Mulay
Kvinder og film i Indien.
De indiske kvinders kamp for ligestilling,
afspejlet i en håndfuld regionale film 131

Tanja Richter
Made in Hong Kong.
En introduktion til Østens Hollywood 142

Philip Cheah
Asiens Generation X.
Hvordan rock'n'roll skaber nyt håb for asiatisk film 152

Arine Kirstein
Det Andet og det Samme:
betragtninger over "vores" blik på "de andre".
Repræsentation af kulturel forskel i Trinh T. Minh-Has værk 156

Central do Brasil (1998, *Central Station*), instrueret af Walter Salles

Nclam – Ny latinamerikansk Film

- Betegnelsen der samlede nationers revolutionære filmbevægelser

af Solveig Thorborg

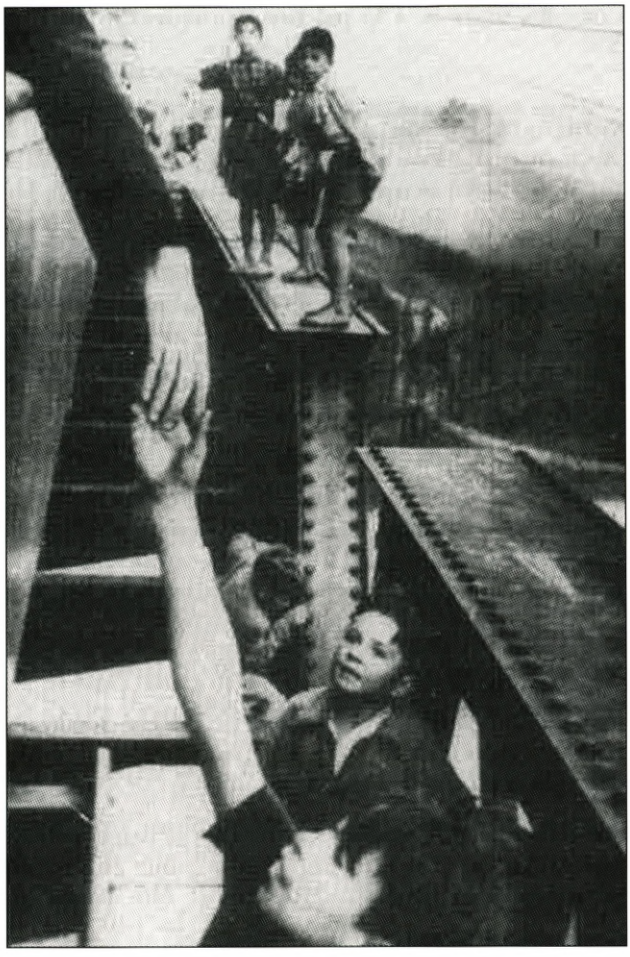
I den brasilianske film *Central do Brasil* (1998, *Central Station*) går en tidligere skolelærerinde, Dora, hver dag ned på hovedbanegården i Rio de Janeiro, hvor hun lever af at skrive breve for folk, der ikke selv kan. En af hendes klienter er Ana, der med sin søn Josué sender breve til dennes far. Josué har aldrig kendt sin far, men da Ana omkommer i en trafikulykke, er hans eneste håb at opsøge ham. Dora bliver modvilligt involveret i historien og ender med at rejse med drengen ind i det barske brasilianske bagland. Her oplever de baglandets døsige hverdagsliv og store religiøse fester i tørkens støv. Efterhånden knyttes de stærkt sammen i hver sin ensomme tilværelse. Dora oplever, at hun efterhånden føler ømhed for drengen, der

med sin umiddelbare livsenergi hjælper hende i ellers håbløse situationer, og hun kommer til at holde af at gøre en forskel i et andet menneskes liv. Hun og Josué finder omsider hans fars hus. Her bor hans brødre, men de bor alene, fordi faderen er forsvundet, mens han ledte efter deres mor, Ana. Så selv om de to - Ana og hendes mand - altså har levet adskilte i praksis, har de ikke været det i følelsen. Efter endt mission skilles Josué og Dora, men begynder at skrive sammen. På den måde er såvel Josués familie som venskabet med Dora bundet sammen af en kærlighed, hvor det ikke lykkes at leve sammen, men hvor båndene ikke slides over, og håbet etableres i en ellers indholdsløs tilværelse for Dora og håbløs situation for Josué.

Instruktøren bag *Central do Brasil*, den 44-årige Walter Salles, regnes for at være latinamerikansk films nye håb. Han begyndte som dokumentarist, og det fremgår tydeligt af en spillefilm som denne. Salles har stor sans for at træde ind i en eksisterende virkelighed og skildre dens stemninger, mennesker og miljø helt klart, samtidigt med at han præcist trækker netop de elementer frem, der tjener hans fortælling. Filmen er optaget i forskellige realmiljøer lige fra storbyen, over de uendeligt lange landeveje, til baglandets knastørre steppeland. Drengen Josué spilles af en skopudserdreng, som Salles så, da han prøvefilmede 1500 drenge til rollen. Drengen havde netop det, der skulle til: han var en uspoleret, livfuld dreng fuld af gåpåmod, men havde allerede oplevet det ophedede storbylivs skyggesider. Gennem de mange mennesker, der fortæller deres historier til brevskriveren Dora, giver Salles indblik i forskellige skæbner på en fin og helt enkel måde. Ansigterne, kropssproget og brudstykkerne af menneskers vigtigste historier giver i løbet af få øjeblikke os som beskuere nogle klare forestillinger om, hvordan et almindeligt liv blandt de ubemidlede beboere i Rio kan tegne sig. Filmen handler om, hvordan den enkeltes ensomhed og håbløse situation bliver overvundet af et medmenneskeligt møde og egen overlevelsesvilje. Desuden er det en vigtig del af filmen, at den viser den store forskel der er på livet i storbyen Rio de Janeiro og det umådelige brasilianske bagland. Filmens vigtigste tema er imidlertid nødvendigheden af at forholde sig til sin historie gennem drengen, der ved at opsøge sin far også opsøger sine rødder.

Central do Brasil knytter sig både tematisk og formmæssigt til den imponerende mængde af film, der efterhånden er blevet produceret i den kategori af film, som denne artikel omhandler: *Nuevo cine latinoamericano* (Ny latinamerikansk film) - Nclam. Det er således typisk, at filmens problemstillinger er generelle og rækker ud over hovedpersonernes situation og det enkelte land - her Brasilien. Det er ligeledes typisk for en Nclam-produktion, at filmen handler om nødvendigheden af at forholde sig til sit ophav og sin fortid. Desuden bruger Salles at optage direkte på sine lokaliteter stort set sådan, som de nu fremstår, idet han trækker på sin erfaring som dokumentarist, ligesom han anvender en form, der minder om interviewets i skildringen af de mange menneskers livshistorier. Dette er for Nclam karakteristiske redskaber og filmformer. Det samme er Salles' brug af en dreng fra det miljø, han ønsker at skildre, til at spille den ene hovedrolle i filmen. Endelig er der mange af Nclams film, der foregår på vej mellem det ene og det andet sted, ligesom denne film, hvor hele midterdelen består i rejsen mellem Rio og faderens hus i baglandet, en rejse der foretages i lastbil og busser.

Det sociale og humanitære engagement med historier der omhandler folk fra de nederste samfundslag, den nære virkelighedsskildring med den locationorienterede scenografi og de dokumentariske elementer, samt orienteringen mod historien - såvel den enkeltes som hele befolkningsgrupper og nationers historie - udgør alle nogle af de vigtigste elementer i *Ny latinamerikansk Film*. Men hvad dækker denne betegnelse over, og hvornår og på hvilken baggrund opstod en sådan socialt og politisk engageret filmform i Latinamerika?



Fernando Birris *Tire dié* (Argentina 1956-58)

Nclam indstiftet i 1967 i Viña del Mar. Allerede i 1956 indstiftede Nclams grand old man, den argentinske filminstruktør Fernando Birri, sin dokumentarskole i Santa Fé i Argentina efter at have taget filmeksamen fra den italienske filmskole Centro Sperimentale di Cinematografia under neorealistiske lærere. Han placerede sin skole i provinsen Santa Fé, for at ikke alle kulturelle centre skulle ligge i Buenos Aires, og han imødekom derved et af de krav, som Nclam-folkene senere kom til at vægte højt, nemlig at de latinamerikanske regioner og baglande ikke måtte glemmes i iveren efter at modernisere metropolerne.

1959 blev Cubas filminstitut ICAIC (Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos) oprettet på foranledning af Fidel Castro med det formål at skabe en selvstændig cubansk filmindustri, efter at den nordamerikanske havde været næsten altdominerende før revolutionen. Det var et omfangsrigt projekt, der efterhånden også kom til at inkludere andre kunstarter som f.eks. en frodig plakatkunst. Her samledes mange kunstneriske og revolutionære unge til intellektuelle debatter om kunst i forbindelse med revolutionen. En af instituttets hovedopgaver blev at distribuere film til isolerede egne af Cuba, og at give alle en mulighed for at vænne sig til at se mere reflekterede film end de melodramaer fra Hollywood og Mexico, de havde været vant til, hvis de da overhovedet havde set film før.

Det revolutionære Cuba kom til at stå som det store forbillede og håb for mange venstreorienterede latinamerikanere, der drømte om sociale forandringer i deres egne lande. Landet blev grosted for nye ideer inden for film og kunst, og filmfolk fra hele Latinamerika rejste dertil og fik inspiration til fortsat virke i deres egne lande.

I spidsen for de nye latinamerikanske filmbølger stod foruden ICAIC og Fernando Birris dokumentarskole tillige Cine Liberación i Argentina, den brasilianske Cinema Novo-bevægelse med Glauber Rocha som hovedskikkelse, samt den bolivianske filmgruppe Ukamau med Jorge Sanjínes som hovedfigur og manifestforfatter. Men også grupper i Chile, Uruguay, Venezuela, Colombia og Mexico var tidligt på færde.

Betegnelsen Nclam stammer fra 1967, da en lang række filmfolk fra forskellige latinamerikanske lande mødtes i Viña del Mar tæt ved Santiago i Chile til den første store latinamerikanske filmfestival afholdt i Latinamerika nogensinde. De mødtes for at se hinandens produktioner igennem og diskutere de filmiske nybrydninger, som mange af dem arbejdede på. De fleste havde på det tidspunkt allerede været i gang med at opbygge en national filmproduktion eller alternative filminstitutter i deres hjemlande siden midten af 1950erne, og de enedes nu om at give alle disse bestræbelser en overordnet betegnelse. De valgte at kalde deres samarbejde – og bevågenhed overfor hinandens arbejde – for Nclam, Ny latinamerikansk film. Desuden ville de fortsat afholde kontinentale festivaler og støtte hinanden i arbejdet med at opbygge stærke, selvstændige, nationale filmmiljøer. Netværket skulle endvidere vise sig at få en praktisk og livsvigtig betydning for adskillige af filmfolkene, da deres lande i de efterfølgende år gik ind i perioder af diktatur og mange kunstnere måtte flygte. Da havde Nclam-folkene et netværk af kolleger og venner i de fleste latinamerikanske lande, som de kunne rejse i landflygtighed hos, og hos hvem de kunne fortsætte deres skabende virksomhed.

Nclam er en yderst kompleks betegnelse, da den altså snarere kan siges at fungere som overordnet betegnelse for adskillige nationale filmbevægelser og internationale samarbejder i Latinamerika end at udgøre en decideret filmbevægelse, som vi kender dem fra Europa. Alene det, at betegnelsen dækker over stort set hele det latinamerikanske kontinent og over tre årtier, giver en fornemmelse af, at der er mere på spil end en ny æstetisk eller snævert politisk trend. De yngre latinamerikanske filmfolk søgte nye måder at producere og distribuere film på, de søgte alternative måder at optage film på og nye æstetiske værdier for deres film, ligesom de ville beskæftige sig med ganske andre temaer end hidtil kendt i Latinamerika. Latinamerikansk filmproduktion havde - udover en beskeden produktion af kritiske kortfilm og dokumentarfilm - indtil 1950erne langt overvejende været et forsøg på at producere film efter forskellige hollywoodskabeloner, og de færreste havde indeholdt en kritisk stillingtagen til det omgivende samfund eller til latinamerikanernes stilling i verdenssamfundet. Filmene var typisk synge- eller dansespil eller melodramaer, gerne optaget i studier ud fra Hollywoods model og med fokus på enkelte stjerner, af hvilke flere da også senere indspillede film i USA. Tangovirtuosen Carlos Gardel fra Argentina og sangeren Carmen Miranda fra Brasilien er blandt de største.

Mexicanerne er således kendt for deres omfattende produktion af melodramaer helt fra stumfilmperioden og frem til 1960erne (og i dag for deres soap operaer). Denne epoke i mexicansk filmproduktion kommenteres af den brasilianske instruktør Nelson Pereira dos Santos i filmen *Cinema de lágrimas* (1995, Tårernes biograf). Her søger en brasiliansk instruktør grunden til sin moders selvmord i de

Den mexicanske diva María Félix i melodramaet *Que Dios me perdone* (1947), instrueret af Tito Davison

mexicanske melodramaer, som hun så i hans barndom. Filmene fører til moderens selvforagt, fordi hun lever alene, hvilket var syndigt ifølge livsholdningen i den melodramatiske film. Derfor ledes hun til selvmord i sin desperate situation. Nelson Pereira dos Santos var som ung filmmand i 1960erne med til at revolutionere filmen i Latinamerika. Hans diskussion af de mexicanske melodramaer giver udtryk for det, mange unge filmkunstnere anså for filmens store mulighed: at den kunne have indvirkning på selve den måde folk oplevede deres verden og forstod deres liv på. De så i filmen et potentiale for at påvirke publikum og fungere som formidlere af - eller ligefrem skabere af - værdier, sådan som det postuleres muligt i *Cinema de lágrimas*. De ville nu anvende filmen til at kommunikere med deres samfundsfæller. De arbejdede på at bryde den voldsomme påvirkning fra Hollywood og de distributionsmonopoler, som nordamerikanske selskaber havde fået på flere latinamerikanske filmmarkeder. De ville skabe en produktion, der var tilpasset latinamerikansk økonomi, og en filmform, der kunne skildre og bearbejde temaer fra den latinamerikanske, brogede virkelighed. De eksperimenterede med æstetiske former og virkemidler, der kunne tale direkte til de latinamerikanske befolkninger uden tanke på, hvorvidt filmene nu også kunne forstås og opkøbes af de tonesættende, rige og store markeder USA og Europa.

Cinema de lágrimas er et eksempel på, hvordan mange Nclam-film behandler deres temaer allegorisk og indeholder andre betydninger ud over det umiddelbart aflæselige lag af betydning. Typisk kan der være tale om, at en persons udvikling eller rejse også fortæller historien om en hel nations udvikling, som det er tilfældet i den burleske historie *Macunaíma*

(Joaquim Pedro de Andrade, 1969), hvor en ung fyrs rejse fra junglen ind til São Paulo samtidig handler om Brasiliens skæve udvikling til moderne stat. *Cinema de lágrimas* handler således om melodramaets ødelæggende indvirkning på kvinders opfattelse af deres liv samt dets opretholdelse af status quo og undertrykkelse af progressive kræfter og kvinders frihed, men samtidig fortæller den historien om, at film kan påvirke med sine budskaber, og at de derfor også kan anvendes til at fremskynde forandringer. Så fra udelukkende at have været en underholdningsorienteret industri, hvis repræsentation tegnedes af ganske få latinamerikanske lande, udviklede en revolutionær del af den latinamerikanske filmindustri sig fra midten af 1950erne til et kontinentalt samarbejde og et bevidst redskab i kampen for at formulere og vinde den latinamerikanske virkelighed. Ligesom litteraturen fik filmen nu en lang række fremtrædende kunstnere som søgte at definere regional, national og kontinental identitet og problembevidsthed.

Nclam – de fortrængte menneskers og fortiede historiers film. Hovedtankerne bag Nclam var visionen om, at filmmediet kunne anvendes som et talerør – og give udtryk - for de oversete, undertrykte mennesker og røster i Nclam-folkenes respektive lande, de glemte og fortiede historier. Nclams filmfolk ville fortælle de historier, som den store officielle Historie aldrig berettede. Det er fortællinger lige fra det enkelte menneskes historie, som dem Walter Salles lader jævne folk fortælle til brevskriveren Dora, til de langt mere omfattende fortællinger, der f.eks. beretter om undertrykkelse af hele samfundslag eller udslettelse af indianske landsbyer. En vigtig del af arbejdet med at fortælle disse historier har bestået i at analysere baggrundene for sådanne udslettelser af fortællinger og historisk materiale, og der er mange grunde til, at historier er blevet glemt eller fortiet i løbet af Latinamerikas historie.

Således angreb Nclam-folkene særligt kolonialismen, postkolonialismen og imperialismen for at fortrænge den latinamerikanske virkelighed fra kunsten, politikken, nyhederne og værst af alt bevidstheden. Nclam-folkenes projekt, at opbygge en national selvfølelse og identitet i deres respektive lande, har skabt en oplevelse af samhørighed med andre nationer i Latinamerika, der kæmpede lignende kampe. Det har betydet, at Nclam-folkenes nationale orientering typisk også kan ses som et latinamerikansk internationalt fællesskab mod kolonimagterne, de postkolonialistiske impulser og den økonomiske og kulturimperalistiske overmagt, som de typisk har oplevet fra USA og Europa. (Et fællesskab der går tilbage til uafhængighedskrigene i 1800-tallet, hvor befrielsesheltene San Martín fra Argentina og i særdeleshed Simón Bolívar fra Colombia ønskede at skabe et stort samlet Latinamerika).

Herved adskiller Nclam-folkene sig ikke blot fra mange andre kunstnere, men også fra mange politikere og intellektuelle i deres lande. Der er mange latinamerikanere generelt, der ikke har denne oplevelse af at have et fællesskab med de øvrige latinamerikanske lande og som evt. vælger at identificere sig med lande uden for kontinentet, gerne med lande i Europa eller USA. Et kendt eksempel er forfatteren Jorge Luis Borges, der fastholdt en universalistisk indstilling til argentinernes placering i verden, således at han betragtede sig selv som borger i Argentina og hele verden, uden interesse for at være borger i et

større Latinamerika.

Hermed arbejder Nclam desuden i overensstemmelse med den verdensomspændende kamp, der har fundet sted i den tredje verden siden midten af 1950erne generelt. Denne kamp imod i-landenes økonomiske, kulturelle og politiske dominans over de tidligere kolonilande samlede en række intellektuelle, kunstnere og politiske aktivister omkring det, der gik under betegnelsen: Third Worldism. Med en fortaler som den algeriske frihedskæmper Frantz Fanon (født på Martinique i 1925) i spidsen diskuterede man, hvordan man kunne skabe en kulturel, politisk og økonomisk stærk tredje verden uafhængig af den Første og den Anden Verdens lande. Som en vigtig agent i denne befrielseskamp så man filmindustrien i hele den tredje verden, da man troede på filmens revolutionære potentiale. Man håbede på at kunne nå langt dybere og bredere ud til 'folket' (typisk landbrugs- og industriarbejderne samt radikale studenter) med filmens blanding af lyd, billede og bevægelse end med andre kunstneriske medier.

Den nordamerikanske filmindustris dominans gjaldt hele den tredje verdens underholdningsmarkeder, og man så denne som blot endnu et eksempel på USAs overvældende kulturimperialisme. Så længe det var udenlandske film, der dominerede markedet i de underudviklede lande, fik disse landes egne befolkninger ikke muligheden for at se film, der handlede om dem selv og deres egen situation, produceret på deres egne sprog. Desuden forhindredes opbyggelsen af selvstændige filmproduktioner, så længe man lod fremmede film oversvømme markedet. Nclam var med lige fra begyndelsen af tredje verdenslandenes frigørelsesproces og kamp for at opbygge selvstændige, nationale filmproduktionsmiljøer, og bestræbelserne i Latinamerika var blandt de første formuleringer af dette projekt. Derfor afstak latinamerikanernes filmmanifester og film også afgørende strategier og målsætninger for resten af den tredje verdens lande.

Et andet problemfelt, som Nclam-folkene altid har fokuseret på med deres film, er de interne stridigheder i de latinamerikanske lande, de politiske og voldelige overgreb med eksilering, fængsling og død til følge. Her har Nclam-folk givet deres bud på, hvorfor sådanne stridigheder er opstået, og hvordan de evt. kan bekæmpes. Herunder hører forskellen på land og by i de ofte meget store latinamerikanske lande. Der er typisk meget stor forskel på et 'underudviklet' og 'tilbagestående' bagland og de store moderne metropoler. Baglandets befolkning gør sig sjældent gældende i politiske og kulturelle sammenhænge og lever på godt og ondt en isoleret tilværelse langt fra beslutningernes hovedsæde. Derfor har mange Nclam-folk set det som deres opgave at fortælle regionernes historier og gøre disse synlige på de enkelte nationers landkort.

Til grund for stort set alle Nclams analyser ligger nødvendigheden af at fortælle om de kummerlige sociale forhold, som store dele af de latinamerikanske landes befolkninger lever under såvel på landet som i byen, hvad enten dette så skyldes interne eller eksterne konflikter og postkolonialisme.

Nclam og postkolonialismen.

Latinamerikas historie er fuld af uhyrlige grusomheder. Lige fra dengang europæerne erobrede kontinentet, har området været præget af uligevægt, skæve magtfordelinger og kulturel forvirring. Dette historiske problem kan belyses gennem et kort resumé af de første møder mellem den europæiske og de indianske kulturer:

For de indianske kulturer betød Columbus' rejse til deres områder en brat og total udskiftelse af deres egne verdensbilleder til fordel for det eurocentrerede verdensbillede, som de spanske og portugisiske kolonimagter bragte med sig. De indianske kulturer blev overvundet og gik for størstedelens vedkommende i glemmebogen. De forstummede under en ny orden, hvor magthaverne talte og skrev et andet sprog end indianerne og havde en helt anden tros- og begrebsverden.

Spanierne opbyggede deres nyerhvervede kolonier ved indianske slavers arbejdskraft og skabte deres byer på resterne af de indianske byer. Dertil kommer, at den latinamerikanske befolkning i dag også består af en stor gruppe afrikanske slaver, der ligesom indianerne blev tvunget til at indpasse sig under den iberiske halvøs kultur og sprog. I det 19. århundrede ankom desuden en række asiatiske arbejdere, der tilbød deres billige arbejdskraft i de nu postkolonialiserede latinamerikanske nationer. De udgør også en assimileret del af den latinamerikanske kulturs smeltedigel i dag.

Det kulturelle problem, som kunstnere nu har bearbejdet i deres kunst og kritiske virksomhed i mange årtier, er, at Latinamerika altså på mange områder er Europa og USA underlegen. En generel problemstilling for postkolonialiserede lande er, som Martin Zerlang skriver, at deres "historier ofte er et ekko af en historie, der foregår og formes et andet sted" (Zerlang 1988: 120). Det gælder også Latinamerika. Den nye kultur, der opstod efter den spanske og portugisiske magtovertagelse, var ikke en selvstændig kultur, men blev dikteret fra Europa, hvor magtcentret lå. Som litteraturkritikeren Roberto González Echavarría nok så ironisk bemærker, så eksisterede Latinamerika allerede som et juridisk dokument inden det reelt blev opdaget. Columbus havde nemlig underskrevet en kontrakt med de iberiske konger, der sikrede dem rettighederne over alle de områder, han måtte opdage. (Echevarría 1990: 46). De historier, der blev skrevet om kolonierne i Latinamerika stiledes til kolonimagternes enevældige konger på et sprog og inden for en forestillingsverden, der passede ind i den europæiske. Det betyder at de første beretninger om koloniernes virkelighed ikke så meget beskrev det, der rent faktisk fandtes og foregik, men det som en europæer kunne forestille sig og forstå. Og hvordan skulle et barokmenneske fra et katolsk og inkvisitorisk land som Spanien kunne forstå aztekerindianernes menneskeofringer for at få solen til at stå op hver morgen eller amazonindianernes nøgenhed - på deres egne betingelser?

Med generaliserede årstal var det latinamerikanske område koloniseret fra ca. 1492 til ca. 1810 og kaldtes Spansk eller Portugisisk Amerika. Efter at de latinamerikanske nationer opnåede deres uafhængighed ved en række befrielseskrige i begyndelsen af 1800-tallet, fortsatte latinamerikanerne med at skele til de europæiske landes kulturelle normer, nu særligt de franske hvad kultur, mode og filosofi angik, og de engelske, når det gjaldt råvarer og tekstiler. De importerede alt fra fødevarer, tekstiler, politiske systemer og løsningsmodeller, kunst og kulturelle koder såsom regler for takt og tone samt mode for tøj, arkitektur og filosofiske retninger. I det 20. århundrede var det hovedsagelig USA der øvede et økonomisk og politisk pres på de latinamerikanske nationer, men i spørgsmål om bedømmelse af høj- og lavkultur fungerer Europa stadigvæk som smagsdommer for mange kunstnere og intellektuelle i Latinamerika.

Derfor kan man læse mange aggressioner imod de europæiske kunst- og filmformer i Nclams manifester, mens vreden imod deciderede filmindustrier, der overflyder det latinamerikanske marked, er vendt imod den nordamerikanske filmindustri.

Så selv i dag befinder latinamerikanerne sig i periferien af historiens og de tidligere kolonimagters centrum. Udover de latinamerikanske åbenbare politiske og økonomiske underlegenhed i verdenssamfundet, har de altså i løbet af det 20. århundrede fortsat lidt under dette kulturelle mindreværd. Det var en sådan underlegenhedsfølelse, som allerede de mexicanske murmalere søgte at bekæmpe i 1920erne, og som de nye latinamerikanske filmfolk nu gik imod for filmens vedkommende ved at vende sig imod de hollywoodske deviser og eftersøge deres eget filmsprog. De ville vise deres landsmænd, at deres virkelighed var værdig til at udgøre en films handling, at deres helte, kampe, sprog og landskaber var mindst lige så spændende at opleve på film som John Waynes bekæmpelse af indianere på solsvedne prærier i USA.

Nclam - De interne stridigheder. Et andet hovedproblem for Latinamerika er som nævnt de interne stridigheder, der alle dage har hersket i de enkelte lande. Overgreb, tvangsforflyttelser, systematisk udryddelse, religionstvang og slaveri udgør en stor del af selve kimen til det, der i dag er de latinamerikanske samfund, et forhold der allegoriseres af Gabriel García Márquez' legendariske fortælling om Macondo: "Kvinden målte ham med et medlidende blik. "Her er ingen døde", sagde hun, "siden din onkels, oberstens, tid er der intet sket i Macondo." I tre andre køkkener hvor José Arcadio den Anden standsede inden han nåede hjem, sagde man det samme til ham: "Der er ingen døde"...En uge efter regnede det stadig. Den officielle udlægning, som blev gentaget tusind gange og tygget i hele landet af alle de kommunikationsmidler regeringen rådede over, blev til sidst accepteret: der var ingen døde, de tilfredse arbejdere var taget hjem til deres familier, og banankompagniet aflyste alle aktiviteter indtil regnen holdt op...Det regnede i fire år, elleve måneder og to dage..." (Márquez 1969: 234-235, 239). I løbet af de mange måneders regn glemmes historien om massakren på 3.000 strejkende bananplantagearbejdere i Macondo, ligesom de overlevende systematisk ryddes af vejen, mens byen er i undtagelsestilstand på grund af regnen. På samme måde har diktatorer og militære ledere forsøgt at skaffe først folk og siden beviserne på deres forbrydelser af vejen, ligesom korruptionen undergraver de fleste forsøg på at skabe et stabilt demokrati i de latinamerikanske lande. Grusomheder og skævheder, som dette ikke er stedet at omtale i detaljer.

Samme år som Nclams grundlæggelse - 1967 - blev García Márquez' 'boom-roman' *Hundrede års ensomhed* udgivet. Men mens det litterære boom i 1960ernes Latinamerika er velkendt, er det mindre kendt herhjemme, at der i samme årti også opstod en helt ny bevægelse af umådeligt stærke og kreative kræfter inden for latinamerikansk filmproduktion. Størstedelen af de latinamerikanske lande undergik i disse år en nydefinition af deres nationalitet samt en revurdering af deres historiske og kulturelle værdier, en proces der i høj grad afspejledes og nok også fremskyndedes af filmen såvel som litteraturen og teatret og for øvrigt også den stærke sangkultur, der opstod i lande som Chile, Argentina og Cuba i 1970erne med blandt mange andre familien Parra, Victor Jara, Mercedes Sosa og Silvio Rodriquez.

For mange blev især 1960erne og 70erne nogle meget blodige årtier, hvor lande som Argentina, Chile, Brasilien og Bolivia gik ind i perioder af ekstreme højrediktaturer. Litteratur, teater og film blev vigtige kilder til kulturel og samfundsmæssig selvforståelse, medier, igennem hvilke man bl.a. kunne udforske egne og andres identiteter og fælles fortællinger samt kommunikere holdninger, værdier og syn på historie, samfund og politik.

Sultens Æstetik – manifest fra Brasilien, 1965. Da de latinamerikanske filmkunstnere gik ind i diskussionen af politik, historie og identitet, var det en brasilianer, Glauber Rocha, der som én af de første skrev et manifest for en fri latinamerikansk filmkunst, "Sultens æstetik", 1965. Han beskrev, hvordan brasilianerne skjulte deres skam over at være fattige i stedet for at kæmpe for at bedre deres kår, og at den brasilianske samfundskunst blot banaliserede fattigdommen ved at gøre den til noget eksotisk. Samtidig slog han ned på den måde, hvorpå de europæiske kunstnere æstetiserede fattigdommen i Latinamerika og dyrkede deres nostalgi efter primitive, vitale samfund langt fra deres egne højteknologiske samfund. Som de fleste andre Nclam-folk benyttede Rocha sig i høj grad af filmæstetiske og -teknologiske erfaringer fra de europæiske eksperimentale filmgrupper, især den italienske neorealisme og den franske nybølge, men, skrev han, det var vigtigt, at de latinamerikanske filmfolk indså, at deres temaer og motivation nødvendigvis måtte være nogle ganske andre end de europæiske.

Latinamerikanerne måtte tage udgangspunkt i deres landes daglige nød og sult, en erfaring som de moderne europæiske samfund ikke kendte til på samme måde, og han pointerede, hvordan fattigdommens skam skulle vendes til selvfølelse og handlekraft i kampen mod neokolonialismens undertrykkelse. Netop sulten og vreden skulle udgøre motivationen til denne kamp. Den vold, der affødes af social nød, skrev han, var ikke at betragte som primitiv, men som den sultnes naturlige reaktion, og netop dette ville de film vise, som blev produceret af den filmbevægelse, han arbejdede for i de år: *Cinema Novo*. Disse film skulle desuden ikke blot forstås som enkeltværker, men måtte ses som en række film, der tilsammen i sidste ende ville gøre befolkningen klar over folkets kummer.

Manifestet havde i sin samtid en forløsende kraft, der rakte langt ud over Brasiliens grænser. Manifesterne og de film, som blev skabt af Cinema Novo-folkene i disse år, gav udtryk for et æstetisk og formmæssigt mod, som man aldrig havde set magen til i Latinamerika, og som både betog og chokerede det europæiske publikum. De var netop, som Rocha havde skrevet, "triste, grimme, skingre, desperate film"! (1). Cinema Novo-folkene fulgte desuden en lang tradition i Brasilien for at assimilere udenlandske impulser og lade dem tjene brasilianernes egne udtryk. I 1922 afholdtes en kunstuge i Brasilien, hvor de unge avantgardekunstnere slog fast, at den tidligere leflen for europæiske kunstneriske normer skulle høre op, da de i sig selv ikke sagde noget om Brasilien. De opfordrede kunstnerne til at arbejde med temaer fra Brasilien selv og eksperimentere med former, der kunne udtrykke disse. Den mest fremtrædende af kunstugens kunstnere var avantgardisten Oswald de Andrade. Hans futuristiske og karnevalistiske manifest fra 1928, "Det Antropofagiske Manifest", opmuntrede til, at man skulle inddrage og assimilere enhver impuls fra

Et hovedværk i den brasilianske Cinema Novo: *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio dræberen*), instrueret af Glauber Rocha

omverdenen, det være sig fra Paris eller den brasilianske jungle, tygge og fordøje dem godt, før man siden spyttede et produkt ud omskabt til et eget og selvstændigt udtryk. "Æd dine fjender, æd det fremmede og gør det hele til dit eget" (2), lød budskabet. På samme vis anvendte Cinema Novos folk alle de impulser de kunne, fra bl.a. de brasilianske myter og legender og det brasilianske bagland, samtidig med at de anvendte tekniske og æstetiske redskaber fra bl.a. Europas filmbølger.

Paul Willemen påpeger i sin artikel "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", at de latinamerikanske filmfolk og essayforfattere generelt nægtede at angive nøjere retningslinier for, hvordan den nye film skulle være. Ifølge Willemen fandt deres værker ikke deres identitet ved som mange counter-cinemas simpelthen at gøre det modsatte af, hvad den dominerende filmproduktion gør, og han refererer Nelson Pereira dos Santos' citat af en portugisisk poet: "Jeg ved ikke hvor jeg skal hen, men jeg ved at det ikke er den vej" (3). Mange anså – ligesom Rocha - deres værk for at udgøre ét ud af en lang række værker skabt af forskellige filmfolk, der alle var med til at søge alternativer til Hollywoods og Europas trend'er, men som kunne vælge at komme til udtryk gennem vidt forskellige genrer, indhold og æstetiske overvejelser. Frem for alt var der ikke tale om at finde et alternativ for alternativets skyld men om, at man jo netop

afsøgte mulighederne for at arbejde med filmmediet på en måde, der passede til de enkelte latinamerikanske nationers virkelighed, sprog, temperament, befolkningsgrupper og historiske baggrund.

Den Ufuldkomne Film – filmessay fra Cuba, 1969. Den cubanske manifestforfatter og instruktør Julio García Espinosa skrev sit manifest, "Por un cine imperfecto" (For den ufuldkomne film) i 1969, og han var netop blandt de filmfolk, der definerede den nye latinamerikanske film mest åbent. Espinosa ville nedbryde skellet mellem den kunstneriske aktivitet og andre daglige aktiviteter, mellem udøveren og beskueren. Før det første skulle filmene være klare i deres budskab skabt for og af mennesker, der tænkte og følte, at de levede i en verden, de kunne forandre. For det andet skulle kunstnerne ikke anse sig selv for at udgøre en kulturelite. De skulle hellere stræbe mod at skabe deres værker på samme måde som det jævne folk skabte deres folkekunst og kunsthåndværk, dagligt, ligesom de udførte andre gøremål. For det tredje slog han som Rocha ned på den europæiske kunstnorm. Han mente, at europæisk kunst var neurotisk og som regel handlede om sygelige tilstande langt fra hans eget krav om en revolutionær og udadvendt styrke. Han påpegede, hvordan den latinamerikanske folkekultur var fuld af rigdomme som europæerne ikke havde.

"Når vi ser mod Europa, vrider vi vore hænder. Vi ser, at den gamle kultur er fuldstændig ude af stand til at give svar på kunstens problemer. Faktum er, at Europa ikke længere kan svare på en traditionel måde, samtidig med at det finder det lige så svært at svare på en måde, der er radikalt ny. Europa formår ikke længere at give verden en ny 'isme': ligesom det heller ikke evner at ophæve 'ismerne' en gang for alle" (4).

Med sådanne udtalelser hævdede Nclam-folkene deres egne kulturelle fortrin - spillet op imod oplevelsen af Europa som smagsdommer - og påviste, at de var i besiddelse af en uudtømmelig kulturel arv. De kunne vende sig mod kulturer, der stammede fra de oprindelige indianske befolkninger, fra de importerede slaver og tilrejsende asiater, mens Europa, som Espinosa skrev, ikke havde noget 'andet' Europa at vende sig imod for at finde ny inspiration og kulturel energi. Sådan at forstå, at Europa ikke havde et bagland med ukendte, uafdækkede eller helt anderledes kulturer, således som de latinamerikanske nationer havde. Dette afspejles også i de europæiske kunstneres søgen efter inspiration langt fra Europa - med særlig vægt på Afrika, Stillehavsøerne og Latinamerika - fra begyndelsen af det 20. århundrede.

Hvad filmformer og -genrer angik, kunne filmene være såvel fiktionære som dokumentariske eller begge dele på en gang, ligesom de kunne være skabt inden for en hvilken som helst genre eller alle genrer på én gang. Film kunne være triste, alvorlige eller underholdende og morsomme for såvel filmfolkene i løbet af produktionen som for publikum bagefter. Filmfolkene skulle desuden ikke bekymre sig om teknisk kvalitet eller beskæftige sig med ideer om mere eller mindre 'god smag', ligesom Espinosa var enig med Rocha i, at de nye film ikke blot skulle ses alene, men at de udgjorde en større helhed. Espinosas ufuldkomne filmkategori var et svar men også et spørgsmål, som processuelt - film for film - skulle finde sine egne svar i løbet af årene.

Mod en Tredjevejsfilm – overvejelser fra Argentina, 1969. Samme år, i 1969, skrev

to argentinske filmfolk, Fernando E. Solanas og Otavio Getino endnu et epokegørende manifest med filmessayet "Hacia un tercer cine" (Mod en tredjevejsfilm). Af deres essay fremgår det, at de to filmskabere anså deres medie for at være århundredets mest værdifulde kommunikationsmiddel, og at det kunne anvendes som et kampvåben imod undertrykkelsen af folket og imod den første verdens imperialisme. De understregede, hvordan den cubanske revolution, Vietnamkrigen og de forskellige befrielsesfronter i den tredje verden skabte en baggrund, der gav filmfolk mulighed for at tænke i nye baner. En ny historisk situation og et nyt menneske (det revolutionære menneske med forbillede i Che Guevara) var opstået, og det krævede en ny revolutionær attitude fra verdens filmskabere. Forsøgene var mange, og Solanas og Getino nævner selv eksempler som 'new left' filmgruppen Newsreel fra USA, den italienske studenterbevægelses Cinegiornali, film lavet af den franske gruppe Etats Généraux du Cinéma Français, samt film af britiske og japanske studenterbevægelser.

"Vores tid er en hypotesernes tid snarere end en tesernes tid, en tid af værker i proces, ufærdige, uordnede, voldelige, lavet med et kamera i den ene hånd og en sten i den anden... I denne lange krig med kameraet som vores gevær, går vi faktisk ind i guerilla-aktivitet" (5).

I "Hacia un tercer cine" opsummerede Solanas og Getino deres synspunkter i et nyt filmbegreb, *Tercer cine* (Tredjevejsfilm), men først i et interview til CinémAction nr. 1 gjorde Solanas det mere klart, hvad henholdsvis betegnelsen første-, anden- og tredjevejsfilm stod for. I det følgende refereres såvel til interviewet i CinémAction som til "Hacia un tercer cine": Solanas og Getino knyttede deres filmkategorier til den marxistiske klasseinddeling og den globale formulering af Third Worldism siden 1950erne. Således var den *første kategori* - eller den første vej - den, der udtrykte det imperialistiske, kapitalistiske borgerskabs værdier, og den blev gerne produceret af pengestærke monopoler og produktionsselskaber. Langt de fleste film fra Hollywood tilhørte denne kategori. Den *anden kategori* udtrykte middelstandens og småborgerskabets aspirationer og desuden den del af den intellektuelle og kulturelle elite, der ikke søgte et brud med det, Solanas og Getino anså for at være den imperialistiske samfundsstruktur i de latinamerikanske lande. Til den anden kategori hørte desuden *counter-* og *auteurfilm* fra såvel USA som Europa og Latinamerika. De var nemlig ofte rettet imod et temmelig lille publikum, fordi de var smalle og typisk udtrykte en enkelt bølges eller instruktørs egne eksperimentelle ideer. Solanas understregede, at de som regel var nihilistiske og mystificerende og afskåret fra virkeligheden. Den første vej tjente som oftest direkte 'Systemet', som Solanas og Getino kaldte den eksisterende samfundsordens kapitalisme, postkolonialisme og USAs kulturimperalisme. Den anden vej kom imidlertid heller ikke ud over 'Systemet', selv om mange måske mente, at de lavede film imod det. De forblev "fangne på fortet", som Solanas og Getino citerede Jean-Luc Godard (6). Der kunne højst være tale om en sproglig emancipation i disse film under anden kategori, og denne var ikke kraftigere, end at 'Systemet' kunne assimilere den og lukke sig omkring den. Både i den første og den anden kategori kunne der godt findes dokumentarfilm, politiske og militante film, gode og dårlige auteurs. Det der imidlertid gjorde forskellen på de

to første og den tredje vej, var den sidstes direkte kontakt til en helt ny kultur og sociale forandringer. Den tredje vej var 'folkets' (landbrugs- og industriarbejdernes) filmkategori, de venstreorienterede intellektuelles, de der arbejdede med folket for at forandre det eksisterende samfund og de deciderede revolutionæres. Tredjevejsfilmen gav som oftest en redegørelse for virkelighed og historie, og den var ofte forbundet med national kultur som Nclam generelt.

Hermed understregede revolutionære, latinamerikanske filmfolk endnu en gang, at den i øvrigt til tider meget politiserende filmform fra Europa, som den f.eks. fandtes hos den franske nybølge, ikke var tilfredsstillende – og ikke tilstrækkelig politisk rammende - for den latinamerikanske situation. Det fremgik samtidig, at Nclam-folkene konstant forholdt sig til filmbølgerne i Europa, der netop i disse år sprængte den traditionelle films æstetiske og formmæssige rammer. Med *Tercer cine* var der ikke blot tale om film men om selve indstillingen til det at lave film, distribuere dem og se dem. *Tercer cine* var et åbent begreb, da det stod for en filmpraksis i konstant bevægelse og under konstant udvikling. Når netop historiens og samfundets foranderlighed lå til grund for disse film, så mente Solanas og Getino, at det var nødvendigt, at selve mediet udsattes for kontinuerlige revurderinger og eksperimenter. Igen ser vi her som hos Rocha og Espinosa, at der er tale om en række film, der må forstås som sammenhængende led i en stadig udvikling.

"Det er måden verden bliver opfattet på, og ikke en films genre eller særlige politiske karakter, der gør at den tilhører tredjevejsfilmen... en åben kategori, ufærdig og ufuldkommen... en research kategori... en demokratisk, national, folkelig film... og også en eksperimenterende film" (7).

Praksis og teori. Et af de nye filmkunstneres idealer var, at der ikke måtte være langt mellem teori og praksis. De manifester de skrev knyttede meget snævert an til deres konkrete arbejde med kameraet på deres locations. Et ekstremt tilfælde var Solanas' og Getinos arbejde på deres undergrundsfilm *La hora de los hornos* (1966-68, *Smelteovnens time*), hvor de fik de erfaringer, hvorpå de senere baserede deres essay om tredjevejsfilmen. Under optagelserne måtte de arbejde som guerillaledere. Filmen giver en detaljeret social, økonomisk og politisk analyse af samtidens Argentina og historiske forudsætninger ud fra en udpræget peronistisk synsvinkel (Perón, Argentinas store, populistiske præsident, 1946-55) og stod derfor i militant modsætning til den højreorienterede præsident Onganías styre (1966-70). Af sikkerhedsmæssige grunde var filmholdet organiseret i små partisanenheder, hvor de enkelte kun kendte til et fåtal af de andre medlemmer. Det var nødvendigt, at alle så vidt muligt kunne udføre de enkelte filmtekniske opgaver i tilfælde af, at én blev skudt eller fængslet, og en anden måtte træde i stedet.

Da filmen blev færdig i 1968, kunne den ikke vises offentligt, men kun hemmeligt for partiorganisationer og til studenter- og arbejdersammenkomster. Helt i overensstemmelse med deres syn på filmmediet anså Solanas og Getino publikum for at være lige så vigtige aktører i filmen som skuespillerne på lærredet. De voldsomme handlingsforløb begrænsede sig ikke til lærredet, idet publikum var i reel fare for at blive fængslet ved at se filmen. Desuden appellerede Solanas og Getino filmen igennem direkte til, at publikum selv skulle tage stilling til de problemer, de

blev præsenteret for, så de bagefter kunne handle aktivt i den konkrete virkelighed omkring dem. Denne nye filmpraksis, hvor filmen fungerer som stor-møde, kaldte Solanas og Getino *un cine-acto* - en film-handling. Det menes, at ca. 400.000 mennesker så filmen på denne undergrundsfacon i løbet af ganske få år – et ganske pænt publikumstal for omstændighederne. (King & Torrents 1988).

La hora de los hornos er en dokumentarisk historie og samfundsanalyse, der både i retorik og musikvalg har en voldsomt agitatorisk og politisk belærende tone, og som trækker både på Godards erfaringer med collageform, hektisk skiftende montage og krasse chokeffekter og på Brechts historiske dialektik og politisk didaktiske orientering. Seerne oplyses om uretfærdigheder i tal og billeder og manes til harme over forholdene og til at tage aktivt stilling imod dem. På grund af denne åbenlyse politisering af filmmediet er det interessant at bemærke, at de to filmskabere fastholdt deres syn på deres film som værende et decideret kunstværk. Med Nclam bestræbte Solanas og Getino sig jo netop på at omdefinere filmkunsten, så den passede til deres lands situation og deres kulturelle og kunstneriske normer. Først gennem publikums aktivitet i det politiske liv uden for lærredet blev filmen afsluttet som kunstværk. Her bliver det tydeligt at der med 'det åbne kunstværk' i denne forbindelse ikke forstås et værk med mange divergerende stemmer og mulige slutninger, men at afslutningen på værket forgår i handlinger, der følger efter visningen af filmen. Den stadige skiften mellem teori og praksis skulle skærpe tankerne og den kunstneriske bevidsthed. Ligesom Espinosa pointerede, at filmskaberen skulle lære af den folkelige, traditionelle kunst, der indgår i den generelle livsaktivitet, var kunstneren hos Solanas og Getino heller ikke at betragte som specialist, men som et menneske, der levede i fuld aktivitet på mange niveauer i livet. Kunsten var ikke en søgen efter nye skoler og ismer, men en kategori, hvor man stillede spørgsmål, eftersøgte og handlede.

Alligevel er det svært ikke at sidde tilbage med en oplevelse af at have set en agitatorisk reportage eller propagandafilm, når man har set *La hora de los hornos*. Filmen er så udpræget bundet til en helt bestemt periode i Argentinas historie og set ud fra helt specifikke politiske synspunkter. Med sin tidstypiske, militant politiske tone er retorikken i Solanas' og Getinos manifest voldsomt forældet, og det indeholder kategorier, som de færreste opererer med i dag, såsom 'System*et*', 'virkelighed*en*' og 'folk*et*'. I et tilbageskuende og afklarende essay 15 år efter skrev Getino selv, at han og Solanas udmøntede deres teorier om tredjevejsfilmen på baggrund af arbejdet med deres film, og at teorierne ikke kan adskilles fra denne helt specifikke film og betingelserne for arbejdet med den. "Vi indså ikke til fulde, i hvilken grad den argentinske virkelighed i slutningen af 1960erne definerede indholdet og formen i vores arbejde og dets parallelle teoretiske uddybning", skrev Getino i "Algunas observaciones sobre el concepto del Tercer Cine" (Nogle observationer over tredjevejsfilmens koncept) (8) fra sin nye bolig i Peru, hvor han levede i eksil under juntastyret i Argentina (1976-82). Betegnelsen tredjevejsfilm vandt imidlertid genklang langt ud over Latinamerikas grænser og specifikke problemstillinger.

I 1986 afholdtes således en stor filmfestival EIFF i Edinburgh, hvor tredjevejsfilm var temaet. Man viste forskellige minoritetsfilm, lavet af f.eks. farvede englændere,

Fernando Solanas' *Tangos - l'exil de Gardel* (Argentina 1984, *Tango*)

samt film fra lande med begrænsede nationale produktionsmidler, herunder film fra den tredje verden. Man ønskede bl.a. at se, om de gamle lærere og manifestforfattere endnu havde noget at sige os angående film og politisk/socialt engagement. Efterfølgende udkom en bog med artikler, der havde forbindelse med festivalen, og Willemen påpeger her i artiklen "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", hvordan det især er fleksibiliteten og det sociale engagement, der gør tredjevejsfilmen til en brugbar kategori i dag. Han citerer den fremtrædende filmmand Teshome Gabriel fra Etiopien for at skrive, at tredjevejsfilm "inkluderer et utal af emner og stilarter så forskellige som de portrætterede menneskers liv... [Dens] vigtigste karakteristika er virkelig ikke så meget, hvor den er lavet, eller egentligt hvem der laver den, men snarere den ideologi den gøres til talsmand for og den bevidsthed den demonstrerer" (9). Willemen konkluderer, at tredjevejsfilm fremfor alt er en kategori der tiltrækker filmfolk, som af den ene eller den anden grund står udenfor og er anderledes. Det kan være at de er klemt mellem to kulturer, fordi de lever i et postkolonilaiseret land. Eller det kan f.eks. være deres farve eller deres seksuelle orientering, der gør dem anderledes end normen omkring dem. Grunden til, at tredjevejsfilmen igen blev en værdifuld filmkategori i et land som England i

1980erne, var, skriver han, overbevisningen om, at en mulig politisk kultur nødvendigvis måtte opstå fra en position og en oplevelse af at være 'udenfor' eller 'anderledes' (10). Netop inden for produktionen af tredjevejsfilm har man 30 års erfaringer med bearbejdelsen og skildringen af disse problematikker.

For mange latinamerikanske filmfolk viste det sig imidlertid temmelig tidligt, at det i længden ikke var æstetisk og kunstnerisk gyldigt at modarbejde auteuristiske filmværker. Den idé, Solanas og Getino formulerede om at skabe film for og med 'folket', havde måske politisk og æstetisk vægt på netop dét tidspunkt i argentinsk historie, men et af Nclams store og evigt tilbagevendende problemer var - og er - netop, hvordan man fik samme 'folk' til at vælge at se disse meget politiske og strengt socialt engagerede film, der til tider var temmelig intellektuelle eller æstetisk svært tilgængelige. Allerede fra slutningen af 1960erne begyndte brasilianerne således at arbejde med mere populære eller folkelige elementer i deres film for at imødekomme deres tilskuere, en genre der bliver kaldt *tropicalismo*. Solanas selv udviklede sig desuden i en meget auteuristisk retning med filmene: *Tangos: l'exil de Gardel* (1984, *Tango*), *Sur* (1988) og *El Viaje* (1992). Disse senere film er intellektuelle i deres dialog og nationale i deres krav om kendskab til Argentinas politiske og kulturelle historie. De er desuden æstetisk meget komplekse med mange lag af kunstneriske udtryk sat sammen i mosaikker af dans, teater, dokumentarklip, kulturmytologiske referencer og groteske sarkastiske billeder på samtidsproblemer. Solanas bevarer sit politiske engagement i Argentinas og Latinamerikas interne problemer og kæmper fortsat imod det postkolonialistiske problem. Han fastholder den historiske analyse i sine film og det kollektive frem for den enkeltes skæbne. Men han anses i dagens Argentina af mange filmkritikere for at udgøre et fortidsfænomen inden for filmverdenen, og med udviklingen af hans helt egen personlige stil er hans gamle kamp imod auteurismen forlængst borte.

Historisk bevidsthed og to æstetiske strategier: (poetisk) realisme eller sultens krasse æstetik. Den brasilianske Cinema Novo-bevægelse og den bolivianske Ukamau-gruppes arbejde repræsenterer yderpunkterne af de latinamerikanske formmæssige og æstetiske bestræbelser fra de tidlige år. Ukamau-gruppen, med Jorge Sanjínes som ledende skikkelse og manifestforfatter ("Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario", 1978), fastholdt og udviklede en række erfaringer, som de latinamerikanske filmfolk havde fået via efterkrigstidens italienske neorealisme. Neorealisternes erfaringer med produktion af lavbudget kvalitetsfilm var lige noget latinamerikanerne kunne bruge: at skabe filmene over de historier, de så og oplevede på gaden, og filme udendørs (ofte med håndholdte 16mm-kameraer) på udvalgte lokationer i stedet for de dyre studieoptagelser med kunstig belysning. Det var også interessant for de nye latinamerikanske filmkunstnere at udvikle neorealisternes brug af lokalbefolkningen som aktører i stedet for at hyre dyre filmskuespillere. En strategi der tilmed kunne skabe et tættere virkelighedsforhold og give den latinamerikanske befolkning mulighed for direkte identifikation. Denne produktionsform gjorde det muligt at skabe film, der både var billige og af høj kunstnerisk kvalitet.

Dette var baggrunden, da de latinamerikanske filmfolk fra midten af 1950erne

Yawar Mallku (Bolivia 1969), instrueret af Jorge Sanjínes

gik i gang med at udvikle skoler og lave film efter den neorealistiske devise. Adskillige af dem havde endog ligesom Fernando Birri gået på den italienske filmskole Centro sperimentale i Rom. Med elever fra sin dokumentarskole i Santa Fé skabte Birri den banebrydende *Tire Dié* i 1958, og i 1962 instruerede han selv *Los inundados*. Med spillefilmen *Vidas secas* (1963), der skildrer en families nød og opløsning under tørken i Brasiliens knastørre bagland *el sertão*, introducerede Nelson Pereira dos Santos de neorealistiske teknikker i Brasilien. Og i Cuba skabte Tomás Gutiérrez Alea og Julio García Espinosa, der ligesom de ovennævnte havde studeret i Rom, i 1955 den neorealistisk inspirerede *El Mégano*.

Jorge Sanjínes og hans bolivianske *Ukamau*-gruppe er nok den gruppe, der længst og mest konsekvent fastholdt den neorealistiske stil. Med film som *Ukamau* (det Aymara-indianske ord for 'Sådan er det nu engang') fra 1966, *Yawar Mallku* (1968) eller *¡Fuera de aquí!* (1976) skabte gruppen film, der alle tog udgangspunkt i den indianske verden i Andeslandene. Disse er bearbejdede beskrivelser af virkelige hændelser og forhold, semidokumentaristiske film, som f.eks. handler om tvangssterilisation af indianere, indianernes kamp for at beholde deres jord, og nordamerikanske NGOers utidige og egenkærlige indblanding i de andinske små-samfund.

John Hess påpeger i sin artikel "Neo-realism and New Latin American Cinema", at latinamerikanerne føjede den historiske analyse til neorealismen. Den italienske neorealisme udsprang af 2. Verdenskrig - en enestående historisk situation, der ikke varede særlig længe - og den beskæftigede sig ikke med historisk begrundede forklaringer. Filmene fremstillede de fattige som

sympatiske og fascisterne som onde, uden at der taltes om hvorfor, hvordan og i hvor høj grad Italien selv deltog i krigen. I modsætning hertil var latinamerikanernes liv i undertrykkelse, interne diktaturer og kolonialisme, ikke afgrænset til en afsluttet periode, hvorfor en dyberegående, opklarende historisk analyse var påkrævet. De latinamerikanske film beskæftigede sig med mønstre og samfundssystemer der havde fungeret i årtier – ja i visse tilfælde århundreder – og som var mere eller mindre fastlåste i status quo. "Langt den største del af de latinamerikanske film, jeg har set, handler om historie eller erindring eller begge dele, idet der anvendes flashbacks, mangfoldige lag, historisk rekonstruktion, indsættelse af historisk dokumentarisk materiale og mange andre elementer, der historiserer fortællingen", skriver Hess (11). I modsætning til personerne i de italienske film stilles karaktererne i de latinamerikanske 'neorealistiske' film i situationer, der kræver, at de tager stilling og foretager valg, idet valgsituationen er indlagt i filmene fra begyndelsen. "Kulturel fornyelse indebærer, som Fanon har gjort det meget klart, en (gen)oprettelse af national kultur og historie. Historien og dens mere personlige form, erindringen, bliver nødvendige redskaber for denne (gen)oprettelse" (12).

Dette fænomen, som findes i Nclams film, er ifølge den mexicanske forfatter Carlos Fuentes også udtalt for de sidste 50 års store latinamerikanske litterære værker. De beskæftiger sig indgående med historien, mener han, for at forstå nutiden og kunne arbejde bevidst på at forme fremtiden (Fuentes, 1994). I mange Nclam-film finder der desuden et sammenspil sted mellem elementer fra de regionale folkekulturer og den aktuelle, nationale, politiske situation. Desuden ses behandlingen af historien ofte skildret og måske endog problematiseret ved, at historien hæves til enten et mytologisk eller et allegorisk niveau, eller ved at historiske begivenheder eller personer stilles sammen med mytologiske figurer fra stadig levende myter i de forskellige folkelige traditioner i Latinamerika. At også dette finder sted i romankunsten, er et forhold Roberto González Echevarría har skrevet om i *Myth and Archive – A Theory of Latin American Narrative* (1990). Som endnu en parallel til Hess' observation af, at bearbejdelsen af historiske temaer i film fra Latinamerika er udtalt, skriver Echevarría om litteraturen: "For de fleste læsere må den latinamerikanske roman se ud til at være besat af latinamerikansk historie og myte"(13). Interessen for historie, legender og mytologier er udtryk for en intensiv søgen efter identitet og afklaring af hele befolkningsgruppers eller nationers kulturelle rodnet. Og samtidig er der tale om, at man i mange latinamerikanske lande ser folk leve side om side men som i vidt forskellige tidsaldre, lige fra traditionelle indianske landbrugssamfund fra før den europæiske erobring til helt moderne storbyer som f.eks. Brasilia.

Den historiske og mytiske interesse gjaldt i høj grad også for de unge brasilianske Cinema Novo-folk. De gik hurtigt bort fra den poetiske neorealisme, som dos Santos havde lagt ud med i *Vidas secas*, og begyndte at udvikle en stil, der bedst kan sammenlignes med Jean-Luc Godards auteuristiske stileksperimenter i Frankrig, f.eks. i en film som *Les carabiniers* (1963). Mange af Cinema Novos film fra anden halvdel af 1960erne og et stykke ind i 70erne er, som Glauber Rocha skrev, "skingre og voldsomme film". De er typisk stærke lyd- og billedallegorier over politiske nutidssituationer. Deres udtryk er gro-

Macunaíma (Brasilien 1969), instrueret af Joaquim Pedro de Andrade

teske, udadvendte, opera-teatralske tableauer, hvor billed- og lydside sættes sammen på en måde, så de ikke passer sammen efter konventionen. Et eksempel fra Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*) er en pistol på billedsiden, der går af til lyden af en maskingeværsalve på lydsporet. Den traditionelle musik og kultur fra forskellige brasilianske befolkningsgrupper blandes med vestens operamusik, og med den officielle brasilianske stats æresemblemer. Folkelig magi og folketro blandes med udkrængninger af groteske, politiske spil i disse film, hvor excesserne og kontrasterne føres til deres yderste og stilles sammen til et skingert og alligevel underfundigt hele. Blandt de mest kendte herhjemme kan ud over *Terra em transe* nævnes *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio dræberen*) og *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, *Gud og djævelen i solens land*), begge af Glauber Rocha, samt en film som Joaquim Pedro de Andrades *Macunaíma* (1969). Disse er blandt de latinamerikanske film, som importeredes af bl.a. Christian Braad Thomsen og fik premiere i danske biografer. De findes stadig på Det danske Filminstitut.

Den nye Ny latinamerikansk film. Nclam-folkene krævede og kræver til stadighed med deres filmkategori - eller deres filmarbejde - at få indflydelse på, hvordan filmmediet og selve den latinamerikanske virkelighed skal forvaltes og udvikles. Der er imidlertid fortsat et modsætningsforhold mellem på den ene side de nationale latinamerikanske produktionsmiljøers kamp for overlevelse og på den anden side den voldsomme dominans af film fra Hollywood på de fattige latinamerikanske markeder. Selv mange filmfolk der arbej-

der mere kommercielt, eller som ikke er tilhængere af Nclams underliggende ideologiske indhold, har svært ved at få deres film produceret. Det er billigere og mere fordelagtigt at vise film fra USA og actionfilm fra Japan end at distribuere de nationalt producerede film, og det er en kamp at rejse penge til at producere latinamerikanske film. Den amerikanske filmeksport-sammenslutning MPEAA - Motion Picture Export Association of America - går desuden ikke af vejen for at sikre sig deres distributionsmuligheder i Latinamerika på politisk plan om nødvendigt. De modarbejder gerne de importklausuler, som de enkelte landes regeringer ind imellem forsøger at gennemføre for at støtte den hjemlige produktion, ligesom de blander sig i regeringernes forsøg på at bestemme prisniveauet for biografbilletterne i deres egne lande (14). I 1980erne og 90erne har man i de fleste latinamerikanske lande dårligt haft råd til at producere selvstændige film, og man er derfor for en stor del gået over til at arbejde med et system af coproduktioner enten mellem lande i Latinamerika eller med andre lande, især fra Europa. Herved bliver det nødvendigt at skabe film, der er langt mindre regionalt og nationalt orienterede, fordi filmene ellers bliver for indforståede for et internationalt publikum.

I løbet af Nclams historie har især fire typer af film domineret: De dokumentariske film; de næsten dokumentariske og evt. agitatoriske film, der kommenterer en bestemt politisk begivenhed eller en konflikt; spillefilm, der bygger på mere eller mindre reelle begivenheder, og som holder sig meget tæt op ad disse, evt. med indsatte fotos og klip fra dokumentarfilm; og endelig de deciderede spillefilm, der fortæller en fiktiv historie, men som omhandler, afspejler eller allegoriserer konflikter og problemstillinger i et enkelt latinamerikansk land eller større dele af Latinamerika mere generelt. Fra 1967 til i dag har Nclam overlevet mange slag fra censur og diktaturer, overgreb der har ført til de mange allegoriske fortællinger i såvel film som romaner og teater. Bevægelsen har desuden overlevet stagnation forårsaget af økonomiske depressioner og er heller ikke bukket under for de mange kritiske anslag fra nye generationer af filmfolk.

Nclams fortællestrategier og æstetik har ændret sig i takt med det politiske klima og publikums krav til filmene. Mens Nclam-filmene i 1960erne og 70erne var radikalt politiske - og ofte ligefrem militant revolutionære – ser man i mange af filmene fra 1980erne og 90erne en tendens til at behandle de latinamerikanske problemstillinger ud fra et mere personligt udgangspunkt, hvor fokus ligger på den enkelte familie eller den enkelte persons historie, som det ses i *Central do Brasil.* Nclam-filmene fra tidligere perioder var gerne knyttet til helt specifikke kampe og håb for aktuelle forandringer, og disse kampe kunne i sig selv engagere et ganske betydeligt publikum. I løbet af 1980erne og 90erne har sådanne konkrete handlinger og forandringer imidlertid ikke set ud til at være mulige (bortset fra i Nicaragua). Kritikken mod de ældre Nclam-film går bl.a. på, at man ikke kan nyde dem som spændende fortællinger, og at det er umuligt at trække publikum til disse tungt lastede, kritiske film. Mange foretrækker at se film der for et øjeblik bringer dem bort fra hverdagens problemer, og det er måske ikke så mærkeligt.

Når man ikke længere kan identificere sig med den vellykkede revolution, så kræves nye identifikationsmodeller, ligesom det kræver en god fortælling at fastholde publikums interesse. Som Zuzana

Sergio Cabreras *Estrategia del caracol* (Colombia 1994, *Sneglens strategi*)

M. Pick skriver i sin bog *Latin American Cinema – A Continental Project*, så er den nye periode i Nclam langt mere poetisk og relaterer mere til en modernistisk æstetik end tidligere. Der er tale om film, som enten er mere litterære, poetiske, modernistiske eller måske ligefrem mere episk fortællende end tidligere, men den bevidste og kritiske holdning over for samfundsproblemer og øvrige vigtige menneskelige temaer svigtes aldrig - i så fald ville der ikke have været tale om Nclam-film. Så selv om de ikke længere er militant revolutionære i deres tone, så skildrer de nye Nclam-film dog stadig latinamerikanske problemstillinger. I mange af filmene følger man nogle menneskers historie på et forholdsmæssigt ydre plan, således at det er baggrunden for deres personlige liv, det omgivende samfund eller en mere kollektiv begivenhed, der træder i forgrunden. Som Teshome Gabriel skriver i sit essay "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics": "Hvis tredjevejsfilm kan siges at have en hovedperson, så er det filmens 'kontekst'; personerne udgør kun tegnsætninger deri" (15). Dette sker imidlertid ikke på bekostning af beskuerens mulighed for identifikation med en eller flere af filmenes personer. Der er i mange tilfælde tale om en spændende balance mellem fokusering på enkelthistorien og den større kollektive fortælling. Der kan være tale om minoritetsgrupper eller det enkelte menneske, der er blevet udstødt af samfundet eller står fastlåst i en livssituation, fordi vedkommende er udsat for racisme, er homoseksuel, gammel, syg, fattig eller ikke kan læse og skrive, eller fordi han/hun bor i en udørk af en lille flække langt ude på landet. Den fastlåste situation kan være opstået i forbindelse med et dårligt ægteskab, der ikke er til at slippe ud af, eller måske en gammel kærlighed, man aldrig kan glemme, og som får hele ens liv til at fremstå som en skæbnebundet skyggetilværelse. Sidst men ikke mindst handler flere nyere Nclam-film om kvinders forhold i et latinamerikansk macho-samfund. Jeg tror, at oplevelsen af at være skæbnebetonet fastlåst i en situation, også er grunden til, at der findes så ualmindeligt mange fuglebure i latinamerikanske film!

Ligesom *Central do Brasil* er Sergio Cabreras underfundige og meget veldrejede film *Estrategia del caracol* (1994, Sneglens strategi) fra Colombia et eksempel på en sådan nyere Nclam-film. Her udgør en hel gruppe mennesker tilsammen en identifikationsmulighed, en i

øvrigt kendt strategi fra hele Nclams historie. Filmen handler om en husrømning og om husets mange beboere. Den rige Señor Holquín har fået kig på en flere hundrede år gammel ejendom, som han vil have tømt for beboere. Disse har imidlertid ikke tænkt sig at flytte uden hævn. Ved hjælp af en fantasifuld hejsemaskine fører de deres ejendele samt husets planker og mursten ud på en skrænt over Bogotá, hvor de har utopiske drømme om en dag at kunne opføre huset på ny. Da kun husets facade står tilbage, maler beboerne bygningen på et stort stykke stof som en teaterkulisse og lægger sprængstof ud under hele gårdspladsen. Da Señor Holquín tror, at han endelig kan tage sin ejendom i besiddelse, sprænges hele herligheden i stykker for øjnene af ham, og han står tilbage med den tomme kulisse. Under hele processen får vi som publikum et præcist men kort indblik i de forskellige beboeres tilværelse. Der er den unge mand, der klæder sig ud som kvinde og prostituerer sig. Der er det unge par som ikke kan holde fingrene fra hinanden, mens en ældre kone sidder vagt ved sin lamme, døende ægtefælles seng. Der er Doña Trinidad, som er født i huset for 50 år siden, og så er der fortælleren af historien, der med en slange om halsen og stor patos og humoristisk overskud beretter historien til Bogotás lokal-tv. Filmen myldrer af mennesker, hvis liv er flettet sammen, fordi de bor side om side i den store ejendom, og som lider under det skæbnefællesskab, at de alle smides på gaden. Filmen fortæller altså ikke en historie om én families eller én persons liv; der er ikke en bestemt helt eller heltinde som toner frem på baggrund af et amoralsk samfund, et fokus man typisk ville kunne se i fortællemodeller fra Hollywood. Den påviser derimod uretfærdigheder gennem et kort, klart og præcist signalement af mange forskellige menneskers skæbne, sådan at selve Holquíns amoralske handling og beboernes dristige hævn står i centrum. Husrømningen kunne være sket hvor som helst i Bogotá, hvor ubemidlede mennesker bor. Holquín kunne have været en hvilken som helst rig slyngel i byen, ligesom ejendommens beboere kunne have været hvem som helst. Dette at hændelsen kan finde sted når som helst, understreges yderligere ved, at historien om denne husrømning fortælles i lyset af endnu en husrømning nogle år senere. Netop heri består denne tragikomiske films kritiske betydning, for det påpeges, at der er tale om hændelser, som fattige folk i en by som Bogotá udsættes for ofte. I mange Nclam-film fortælles historier som denne pakket ind i andre fortællinger, således at der opstår en oplevelse af gentagelse og tilbagevendende mønstre, eller også fungerer disse gentagelser og mønstre som selvreferencer, der bryder fortællingen og rækker langt ud i virkelighedens lag af f.eks. historisk og kulturel baggrund. Alligevel får vi tilstrækkeligt indblik i de enkelte personer til, at der kan opstå en varm medfølelse og beundring for dem i deres tilværelse, sådan som den nu engang har formet sig. *La estrategia del caracol* tilhører den humoristiske ende af Nclam, og det er grundlæggende fordi dens humor er gennemsyret af samfundsironi, at den er en Nclam-film. Filmen er desuden mere sortsynet end humoren i første omgang vil lade vide, da det udelukkende er utopiske drømme, der redder de mange mennesker ud af det skildrede samfundsproblem. Filmens fantastiske eller overnaturlige forløb kan således tolkes negativt i retning af, at det kan se fuldstændig håbløst ud at kæmpe for retfærdighed i et samfund som Colombia, hvor

Uddeling af diplomer til den første generation af færdigtuddannede filmfolk fra Tredje Verdensfilmskolen i San Antonio de los Banos. Fra venstre mod højre ses Fernando Birri, Fidel Castro, Amando Arencibia, Gabriel García Márquez, Graciela Barrault og Alejandro Bazzano (1990)

højestbydende stadigvæk ser ud til altid at få ret.

Det er filmfolk som Sergio Cabrera og Walter Salles, der giver håb for en fortsat produktion af samfundsbevidste og kritiske film i Latinamerika. Der er desuden en lang række andre yngre filmfolk, som nærer dette håb - her skal blot nævnes et absolut minimum: den argentinske Alejandro Agresti (hans *Buenos Aires Vice Versa* er blevet vist på Film fra Syd-festivalen), den brasilianske Suzana Amarel, de chilenske Ricardo Larrain og Silvio Caiozzi (hvis film *La luna en el espejo* (Månen i spejlet) også har været vist på en Film fra Syd-festival), den cubanske Arturo Sotto (Film fra Syd har vist hans *Pon tu pensammiento en mi* (Tænk på mig)), venezuelaneren José Navoa, den colombianske Alberto Rosales (hvis *La vendadora de las rosas* (Rosesælgersken) blev vist i Filmhuset for nyligt) og ecuadorianeren Sebastían Cordero, som med filmen *Ratas ratones y ranteros* (Rotter, mus og lommetyve) i 1998 har vundet priser på fem festivaler, bl.a. i Venedig, samt prisen som bedste film på verdens største festival for latinamerikansk film, Sundance i Californien. (Corderos film vises på dette års Film fra Syd-festival!).

Nclam har med eksperimenter og formuleringer af filmkategorier som 'tredjevejsfilm' og 'ufuldkomne film' været med til at formgive og udvikle en måde at producere film på, der giver filmskabere i hele verden et udgangspunkt for nye eksperimenter og udvikling af historiske, politiske og/eller socialt bevidste og kritiske film. I disse år er det største samlingssted for Nclams samarbejde Cuba, hvor en årlig filmfestival oplyser Havana, og hvor latinamerikanernes Tredje Verdens Filmskole - Escuela de los tres mundos – Escuela internacional del cine y televición - ligger. Skolen blev indstiftet i 1986 af midler fra den Nclam-fond, som forfatteren og filmmanden García Márquez er formand for. (García Márquez studerede med mange af Nclam-folkene i Rom og er desuden lærer i manuskriptskrivning på Tredje Verdens Filmskolen hver sommer). En stor del af skolens udstyr er en gave fra den cubanske regering, men ellers siges skolen - der ligger i San Antonio de los Baños mellem store appelsinplantager en times kørsel fra Havana - at være politisk uafhængig af Cuba. Her kan filmfolk i alderen 21-24 fra hele den tredje verden

studere alle enkeltprocesserne af film- og tv-produktion under meget favorable økonomiske vilkår. Således fortsætter de gamle visionære filmfolks Nclam gennem filmskolen og en fond, der støtter unge filmskaberes arbejde.

For omtrent ti år siden skrev den gamle Fernando Birri et af sine mange korte, manifestagtige digte: "Den nye latinamerikanske film/ er i dag blevet virkelighed/ men/ men/ men/ for tyve år siden/ var den en utopi/ Hvad er den nye utopi?" (16). Han svarer selv, at fonden i dag udgør Nclams nye utopi. En fond, en skole og en årligt tilbagevendende festival er slet ikke nogen dårlig nutidig status at kunne gøre over en filmproduktion, der fungerer under så ualmindeligt pressede vilkår, som Nclam nu har gjort i over 30 år. Men den store utopi og revolution er ikke blevet indløst. Den står i dag blot tilbage som Nclams historiske udgangspunkt for en stadig aktiv, kritisk filmproduktion.

Noter

1. Rocha (1965), in Stam & Johnson 1995, s. 70.
2. Manifestet er genoptrykt i Ades 1989.
3. Willemen, in Willemen & Pines 1989, s. 7.
4. Espinosa (1969), in Martin 1997, Vol. 1, s. 78.
5. Solanas og Getino (1969), in Cine Cubano nr. 120, 1987, s. 59.
6. Solanas og Getino (1969), in Martin 1997, Vol.1, s. 42.
7. Solanas i CinémAction nr. 1, in Martin 1997, Vol. 1, s. 229-230.
8. Getino (1984), in Martin 1997, Vol.1, s. 99-107. Citatet findes s. 100.
9. In Willemen & Pine 1989, s. 14.
10. Ibid., s. 28.
11. Hess, in King 1993, s. 115.
12. Ibid., s. 116.
13. Echevarría 1990, s. 5.
14. Schnitman 1984, s. 4.
15. Gabriel, in Willemen & Pine 1989, s. 60.
16. Birri 1996, s. 25.

Litteratur

Ades, Dawn (1989): *Art in Latin America – the Modern Era, 1820-1980*, London/New Haven: Yale University Press.

Birri, Fernando (1996): *Fernando Birri – Por un nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española – Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos.

Cine Cubano nr. 120, 1987.

Echevarría, Roberto Gonzáles, (1990): *Myth and Archive – A theory of Latin American Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fuentes, Carlos, (1994), *Valiente mundo nuevo – Épica, utopía y mito en la novela hispanomericana*, Mexico: Tierra Firme, Fundo de cultura económica.

Hess, John: "Neo-Realism and New Latin American Cinema – Bicycle Thieves and Blood of the Condor", in: King, John m.fl. (red.)(1993), *Mediating Two Worlds – Cinematic Encounters in the Americas*, London: British Film Institute.

King, John & Torrents, Nissa (1988): *The Garden of Forking Paths – Argentine Cinema*, London: BFI, National Film Theatre.

Martin, Michael T. (red.)(1997): *New Latin American Cinema – Theory, Practices, and Transcontinental Articulation, Vol. 1*, Detroit: Wayne State University Press.

Pick, Zuzana M. (1993): *Latin American Cinema – A Continental Project*, Austin: University of Texas Press.

Schnitman, Jorge A. (1984): *Film Industries in Latin America – Dependency and Development*, Norwood, New Jersey: ABLEX Publishing Corporation.

Stam, Robert & Johnson, Randal (red.)(1995): *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press.

Willemen, Paul & Pines Jim (red.) (1989): *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing.

Zerlang, Martin: "Plot til lyst. Om Gabriel García Márquez' fortællekunst", in: Birklund Andersen, Ole m.fl. (red.)(1988), *Fortælling og erfaring*, Århus: Århus Universitetsforlag.

Solveig Thorborg er cand. mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling fra Københavns Universitet, hvor hun har skrevet speciale om latinamerikansk film: 'Fortællinger om eksil, erindring og håb - i tre film af Fernando E. Solanas', 1999. Hun har desuden kendskab til latinamerikanske forhold og kulturer gennem flere rejser og ophold i latinamerikanske lande og besøg på Tredje Verdens Filmskole i Cuba. Er nu ansat som social og kulturel koordinator på Danida Fellowship Center.

Glauber Rochas *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, *Gud og djævelen i solens land*)

Fra talens umiddelbarhed til skriftens orden

- Brasiliansk film fra Cinema Novo til *Central do Brasil*

af José Carlos Avellar

Lad os et øjeblik forestille os, at man kan sammenligne brasiliansk film fra 1960erne - ikke udelukkende men især Cinema Novo - med talesproget. På den baggrund kan vi måske videre forestille os, at 1990-ernes brasilianske film kan sammenlignes med skriftsproget, en særlig måde at skrive på, ligesom 1960ernes film kunne karakteriseres som en særlig måde at tale på.

Lad os videre anskue brasiliansk film fra 1960erne som et talt personligt / individuelt statement fra en auteur. Hvis man ser tingene på denne måde, bliver det muligt at forstå Cinema Novo som et resultat

af, hvad vi kunne kalde en auteur-filmkunst, en *instruktør-filmkunst*, samtidig med at det bliver klart, at vi før Cinema Novo lavede *tilskuer-film*, som først og fremmest skulle vise ting, vi allerede før havde set på film, eller simpelthen imitere Hollywoods filmiske skriftsprog.

Det, som vi her benævner hhv. tilskuerfilm og instruktørfilm, er måske helt basale impulser ved om ikke filmens essens så ved den måde, hvorpå den praktiseres. Eller i det mindste basale impulser ved den måde, hvorpå filmen praktiseres i samfundsgrupper, der har været underkastet kolonisering - og i den forbindelse er det ikke væsentligt, hvorvidt der er tale om kolonisering i betydningen væbnet og voldsom erobring eller om en tilsyneladende fredelig teknologisk, økonomisk eller kulturel invasion; kolonisatoren kan have sendt tropper eller blot film; koloniseringen kan have været en lang domineringsproces eller blot have varet en ganske kort periode; den kan være indledt for århundreder siden eller i sidste uge; den kan have berørt samfundet som helhed eller bare en af dets sektorer; den kan have haft form af det overgreb, som én nation udøver mod en anden, eller blot være den interne proces i et samfund, hvor én sektor aggressivt bekæmper en anden, som derved reduceres til at være tilskuer til den førstes materielle velvære; den kan være kommet til udtryk som den økonomiske beherskelse af et samfund eller en beherskelse af et folks drømme og begær... Det gør ingen forskel: hvis en stat eller en gruppe individer på et givet tidspunkt og et givet sted har optrådt som kolonisatorer og frataget andre retten til at tale frit, til frit at opfinde deres eget sprog, så får vi en tilskuer-filmkunst - og borgerne vil i det hele taget få karakter af en slags tilskuere i samfundet som helhed.

Filmens tale og skrift. Lad os nu overføre det, som vi kalder sprog, til filmens verden og tænke os en montage af to forskellige typer af indstillinger, der kan synes at være i konflikt med hinanden, men som i virkeligheden er komplementære: tale og skrift. Den første er en åben indstilling; åben, levende og direkte som en dokumentarfilms billeder. Den anden er en disciplineret og omhyggeligt konstrueret indstilling; organiseret som en indstilling i en fiktionsfilm. 1960ernes brasilianske film kan sammenlignes med talesproget, ikke fordi den forsøger at give en visuel fortolkning af brasilianernes måde at tale på, og ejheller fordi den forsøger noget i retning af det, som sker, når man baserer en film på en roman, en novelle, et digt eller et teaterstykke. I 1960erne var brasiliansk film mere talesprog end skriftsprog, fordi den udtrykte sig på en måde, der havde talesprogets umiddelbarhed, vitalitet og åbenhed. Den udtrykte sig endda med hvad der kunne svare til ordet før ordet, en ækvivalens til det øjeblik, hvor vi benytter udråbsord, skrig og tavse gester for at udtrykke noget, som endnu ikke har fået et navn.

1960ernes brasilianske film udsprang af et ønske om at være et ikke fuldt artikuleret udtryk, eller et udtyk, som endnu ikke er artikuleret på samme måde som et udtryk i en skreven tekst. De første skælvende billeder af Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas* (1963) er et godt eksempel. Som i en åben samtale er der noget spontant over disse billeder. Først et totalbillede, fast og tilsyneladende tomt, næsten helt hvidt, som var det bare lyset fra fremviseren på lærredet - solen brænder simpelthen enhver skygge op, således at det billede, der kommer ud af det, blot består af varierende intensiteter af hvidt. Dette hvidt-på-hvidt billede følges af en indstil-

Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas* (1963)

ling, hvor fotografen, med kameraet i hånden, vandrer langs den tørre flodseng sammen med en familie af emigranter - Fabiano, Sinhá Vitória, det ældste barn, det yngste barn og hunden, Baleia - fra tørkeområderne i det nordlige Brasilien.

Det er som om vi står over for en idé, der bliver tænkt højt. Billedets skælven og hvidhed kan opleves som en visuel korrespondens til det at tale; som den mest accentuerede udtale af et ord; eller som et halvt slugt ord midt i en sætning; som en gestus der fuldender en kun halvt udtalt mening; eller som en uregelmæssig tegnsætning, der følger af en søgen efter det sande udtryk, de rigtige ord. Sammenlignet med det organiserede skriftsprog kan billedet med andre ord opleves som en ækvivalens til talesprogets "ufuldkommenhed". Og i forlængelse heraf kan man sige, at brasiliansk film før 1960erne for det meste forsøgte at skrive, før den kunne tale, som om sproget kunne fødes som et skriftsprog for først på et senere tidspunkt at blive til talesprog; som om folk skulle starte med at lære at skrive for først siden at lære at tale. Af en eller anden ukendt årsag forsøgte vi før 1960erne med vore film at nedskrive det, som filmkunsten i Hollywood eller Europa sagde.

Tilskuerfilm og instruktørfilm. Lad os forestille os en filmskaber, som først og fremmest er interesseret i at *se* film, og ikke i at *lave* dem. En filmskaber, som kun er interesseret i at lave film som en reference/hommage/hyldest til en bestemt film - eller gruppe af film; en filmskaber, som bevæges ved mindet om den oplevelse, han havde en bestemt dag i biografen, og som laver en film for at genopleve denne følelse, for at erklære sin lidenskab (ikke nødvendigvis for filmkunsten, men) for den særlige produktionsproces, som genererede den film, der bevægede ham. Lad os nu også forestille os denne tilskuer-instruktør som et øje, der er i stand til, i det øjeblik filmen bliver projiceret, at se ikke den film, han selv har lavet og som faktisk ruller over lærredet, men i stedet den film han engang så og holdt af. Dette er film, der blot vidner om, at filmskaberen er en lykkelig tilskuer til en bestemt film. Hvis vi kan forestille os en sådan type film, er vi ikke langt fra de film, der blev lavet i Brasilien frem til 1950erne.

Ønsket om at være tilskuer synes at være det fælles kendetegn ved de utallige individuelle anstrengelser og få offentlige forsøg på at disciplinere produktionen på den ujævne vej, som om ikke hele den

brasilianske filmkultur så dog produktions- og distributionssystemerne fulgte i Brasilien frem til 1950erne. Dette er ikke et forsøg på at finde en ny reduktiv formel eller at samle alt det under én hat, som skete i 1920erne (den regionale filmproduktion i byer som Recife, Campinas og Cataguases), i Rio i 1930erne (åbningen af Cinedia-studiet, der bl.a. producerede *Ganga Bruta*, 1933, af Humberto Mauro) og i 1940erne (Atlântida-studiet med *Também somos irmãos*, 1949, af José Carlos Burle og de meget populære musicals med Oscarito og Grande Otelo), og i São Paulo i 1950erne (Vera Cruz-studiet med bl.a. *O Cangaceiro*, 1952, af Lima Barreto), for nu blot at nævne nogle af de bedst kendte eksempler på filmproduktion i Brasilien før 1960erne. Det er blot et anderledes forsøg på at tænke de mange måder at lave film på, som vi har udviklet, de mange historier vi har fortalt i filmene, og de mange produktionsstrategier vi har opfundet for at overvinde såvel strukturelle problemer som de vanskeligheder, der er opstået som følge af det almindelige ønske om at optræde som tilskuere, ikke kun når man *så* film, men også når man instruerede, producerede, distribuerede og kritiserede film. De filmkritikere, som i avisen 'O Fan' og tidsskriftet 'Cinearte' formidlede en tænkning om filmkunsten, der var baseret på stumfilmens eksperimenter med fortælling og montage i slutningen af 1920erne, fremsatte tilskuerteorier; en anden tilskuerteori lanceredes senere, i slutningen af 1950erne, da filmkritikere indledte en diskussion i 'Revista Cinema' om filmkritikkens metodologi baseret på den italienske neorealismes eksperimenter.

For at undgå enhver misforståelse skal det desuden understreges, at dette heller ikke er et forsøg på at trække en simplistisk evolutionistisk linje, der lader 1960ernes Cinema Novo fremstå som et brud med en forældet praksis, som et spring fra intetheden ind i det moderne, i kreativiteten, i den cinematografiske opfindsomhed. For selv længe før Cinema Novo havde vi i det mindste ét eksempel på en instruktørfilmkunst: Mário Peixoto, der lod sit kamera beskære, tildække, reducere og begrænse øjet, samtidig med at det opfandt en ny relation mellem tid og rum, som i *Limite* (1931). Og en af de instruktører, der regnes for en forløber for 1960ernes Cinema Novo, lavede film inden for den ramme, som vi her kalder tilskuerfilm: Humberto Mauro, manden med kameraet, som tålmodigt, fint og diskret udspionerede mennesker og landskaber (i kortfilm som f.eks *Carro de bois* (1947) og *Manhã na roça* (1956), samt i spillefilm som *O canto da saudade*, 1950). Og hvad mere er, 1960ernes brud med det gamle indebar ikke, at man fuldstændigt opgav at lave tilskuerfilm. Tilskuerfilmene er ikke dominerende i dag, men de er der stadig.

Det bør fremhæves, at vi blot forsøger at finde ud af, hvor ofte brasilianske instruktører har besluttet at forblive tilskuere og bruge deres skabende evner til at gengive i en ny film, hvad de forestillede sig/fantaserede om/hallucinerede om at have set i en anden film; og hvor ofte vi har besluttet at skabe et filmisk talesprog for at udtrykke vore følelser. Spørgsmålet er meget påtrængende på det lokale plan, eftersom brasiliansk filmproduktion i 1990erne - i perioden 1990-1993 - blev reduceret til nul, fordi en ny regering optrådte som tilskuer: ud fra den overbevisning at vi ikke behøver at producere film, lukkede den alle de officielle filmselskaber og indefrøs pengene i bankerne. Spørgsmålet er imidlertid påtrængende også på et globalt plan, fordi den nord-

amerikanske filmindustris absolutte kontrol med verdensmarkedet har skabt et utal af nye tilskuerfilm-industrier, der i stadig højere grad stimulerer folk til at gebærde sig som tilskuere også uden for biograferne, og uden for filmproduktionens specifikke område. Det globale spørgsmål gør det lettere at forstå det lokale: hvordan det var muligt i 1960ernes Brasilien at tage springet til talesproget, til en instruktørfilmkunst, og hvordan det var muligt i 1990erne at springe tilbage til en filmtype, som nedskriver 1960ernes talesprog.

I 1960erne, mere end på noget andet tidspunkt, ville vi ikke *se*, men *lave* film. Vi ville opfinde filmen, som om den ikke allerede var blevet opfundet - og i denne proces samtidig opfinde vores land; nationen som et resultat af forestillingskraften; opdage landet som om det endnu ikke var blevet opdaget. Opdage det i og med opdagelsen af denne nye filmkunst: opfindelsen af den ene ville bekræfte opdagelsen af den anden: "Vor filmkunst er ny, fordi brasilianerne er nye, og fordi Brasiliens dilemma er nyt, og vores lys er nyt, og derfor fødes vore film anderledes", sagde Glauber Rocha.

En idé i hovedet og et kamera i hånden. Optaget som den var af at opfinde og opdage, blev den instruktørfilmkunst, som opstod i 1960erne, anklaget for ikke at vide, hvordan man skulle kommunikere, for ikke at kende grammatikken, for at filme forkert eller skræmme den almindelige tilskuer væk. Den iver, hvormed man har forsøgt at gøre Cinema Novo ansvarlig for at holde publikum væk fra biograferne, giver et indtryk af, hvordan produktionsleddet, kritikerne og publikum opfattede den. 1960ernes brasilianske film satte filmskaberne i centrum for de fleste filmiske aktiviteter: for produktionen såvel som for kritikken og sågar det at se film, for i forevisningslokalerne blev tilskuerne også filmskabere. Man behøver f.eks. bare tænke på kameraet i Glauber Rochas *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, *Gud og djævelen i solens land*): det bevæger sig, løber, springer og skitserer abstrakte former i luften omkring personerne; eller på billedet af en blændende hvidhed som brænder øjet og gør det nærmest umuligt at se personer og landskab i *Vidas Secas* af Nelson Pereira dos Santos; et tredje eksempel er det omkringstrejfende, dovne, repetitive kamera, som dårligt kan bevæge sig i forhold til scener uden nogen som helst form for bevægelse, i *Os fuzis* (1964) af Ruy Guerra.

Vi overdriver lidt: det var som om Cinema Novo ville fratage publikum den nydelse, som indtil da havde været betragtet som tilskuerens største tilfredsstillelse: at se en scene, hvis betydning sprang i øjnene ved første blik. Det var som om filmskaberen lavede film for andre filmskabere, som om han transformerede hver tilskuer til et kamera. Projektionsrummet blev omdannet til en filmoptagelse eller et klipperum. For at få noget ud af filmen kunne tilskueren ikke længere nøjes med at være tilskuer; for at oplyse billedet på lærredet var han nødt til at have en idé i hovedet og et kamera i hånden.

Udtrykket blev en slags varemærke for 1960ernes brasilianske film: alt, hvad man behøvede for at lave en film, var en idé i hovedet og et kamera i hånden. "Vi vil lave vore film på enhver tænkelig måde, med et kamera i hånden, i 16 mm (hvis der improviseres på gaden). Uden kunstgreb, film uden stativ, uden sminke, uden kulisser, med mindre de er virkelige. Med kameraet i hånden, og lave produktionsomkostninger, for at vise menneskets sande udtryk", skrev Glauber Rocha i Jornal

Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*)

do Brasil (august 1961).

"Hvad er, når det kommer til stykket, nyt i brasiliansk film?", spurgte Gustavo Dahl kort efter i O Estado de S. Paulo (oktober 1961). "Først og fremmest en bevidsthed. Bevidstheden om, at alt hvad man behøver for at lave en film er et kamera og en idé, en intelligent fotograf og et par ressourcer."

En idé og et håndholdt kamera. Et par måneder efter (i et interview fra april 1962, gengivet i Alex Viany: *O processo do Cinema Novo*) skulle Eduardo Coutinho uddybe denne tankegang: "Formens uformelle karakter er ikke ensbetydende med en masochistisk lidenskab for tekniske mangler. Vi er ikke så optaget af, at de film vi laver skal være gode og vellavede; vi håber blot, at de vil være kompromitterende, polemiske i ordets bedste forstand, og at de kan føre til det, som er af interesse: en kritisk behandling af et tema, der er forbundet med den brasilianske virkelighed."

Nelson Pereira dos Santos skulle senere tilføje (i marts 1965, gengivet i Alex Viany: *O processo do Cinema Novo*): "Det vigtigste for en filminstruktør er, at han ved, hvad han vil sige... Hvor filminstruktøren, filmskaberen, tidligere blot var holdets leder, en tekniker med lidt højere status, blev han med Cinema Novo forfremmet til en position på linje med forfatteren, maleren eller musikeren. Han har noget at sige, han observerer vor virkelighed på en bestemt måde; det er derfor vigtigt, at han kan formidle resultatet af disse observationer, hans personlige vision af virkeligheden."

Måske fordi 1940ernes og 1950ernes

film opfattede sig selv som kunsten at koordinere et begrænset repertoire af indstillinger (nærbilleder, panoreringer, tilts, travellings, shot-reverse shots osv.), fremstod det håndholdte kamera, i kombination med den høje grad af improvisation under optagelserne, hurtigt som 1960er-filmens vigtigste varemærke.

Faktisk var det at filme med et håndholdt kamera, der lægger større vægt på sit eget nervøse nærvær i scenen end på scenens indhold, ikke en måde at simplificere og fattiggøre filmsproget på, men derimod en kreativ opfindelse for at gøre det mere komplekst og rigt. Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*) er et godt eksempel. Scenerne er improviserede, ikke fordi de ikke var tænkt grundigt igennem på forhånd i drejebogen, men fordi de fortsat blev overvejet og tænkt igennem under optagelserne; billederne er dirrende, ikke på grund af en eller anden defekt eller manglende talent hos fotografen, men fordi virkeligheden på det tidspunkt blev diskuteret netop sådan: i et nervøst og dirrende talesprog. Faktisk var denne filmkunst med håndholdt kamera en berigelse af filmens talesprog. Den hjalp folk til at tænke på drejebøger som en udfordring for optagelsesprocessen, og på optagelsesprocessen som et svar på drejebogens udfordring; til at tænke på kameraet som en udfordring for øjet. Den hjalp folk til at tænke på filmkunsten som et udtryk, der skulle færdiggøres ved forestillingskraftens hjælp; til at tænke på film som en proces, der ikke er afsluttet, når filmen projiceres på lærredet. Den hjalp folk til at tænke på film som en arbejdskopi, en endnu ikke færdig kopi, som det var op til tilskueren at rense ud i og ordne; filmen som en katalysator for billeder.

1990erne: talens genfødsel i skriften. Lad os nu vende tilbage til forholdet mellem 1990ernes brasilianske film (svarende til skriftsproget) og 1960ernes brasilianske film (svarende til talesproget). Lad os forestille os et dialektisk forhold mellem tale og skrift. Et forhold som ikke er begrænset til at nedskrive det sagte på den måde det blev sagt, men et forhold som udglatter de excesser, der ligger i talens naturlighed, på samme måde som f.eks. et steadicam disciplinerer og opbløder 1960ernes håndholdte kameras rå bevægelser, således at det talesprog, som introduceredes af en række nye filmstrømninger - bl.a. Brasiliens Cinema Novo - kan integreres i industriens overordnede cinematografiske skriftsprog.

Man kan muligvis hævde, at dagens brasilianske film søger at disciplinere og ordne det, som en gang tonede frem på lærrederne, som om det bare var en arbejdskopi og ikke en færdig film. Men det er ikke et spørgsmål om at vende tilbage til de samme temaer og løsninger for at gentage (og denne gang i korrekt orden og i overensstemmelse med grammatikkens regler), hvad vi tidligere sagde på så ukorrekt vis. Det er et spørgsmål om at etablere en dialog med en ikke så fjern fortid, en dialog som er halvvejs samtale og halvvejs duel, halvvejs accept og halvvejs fornægtelse, en duel som man kender den fra folkelige brasilianske digteres optræden. Det er en dialog-duel, ikke nødvendigvis fordi 1960ernes film var bedre end dem, der bliver lavet i dag, og derfor skulle have karakter af eksempler til efterfølgelse. Vi skriver i dag hverken *hvad* vi sagde eller *som* vi talte i går. Vi skriver i dag, *fordi* vi talte i går. Vi benytter et sprog som er fælles for os, og som tilhører os.

Den minutiøst forarbejdede billedside i *Terra Estrangeira* (1995) af Walter Salles

og Daniela Thomas kan betragtes som en nedskrivning af den improviserede billedside i *Terra em transe*. Og Walter Salles' *Central do Brasil* (1998, *Central Station*) om den brevskrivende kvinde, der drives fra storbyen til sletten, til baglandet, og således foretager den samme rejse, men i modsat retning, som personerne i *Vidas Secas*, nedskriver vel ikke ligefrem en af 1960ernes historier, men nok den følelse, som disse talesprogs-historier fremkaldte. Dette er et skriftsprog, som ikke er en direkte transkription af talesproget, men snarere en komplementær, anderledes eller parallel form, på én gang en anden og den samme måde at udtrykke sig på; skrivningen som en integreret del af udtryksprocessen, opflasket med talesproget, som skriften nu til gengæld tilfører nyt blod.

Man kan også argumentere for, at vi direkte eller mellem linjerne i *Socorro Nobre* (1995), en kort dokumentarfilm, som Salles lavede imellem *Terra Estrangeira* og *Central do Brasil*, finder den historie, som brasiliansk film skriver i dag. Vi skriver på baggrund af en følelse, der til forveksling minder om den, som fik Socorro Nobre til fra fængslet at skrive et brev til Frans Krajcberg om, at hun havde brændt sit liv op, og at hun ligesom Krajcberg (der skaber kunstværker af resterne af brændt træ) ville give nyt liv til det, som var blevet brændt ned. At blive genfødt: oven på en totalt tavs periode i begyndelsen af tiåret er dét at blive genfødt en meget levende følelse i brasiliansk film fra den sidste halvdel af 1990erne. Det er ikke tilfældigt, at den virkelige Socorro Nobre optræder i den første scene i *Central do Brasil*, hvor hun dikterer et brev til Dora. Brasiliansk film skriver i dag de ord, som brændte i vore munde.

I forlængelse af denne tankegang kan man sige, at der nu, netop som vi er begyndt at nedskrive vor tale, og at skrive så godt som f.eks. Walter Lima Jr. gør det i *A Ostra e o Vento* (1997), Julio Bressane i *São Jerônimo* (1999), Murilo Salles i *Como nascem os anjos* (1996), og Carlos Diegues i *Orfeu* (1999) - nu, hvor en ny generation begynder at skrive med film som Tata Amaral gør det i *Um céu de estrelas* (1997), Beto Brant i *Os matadores* (1997), og Pedro Bial i *Outras estorias* (1999) - at der nu, hvor skriften vender tilbage til talen, er ved at opstå en ny talt filmkunst. En talt filmkunst, der i en film som *Baile Perfumado* (1997) af Paulo Caldas og Lírio Ferreira er lige så levende og lidenskabelig som de første Cinema Novo-film; og i *Carlota Joaquina* (1995) af Carla Camurati så spontan og populær som komedierne før Cinema Novo; og der er Bia Lessas og Dany Rolands *Crede-mi* (1997), der oprindeligt ikke en gang skulle have været en film men blot en videooptagelse af de teaterlaboratorier, som blev afholdt i Ceará omkring Thomas Manns *Der Erwählte* (*Den udvalgte*): håndholdt kamera, film som opfinder sig selv undervejs, på samme måde som talen opfinder sig selv, når man tænker en idé man har i hovedet højt.

Vi kan sige, at dagens kamera, der næsten altid er på stativ, skriver ligesom gårsdagens kamera, der næsten altid var håndholdt, talte; at historier som Doras og Josués i *Central do Brasil* nedskriver ikke det, som blev sagt, men den måde, hvorpå tingene blev sagt i 1960ernes brasilianske film: med den samme lidenskab. Efter et vakuum på tre år, mellem 1990 og 1993, har brasiliansk film i dag genvundet noget af 1960ernes begær efter at lave film. Når generobringen kunne foregå så hurtigt som den gjorde, skyldtes det tilstedeværelsen af en cinematografisk kultur, en cine-

matografisk forestillingskraft og et cinematografisk sprog, som vi begyndte at tale i 1960erne, og som ikke forsvandt med suspensionen af produktionsmidlerne.

Central do Brasil - en metafor for 1990ernes resensitiviseringsproces. Af alle disse årsager er det særlig signifikant, at *Central do Brasil* viste sig i stand til at kommunikere så umiddelbart og let med det brasilianske (og ikke kun det brasilianske) publikum. Selv om det måske ikke var intentionen, kan historien om en pensioneret lærer, der lever af at skrive breve for folk, som ikke kan læse, også ses som en metafor for genopfindelsen af den brasilianske filmkunst i 1990erne. Ved at genopfinde sig selv opdager den et fælles sprog, som deles af alle (hver især har sin egen måde at fortælle historier på, men anvender det samme sprog) på et specifikt sted og i en specifik tid, ligesom Dora. Hun gennemgår en resensitiveringsproces.

Filmen, der passerer igennem landskaber og præsenterer personer, som også kendetegnede 1960er-filmene - den nordøstlige del af landet, baglandet, de hjemløse, pilgrimmene, gennemsnitsarbejderen fra storbyens udkant - følger en kvinde, som gradvist gennemgår en resensitiveringsproces, i og med at hun omdanner det, som siges til hende, til skrift. Udtrykket 'resensitiveringsproces' er Walter Salles', og det er en perfekt betegnelse for Doras erfaring og, i et videre perspektiv, de senere års brasilianske filmkunst. Filmkunsten som helhed, inklusive tilskuerne, har også gennemgået en resensitiveringsproces. En kold og reserveret kvinde, som skriver breve hun ik-

Central do Brasil (1998, *Central Station*), instrueret af Walter Salles

ke sender, ender i løbet af den rejse, der havde til formål at finde Josués far, ikke alene med at forsone sig med mindet om sin egen far, men bliver også på en vis måde en del af Josués familie.

Noget tilsvarende sker i brasiliansk film i dag. Skriften fungerer som en resensitiveringsproces, ligesom talen gjorde det i 1960erne. Er der også tale om et gensyn med en symbolsk faderfigur (den gamle Cinema Novo?), et gensyn indeholdende al den tvetydighed og tragik, som historien i *Central do Brasil* tillægger faderbilledet? Han er på én og samme tid den figur, som Josué beundrer uden nogensinde at have mødt ham; som Moisés foragter, fordi han lod sig selv gå til grunde i druk; og som Isaias regner med vil vende hjem igen, til familien og træarbejdet. Dora glemmer ikke, at faderen er den halvvejs afstumpede dranker, som forlod sin familie og forsøgte at lægge an på sin egen datter, da han en dag mødte hende på gaden uden at genkende hende; men til sidst erindrer hun, at han også er den togfører, som i sin tid lod hende køre toget, da hun selv var en lille pige. På samme måde som faderen i historien om Dora og Josué er katalysator for den rejse, der fører til en genforening af brødre, er 1960ernes talte filmkunst et referencepunkt, den udfordring, som muliggør skriften.

Da Dora i den sidste scene i *Central do Brasil* anbringer de breve, som Ana har skrevet (eller rettere dikteret til en brevskriver) til Jesus og Jesus til Ana, side om side under portrættet på væggen, opstår et billede, som senere, meget senere (længe efter at det blev set som en del af den historie, det optræder i), også kan opleves som en repræsentation af forholdet mellem de talte film, vi lavede en gang, og de skrevne film der laves i dag: det er breve, der aldrig nåede deres modtagere, men som ikke desto mindre fungerer som en forbindelseslinje i dannelsen af et familieportræt.

José Carlos Avellar er filmkritiker og har skrevet fem bøger om brasiliansk og latinamerikansk film - bl.a. *O cinema dilacerado* (1986), *O chão da palavra, Brazilian cinema and literature* (1993) og *A ponte clandestina, Essay on Latin American Film Theories* (1995). Han sidder i redaktionen af filmtidsskriftet 'Cinemais' og er leder af Riofilme, et distributionsselskab for brasilianske film, under Rio de Janeiros kulturadministration.

Oversat fra engelsk af Eva Jørholt.

La muerte de un burócrata (1966, *En bureaukrats død*) instrueret af Tomás Gutiérrez Alea

Filmen i revolutionen og revolutionen i filmen

- 40 års cubansk film

af Thomas Henriksen

I 1994 vandt den cubanske film *Fresa y Chocolate* (*Jordbær og chokolade*) blandt flere andre priser Sølvbjørnen i Berlin, fik en Oscar nominering og blev en verdensomspændende succes. For mange var cubansk film et nyt bekendtskab. Kun få er således klar over, at Cuba i perioder af den sidste halvdel af det 20. århundrede har stået for en original og innovativ filmkunst. En filmkunst der med sit sociale og politiske engagement har været en central inspirationskilde for mange af den tredje verdens filmskabere, og som geografisk har været en samlende pol for de latin-

amerikanske broderfolks filmskabere.

Fresa y Chocolate er et humoristisk hverdagsdrama om to mænd og deres søgen efter identitet på tværs af fordomme og mangel på kommunikation. Ungkommunisten David møder den homoseksuelle Diego, og han både frastødes og tiltrækkes af det anderledes univers som denne repræsenterer. Diego er en 'alien' i det cubanske system, han læser f.eks. forbudt litteratur, men han er charmerende og har en anderledes og positiv indstilling til livet. Gennem ham udvikler David sig og får et nyt og mere nuanceret syn på sit liv og på verden. Filmens bærende budskab er tolerance, retten til det frie valg og anerkendelsen af forskellighed.

Under Fidel Castro har det cubanske samfund været præget af politisk kontrol og intolerance over for forskellige alternative tilhørsforhold, og *Fresa y Chocolate* fik naturligt meget opmærksomhed for sin skildring af det ellers meget tabubelagte emne homoseksualitet, som aldrig før var blevet skildret på spillefilm. Mange tolkede dette som et tøbrud i det cubanske samfund, men filmen var snarere et udtryk for en accept af, at en vis form for samfundskritik og -debat godt kan frembringes gennem kunsten, så længe målet er at fremme revolutionens sag.

Der findes mange historiske eksempler på kunstens udvidede rammer for at kommentere samfundsforholdene, men i Cuba har filmen været en prægnant sparringspartner i den særdeles politiserede samfundsdebat der har fundet sted. Den enkelte cubanske borger har haft mere end svært ved at lufte holdninger og præferencer i det offentlige rum, men cubanerne har forbløffende evner til at kommunikere på andre og mere subtile måder. Humor og ironi er to væsentlige 'virkemidler', og set i dette aspekt er *Fresa y Chocolate* typisk cubansk - budskaberne er tydelige, men de er pakket ind i filmens genre-ramme, det humoristiske hverdagsdrama.

Filmkunsten har spillet en væsentlig rolle i nyere cubansk tid, i den revolutionære tidsalder, som en kommenterende og fortolkende aktør over for de revolutionære idealer. Bl.a. derfor er den cubanske filmhistorie et fascinerende bekendtskab, idet den på godt og ondt markant afspejler udviklingen i samfundet. I en nærmere analyse af cubansk film er det omtrent umuligt *ikke* at indlæse den samtidige historisk-politiske kontekst, der har præget landet på så fundamental vis.

To tidsaldre. I Cuba regner man i to tidsaldre inden for det 20. århundrede, en præ- og en postrevolutionær tid. Da revolutionshæren, med Fidel Castro og Che Guevara i spidsen, den 1. januar 1959 væltede diktatoren Batista, så mange det som år nul for det nye, revolutionære cubanske samfund. Man sagde farvel til et samfund, der var præget af en markant kapitalisme, af korruption og sort økonomi, og af en alvorlig afhængighed af den store nabo USAs markedsinteresser og investeringer. I det nye samfund skulle den almindelige cubanske borger have social lighed gennem rettigheder til f.eks. egen jord, uddannelse og sygepleje, og man ville skabe en national enhed baseret på fællesskabet og respekten for den enkelte (1).

For den cubanske filmindustri er året 1959 ligeledes at betragte som et år nul, for før dette skelsættende år eksisterede der reelt ikke en sammenhængende filmindustri med en kvalitativt orienteret produktion. Det dominerende 'outlet' var tropiske musicals og melodramaer med en generel eksotisk eskapisme, ofte blot 'remakes' af film fra filmmaskinerne i især Hollywood og Mexico. For udenlandske

distributører var Cuba et substantielt marked, for folk gik ivrigt i biografen (2), men filmhistorisk havde Cuba i denne periode større betydning som en 'location' og et 'backdrop' for udenlandske producenter end som et reelt filmproducerende land. Op til 1959 var der således ikke blevet produceret over 150 film (dokumentar eller fiktion) i alt i Cuba (3), selv om mediet, som i de fleste andre lande, *var* blevet introduceret i de sidste år af det 19. århundrede.

I årene op til revolutionen var det klart for mange i de kulturelle-intellektuelle kredse, at der måtte komme en forandring - oprøret ulmede og kom med mellemrum op til overfladen. Flere kunstnere organiserede sig og skabte politisk bevidste miljøer. En af disse grupper var 'Nuestro Tiempo' (Vores Tid), hvor flere af de senere mest betydningsfulde filmfolk var indblandet. Gruppen skabte en enkelt film i 50erne, der kan betragtes som en forløber for den postrevolutionære film. *El Mégano* (1955) var en kort dokumentarfilm, som fordømte forholdene for kularbejderne på øen. Ikke overraskende blev filmen hurtigt forbudt af Batistas styre. Filmen, der blev til i et samarbejde mellem flere af gruppens medlemmer, var instrueret af Julio García Espinosa og Tomás Gutiérrez Alea, som i årene forinden begge havde studeret på Centro Sperimentale di Cinematografia i Rom, hvor de hentede inspiration fra den italienske neorealisme.

Revolutionens unge år - filmens rolle defineres. Den revolutionære regering med Fidel Castro i spidsen var fra begyndelsen klar over filmmediets potentiale. Allerede i januar 1959 oprettedes et officielt cinematografisk organ, Cine Rebelde (Rebelsk Film), som begyndte at producere dokumentarfilm om den nye samfundsorden. Man var midt i en historisk atmosfære af euforisk karakter, hvor man blot behøvede at bevæge sig ud på gaden for at finde emner til en dokumentarfilm. Og filmen var det perfekte medie til at udbrede revolutionens budskaber til masserne.

Den 24. marts 1959 vedtog den nye revolutionære regering lov nr. 169, og skabte med den grundlaget for det nationale filminstitut, Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos (ICAIC). Filmindustrien var dermed blevet nationaliseret, som et område af særlig kulturel og uddannelsesmæssig betydning. Det var den første lov der havde med kultur at gøre, hvilket understreger at filmen blev set som en helt central kunstart i det revolutionære samfund (4). Lovens første erklæring siger: "Filmen er en kunstart". Den anden erklæring at: "Filmen er med sine karakteristika et instrument til meningsdannelse og til dannelse af en individuel og kollektiv bevidsthed, og den kan medvirke til at nuancere og synliggøre den revolutionære ånd, og at bibeholde den skabende kraft." (5)

Med disse to erklæringer søgte man fra starten at skabe afstand til filmen som en kommerciel og holdningsløs vare, og i stedet anerkende den som en væsentlig medspiller i konstruktionen af det ny samfund. ICAICs direktør dengang og nu, Alfredo Guevara (instituttets grundlægger og en helt central person i cubansk film), gav tidligt udtryk for hvordan filmmageren skulle lægge filmens form og teknik åben, ved at: "demystify cinema for the entire population; to work, in a way, against our own power, to reveal all the tricks, all the recourses of language; to dismantle all the mechanisms of cinematic hypnosis" (6). Guevara lægger op til en mere proces- end produktorienteret filmindustri, en produktionsform der som re-

volutionen selv hviler på et kollektivt, socialt og ideologisk orienteret værdigrundlag. En dekolonialisering af filmen er essentiel (7), man må nedbryde den stereotype (vestlige) borgerlige diskurs og skabe en tæt forbindelse med publikum: "Our work is not simply making or showing movies: everything we do is part of a global process toward developing the possibilities of participation – not passive but active, not as recipients but as protagonists of the public" (8).

Cubanernes projekt om et nyt filmsprog og et tættere bånd til tilskueren ligner for så vidt hvad andre af datidens nye, radikale filmstrømninger fra især Europa stod for, men er i sit udgangspunkt mere politisk/ideologisk orienteret. Generelt har den såkaldte Nye Latinamerikanske Filmtradition opstillet krav om en mere politisk bevidst attitude hos filmmageren med større vægt på tilskuerens ideologiske udgangspunkt end i den europæiske tradition, der tiere har fokuseret på, hvordan den filmiske diskurs positionerer tilskueren (9).

Den ufuldkomne film. Som del af den politiske bevidstgørelse bag revolutionen har der været manifesteret forskellige bud på en forening af praksis og teori for filmen. Mest kendt og betydningsfuldt er Julio García Espinosas essay "Por un Cine Imperfecto" (1969, For en ufuldkommen film), som han skrev inspireret af sine erfaringer fra instruktionen af filmen *Las Aventures de Juan Quin Quin* (1967, Juan Quin Quins eventyr). Filmen blev en klassiker for sin måde at skildre et nok så alvorligt tema, den prærevolutionære kamp, gennem en eksperimenterende og burlesk komediestil.

"Por un Cine Imperfecto" er et centralt essay inden for teoridannelsen til tredje verdens-filmen (10), hvor uafhængighed og modstand mod de dominerende filmindustriers kommercialisering har stået centralt. Espinosas essay er en opfordring til de underudviklede lande om ikke at duplikere det dominerende eskapistiske scenario, især præget af den amerikanske og europæiske mainstream-film: "I dag er en perfekt film - en der er teknisk og kunstnerisk finpoleret - næsten altid en reaktionær film." (11). Espinosa mener, at der er brug for at bryde med denne, nøjagtigt som revolutionen var et brud med det eksisterende system, gennem produktionen af 'ufuldkomne film'. Ved at lave film med "åbninger" eller "sprækker" fremmer man den mere aktive reception, men Espinosa anerkender at vejene til at opnå disse film kan være forskellige, idet det største ansvar er at skabe film "where the human factor, imagination and talent are more important than technical considerations; where artistic conception is completely in tune with actual existing ressources (12).

Det endelige mål for den nye, radikale og liberationalistiske æstetik var en 'New Poetics', som sammen med de politiske forandringer ville skabe et Utopia; en sammensmeltning af kunsten og livet: "Kunsten vil ikke forsvinde ind i intetheden. Den vil forsvinde ind i alt." (13).

Rent praktisk skulle arbejderen overtage kunstnerens rolle, og i samarbejde med nøglepersoner i samfundet skabe den nye film. Den ellers passive tilskuer til filmen ville blive et kritisk subjekt, en del af den skabende proces, og gøre filmkritikerne unødvendige (14). Espinosa argumenterer imod en elitær kunst og for en demokratisering af kunsten. Han læser dermed kunsten ind i den ideelle socialistiske udvikling, hvor den specialiserede arbejder er gjort overflødig og blevet en del af en ho-

listisk og socialt orienteret arbejdsproces og -fordeling, for i den sidste ende at eliminere den kulturelle fragmentering og fremmedgørelsen.

Hvor Espinosas mål om en 'New Poetics' må siges at være blevet ved utopien, har en del af såvel Guevaras som Espinosas intentioner for filmen reelt været realiseret i Cuba. Der er f.eks. utvivlsomt skabt en mere social og mindre elitær indgangsvinkel til filmproduktion end mange andre steder, hvilket bl.a. kan ses ved at erfarne instruktører altid har stået til rådighed som supervisorer for yngre kolleger. Det cubanske biografpublikum *er* meget aktivt, men dette kan ikke kun tilskrives en egentlig politiseret, mental aktivitet. I Cuba var det også før revolutionen sædvane, at en biografsal summede af liv, med en blanding af applaus, tilråb og kommentarer flyvende gennem salen. Og i dagens Cuba åbner en biografbillet til en fast pris på under 25 øre stadig mulighed for en helt særegen socio-kulturel oplevelse, der gør mere end bare selve filmen interessant.

Flere af datidens latinamerikanske film kan godt læses som 'ufuldkomne film', hvor bruddet med den polerede film var formdannende, og hvor forståelsesrammerne var lagt mere åbne. For Cubas vedkommende kom hovedparten af disse film tidligt i det post-revolutionære samfund.

1960erne – det gyldne årti. Fra det første årti efter revolutionens begyndelse og til et stykke ind i 1970erne oplevede den cubanske filmindustri sine hidtil mest gyldne år. Meget naturligt var der i disse år en markant følelse af brud med det gamle og en stærk optimisme over for det nye samfund, som alt i alt skabte en bølge af kreativ energi. Og vel og mærke en energi af enorm kollektiv kraft, båret af et helt folks opbakning til et nyt idésæt. Med dette kreative klima som grundlag skabtes en række værker, hvor man kan tale om en ganske unik kohærens mellem filmskaber, film og tilskuer - man var fælles om ét projekt: den socialistiske revolution.

Neorealismen var en klar inspirationskilde for flere af de latinamerikanske landes filminstruktører (15) og i høj grad også for de cubanske. Den var en model for en tidsmæssigt adækvat filmkunst, en humanistisk og progressiv æstetik, og et reelt alternativ til de dominerende former for kommerciel produktion fra Hollywood og andre steder.

At cubansk film var inspireret af den italienske neorealisme, kan ikke blot tilskrives det faktum at de to pionerer Alea og Espinosa havde inspiration med hjem fra deres studietid i Rom. Der var nemlig klare paralleller mellem den situation som hhv. Italien ved neorealismens begyndelse midt i 40erne og Cuba med sin revolution befandt sig i. Begge lande havde frigjort sig fra et undertrykkende politisk system og var, hvad film angår, domineret af Hollywood og af glansbilledfilm som de "hvide telefon"-film i Italien og de latinamerikanske melodramaer. Det gjaldt nu i stedet om at vise, hvordan verden i virkeligheden så ud, gennem et nyt filmsprog præget af en puritansk og dokumentarisk æstetik.

Der blev i begyndelsen af 60erne lavet en række film i den neorealistiske tradition, titler som *Historias de la Revolución* (Revolutionshistorier) og *Cumbite*, begge af Alea, og *El Joven Rebelde* (Den unge rebel) af Espinosa. Men allerede med *Cumbite* (1964) bevægede cubansk film sig nogle skridt væk fra neorealismen, idet de rene neorealistiske idéer ikke længere kunne indfange de hastige forandringer i det postrevolutionære og nu erklæret soci-

alistiske cubanske samfund. Der var brug for en mere analytisk og teoretisk tilgang til omverdenen, og en åbenhed overfor andre måder at fortolke virkeligheden på (16). Mange senere film bibeholdt dog et neorealistisk præg, tydeligst i den dokumentariske billedstil. Fra midt i 60erne lod cubanerne sig også inspirere af de samtidige modernistiske filmretninger, især den franske Nybølge. Set som en helhed havde nybølgefilmene dog ikke samme indflydelse, for der var ikke den samme nære åndelige relation som med neorealismen. Men som nybølgeinstruktørerne havde cubanerne i denne periode stor appetit på at eksperimentere med filmsproget, og her findes også cubansk films største klassikere, produceret i slutningen af 60erne og et stykke ind i 70erne.

Dokumentarfilmens rolle. På baggrund af behovet for at portrættere den øjeblikkelige og spontane udvikling der fandt sted i samfundet, har dokumentarfilmen været set som en arketypisk cubansk genre. Og det dokumentariske reflekteres i fiktionsfilmen, hvilket har skabt et nærmest symbiotisk forhold mellem dokumentar- og fiktionsgenren, som Alfredo Guevara påpeger: "...we do not consider them to be different things, but only different ways to express the same reality, directors often work on a fiction film one day, on a documentary the next, and then later return to the fiction film. Two things are reflected, two genres that have a false boundary placed between them, imposed by a commercial exploitation. In our fiction film, there is a lot of documentary" (17). Det har været sædvane at fiktionsfilminstruktørerne er blevet oplært inden for dokumentarfilmproduktion, gennem massiv 'learning by doing', typisk gennem produktionen af den særlige cubanske newsreel, *noticiero*'en.

ICAICs *noticiero*-afdeling var virksom fra 1960 til 1991, hvor de økonomiske forhold satte en stopper for den fortsatte produktion. I denne periode producerede ICAIC ugentlige *noticieros*, i alt omkring 1500. *Noticieroen* har haft vital betydning for Cuba, dels som formidler af aktuelle hændelser og politiske budskaber, og dels som læreplads for et stort antal af landets filmfolk. Den var generelt langt mere stilistisk eksperimenterende end andre landes newsreels, som et eksempel på at den dokumentariske genre også har ladet sig influere kraftigt af typiske træk fra fiktionsgenren, gennem kreativ brug af lyd-, foto- og klippestil, og med flere film lavet i spillefilmlængde.

Det har været essentielt, at fiktions-genren ikke mistede forbindelsen til virkeligheden, formentlig en god forklaring på hvorfor man ikke finder filmiske forsøg udi genrer som science-fiction.

Underudvikling og historie. For at realisere den kulturelle dekolonialisering var det for mange cubanske filmskabere fra denne tid centralt at behandle underviklingen, forstået som den kolonialistisk skabte økonomiske og teknologiske tilbagestående, som et tema. Den væsentligste eksponent for dette var Tomás Gutiérrez Alea (1928-96), hvis *oeuvre* er det mest betydningsfulde og personlige i den cubanske spillefilms historie. Alea formåede i høj grad at udnytte filmsproget kreativt, i et tæt forhold til den postrevolutionære udvikling. En overordnet tematik i hans film er således at fremstille, hvordan de sociohistoriske betingelser influerer på de menneskelige følelser.

Aleas første spillefilm var *Las doce sillas* (1962, De tolv stole), som sammen med den efterfølgende *La muerte de un bu-*

Tomás Gutiérrez Aleas *Memorias del subdesarollo* (1968, *Minder fra underudviklingen*)

rócrata (1966, *En bureaukrats død*) fremstiller småborgerligheden og det overdrevne bureaukrati med en satirisk vinkel. Alea fremhæver ofte det groteske og bruger effekter, som viser et tydeligt åndeligt slægtskab med Luís Buñuel. I *La muerte de un burócrata* ses således både flygler, præster og æsler, og beskrivelsen af bureaukratiet er af nærmest Kafka'ske dimensioner. Desuden ser man her blandingen af dokumentar og fiktion som et centralt element, f.eks. gennem indklip fra *noticiero*'er.

Blandingen af dokumentar og fiktion var endnu mere markant i *Memorias del subdesarollo* (1968, *Minder fra underudviklingen*), der generelt betragtes som det foreløbige kunstneriske højdepunkt i cubansk film. Filmen er et portræt af den intellektuelle småborger Sergio, der i Cuba anno 1961 er frosset fast i en identitetskrise. Han er ude af 'synk' med den pulserende revolution, som han ikke forstår, samtidig med at han foragter dem der flygter fra den. Blandt disse er hans kone, og forholdet til kvinder er symptomatisk for hans situation: han er fremmedgjort, ufølsom og akavet. Dette accentueres gennem filmens narrative strategi, som er en blanding af flash-backs, fantasiscener og Sergios indre monolog. Alea viser os Sergios kompleksitet ved at lade ham skifte fortællerposition; han er dels den reaktionære og småborgerlige protagonist, dels

- når han ind imellem træder ud af filmens diegese - den politiske partisan, der forklarer den revolutionære position. Sergios intellekt har afskåret ham fra virkeligheden, han kan se underudviklingen tydeligt, men kan ikke lade sig følelsesmæssigt involvere i den. *Memorias del subdesarollo* fik med sin subtile behandling af begrebet underudvikling nærmest paradigmatisk betydning for den politiske film i Latinamerika.

Efter *Memorias del subdesarollo* blev der længere mellem Aleas film, og kun et af hans senere værker, *La ultima cena* (1976, *Den sidste nadver*), kan betegnes som kunstnerisk nyskabende. Det er Aleas mest tilbageskuende film, idet den portrætterer en slaveopstand i 1700-tallet. Filmen er en ironiserende og sort komedie, og langt mindre formalistisk eksperimenterende end hans tidligere værker. Satiren og komedien lå altid Alea på sinde, og hans sidste film i 90erne, *Fresa y chocolate* og *Guantanamera* (1995) var mere rene eksempler på dette end hans tidligere film. Disse film co-instruerede han med Juan Carlos Tabio, som havde vist sit talent for denne genre med filmen *Plaff – O demasiado miedo a la vida* (1988, Plaff – eller for meget frygt for livet).

En anden stilbevidst og eksperimenterende instruktør er Humberto Solás. Solás er en central repræsentant for en anden central tematik i cubansk film: skildringen af historien som en faktor til at forstå den nutidige nationale identitet. For cubanerne var det centralt at manifestere, at man havde et godt samfund *inden* spanierne kom, at fortiden således også var noget man kunne være stolt af.

Solás' spillefilmdebut, *Lucía* (1968), er et hovedværk i cubansk film. Den er en tour-de-force om tre centrale epoker for udviklingen af den cubanske nation og dens frihedskampe. Historierne finder sted i hhv. 1895 (den koloniale tid), 1933 (den neo-koloniale tid) og i 1960erne (den revolutionære samtid), og de er hver især centreret om en kvinde ved navn Lucía. Hun fremstår som emblematisk for den indre frigørelse, og det er filmens kardinalpunkt, at tilskueren identificerer sig med den nye revolutionære mytologi gennem kvindefiguren. Hendes frigørelse er essentiel for nationens frigørelse. Solás har om sit valg af kvinden som protagonist sagt: "The woman's role always lays bare the contradictions of a period and makes them explicit... *Lucía* is not a film about women; it's a film about society. But within that society, I chose the most vulnerable character, the one who is most transparently affected at any given moment by contradictions and changes." (18).

Hver episode har en kærlighedshistorie som sit centrale plot, i hhv. tragisk, melodramatisk og komisk stil. Og Solás viser sig som en højst stilbevidst instruktør, gennem markante skift mellem episoderne - fra det lyriske til det naturalistiske - og flere intertekstuelle referencer til samtidige modernistiske filmskabere.

Solás lavede i 1975 *Cantata de Chile* (Sangen om Chile), en imponerende hymne af såvel visuel som auditiv styrke, og et godt eksempel på den cubanske solidaritet med andre kæmpende latinamerikanske folk. Senere er Solás vendt tilbage til det historisk-episke format, *Cecilia* (1981) og *Un hombre de éxito* (1985, En mand med succes), hvor han viderefører sin særlige voluminøse og poetiske æstetik, uden at det bliver voldsomt kunstnerisk interessant.

Et andet eksempel på en historisk baseret film er Manuel Octavio Gómez' drama-dokumentariske film *La primera*

carga al machete (1969, Det første hug med macheten). Filmen handler om krigen mod spanierne i 1868 og bruger markant dokumentarfilmens virkemidler, nærmest i *noticiero*-stil. Udover håndholdt kamera og sort/hvide, kornede billeder ses interviewsekvenser fra slagmarken og en informativ sekvens om machetens historie. Filmen søger at skabe en mere transparent overgang fra fortid til nutid, hvor fortiden bliver synlig i nutiden gennem den umiddelbare og spontane dokumentariske form.

Kvinden i cubansk film. Solás' *Lucía* er blot en ud af flere film, der har haft kvinden som omdrejningspunkt. I den tredje episode af *Lucía* fokuseres der på mandschauvinismen, et udbredt sociokulturelt fænomen i Latinamerika, kendt som *machismo.* Og dette fænomen var udgangspunkt for to af 1970ernes væsentligste film, der havde mod til at beskæftige sig med samtidige emner. Begge film er i en socialrealistisk stil og er således eksempler på distanceringen fra den mere formalistiske film.

De cierta manera (1974, På en vis måde) er lavet af Cubas eneste kendte kvindelige instruktør, Sara Gómez, som desuden var sort, hvilket i sig selv er sjældent i cubansk film. Skæbnen ville, at Gómez døde kort før færdiggørelsen af denne hendes første spillefilm. Filmen er en kærlighedshistorie med fokus på kønnenes daglige kamp i den revolutionære proces og fremstiller underudviklingen og marginalismen, udtrykt i bl.a. *machismo*'en, som et resultat af den prærevolutionære kulturarv. Stilistisk er *De cierta manera* endnu et eksempel på dokumentariseringen af fiktionen. Således medvirker der f.eks. amatører, der blot "spiller" sig selv.

I 1979 kom *Retrato de Teresa* (Portræt af Teresa) af Pastor Vega, som fortæller historien om arbejderkvinden Teresa, der tager kampen op imod *machismo*'en. Hun forsvarer sig fysisk mod sin uforstående

Retrato de Teresa (1979, *Portræt af Teresa*) instrueret af Pastor Vega

Santiago Alvarez' *Now!* (1965)

mand og forlader ham, hvilket for det cubanske publikum var chokerende at se fremstillet på film. Det kontroversielle emne skabte efterfølgende en kraftig polemik, der tydeligt viste at Cuba fortsat var, og er, et patriarkalsk baseret samfund.

Et sidste eksempel som kan nævnes i denne sammenhæng er Jesús Díaz' *Lejanía* (1985, I det fjerne), som handler om tidligere eksilerede cubaneres tilbagevenden, et følelsesmæssigt højst kontroversielt emne. Det er historien om Susana, som efter ti års eksil i USA vender tilbage til Cuba og sin søn, der møder hende med kulde og bebrejdelser. Som moderen der forlod sin søn og revolutionen, er hun en forræder, men nu rækker hun hånden frem til en familiær forsoning. Tilskueren fanges mellem en følelsesmæssig identifikation med moderen som en forpint sjæl, og en intellektuel og politisk korrekt positur, der fordømmer hende som en politisk fjende. Gennem Susana tvinges tilskueren til dels at forholde sig til den maternelle identitet, dels at sætte spørgsmåltegn ved værdier i det samtidige samfund.

Flere instruktører har således bearbejdet den af Solás citerede betragtning om kvindens transparente funktion i den filmiske fortælling. Kvindens kamp for lighed og retfærdighed har således haft stor symbolsk værdi for udviklingen af en mere generel revolutionær national identitet.

Dokumentarfilmen og dens 'maestro', Santiago Alvarez. Santiago Alvarez (1919-98) står som en reel faderskikkelse for cubansk dokumentarfilm. Alvarez kaldte selv sin stil for cinematografisk journalistik. Han var for ydmyg til at kalde sig kunst-

ner, endsige dokumentarfilmskaber, og passer på den måde ind i Espinosas teori om filmarbejderen. Hans filmiske karriere er et direkte produkt af revolutionen: "I am a product of 'accelerated underdevelopment'. The Revolution made me a film director. I learnt the job fondly handling millions of feet of film" (19). Alvarez grundlagde ICAICs *noticiero*-afdeling og ledede den i hele dens eksistensperiode. Hans egen produktion var enorm; han lavede selv 600 *noticieros* og var med ganske få undtagelser supervisor på resten (20).

Alvarez er blevet krediteret for at have lavet den første eksisterende musikvideo, den seks minutter lange *Now!* fra 1965. Med Lena Hornes imposante version af den antiracisistiske (og i datidens USA forbudte) sang *Now* som baggrund skaber Alvarez en imponerende manifestation gennem sin associative og suggestive montageform. *Now!* er en opfordring til den øjeblikkelige handling imod overtrædelse af menneskerettighederne, her de hvides undertrykkelse af de sorte i USA. Filmen er bygget op omkring raceuroligheder i Californien i 1965, hvor politiet med vold nedkæmpede de sorte. Alvarez blander forskellige formater, især stills og levende billeder, og klipper rytmisk efter sangens struktur. Resultatet er en overbevisende og selvforstærkende filmisk dialetik, hvor form og indhold går op i en højere enhed. Filmen kan som flere andre af hans værker placeres i den dokumentariske undergenre *Cine Militante*, karakteriseret ved en klar propagandistisk retorik (21).

Som dokumentarfilmskaber satte Alvarez nye kunstneriske standarder for den politiske dokumentarfilm. Han virker klart inspireret af Dziga Vertovs montageprincipper, men reelt så Alvarez ikke Vertovs film før tidligt i 70erne. Derfor er det oplagt at læse lighederne som et udtryk for at begge har udviklet deres filmsprog igennem den revolutionære proces, og fra en socialistisk synsvinkel ydermere som et udtryk for en kreativ og dialektisk applikation af den marxistiske tankegang til filmen inden for den revolutionære kontekst. Alvarez lader sit engagement i de cubanske revolutions-idealer kanalisere ud i de filmiske virkemidler, gennem den dialektiske montageform.

Alvarez lod sig mere direkte inspirere af andre store samtidige dokumentarister, især den socialt og politisk engagerede hollænder Joris Ivens, der flere gange var i Cuba og undervise. Fra en dansk vinkel er det interessant at den gamle nestor i dansk dokumentarfilm, Theodor Christensen, mellem 1962 og 67 var i Cuba flere gange, bl.a. til stor inspiration for netop Alvarez. I 60erne var der generelt et stort antal internationalt anerkendte filmfolk der besøgte Cuba, til gensidig inspiration.

Alvarez er også den centrale filmiske eksponent for Cubas politiske engagement uden for landets grænser. Cuba engagerede sig bl.a. kraftigt i Vietnam-krigen, identificerede sig med vietnamesernes kamp og stod på Ho-Chi-Minhs side. Det kom der flere film ud af fra Alvarez' side, bl.a. den poetiske hyldest til den nordvietnamesiske leder Ho Chi Minh, *79 Primaveras* (79 Forår). Titlen refererer til Minhs levealder, og filmen skildrer kronologisk hans væsentligste politiske bedrifter. Midt i den meget poetiske skildring trænger virkeligheden sig på, i form af den amerikanske aggressor, som bomber løs på vietnameserne, med skamferede kroppe som resultat. Alvarez eksperimenterer med billedet og lader det på et tidspunkt nærmest eksplodere i fragmenter, en billedæstetik der mest minder om det tidlige 20. århundredes ekspressionistiske malerkunst og dens atomisering af (virkeligheds-)billedet. Kan

sådan en grusomhed virkelig være sandhed, synes Alvarez at spørge. I stilen ligger der også en metakommentar - der findes ikke en kameraets objektivitet, filmen konstruerer virkeligheden.

Alvarez gjorde det til en del af sine films æstetik at producere med hvad han "havde for hånden", en slags nødvendighedens æstetik. Flere af hans dokumentarfilm om cubanske forhold er udvidede og kreativt bearbejdede *noticieros*, som når han med udgangspunkt i en naturkatastrofe i filmen *Ciclón* (1963, Cyklon) via sin montage skaber et politisk statement om socialismens styrke gennem sammenhold og arbejde.

Af andre interessante dokumentarister skal blot nævnes Enrique Colina og Jorge Luis Sánchez, som hver især har arbejdet kreativt med skildringen af det cubanske hverdagsliv. Colina er især kendt for i 80erne at have lavet en række korte dokumentarfilm, titler som *Estética* (1984, Æstetik) og *Vecinos* (1985, Naboer), hvor han blander den ellers didaktiske form med humoristiske virkemidler. Gennem kreativ klipning og lydarbejde kommenterer han sine emner, der ofte har udspring i de mest almindelige hverdagsscener. Sánchez er en af de få, der har lavet sociale reportager, som også viser bagsiden af det cubanske samfund. Han behandler situationen for marginale eksistenser, f.eks. i filmen *Un pedazo de mi* (1989, Et stykke af mig) om unge der forlader deres hjem pga. manglende forståelse fra forældrenes side, og i *El Fanguito* (1990) om forholdene i et fattigkvarter i Havana. *El Fanguito* er især stærk, fordi den lader selve billedsiden fortælle historien, og den adskiller sig derved fra hovedparten af de cubanske dokumentarfilm, som ellers lider under et 'bias' skabt af den i sin grundform didaktiske *noticiero*-stil med dens forklarende voice-over.

Der produceres stadig mange dokumentarfilm i Cuba, men det er få der markerer sig ved originalitet i emne eller stil. En uforbeholden stor del af de cubanske - og for så vidt latinamerikanske - dokumentarfilm er portrætter af kunstnere og andre personligheder af national betydning. Dette peger på en generel latinamerikansk tendens til at idealisere og hylde det kreative og/eller intellektuelle individ, et forhold der bl.a. har baggrund i den stærke katolske ikon-dyrkelse

En filmkultur skabes. I 1961 oprettedes et Cinematek, der fik til opgave at skabe en filmkultur i Cuba. Ud over at skærpe bevidstheden hos filmskaberne og hos tilskuerne var det væsentligt, at mediet blev vidt udbredt. Man igangsatte en reel filmalfabetisering, sammenfaldende med en massiv og meget effektiv skriftlig alfabetiseringskampagne over hele øen. Cinemateket stod bl.a. for at igangsætte bygningen af flere nye biografteatre og assisterede en række *cine-clubs* med deres aktiviteter. Som et helt særligt område stod det endvidere for institutionaliseringen af mobilbiografer, *Cine moviles*, hvor man benyttede alle tilgængelige former for transportmidler, selv æsler, til at vise film for de mest fjernt boende dele af befolkningen. Med disse mobile beredskaber kunne man vise film for op til 100.000 mennesker om ugen (22). En af Cubas mere kendte dokumentarfilm, Octavio Cortázars *Por primera vez* (1967, For første gang), skildrer dette bemærkelsesværdige fænomen og viser bl.a. publikums overvældende reaktion på det jomfruelige møde med Chaplins *Modern Times*.

Cinemateket iværksatte også undervisning i filmsproget, bl.a. gennem tv, foruden at skabe forskellige debatfora såsom

Octavio Cortázars *Por primera vez* (1967, For første gang)

det yderst kompetente filmmagasin *Cine Cubano,* der har haft stor betydning for hele den latinamerikanske filmkultur.

En anden helt markant cubansk specialitet er filmplakaten i det særlige silketryk. Den blev som filmen set som en revolutionær kunstart, hvor form og indhold kunne mødes i en højere enhed. Som medie har den været ideel til den brede distribution, og har således præget det cubanske gadebillede eftertrykkeligt. Man lod anerkendte, men ofte ellers arbejdsløse, kunstnere designe dem, og resultatet har været en række form- og farvemæssigt meget kreative filmplakater.

Den latinamerikanske forbindelse. Cuba har med sin vedholdende modstand mod USA, (kultur-)imperialismen og den kapitalistiske verdensorden stået som et foregangsland for mange af de andre latinamerikanske stater. Et flertal af disse har i forlængelse af kolonitiden kæmpet mod nye udefra kommende kulturelle og politiske interventioner, men de har med tiden set deres kulturarv blive udvandet.

Filmen har været et af de væsentligste områder hvor latinamerikanerne har kunnet mødes omkring formuleringen af et fælles kulturelt grundlag. I 1967 foregik det første store pan-latinamerikanske møde mellem filmfolk på datidens største festival i Latinamerika, Viña del Mar-festivalen i Chile, med stort engagement. Festivalen blev stoppet af kupgeneralerne i 1973, men der var nu genereret en solidarisk ånd omkring den Nye Latinamerikanske Film. I 1979 fik man igen et fast mødested, med åbningen af den første Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Festival for den Nye Latinamerikanske Film) i Havana. Med festivalen har Cuba siden fungeret som en samlende pol for de latinamerikanske film og filmfolk, bl.a.

med grundlæggelsen af et filmmarked (MECLA), som har været udgangspunkt for mange latinamerikanske co-produktioner. De pan-latinamerikanske festivaler har, til sammenligning med de store europæiske og nordamerikanske festivaler, haft langt større vægt på den kulturelle end på den kunstnerisk/økonomiske betydning.

Cuba manifesterede sin centrale regionale betydning yderligere, da man i 1986 oprettede filmskolen Escuela Internacional del Cine y Televisión (Den Internationale Film- og tv-skole) et stykke uden for Havana. Det er en selvstændig skole, der skulle samle unge aspirerende filmfolk fra den tredje verden, hvorfor skolen også er blevet kaldt 'De tre verdeners skole'. I de første år inviterede skolen ganske enkelt elever fra den tredje verden og betalte deres udgifter, men dette er med de økonomiske problemer siden blevet stoppet. Nu er det desværre kun de velstillede unge latinamerikanere der kan studere på skolen, og man får nu også mange studerende fra de rigere lande. Men det er fortsat en højt respekteret skole, der har uddannet en række af Latinamerikas filmiske talenter.

Ideologisk afmatning. Også i Cuba bød 1970erne på forandrede tider. Der opstod alvorlige økonomiske kriser, som viste, at revolutionen endnu ikke havde brudt den onde cirkel af underudvikling. Man så nu en bred revurdering af politik og prioriteter, hvor der blev lagt mere vægt på skabelsen af en folkekultur gennem mere oprindelige kulturelle former. Dette kom til at påvirke alle kunstarterne, og ICAICs autonomi blev svækket gennem en generel institutionalisering af revolutionen. Efterhånden voksede problemerne med et overdrevet bureaukrati, censur og en mangel på "nyt blod" til branchen til betragtelig størrelse.

De økonomiske problemer betød naturligt færre filmproduktioner, men andre forhold skabte yderligere hul mellem de interessante og nyskabende film. De cubanske instruktører var blevet mere bevidste om selve mediets muligheder, så de begyndte nu at overtage flere af koderne fra de trods alt til stadighed fascinerende Hollywoodfilm, med flere genre-efterligninger til følge. Efterhånden var det konventionelle ikke længere uforeneligt med de revolutionære idealer, og 'den ufuldkomne film' var ikke længere på dagsordenen. Det blev endvidere et problem at man fortsatte med at producere mange historisk baserede film, for der manglede i den grad skildringer af nutidige emner. Hvor de mange historiske film i de første 10-15 år af revolutionens tid skyldtes en trang til at komme overens med fortiden, var de nu i højere grad blevet et symptom på et stigende politisk pres for ikke at kritisere det samtidige samfund.

Til de væsentligste film i den første halvdel af 70erne hører den nævnte *De cierta manera* og en film som *Ustedes tienen la palabra* (1973, I har ordet) af Manuel Octavio Gómez. *Ustedes tienen la palabra* handler om korruption og opportunisme i samfundet, men bemærkelsværdigt nok som det foregik *tidligere*, ikke i det nuværende samfund. Senere i 70erne blev der skabt flere film i den mere naturalistiske tradition, som den socialrealistiske *Retrato de Teresa* og Aleas historiske *La ultima cena*. Generelt var den cubanske film nu langt mindre progressiv end tidligere.

Problemerne for flere af de cubanske kunstformer var nu åbenlyse, og i den første halvdel af 80erne var bl.a. filmen genstand for megen kulturel polemik, som kunne virke drænende for den kreative energi. Et af emnerne var den tiltagende censur og selvcensur, som var obstrueren-

de over for behandlingen af den aktuelle hverdag i den cubanske film. En instruktør kunne ofte føle, at man ved at berøre modsætningerne i det revolutionære samfund reelt gav våben til modstanderne. Man fastholdt i denne tid en produktion på 7-10 film om året, men få af dem var interessante.

Nye vinde. Den cubanske filmindustri gennemgik i 1980erne en kraftig omstrukturering. ICAIC fik i en periode ny direktør - Alfredo Guevara afløstes 1982-1991 af Julio García Espinosa - og i 1988 skabte man tre autonome og såkaldt kreative grupper, som skulle decentralisere og afbureaukratisere produktionen, sørge for stilmæssig variation og i det hele taget stimulere et mere energisk klima. De kreative direktører for to af disse grupper var hhv. Alea og Solás, som skulle være med til at blæse *perestrojka*-vinde ind i den cubanske film. For den samtidige udvikling i Sovjetunionen gik ikke cubanerne forbi, omend man ikke var klar til at indføre samme grad af åbenhed.

Med den nye struktur lykkedes det sidst i 80erne at få flere yngre kræfter til filmen og at lave flere film om aktuelle emner. Komediegenren viste sig nu som den væsentligste form, en form der tillod at behandle aktuelle emner med en vis distance, og derfor uden den store personlige risiko. Og fra den sociale komedie er der ikke langt til den politiske satire, en kobling som bl.a. Juan Carlos Tabio har stået for. I 1989 lavede han som nævnt *Plaff...*, som behandler emner som overtro, fordomme, sladder og bureaukrati i komedieformen. Filmen viser også, at det i høj grad er Tabios fingeraftryk der sidder på såvel *Fresa y Chocolate* som *Guantanamera*, som han senere co-instruerede med Alea.

En central film for denne tid var *Papeles Segundarios* (1989, Biroller) af Orlando Rojas, som er et eksempel på æstetisk modernisme. Filmen fokuserer på et teaterensemble, der som et allegorisk mikrokosmos giver indblik i reelle og aktuelle humane konfliktsituationer. En anden instruktør, der i de senere år kreativt har skubbet til det cubanske filmsprog er Fernando Perez. Med film som *Clandestinos* (1987, De illegale), *Hello Hemingway* (1990) og *Madagascar* (1994) talte han til det store unge publikum gennem en kreativ og udogmatisk tilgang, og med humoren som et centralt kommunikationsmiddel.

Én filmisk genre havde sin guldalder i 80erne: animationsfilmen, som blev institutionaliseret i 70erne og tillagt stor betydning, med høj kvalitet og folkelig succes til følge. Den centrale figur i cubansk animation er Juan Padrón, som har skabt en række film der i høj grad inkorporerer den cubanske frihedskamp og de revolutionære idealer. Padrón skabte tidligt figuren Elpidio Valdés, en heroisk frihedskæmper fra krigen mod spanierne i det 19. århundrede, der er blevet en revolutionær institution i sig selv. Padróns første animationsfilm i spillefilmslængde, *Elpidio Valdés* (1979), blev set af over en million cubanere i biografen.

Med 80erne og 90ernes af-ideologiseringsprocesser skulle mange latinamerikanske lande finde nyt fodfæste, og Cuba mistede støt og roligt sin status som ideologisk bannerfører. Også for filmen fik dette betydning, og man kan i dag ikke tale om en "*Ny* Latinamerikansk Film" som en radikal og alternativ "mod"-filmtradition. I det aktuelle out-put fra de latinamerikanske lande, er det desværre få produktioner, der adskiller sig markant fra den internationale mainstream-tendens. Som andre steder i verden ligger også de latin-

Fresa y Chocolate (1993, *Jordbær og chokolade*), instrueret af Tomás Gutiérrez Alea og Juan Carlos Tabío

amerikanske lande nu kraftigt under for impulserne fra den hollywood'ske filmmaskine.

Cubansk film i dag. Der *har* været højdepunkter i 90ernes hårdt trængte cubanske filmproduktion, som nævnt var *Fresa y Chocolate* et af dem. Men guldkornene er sjældne, først og fremmest fordi ressourcerne ganske enkelt har været for få til at opretholde en løbende filmproduktion. I de senere år har produktionen ligget på mellem to og fire spillefilm om året, og det er praktisk taget umuligt at producere en film uden at have en udenlandsk coproducent indblandet. International coproduktion er i dag en global realitet, men for Cuba er det også udtryk for en reel økonomisk afhængighed, hvilket er i kontrast til de erklærede mål for landets filmproduktion. I dagens Cuba kræver det stor tålmodighed at være filminstruktør - vejen fra idé-fasen til det endelige produkt er meget lang.

I 1998 vandt en cubansk film 1. prisen på festivalen i Havana, en stor triumf set i forhold til omstændighederne. Fernando Perez' film *La vida es silbar* (Livet er at fløjte) ramte plet med sin besnærende meta-realistiske fortællestil, der inkorporerer den cubanske livsglæde på subtil vis. Det er også en højst allegorisk film, inden for hvis rammer der leveres en tydelig samfundskritik. Filmen følger tre personer, med hver deres rabbiate afvigelser af psykosocial karakter, som de forsøger at komme overens med. Der er den kvindelige danser, der har problemer med sin seksualitet og sit forhold til Gud; der er fiskeren der er besat af en afvisende moderfigur ved navn Cuba, og der er kvinden der besvimer når hun hører ordet "sex". Store

eksistentielle problemer fremkaldt af manglen på grundlæggende værdier som kærlighed, ytringsfrihed og tolerance. Som ikke-cubaner læser man automatisk filmen som stærkt kritisk over for den socialistiske samfundskonstruktion, men den allegoriske form skaber grundlag for vidt forskellige fortolkninger, og den er dermed et godt eksempel på, hvordan en fortolkning i høj grad er baseret på tilskuerens sociokulturelle kontekst. Og så er filmen lavet af en i Cuba højt anerkendt og prorevolutionær instruktør, og den ses derfor, fra cubansk side, som *hans* bud på hvordan revolutionen kan *forbedres*. Derved fremstår han og filmen ikke som kontrarevolutionære.

Der synes stadig at være lang vej, før man i Cuba kan opretholde en egentlig selvstændig og vedvarende filmproduktion, idet landet stadig befinder sig i sin erklærede såkaldt 'specielle periode', en økonomisk 'time-out', som har varet siden man med murens og Sovjetunionens fald på kort tid mistede 85 % af sin udenlandshandel. Men på trods af al modstand forekommer det dog åbenlyst, at cubansk film har en fremtid; filminstituttet ICAIC leverer et stærkt og solidt fundament, og der findes en række bærende og til stadighed 100% engagerede kræfter i filmmiljøet – mennesker med en genuin dedikation til såvel revolutionen som filmkunsten.

Noter

1. Det var dog først i 1961, at Cuba erklærede sig som værende en egentlig socialistisk stat.
2. Cuba var mellem 1930erne og 1950erne faktisk det mest lukrative marked i Latinamerika med op til 1,5 million biografgængere om ugen, ud af en datidig befolkning på cirka syv millioner. (Burton, Julianne: *Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years*. I. Martin (ed.), vol. 2 (1997), s. 125).
3. Ibid., s. 126.
4. I klar lighed med en anden af århundredets helt store revolutioner, den russiske, hvor Lenin ligeledes agiterede for en revolutionær filmkunst, som bekendt med flere historiske mesterværker til følge.
5. Cine Cubano, nr. 140 (1998), s. 1. (min oversættelse)
6. Jump Cut, nr. 19 (1978), s. 18.
7. Kulturel dekolonialisering står som et væsentligt begreb i den ideologiske kamp for den tredje verdens uafhængighed. Et andet centralt begreb i den latinamerikanske kontekst er 'concienziación', som man på dansk kommer tættest på med 'kritisk bevidstgørelse'. De ideologiske manifestationer om forholdet mellem film og tilskuer er stærkt inspireret af dette begreb. Den centrale figur bag disse begreber er den brasilianske uddannelsesfilosof Paolo Freire.
8. Guevara, Alfredo, citeret in Myerson (ed.)(1973), s. 22.
9. Chanan (1985), s. 175.
10. Der bruges forskellige definitioner på denne gruppe film og filmskabere; Third World Cinema, Third Cinema, Revolutionary Cinema og Counter-cinema er nogle af de mest anvendte (se f.eks. Willemen, Paul: *The Third Cinema Question: Notes and reflections* in Pines, Jim og Willemen, Paul (1989): *Questions of Third Cinema*).
11. Espinosa, Julio García: "Por un Cine Imperfecto". Oprindelig udgivet i Cine Cubano, nr. 66-67 (1969). Her oversat fra genoptryk i Cine Cubano, nr. 140 (1998), s. 55.
12. Espinosa. Citeret af Burton in Martin

(ed.), vol. 2 (1997), s. 130.

13. Espinosa i Cine Cubano, nr. 140 (1998), s. 59. (min oversættelse)
14. Parallellerne til Bertolt Brechts kunstteorier er åbenlyse, især omkring synet på publikum som en mentalt aktiv størrelse.
15. De mest klassiske eksempler er Jorge Sanjines fra Bolivia, Glauber Rocha fra Brasilien og Fernando Birri fra Argentina.
16. Chanan (1985), s. 124.
17. Guevara in Myerson (ed.)(1973), s. 26.
18. Chanan (1985), s. 225-6.
19. Chanan (1980), s. 2.
20. Sin Cortes, nr. 108, juli 1997, s. 48.
21. Se Chanan (1985), s. 165, for en oversigt over andre typiske undergenrer i den latinamerikanske dokumentarfilm.
22. Burton in Martin (ed.), vol. 2 (1997), s. 131.

Litteratur

Acosta de Arriba, Rafael (1996): *Cien Años de Cine Latinoamericano,1896-1995.* Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos.

Chanan, Michael (1985): *The Cuban Image.* London: BFI Publishing.

Chanan, Michael (red.)(1980): *Santiago Alvarez.* BFI Dossier, nr. 2. London: BFI Publishing.

Cine Cubano, nr. 140 (1998). Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos.

Martin, Michael T. (red.)(1997): *New Latin American Cinema*, vol. 1-2. Detroit: Wayne State. University Press.

Myerson, Michael (red.)(1973): *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary Films of Cuba.* London: Lorrimer Publishing Ltd.

Pines, Jim og Willemen, Paul (1989): *Questions of Third Cinema.* London: BFI Publishing.

Sin Cortes, nr. 108, juli (1997). Buenos Aires: Vic-Na S.R.L.

Thomas Henriksen er engageret i Mediegruppen SPOR, der arbejder med medier og den tredje verden, og som bl.a. beskæftiger sig med non-profit promotion af film om og fra den tredje verden. Han har to gange deltaget i Havana-filmfestivalen og er i gang med at realisere en cubansk filmfestival i Danmark. Derudover er han specialestuderende på Filmvidenskab, Københavns Universitet, hvor han især har beskæftiget sig med de kulturelle studier af mediefeltet, bl.a. med en omfattende mediesociologisk undersøgelse i Mexico.

Dolores del Río og Pedro Armendáriz i *María Candelaria* (1943, instr. Emilio Fernández)

Machoen, moderen og den maskerede hævner

- Den mexicanske film fra 1896 til i dag

af Anders Leifer og Pia Ravnemose

Mellem Mexico City og Toluca i delstaten Mexico er der 50 minutters busrejse, som bestemt ikke giver det bedste indtryk af den mexicanske filmkultur. Jean-Claude Van Damme og Steven Seagal buldrer igennem på bussens lille videoskærm i en form for sælsomt ritual, hvor de samme film vises igen og igen, og ved rejsens endemål er man mere lettet end frustreret over endnu en gang at være gået glip af slutningen. Men hvis dette var hele historien, ville der naturligvis slet ikke være nogen artikel - Mexico, verdens folkerigeste spansktalende land, har skam både en filmhistorie og en filmkultur. I det følgende skal vi give et historisk overblik over

den mexicanske film for derefter ud fra begreber som national identitet og myter kort at beskrive filmens rolle for den mexicanske kultur som sådan.

Historien om mexicansk film. Den første offentlige filmforevisning i Mexico fandt sted i august 1896 i Mexico City med velkendte titler som *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* og *L'arroseur arrosé* på programmet, og Lumière-folkene Veyre og Bon. Bernard optog i de følgende måneder omkring 32 små film i landet, blandt andet om præsidenten (diktatoren) Porfirio Díaz' gøren og laden samt eksotiske levende billeder af mennesker og skikke. I januar 1897 drog Lumières mænd videre til Cuba for at skrive første kapitel af endnu et lands filmhistorie, men samme år fik flere mexicanere erhvervet sig det fornødne filmapparatur, og det nye fænomen blev i de følgende år lidt efter lidt udbredt uden for de største byer, Mexico City, Guadalajara og Puebla.

De nomadiske filmoperatører havde ofte et meget begrænset udbud af film, så i det omfang, det var dem muligt, supplerede de med mexicanske scenerier, som de optog, hvor de kom frem. Disse korte og enkle film adskilte sig naturligvis kun i kraft af deres lokale islæt fra de importerede film: Tyrefægtning (*Corridas de toros en las plazas mexicanas*, 1898, Tyrefægtning i de mexicanske arenaer), hanekamp (*Pelea de gallos*, 1898, Hanekamp), eftermiddagstur i parken (*Escenas de la Alameda*, 1898, Scener fra Alameda-parken) eller et skænderi på gaden (*Riña de hombres en el Zócalo*, 1897, Skænderi mellem mænd på Zócalo-pladsen). Ofte annoncerede de rejsende filmfolk en filmoptagelse uden for kirken efter messetid eller uden for en lokal arbejdsplads (*Saliendo de la Catedral de Puebla*, 1900, På vej ud af katedralen i Puebla; *La Cervecería Moctezuma de Orizaba*, 1904, Moctezuma-bryggeriet i Orizaba), og dagen efter var de garanteret et talstærkt og engageret publikum til premieren.

De mexicanske film afslørede i de første år ingen narrative ambitioner, og den positivistiske tidsånd forbandt filmen med det videnskabelige og følgelig med et sandhedsideal. Pioneren Salvador Toscanos film *Viaje a Yucatán* (1906, Rejse til Yucatán) er et eksempel på, hvilken vej den mexicanske reportage- eller dokumentarfilm skulle gå, idet Toscano frem for blot at vise løsrevne indtryk konstruerede en lineær kronologi i sin beskrivelse af Porfirio Díaz' rejse fra Mexico City til Yucatán-halvøen og tilbage igen. Dokumentarfilmen blev altså så småt fortællende, samtidig med at de første mexicanske fiktionsfilm faktisk dukkede op i årene 1907-08.

Tiden efter 1910 blev skelsættende for det moderne Mexicos historie - og for den mexicanske film. Revolutionen med legendariske skikkelser som bondelederen Emiliano Zapata, landevejsrøveren Pancho Villa og den senere præsident Francisco Madero brød ud. Porfirio Díaz, der havde været ved magten i omkring 30 år, drog i eksil, og borgerkrigstilstande skulle præge landet i de næste mange år (officielt varede revolutionen fra 1910 til omkring 1920, men egentlig stabilitet blev først en realitet i 1930erne). Revolutionsdokumentarfilmen blev i disse år en yderst populær genre - i året 1911 åbnede således 33 nye biografteatre i Mexico City (den første permanente biograf var åbnet i 1906), så byen nu havde i alt 25.000 biografsæder, og de mange bønder, som revolutionen havde drevet til hovedstaden, udgjorde et ivrigt publikum til revolutionsreportagerne. Så ivrigt, at det ikke var et særsyn, når

El automóvil gris (1919, *Den grå automobil*) instr. Enrique Rosas, Joaquín Coss og Juan Canals de Homes

en særlig ophidset tilskuer skød med skarpt mod lærredet! Blandt de mange titler kan nævnes Alva-brødrenes *Insurrección en México* (1911, Oprør i Mexico) i tre dele, som blev vist over tre dage, Guillermo Becerrills *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (1911, De seneste blodige begivenheder i Puebla og Maderos ankomst til denne by) samt Alva-brødrenes ambitiøse *Revolución Orozquista* (1912, Orozcos revolution). Sidstnævnte varede en hel time og lagde stor vægt på en neutral gengivelse af revolutionens begivenheder, idet der krydsklippes mellem rebeller og regeringstropper i et begivenhedsforløb, der leder frem til et afgørende slag mellem de to parter. Den bagvedliggende tanke var altså tydeligt, at når revolutionen omfattede to sider, så måtte man også lade publikum se og tage stilling til begge konfliktens sider, og skønt revolutionsfilmene undertiden rummede en vis glorificering af regeringstropperne, så levede de langt hen ad vejen op til idealet om objektiv fremstilling. I 1950 samledes det enestående dokument *Memorias de un mexicano* (En mexicaners erindringer) af Salvador Toscanos materiale fra revolutionstiden.

Efter general Huertas magtovertagelse i 1913 spidsede den politiske situation i Mexico til, og revolutionsdokumentarfilmene afslørede herefter tydeligere deres politiske tilhørsforhold, hvilket samme år førte til indførelsen af den første filmcensur. Den mexicanske filmhistoriker Aurelio de los Reyes regner revolutionsfilmene for Mexicos væsentligste bidrag til filmhistorien - en enestående mexicansk filmpraksis, der samtidig understregede dokumentargenrens på én gang objektivt beskrivende, fortællende og over for publikum meget engagerende kvaliteter - men

omkring 1916 var revolutionen forsvundet fra de mexicanske lærreder, mens fiktionsfilmen til gengæld vandt frem. Dette år produceredes således den første film af spillefilmlængde, den patriotiske *1810 o ¡Los libertadores de México!* (1810 eller Mexicos befriere!), og i de følgende år blev melodramaer efter italiensk forbillede - ofte med historisk-patriotiske temaer - samt seriefilm efter amerikansk standard fremherskende. Til de sidstnævnte hører den berømmede *El automóvil gris* (1919, Den grå automobil), der var en dramatisering i 30 episoder af en virkelig røverbandes huseren, mens revolutionen var på sit højeste i 1915. Instruktørerne Enrique Rosas, Joaquín Coss og Juan Canals de Homes optog filmen på de virkelige locations, og de indføjede Rosas' dokumentariske optagelser af banditternes henrettelse.

Efter 1925 gik den mexicanske filmproduktion så godt som i stå, amerikanerne overtog langt det meste af markedet, Hollywood importerede de største stjerner, og først et lille tiår senere blomstrede en national filmkultur atter op i Mexico. Det er dog ikke kun den amerikanske dominans, der må bære skylden for den mexicanske films krise i disse år. Da Obregón kom til magten i 1920, blev José Vasconcelos således minister for kultur og uddannelse, og denne vigtige kulturideolog mente, at filmen på linie med de berømte murmalerier af kunstnere som Diego Rivera, José Clemente Orozco og David Alfaro Siqueiros skulle benyttes til pædagogiske formål, hvilket i dette tilfælde vil sige til at lære folk at være mexicanere. Uden statens støtte til udviklingen af en narrativ, national film, aftog kreativiteten i filmmiljøet, og de amerikanske film fik hermed let spil.

De første mexicanske forsøg med lydfilm blev gjort i årene 1929-30, i flere tilfælde med mindre succesfulde mexicanske lydsystemer, men først i 1931 opnåede en mexicansk lydfilm en vis succes, nemlig dramaet *Santa* (Helgeninden) baseret på Federico Gamboas naturalistiske roman om en prostitueret med et hjerte af guld - et tema, der skulle blive dyrket igen og igen i mexicanske melodramaer. Behovet for udviklingen af en national filmindustri var på dette tidspunkt tydeligt og blev debatteret ivrigt af de mexicanske meningsdannere. For at fastholde dominansen på det latinamerikanske marked var man således i Hollywood begyndt at producere *hispanic films*, en lind strøm af billige og dårlige, spansksprogede venstrehåndsproduktioner. Der var undertiden tale om versioner af engelsksprogede Hollywoodfilm, indspillet om natten med et nyt sæt skuespillere i de samme kulisser, mens de amerikanske stjerner holdt fri. Et måske atypisk og i hvert fald kuriøst eksempel er George Melfords horrorfilm *Drácula* (1931) fra Universal, der faktisk regnes på højde med Tod Brownings originalversion med Bela Lugosi.

Efter *Santa* fortsatte man med at indkredse de temaer og genrer, som kunne appellere til såvel mexicanerne som det øvrige spansktalende marked, men succesen udeblev i første omgang. Fra denne periode skiller en lille række film sig ud: Arcady Boytlers bordelmelodrama *La mujer del puerto* (1933, Kvinden fra havnen) efter en novelle af Guy de Maupassant, Fernando de Fuentes' revolutionsdrama *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935, Følg Pancho Villa!), *Redes* (1934, Net) af Fred Zinnemann og Emilio Gómez Muriel, samt Carlos Novarros *Janitzio* (1934). De tre sidstnævnte blev produceret med statsstøtte under den nye præsident Lázaro Cárdenas (ved magten fra

1934 til 1940) og er eksempler på en både nationalt og socialt bevidst film med blik for det folkloristiske. *Redes* handler således om fattige fiskere i oprør, og *Janitzio* er et melodrama om en indiansk fisker og hans selvopofrende elskede. Den berømte russiske instruktør Sergei Eisenstein havde været i Mexico i 1930-32 og arbejdet på sin ufuldendte *¡Que viva México!* (*Viva Mexico*), en stort anlagt visuel besyngelse af den mexicanske historie, natur og kultur. Filmens amerikanske producent udsendte en første version af filmen i 1933 under titlen *Thunder over Mexico* (siden fulgte *Time in the Sun* i 1939, mens en rekonstruktion under originaltitlen først kom i 1979), og Eisenstein kom hermed trods sine problemer med at færdiggøre *¡Que viva México!* til at spille en vigtig rolle for mexicansk film, idet man både nationalt og internationalt fik øjnene op for den mexicanske films muligheder - ikke mindst for det folkloristiskes værdi på lærredet.

Det afgørende kommercielle gennembrud for mexicansk film kom sidst i 1936, da filmproduktionen i landet ellers lignede et dødt foretagende. Publikum i både Mexico og den øvrige spansktalende verden tog nemlig Fernando de Fuentes' musikalske melodrama *Allá en el Rancho Grande* (Ude på Rancho Grande) til sig, og filmen satte således standarden for hundredvis af kulørte genrefilm - *comedias rancheras* - og indvarslede den mexicanske films såkaldte guldalder. *Allá en el Rancho Grande* vandt oven i købet som den første mexicanske film en pris i udlandet, idet Gabriel Figueroa, der siden skulle arbejde med blandt andre Emilio Fernández og Luis Buñuel, ved festivalen i Venezia i 1938 blev belønnet for sin fotografering. Det mexicanske melodrama er en velsmurt følelsesmaskine, der typisk omfatter en kærlighedshistorie med forviklinger, komiske optrin, indlagte sangnumre og en *fiesta* eller andre folkloristiske elementer. Et kort handlingsreferat af *Allá en el Rancho Grande* er ganske sigende: Felipe arver haciendaen af sin far og ansætter som formand barndomsvennen José Francisco, der er forlovet med den smukke astmatiske Cruz. Da pigens gudmoder i stedet prøver at sælge hendes hånd til den unge haciendaejer Felipe, vil José Francisco i vrede slå denne ihjel. Felipe får dog overbevist ham om, at der intet er sket imellem ham og Cruz, og de unge elskende bliver til slut viet. Filmen gav ikke blot mexicansk film en økonomisk saltvandsindsprøjtning og en fornyet tro på en fremtid som egentlig filmindustri, men leverede altså en klokkeklar formel på succes, der skulle blive dyrket igennem flere årtier. Filmhistorikeren Emilio García Riera har påpeget plottets bemærkelsesværdige lighed med flere tidligere film, heriblandt den mexicanske *En la hacienda* (1921, På haciendaen) og det spanske hit *Nobleza baturra* (1935, Aragonsk ædelhed), som manuskriptforfatterne bag *Allá en el Rancho Grande* akkurat kan have nået at se, før de skrev deres historie, og som igen byggede på den argentinske stumfilmsucces *Nobleza gaucha* (1915, Gaucho-ædelhed). Det nye i *Allá en el Rancho Grande* var således snarere de populære sange, der akkompagnerede den tematiske formel, samt filmens åbenlyst nationalromantiske og folkloristiske karakter. På et tidspunkt, hvor den venstreorienterede Cárdenas-regering endelig begyndte at gøre alvor af revolutionens krav om retfærdig jordfordeling, og hvor landets modernisering tog fart med massiv tilflytning til byerne, var de melodramatiske comedias rancheras med andre ord udtryk for en reaktionær idyllisering af

Jorge Negrete i *Rapto* (1943, Bortførelse, instr. Emilio Fernández)

det traditionelle liv på landet.

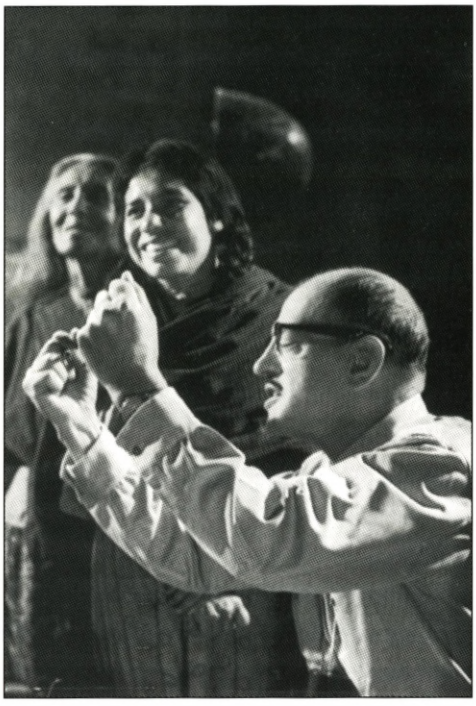
I en årrække havde mexicanerne protesteret over de amerikanske films stereotype billede af Mexico - nu overtrumfede man ganske enkelt amerikanerne: Mexicansk film blev nærmest overbefolket med lidende, opofrende mødre eller ungmøer og rigtige *machoer* udstyret med *sombreros*, guitarer, sølvbeslåede støvler og flotte overskæg, og industrien oplevede et sandt boom. Mod 22 film i 1935 blev der allerede i 1938 produceret 57, i 1945 82 og i 1950 mere end 100 årlige titler. Mens Hollywoods spansksprogede film havde spillet fallit, satte Mexico sig således i konkurrence med Argentina og borgerkrigens Spanien solidt på markedet (til gengæld fastholdt de rigtige amerikanske film deres store markedsandel i Mexico), og i kraft af en alliance med USA under Anden Verdenskrig samt ved oprettelsen af *Banco Cinematográfico*, der fra 1942 ydede statsstøtte til filmindustrien i form af lån, blev den mexicanske filmindustris førerpositionen befæstet. Fernando de Fuentes lavede selv straks to efterfølgere til *Allá en el Rancho Grande*, *Bajo el cielo de México* (1937, Under Mexicos himmel) og *La Zandunga* (1937), og med endnu en comedia ranchera, *Así se quiere en Jalisco* (Sådan elsker man i Jalisco), lavede han i øvrigt i 1942 Mexicos første spillefilm i farver (men først midt i 1950erne nåede antallet af farvefilm op på antallet af sorthvide film). Til *La Zandunga* hentede han Hollywood-stjernen Lupe Vélez hjem til Mexico, og snart fulgte Ramón Novarro og Dolores del Río efter. En række hjemlige skuespillere steg ligeledes til stjernestatus, heriblandt Jorge Negrete, *la Doña* María Félix, sangeren Pedro Infante og komikeren Mario *Cantinflas* Moreno. Pedro Infante blev en forgudet og nærmest mytisk figur i mexicansk populærkultur, godt hjulpet på vej af hans tidlige død i en flyulykke på Yucatán-halvøen i 1957, og efter *Ahí está el detalle* (1940, Det er her hunden ligger begravet) opnåede *Cantinflas* stor popularitet i hele Latinamerika som en Mexicos Chaplin, en va-

Dolores del Río i *Las abandonadas* (1944, *De forladte*, instr. Emilio Fernández)

gabond og gavtyv, der i en række komedier gjorde grin med den mexicanske bymiddelklasse.

Ved siden af de standardiserede, kommercielle produktioner gav perioden et kunstnerisk gennembrud til en håndfuld instruktører, som skabte variationer over det mexicanske drama, blandt disse Julio Bracho, Roberto Gavaldón samt først og fremmest Emilio *El Indio* Fernández, der havde spillet hovedrollen i *Janitzio* og regnes for Mexicos største filmskaber. I et enestående samarbejde med den mesterlige fotograf Gabriel Figueroa slog Fernández igennem i 1943 med *Flor silvestre* (Den vilde blomst) og *María Candelaria*, begge med Dolores del Río og Pedro Armendáriz i hovedrollerne. *María Candelaria* vandt international anerkendelse ved filmfestivalen i Cannes - en smuk og tragisk fortælling om fattige, indianske María Candelaria, som får malaria, hvorefter hendes elskede forsøger at stjæle medicin til hende og arresteres. Siden kommer en kunstmaler til landsbyen og får hende til at stå model, og da landsbyboerne tror, at hun har poseret nøgen, stener de stakkels María Candelaria, der oven i købet er datter af en falden kvinde, til døde. I film som *Las abandonadas* (1944, De forladte), *Río Escondido* (1947) og *Salón México* (1948) kredsede den usædvanlig produktive Fernández fortsat om stærke kvinders kamp, men i først- og sidstnævnte flyttede han fokus fra sit Eisenstein- og John Ford-inspirerede, æstetiserede landlige Mexico til storbynatten - med variationer over temaet den hjertensgode prostituerede. Fernández havde i 1920erne begået sig som filmskuespiller i USA og vendte siden tilbage til lærredet i roller, der svarede til hans indianske ydre, blandt andet i John Hustons *Under the Volcano* (1984). Mere kulørt og kuriøst skal det nævnes, at Fernández også blev berømt for på et tidspunkt at skyde en filmkritiker!

Et andet væsentligt kapitel i den mexicanske filmhistorie blev skrevet af spanske Luis Buñuel, der havde chokeret med de surrealistiske *Un chien andalou* (1929) og



Luis Buñuel under optagelserne til *Nazarín* (1958, *Tro og lidenskab*)

L'âge d'or (1930) og nu var i eksil fra Francos Spanien. Han kom til landet i 1946 - efter eget udsagn ved et tilfælde, men han havde dog valgt et land med en velfungerende filmindustri, og allerede samme år kunne han begynde optagelserne til sin første mexicanske film. I perioden frem til 1965 lavede Buñuel 20 film i landet, ofte i manuskriptsamarbejde med landsmanden Luis Alcoriza, der også havde en stor filmkarriere i Mexico, og blandt disse er både mesterværker og en række mere almindelige, kommercielle film. Først Buñuels tredje film i Mexico, *Los olvidados* (*Fortabt ungdom*) fra 1950, viste for alvor hans værd. Filmen, der med en dokumentarisk ægthed, fuldkommen illusionsløst og nærmest desperat beskriver samfundets grumhed med fokus på børnene i et slumkvarter, blev måske forståeligt nok ingen stor publikumsucces i Mexico. Til gengæld modtog Buñuel stor international anerkendelse og fik i 1951 i Cannes prisen for bedste instruktion, efter at den senere nobelpristager i litteratur Octavio Paz, der fungerede som Mexicos ambassadør i Frankrig, havde promoveret filmen. Af hans øvrige mexicanske værker skal *El* (1952, *El - et handyr*), *Nazarín* (1958, *Tro og lidenskab*) og *El ángel exterminador* (1962, *Morderenglen*) fremhæves. *El* er en sælsom historie om en god, katolsk borger, der viser sig at være en sygeligt jaloux ægtemand, for til slut tilsyneladende - men absolut kun tilsyneladende! - at finde sjælefred i religionen. Den smukke og rørende *Nazarín* revser ligeledes kirken i sin beskrivelse af en ung præst, hvis gode og rene hensigter kun fører ulyksaligheder med sig. Og endelig er *El ángel exterminador*, der var med på filmfestivalen i Cannes i 1962 (året efter *Viridiana*, der havde vakt den katolske kirkes furore), med Buñuels egne ord en gådefuld og anstødelig film - en film, der udstiller både kirkens og samfundets fremmedgørelse af mennesket, idet den med sine drømmeagtige elementer samtidig trækker tråde tilbage til Buñuels surrealistiske værker. Buñuel henlagde fra slutningen af 1960erne atter sin karriere til Frankrig.

I 1950erne blev filmproduktionen generelt mere præget af kvantitet end kvalitet. Melodramaet var stadig den centrale genre, men der blev lagt større vægt på urbane temaer, enten i bordel- og kabaretmiljøer (såkaldte *cabareteras*, der også bar spor af film noir) eller blandt fattige byboere i det hele taget, da det var her, størstedelen af publikum skulle findes. Det betød dog ikke et farvel til det landlige melodrama. I 1964 lavede Roberto Gavaldón for eksempel *El gallo de oro* (Guldhanen) med manuskript af så pro-

minente navne som Carlos Fuentes og Gabriel García Márquez efter en historie af Juan Rulfo. Af andre vigtige genrer skal - ud over komedien - nævnes de uhyre populære *wrestler*-film om maskerede helte i kamp mod det onde, lanceret i 1952 med *La bestia magnífica* (Det fantastiske udyr) og *El Enmascarado de Plata* (Sølvmasken), horrorfilmen, for eksempel *Ladrón de cadáveres* (1956, Ligtyven) og *El vampiro* (1957, Vampyren), begge af Fernando Méndez, og fra omkring 1960 de såkaldte *chiliwesterns* (en fornyelse af Mexicos tidligere *charro*-westerns tilsat inspiration fra de italienske spaghettiwesterns) - med *Venganza apache* (1959, Apache-hævn) som et tidligt eksempel.

Filmindustrien var imidlertid efterhånden fuldstændig fastlåst, og krisen blev for alvor en realitet, som 1950erne skred frem. Producenterne ville lave genrefilm så billigt som muligt for risikofrit at sikre deres indtjening. Desuden havde filmarbejdernes fagforeninger gennem længere tid meget nødigt villet optage nye medlemmer, og de var så stramt hierarkisk opbygget, at kreativiteten efterhånden døde ud. Hertil skal lægges amerikaneren William Jenkins' de facto monopol på filmvisningsleddet i Mexico siden 1940erne samt de generelle krisetendenser inden for filmen på grund af fjernsynets udbredelse - blandt andet lanceredes den første mexicanske tv-serie i 1952, *Los ángeles de la calle* (Gadens engle), og fra 1960erne blev *telenovelas* det nok væsentligste populærkulturelle fænomen. Den gradvise nedslidning af de gængse formler og den manglende fornyelse fik publikum til i endnu højere grad end tidligere at foretrække amerikanske film eller til helt at vende biograferne ryggen, ligesom Mexicos filmeksport til det øvrige Latinamerika svandt kraftigt ind. Den mexicanske films storhedstid var således definitivt forbi.

I 1953 debuterede Manuel Barbachano Ponce som uafhængig producent, og et stigende antal film skulle efterhånden blive produceret uden for studierne og de lukkede fagforbunds kreds. Som et opgør med den etablerede filmindustri dannede en række filmskribenter og filmfolk således i 1961 *El Grupo Nuevo Cine*, inspireret af den franske nybølge og parallelt med de venstreorienterede filmbevægelser i andre latinamerikanske lande. I et manifest fra januar 1961, optrykt i gruppens tidsskrift *Nuevo Cine*, protesterede man imod den forstokkede mexicanske film, imod monopolerne i alle branchens led og imod den eksisterende filmcensur, og man agiterede for accepten af den skabende filmkunstner på linie med andre kunstnere og for etableringen af en egentlig filmkultur. Gruppen producerede i fællesskab den episodiske 16mm-film *En el balcón vacío* (1961, På den tomme balkon), instrueret af Jomí García Ascot, der vandt kritikerprisen på filmfestivalen i Locarno. En spæd reaktion fra den etablerede filmbranche var udskrivningen i 1964 af en eksperimentalfilmkonkurrence, hvor præmien for to af vinderne sågar var et medlemskab af filmarbejderforbundet STCP! En af vinderne, Rubén Gámez, var dog tro mod tidsånden og afslog tilbuddet. De håndgribelige filmiske resultater fra Nuevo Cine-gruppens side var nok i første omgang beskedne, men opgøret med filmbranchen fik alligevel stor indflydelse og formede den nyere mexicanske filmtradition ud fra idéen om instruktøren som auteur. Frem til i dag tegnes mexicansk film således af enkelte instruktørers indsats, mens tyngden af Mexicos årlige 50-100 film - Latinamerikas største produktion - er billige, kommercielle samlebåndsprodukter, først

og fremmest komedier og diverse hårdtslående genrer, hvis primære distribution er på video.

1960 søgte staten ved overtagelsen af William Jenkins' forretning samt ved købet af det store filmstudie Churubusco-Azteca at påvirke udviklingen, og Echevarría-regeringen realiserede i årene 1970-76 en næsten fuldkommen nationalisering af filmindustrien koblet med en kvalitetsfilmpolitik, der skal ses i forlængelse af 1960ernes filmdebat. Den statslige indsats omfattede også oprettelsen af filmskolerne CUEC (1963) og CCC (1975) samt etableringen i 1974 af et nationalt filmarkiv, *Cineteca Nacional*, der i 1982 var udsat for en voldsom brand med enorme tab af både filmskatte og menneskeliv til følge. Man kan dog dårligt tale om en styrkelse af den mexicanske film under statskontrollen, og da den økonomiske krise satte ind i landet i midten af 1970erne, ændredes billedet atter. Mens staten trak sig som producent og i stedet siden lod filminstituttet IMCINE oprette, dukkede en ny medspiller op i form af tv-giganten *Televisa*, og de private producenters kommercielle film kom som nævnt igen til at dominere. 1990ernes neo-liberale privatisering er også sat ind på filmområdet, og som i Europa er co-produktion den typiske finansieringsform, når det gælder de mere ambitiøse film.

Af den nye generation af filmskabere, der slog igennem fra 1960erne og frem, skal Arturo Ripstein, Felipe Cazals og Paul Leduc fremhæves, alle tre medlemmer af gruppen *Cine Independiente de México*, der blev oprettet i 1969. Arturo Ripstein var som søn af en tidligere producent født ind i branchen. Han havde været instruktørassistent for Buñuel på *El ángel exterminador* og debuterede som bare 21-årig med *Tiempo de morir* (1965, Tid til at dø), baseret på et manuskript af García Márquez. Hans produktion er noget broget, men flere af hans film hører til den moderne mexicanske films hovedværker, blandt andre *El castillo de la pureza* (1972, Renhedens slot), baseret på en sand historie om en mildest talt overbeskyttende far, og *El lugar sin límites* (1977, Stedet uden grænser), en filmatisering af en José Donoso-roman fra et bordelmiljø. Ripstein fik et comeback med *El imperio de la fortuna* (1985, Lykkens imperium), en genindspilning af *El gallo de oro*, og *La reina de la noche* (1994, Nattens dronning) er et fascinerende moderne melodrama om sangerinden Lucha Reyes' karriere og deroute. Den meget politisk engagerede Felipe Cazals blev uddannet på den franske filmskole IDHEC og lavede efter flere dokumentarfilm sin første spillefilm i 1968. Hans *Familiaridades* (Friheder) fra 1969 var så kontroversiel, at den først blev udsendt i 1979, og *El apando* (1975, Indespærring) efter José Revueltas' roman, som denne skrev under et fængselsophold efter studenteroptøjerne i 1968, skabte ballade og førte angiveligt til, at staten lod det beskrevne fængsel lukke. Cazals' hovedværk, den historisk-politiske *Canoa* (1975), handlede om et sammenstød mellem unge, venstreorienterede studerende og traditionsbundne, troende indianske bønder. Paul Leduc, der også blev uddannet på IDHEC i Paris, har bevæget sig i udkanten af den kommercielle film og har både lavet dokumentarfilm og fiktion. Revolutionsanalysen *Reed: México Insurgente* (1971, *Reed*), produceret på 16mm, markerede hans gennembrud, og biografien om den berømte maler Frida Kahlo, *Frida, naturaleza viva* (1984, *Frida*), fik stor international succes. Hans udenlandske co-produktion, den dialogløse *Latino Bar* (1990), der foregår på en

nedslidt luderbar, er endnu en filmatisering af Gamboas roman *Santa*.

I 1990erne har flere mexicanske kvalitetsfilm haft succes i udlandet, både i biografer og på festivaler, men de har også overraskende kunnet lokke et stigende antal mexicanere i biografen. Nicolás Echevarrías *Cabeza de Vaca* (1990) er en historisk-etnografisk film baseret på en skibbruden *conquistador*s historie og giver en spændende ny vinkel på kulturmødet. Alfonso Araus *Como agua para chocolate* (1991, *Hjerter i chili*) er et melodrama tilsat magisk realisme, baseret på Araus hustru Laura Esquivels succesroman. Instruktøren har siden været i Hollywood uden af den grund at bruge mindre farve på paletten (*A Walk in the Clouds*, 1995). *Danzón* (1991) af en af Mexicos yderst sjældne kvindelige instruktører, María Novaro, er en fin og ret gammeldags romance, et mexicansk melodrama tilsat lidt Almodóvar. *La mujer de Benjamín* (1991, *Benjamins kvinde*) af Carlos Carrera er en komedie om en landsbytosses håbløse kærlighed til en ung, smuk kvinde. *Cronos* (1992) af Guillermo del Toro er en stilsikker sag, der hylder de populære wrestler- og horrorfilm. *El mariachi* (1992) er en bizar low budget-film af Roberto Rodríquez, der siden har sluttet sig til Quentin Tarantinos kreds i USA. Rodríguez' *Desperado* (1995) er således en dyrere, amerikansk version af *El mariachi* med Antonio Banderas og Mexicos nye filmdiva Salma Hayek, der ligeledes har henlagt karrieren til Hollywood. *El callejón de los milagros* (1995, Miraklernes gyde) af Jorge Fons - der også stod bag *Rojo amanecer* (1989, Rødt daggry) om studentermassakren på Tlatelolco-pladsen i 1968 - er et charmerende melodrama med Hayek, baseret på den egyptiske nobelprisvinder Naguib Mahfouz' roman *Midaqgyden*; det er den mest prisbelønnede mexicanske film nogensinde. *Salón México* (1996) af José Luis García Agraz er et eksempel på en vellykket genindspilning af en mexicansk filmklassiker, Emilio Fernández' melodrama af samme navn. *Santitos* (1997), Alejandro Springalls debut, er en road movie og komedie, baseret på en moderne, mexicansk-amerikansk bestseller, der kredser om folkereligiøsitet. *Sexo, pudor y lágrimas* (1999, Sex, dyd og tårer), Antonio Serranos komedie om moderne parforhold, og *Todo el poder* (1999, Al magten), Fernando Sariñanas sorte komedie, der hudfletter det politiske system og korruptionen, er sammen med flere af de nævnte titler eksempler på nyere kommercielle film af høj kvalitet, der for alvor har tiltalt det mexicanske publikum og således skabt et kærkomment alternativ til såvel de rene filmiske metervarer som de mere ambitiøse og krævende auteur-film.

Mexicansk identitet og nationale myter. Hvis en gruppe arkæologer en gang i fremtiden ud fra filmiske efterladenskaber skulle bestemme livet i Mexico i det 20. århundrede, ville de få det indtryk, at stort set hele den mexicanske befolkning bestod af fattige, men ædle bønder, der boede og arbejdede på store haciendaer, hvor de uafladeligt deltog i farvestrålende, folkloristiske fiestaer, mens byerne udelukkende var beboet af syndige, men godhjertede prostituerede. Og endelig ville de nå frem til den konklusion, at den største og ædleste guddom af alle var den opofrende mexicanske moder.

Ethvert lands filmproduktion bekræfter selvfølgelig i et eller andet omfang en række nationale forestillinger, men man må sige, at den mexicanske film har formået at samle en virkelig enestående og mod-

stridende samling af myter set i forhold til den mexicanske virkelighed. I mexicansk film passerer stort set alle aspekter af landets liv ganske enkelt gennem et mytologisk filter på vejen til filmlærredet. Den realistiske og i denne forbindelse ikke-mytologiserende film er aldrig rigtig slået igennem i Mexico, selvom der dog - ikke mindst fra 1960erne og 1970erne - eksisterer en række eksempler. Mexicanerne har simpelthen aldrig brudt sig om film, der nøjagtigt afspejler deres virkelighed, men har i stedet foretrukket filmlærredets skønne illusioner. Og denne illusionskunst har bidraget til at bekræfte en række myter om mexicansk kultur og identitet, ligesom filmen og ikke mindst de stjerner, den skabte, selv blev genstand for en række mytedannelser.

National identitet er idéen om en form for enhed og fællesskab knyttet til en specifik nation. Det er altså idéen om, at en gruppe mennesker, der bebor det samme territorium, har en række racemæssige og ikke mindst kulturelle træk til fælles. Som en lang række sociologer og antropologer har påvist, bygger denne idé i langt højere grad på forestillinger end på håndgribelige kendsgerninger, for identiteter er foranderlige konstruktioner og ikke essenser. Derfor er nationale identiteter ligesom andre abstrakte fællesskaber yderst afhængige af at blive bekræftet og gjort håndgribelige. Dette sker, bevidst og ubevidst, gennem blandt andet kulturpolitik, massemedier, undervisningssystemet, nationale symboler og mærkedage - og ved hjælp af nationale myter. En sådan myte kan ganske kort karakteriseres som en ofte stærkt følelsesbetonet forestilling om en ikke umiddelbart synlig virkelighed, som myten så fremkalder for at give nationens medlemmer følelsen af et tilhørsforhold og for at sikre ærefrygt eller troskab over for nationen. Myten formidler med andre ord nationens mere abstrakte ideologi og kultur ved at legemliggøre den, hvorved borgerne gøres bevidste om deres kollektive identitet. En vigtig egenskab ved myter er samtidig, at de legitimerer den eksisterende magtstruktur, når de dyrkes som udtryk for den nationale ideologi.

Myter er naturligvis virkelige i det omfang, folk tror på dem og handler i overensstemmelse med dem. Derfor er det for så vidt underordnet, om deres indhold er sandt, idet der er stor forskel på myters virkningsfuldhed og deres sandhedsværdi.

Mexicansk film har spillet en vigtig rolle i opbygningen og bekræftelsen af den særlige mexicanske kultur og identitet, som skiftende mexicanske regeringer i tæt samarbejde med en stor gruppe intellektuelle bevidst har promoveret siden den mexicanske revolution. Det meste af den omfattende mexicanske filmproduktion har nemlig glorificeret et bestemt billede af mexicaneren og dennes værdigrundlag og kultur. Rækken af klassiske filmstjerner som María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Pedro Infante og *Cantinflas* blev selv mytiske figurer, netop fordi de fremstod som inkarnationen af typiske mexicanske karaktertræk: Den uendeligt gode, opofrende og lidende kvinde samt den stereotype heltefigur, der er macho, men kærlig, god til at synge, loyal over for sine venner, en god søn og viril. Det er dog vigtigt at understrege, at der ikke kun har været tale om den rene idyllisering, idet der i høj grad også har været plads til fattige og syndige helteskikkelser, hvilket *Cantinflas*-figuren er et godt eksempel på.

Den mexicanske historie går naturligvis tilbage til længe før spanierne opdagede og koloniserede det amerikanske kontinent. Men mexicanerens historie kan nu alligevel siges at starte med det kulturmø-

de, som blev en konsekvens af den hvide mands erobring af det landområde, der siden skulle blive til republikken Mexico. Idéen eller myten om mexicanernes tostrengede arv i form af sammensmeltningen mellem den indianske og den europæiske kultur og om fremkomsten af en tredje, endnu rigere blandingskultur har været rygraden i den officielle udlægning af mexicansk kultur og identitet i det 20. århundrede, eksemplificeret ved kulturideologen og undervisningsministeren José Vasconcelos' *La raza cósmica* (Den kosmiske race) fra 1925. Mexico er i øvrigt et politisk bemærkelsesværdigt land, idet det samme parti, *Partido Revolucionario Institucional*, i daglig tale PRI, har siddet på regeringsmagten, siden det blev dannet i 1929. Den blandingsrace, som blev det yderst konkrete resultat af mødet mellem den hvide mand og den indianske kvinde, kaldes *mestizen*, og siden den mexicanske revolution har man promoveret mestizen som den ægte mexicaner og blandingskulturen som den ægte mexicanske kultur. Staten har altså opereret med en homogenitetstanke, hvilket ikke mindst har marginaliseret den indianske befolkning og kultur, idet der i bestræbelserne på at skabe et nationalt fællesskab og sikre en national enhed ikke har været plads til en etnisk og kulturel pluralisme. I filmen fremstilles indianeren således som bærer af nogle traditionelle egenskaber, som en-

Enemigos (1933, *Fjender*, instr. Chano Urueta)

hver mexicaner kan være stolt af, men indianernes problemfyldte virkelighed repræsenteres stort set ikke. Den officielle udlægning af den nationale identitet begyndte først at inkorporere Mexicos reelle kulturelle heterogenitet i 1980erne.

Et meget håndgribeligt eksempel på, hvordan mexicansk film har bekræftet nationale myter og dermed styrket den nationale identitet, er de mange historiske dramaer. Fremstillingen af et lands historie forstået som idéen om en fælles fortid vil altid være et vigtigt element i opbygningen af en nutidig identitet med en tro på en fælles fremtid. Blandt de historiske film skal her blot nævnes de utallige revolutionsdramaer. Der er dels film, som direkte hylder revolutionens officielle helte og de mange anonyme, menige revolutionære, og dels en lang række melodramaer, hvor revolutionen mest fremstår som en farverig kulisse for de traditionelle historier om ulykkelig kærlighed. Fernando de Fuentes' *El compadre Mendoza* (1933, Kammerat Mendoza) og *¡Vamonos con Pancho Villa!* samt Chano Uruetas *Enemigos* (1933, Fjender) og *Los de abajo* (1939, Dem nedefra) er klassiske eksempler på brugen af det revolutionære tema, og Alfonso Araus *Como agua para chocolate* (1991) er et bevis for, at revolutionen er uopslidelig som element i den mexicanske film, der således vedvarende har været med til at bekræfte myten om den mexicanske revolution som folkets retfærdige kamp og endegyldige sejr. Men de mest centrale, mytologiserende mexicanske film lanceredes med *Allá en el Rancho Grande* og ranchera-genren. Her bekræftes myten om det lykkelige liv på landet, hvor man lever i pagt med naturen og ikke mindst i pagt med den traditionelle mexicanske kultur og folklore. Et sted, hvor tiden har stået stille, så man har været forskånet for den fremmedgørende modernisering. Filmhistorikeren Emilio García Riera kalder således fremstillingen af livet på landet i *Allá en el Rancho Grande* for "en tilbagevenden til en beskyttende livmoder langt fra udviklingens farer". Denne myte blev siden bekræftet i det uendelige i ranchera-filmene.

De nationale mexicanske myter spiller fortsat en vigtig rolle inden for filmen, også selv om man ikke længere udelukkende kan se filmen som en promovering af disse myter. Kritiske røster blandt filmmagerne har således forsøgt at nuancere eller helt afkræfte myterne, hvilket Nicolás Echevarrías anderledes fremstilling af kulturmødet og erobringen, *Cabeza de Vaca*, er et fint eksempel på.

Der er måske nok færre machoer, lidende mødre og maskerede hævnere i mexicansk film end tidligere, men fornyelsen samt den pæne succes hos det nutidige publikum lover til gengæld ganske godt for den mexicanske filmkultur ved årtusindskiftet, på trods af dominansen fra den store nabo i nord.

Litteratur

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities*. London: Verso.

Drouzy, Martin (1970): *Kætteren Buñuel*. København: Rhodos.

Eriksen, Thomas Hylland (1996): *Kampen om fortiden - et essay om myter, identitet og politik*. Oslo: Aschehoug.

Florescano, Enrique (red.)(1995): *Mitos mexicanos*. Mexico City: Aguilar Nuevo Siglo.

González, Fernando Del Moral (red.)(1988): *Hojas de cine 2*. Mexico City: Fundación Mexicana de Cineastas.

Jenkins, Richard (1996): *Social Identity*. London: Routledge.

Paranaguá, Paulo Antonio (red.)(1995): *Mexican Cinema*. London: British Film Institute/IMCINE.

Sadoul, Georges (1966): *Filmens verdenshistorie 2*. København: Rhodos 1968.

Tejada, Roberto (red.)(1994): *Revisión del cine mexicano*. Mexico City: Artes de México.

Tercero, Magali (red.)(1988): *El arte de Gabriel Figueroa*. Mexico City: Artes de México.

Vasconcelos, José (1925): *La raza cósmica*. Mexico City: Espasa Calpe Mexicana 1996.

Østergård, Uffe (1991): "National og etnisk identitet" i Hans Hauge og Hans Fink (red.): *Identiteter i forandring*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Anders Leifer er cand.phil. i Filmvidenskab og har siden 1995 undervist ved Københavns Universitet. Han instruerede i 1997 dokumentarfilmen *De trofaste døde* om de dødes dag i Mexico. I 1999 udkom hans bog *Også i dag oplevede jeg noget* om filminstruktøren Jørgen Leth.

Pia Ravnemose er cand.mag. i Spansk og Antropologi og har undervist i latinamerikansk kultur og samfundsforhold på Romansk Institut samt på Institut for Antropologi ved Københavns Universitet. Hun er bestyrelsesmedlem i Netværk for Latinamerikastudier.

Mandabi (Senegal 1968, *Postanvisningen*), instrueret af Ousmane Sembène

Ud af "Afrika"

- De vestafrikanske spillefilms vej fra afrocentrisme mod 'den globale storby'

af Eva Jørholt

"Den, som virkelig skal formidle Forstaaelsen mellem Afrika og Europa, det skal ikke være hverken Politikeren, Videnskabsmanden eller Forretningsmanden, endskønt disse maa være med i Arbejdet. Men det skal være Kunstneren."

Sådan skrev Karen Blixen i sit forord til den danske udgave af Basil Davidsons *Det genfundne Afrika*. Skønt baronessen vel i første række tænkte på sig selv (og måske til nød Basil Davidson) som den store formidler af afrikansk kultur, er hendes syns-

punkt ikke helt skævt, forudsat vel og mærke, at den kunstner hun taler om også - og først og fremmest - kan være afrikansk. De afrikanske filmskabere indtager i den sammenhæng en særstatus, for hvad er vel bedre egnet end netop afrikanernes egne film til at præsentere andre forståelser af Afrika end de vestlige politikeres, videnskabs- og forretningsmænds massemedieformidlede billeder af fattigdom, korruption, krige, sult-, tørke- og AIDS-katastrofer?

De vestlige massemediers billeder af 'det mørke kontinent' er langt fra at være hele sandheden om et Afrika, der også sprudler af farver, lys, glæde og ukueligt livsmod, og som i nogle henseender har et langt sundere syn på f.eks. medmenneskeligt fællesskab end den individ-centrerede karriere- og stræbermentalitet, der kendetegner den vestlige kulturkreds.

At de afrikanske film kan hjælpe europæerne til at trænge længere ind i afrikansk kultur og dermed bidrage til at øge Europas forståelse af Afrika - og derved tillige indirekte af europæernes egen kultur - er hævet over enhver tvivl. Men det europæiske publikum er ikke de afrikanske films primære målgruppe.

Siden den vestafrikanske spillefilms fødsel i 1960ernes selvstændighedsrus har den været opfattet som et uhyre vigtigt instrument i landenes overordnede bestræbelse på at genfinde, befæste og værne om en afrikansk identitet efter så mange år under fremmed herredømme. Skønt der nok er blevet sat spørgsmålstegn ved eksistensen af en sådan særlig afrikansk identitet - ikke mindst i entalsformen - har den afrikanske film fra starten været tillagt en specifik kulturel mission, som informationssamfundets 'globale storby' i dag på én gang accentuerer og udfordrer.

På den ene side gør den regn af billeder, som vestlige satellit-tv-kanaler nu sender ned over også det afrikanske kontinent, afrikanernes behov for afrikanske modbilleder om muligt endnu mere akut. På den anden side har globaliseringen gjort især det urbane Afrika til en del af det internationale samfund, og mange yngre afrikanere, herunder yngre filmskabere, har derfor udskiftet forældregenerationens afrocentriske kampråb med et ønske om ligeværdig integration i det globale fællesskab. De fornægter ikke deres afrikanske baggrund, men erkender at denne er i høj grad multikulturel. Og de ønsker, at deres film vurderes som netop film og ikke i forhold til, hvilket billede de måtte præsentere af Afrika. De vil ud af "den afrikanske ghetto", som den burkinske instruktør Idrissa Ouedraogo har udtrykt det.

Den afrikanske spillefilm syd for Sahara har kun knap 40 år på bagen. 40 år præget af økonomiske og infrastrukturelle problemer, af kulturpolitiske målsætninger, optimistiske forhåbninger og knuste drømme. Og 40 år, i løbet af hvilke den elektroniske kommunikationseksplosion har gjort verden stadig mindre og dermed, på godt og ondt, ændret den kulturelle dagsorden også i Afrika.

Problemerne er der stadig. Ikke mindst kæmper afrikansk film stadig med det helt umulige paradoks, at den praktisk talt ikke vises i Afrika, fordi det ikke er lykkedes at etablere et bæredygtigt distributionsnet. Men imod alle odds eksisterer den afrikanske film, dvs. ret beset kan man ikke tale om afrikansk film i ental, for det er ikke (længere) muligt at sætte kontinentets sprudlende filmiske kreativitet på nogen form for fællesnævner.

Selv hvis man som her begrænser sig til det frankofone Vestafrika - et område, der er karakteriseret ved et vist historisk og kulturelt slægtskab, og som tegner sig for

80 procent af spillefilmproduktionen syd for Sahara - er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at tegne en entydig profil af den afrikanske filmscene. Med alle forbehold skal jeg dog i det følgende alligevel forsøge at skitsere nogle overordnede tendenser i den vestafrikanske spillefilms udvikling fra 1960erne til i dag.

Ind i Afrika - Filmen som et redskab i den mentale dekolonisering. Som et ekko af Lenin havde lederen af den nationale congolesiske befrielsesbevægelse, frihedshelten Patrice Lumumba, allerede i 1950erne erklæret, at "filmen er kaldet til at spille en væsentlig rolle i henseende til befolkningernes intellektuelle og ligefrem politiske opdragelse" (cit. i Hennebelle 1983: 24). Også i de tidligere franske kolonier, hvoraf de fleste fik deres selvstændighed i 1960, skulle filmen tjene et oplysende og opdragende formål. Den var fra starten tænkt didaktisk - som en "aftenskole for analfabeter", som den senegalesiske forfatter og filmskaber Ousmane Sembène har udtrykt det - og skulle bidrage til at samle hvert lands mange etniske grupper i en homogen nationalstat.

Den politiske og (til dels) økonomiske dekolonisering skulle følges op af en mental dekolonisering (1), og her var filmen udset til at spille en afgørende rolle. I stedet for blot at overtage kolonimagtens strukturer og tankemåder drømte man i tiårene efter selvstændigheden om at opbygge de afrikanske stater på et afrikansk grundlag, hvorfor man var nødt til at genfinde eller etablere en genuint afrikansk identitet. At det på mange måder skulle vise sig overordentligt vanskeligt således at "gå tilbage til rødderne" (dels rummer de vestafrikanske lande som nævnt en lang række etniske grupper med hver sin historiske og kulturelle baggrund, dels havde kolonimagterne været så længe i Afrika, at det var praktisk talt umuligt at finde tilbage til en eller anden "ren" afrikansk kultur), og at mange af de ny ledere faktisk viste sig mere europæisk sindede end europæerne, ændrer ikke ved, at denne "tilbagevenden til rødderne" helt frem til begyndelsen af 1990erne stod umådeligt højt på den kulturpolitiske dagsorden.

Ifølge Frantz Fanon, som i 1961 skrev den indflydelsesrige *Les damnés de la terre* (*Fordømte her på jorden*), der har antaget karakter af en slags bibel for alle den tredje verdens revolutionære bevægelser, søgte "kolonialismen bevidst [...] at drive den forestilling ind i de indfødtes hoveder, at hvis kolonisten rejste, ville det betyde, at de vendte tilbage til barbariet, vanæren, dyriskheden", og han konkluderer, at "den indfødte intellektuelle, der fører kampen for sin nations berettigelse, der vil komme med beviser, der accepterer at være nøgen for bedre at studere sit legemes historie, er nødt til at dissekere sit folks hjerte" (Fanon 1961: 137-38).

Inden for litteraturen havde *négritude*-bevægelsen (2) i 1930erne og 40erne prist alt afrikansk i stærkt romantiske vendinger, men med sin direkte appel også til de mange analfabeter betragtedes filmen som et langt mere effektivt og realistisk redskab i denne bestræbelse på at finde tilbage til de rødder, som de europæiske kolonisatorer så nidkært havde gjort alt for at rykke op. De afrikanske filmskabere kastede sig derfor ud i et projekt, der bedst kan beskrives som et forsøg på med kameraet som pen at nedfælde Afrikas historie - fortidens såvel som nutidens - set fra afrikanernes egen synsvinkel.

Den film, der anses for at være den første egentlig afrikanske spillefilm - instrueret af en afrikaner og optaget i Afrika - Ousmane Sembènes 20 minutter lange

Ousmane Sembènes *Borom Sarret* (Senegal 1963), der går for at være den første egentligt afrikanske film

Borom Sarret (1963), er revolutionerende ved sin skildring af en fattig afrikaners hverdag i storbyen Dakar. Afrikanerne havde nok før set afrikanere på film, men da næsten udelukkende som eksotisk staffage i vestlige produktioner - dvs. hovedsagelig i bi- eller statistroller som blodtørstige stammefolk eller "ædle vilde". I *Borom Sarret* kunne de for første gang opleve en ganske almindelig og u-eksotisk afrikaner som de selv på film - ovenikøbet ledsaget af en voice-over i førstepersons jeg-form (på fransk, ganske vist).

Man lavede også decideret historiske film - film, der kunne vise afrikanernes kamp mod kolonimagterne fra en afrikansk synsvinkel, eller film, som søgte længere tilbage, til et Afrika før europæernes ankomst. Ousmane Sembène har bidraget også til denne "genre", med bl.a. *Emitai* (1971) om franskmændenes udbytning af en lille senegalesisk landsby under 2. verdenskrig, *Ceddo* (1976) om islamiseringen af Afrika før europæernes kolonisering, og endelig *Camp de Thiaroye* (1988), der ligesom *Emitai* bygger på virkelige begivenheder, her franskmændenes blodige nedslagtning af en deling såkaldte *tirailleurs*, dvs. senegalesiske soldater, der havde kæmpet på fransk side i 2. verdenskrigs Europa. Men man kunne også nævne f.eks. Gaston Kaborés *Wend Kuuni* (1982) og opfølgeren *Buud Yam* (1996), begge prisbelønnede film, der er på én gang mytisk poetiske og uprætentiøse hverdagsskildringer fra et prækolonialt Afrika, eller mauretaneren Med Hondos storladent episke *Sarraounia* (1986), der beretter om Azna-folkets sagnomspundne dronning, Sarraounia, hvis krigere besejrede bl.a. de franske koloniseringstropper.

De vestafrikanske filmskabere var dog også ganske hurtigt ude med kritik af deres egne ledere. Også på dette område har Sembène markeret sig, stærkest med *Xala* (1974), der med bidende sarkasme spidder den ny elites korruption og magtbegær. Men man kunne også nævne den første afrikanske film instrueret af en kvinde, Safi Fayes *Lettre paysanne* (Senegal 1975), der stadig er forbudt i Senegal, fordi filmen stiller sig solidarisk med bøndernes hovedrysten over myndighedernes krav om, at de skal dyrke jordnødder til

eksport, selv om landet ikke kan brødføde sig selv. Eller man kunne nævne Gaston Kaborés *Zan Boko* (1988), der lægger afstand til de afrikanske lederes jagt på europæiske statussymboler og kyniske knægtelse af ytringsfriheden og alt hvad der i øvrigt måtte stå i vejen for deres egen materielle fremgang.

Skønt man godt kunne forholde sig kritisk til traditionen - som camerouneren Jean-Pierre Dikonguë-Pipa f.eks. gør det i *Muna Moto* (1975), der leverer et dybtfølt angreb på medgift-traditionen, eller Henri Duparc i bl.a. polygami-komedien *Bal poussière* (Elfenbenskysten 1988) - tog de allerfleste afrikanske film helt frem til begyndelsen af 1990erne stilling til fordel for traditionen og landsbyerne og imod moderniteten og storbyerne, der som oftest betragtedes som indbegrebet af (europæiseret) dekadence og sædernes forfald. Ja, modsætningen mellem traditionens renhed og modernitetens uskyldstab udviklede sig i 1970erne og 80erne til en næsten allestedsnærværende kliché i afrikansk film.

Omfavnelsen af traditionen og forsøget på at finde og fastholde en genuint afrikansk kultur var vel på mange måder en nødvendig fase i de unge afrikanske staters bestræbelser på også mentalt at frigøre sig fra Europa. Efterhånden som flere og flere imidlertid begyndte at sætte spørgsmålstegn ved det hensigtsmæssige i at søge fremtiden i bakspejlet, undermineredes den ellers ganske sejglivede afrocentrisme dog gradvist. I dag er den kulturelle dagsorden knap så entydig, hvilket jeg skal vende tilbage til om lidt, men de forgangne tiårs vedholdende søgen efter afrikanske rødder har sat deres præg ikke blot på de fleste afrikanske films temaer men tillige på deres æstetiske udformning.

Filmens moderne griot'er. I modsætning til deres kolleger i Latinamerika har de afrikanske filmskabere aldrig udfærdiget deciderede manifester. Eller i det mindste kun i meget begrænset omfang. De to eksil-ethiopiere Haile Gerima og Teshome Gabriel - der begge har været bosiddende i USA i mange år - har, inspireret netop af den ny latinamerikanske film, forsøgt at opstille tilsvarende retningslinjer for den afrikanske film (3), men de har aldrig vundet mærkbart gehør blandt de afrikanske filmskabere.

Det betyder imidlertid ikke, at de afrikanske instruktører ikke har tænkt over den filmiske udtryksform i en specifikt afrikansk kontekst. Den panafrikanske instruktørsammenslutning FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) - som blev dannet i 1970 med det formål at styrke afrikansk film ved solidarisk samarbejde på tværs af kontinentet - afholdt, især i 1970erne, en række konferencer og seminarer, hvor man drøftede "den afrikanske filmskabers rolle i vækkelsen af en bevidsthed om sort civilisation", hvilket var overskriften på et seminar afholdt i Burkina Fasos hovedstad Ouagadougou i 1974. Her blev det bl.a. slået fast, at "for at kunne tjene dette "civilisationsprojekt" må filmen for enhver pris undgå at reproducere de udefrakommende kulturelle modeller, som, desværre, er dominerende. En sand afrikansk filmkunst kan kun etableres, hvis vi bryder med den vestlige film, som står uden for kernen af den sorte civilisation. Den sorte civilisation skal være den frugtbare og rige kilde, hvorfra vore film henter deres kunstneriske materiale" (Seminar 1974: 14).

Det blev samtidig understreget, at den afrikanske kulturarv ikke alene skulle levere filmenes indhold og visuelle motiver, men at filmskaberne tillige skulle videre-

føre den orale fortælletradition i et nyt medie. For det første skulle filmen have samme centrale samfundsmæssige funktion som den traditionelle fortæller, *griot*'en. Griot'en var ikke alene fællesskabets hukommelse men også dets samvittighed; på en og samme tid den, der overleverede kulturen fra generation til generation, og som bearbejdede fortiden, så den fik relevans for nutidens fremtidsvendte beslutninger. På den baggrund opfattede, og opfatter, mange afrikanske filmskabere sig som griot'ens moderne arvtagere - deraf bl.a. filmenes didaktiske karakter. Skønt det var klart, at filmmediet ikke kunne eftergøre den særlige interaktivitet, som kendetegner forholdet mellem den traditionelle griot og hans publikum, tog, og tager, mange afrikanske filmskabere udgangspunkt i den orale fortælletradition for at lade traditionen kommentere og perspektivere samtidens problemer.

For det andet skulle arven fra den orale tradition præge filmenes æstetiske udformning og bidrage til dannelsen af et specifikt afrikansk filmsprog. Mange film iscenesætter direkte en griot, der optræder som fortæller og 'narrativt kit'. Således f.eks. i den senegalesiske *Jom - ou l'Histoire d'un peuple* (Ababacar Samb Makharam 1981), hvor griot'en sammenknytter en række historier fra forskellige historiske epoker, bl.a. fra koloniæraen og fra en aktuel arbejdskamp. Der er ingen kausal sammenhæng mellem disse historier. Forbindelsen, som her tydeliggøres af griot'en, er udelukkende af tematisk art, idet alle de individuelle historier er illustrationer af det traditionelle æresbegreb *jom*, der står for værdighed og integritet.

Den orale tradition har imidlertid også sat sit præg på film, hvori der ikke direkte optræder en griot til at holde sammen på trådene - hvilket er en væsentlig del af forklaringen på, at afrikanerne har fået ry for ikke at kunne fortælle historier på film. Selvfølgelig findes der også dårlige afrikanske film, men det er ikke sandt, at afrikanerne generelt ikke forstår at strikke en filmfortælling sammen. De følger bare ikke vestens kanoniserede opskrift på den gode fortælling, men henter deres inspiration i den orale traditions på mange måder anderledes narrative principper.

De orale fortællinger kunne - og kan - naturligvis udmærket være lineært fremadskridende (f.eks. i initieringshistorier), men ofte kædes de - som i *Jom* - sammen ved tematiske snarere end kausale forbindelser. For en vestlig betragter kan de afrikanske film alene af den grund forekomme springende og usammenhængende.

Filmene tager endvidere ofte afsæt i traditionens verdensbillede, hvor fællesskabet prioriteres over individet. Ifølge vismanden Amadou Hampaté Bå fra Mali gælder det "overalt, hvor traditionen respekteres, at individet ikke tæller sammenlignet med fællesskabet. Familien kommer først, derefter stammen eller landsbyen, og de udgør enheder, hvis interesser eller skæbner er vigtigere eller går forud for de enkelte individers" (Hampaté Bå 1972: 136-37).

Film, der respekterer traditionens prioritering af fællesskabet, får nødvendigvis helt andre narrative strukturer og identifikationsmekanismer end dem, vi kender fra vor kanoniske fortælling, der som hovedregel er bygget op omkring individets begær og problemer. Den franske filmskribent Pierre Haffner skelner på den baggrund mellem det, han kalder amerikanernes psykodrama på den ene side og afrikanernes "kosmodrama" på den anden: "Amerikanerne har perfektioneret psykodramaets teknik; afrikanerne er ikke uvidende herom, men kender tillige til "kosmodramaet"s teknik, og den er san-

delig ikke mindre effektiv. De dybeste dramaer er ikke bare psykologiske, hele verden er på spil, og det er ved at sætte denne verden i spil igen, at man kan have held til at tackle problemerne - deri ligger måske hele hemmeligheden bag den afrikanske psykiatri" (Haffner 1978: 117).

Af samme årsag er f.eks. rene kærlighedsfilm - forstået som en amourøs relation mellem to individer - så godt som fraværende på den afrikanske filmscene. Og generelt kerer traditionsbundne afrikanske film sig ikke om at levere psykologiske forklaringer på personernes handlinger, hvilket kan gøre det vanskeligt at leve sig empatisk ind i historierne. Men det er heller ikke meningen. Tilskuerne skal ikke identificere sig med personerne; de skal provokeres til debat om de problemer, der lægges frem.

Konflikten er den drivende kraft i klassisk vestlig film, og skønt de afrikanske film naturligvis godt kan indeholde konflikter - forholdet mellem tradition og modernitet er som nævnt den mest udbredte 'konflikt' i afrikansk film - så behandler de dem sjældent på samme måde som de vestlige mainstreamfilm, der typisk ender med en løsning af konflikten eller, sjældnere, en entydig konstatering af at konflikten ikke *kan* løses. I den afrikanske traditions grundlæggende holistiske verdensbillede er modsætninger altid komplementære, hvorfor elimineringen af den ene pol i en konflikt ville skabe ubalance. Konflikterne 'løses' derfor sjældent - de iscenesættes blot og lægges frem for tilskuerne, der inviteres til at diskutere dem og i fællesskab drage deres egne konklusioner.

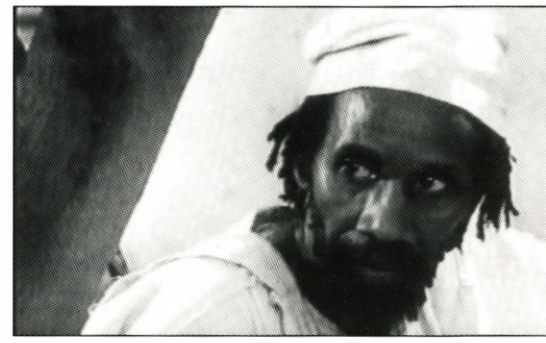
Den holistiske tænkning har tillige sat sit præg på mange afrikanske films visuelle æstetik på den måde, at man har haft en tendens til at privilegere totalbilledet og de lange indstillinger over nærbilledet og den hurtige klipning. Også økonomiske forhold kan naturligvis have spillet ind, men det er en kendsgerning, at især de tidlige film foretrækker ikke at isolere individet i nærbilleder, men at vise det i dets omgivende rum og tidslige udstrækning, hvilket resulterer dels i, at tilskueren bringes på yderligere afstand af de enkelte personer, dels i en meget sendrægtig rytme.

Videre er de afrikanske film ofte ganske symbolmættede, hvilket i sig selv undertiden kan gøre det vanskeligt for et ikke-afrikansk publikum at forstå dem til bunds. Men dertil kommer, at symbolet i den afrikanske tradition har en anden karakter end vi er vant til. For mange af de vestafrikanske folk - f.eks. Fulani og Bambara, der hører til de større etniske grupper i Vestafrika - er symbolet en integreret del af hverdagen. Ifølge Amadou Hampaté Bâ er "tingenes synlige overflade altid ledsaget af et usynligt og skjult aspekt, som er oprindelsen til eller princippet bag det synlige" (Hampaté Bâ 1972: 25). Men tingenes usynlige essens åbenbarer sig alligevel i det synlige i kraft af den symbolværdi, som tillægges enhver konkret genstand: "tingene her på jorden er afspejlinger af himmelske principper, men besjælede afspejlinger, kar der rummer et følt nærvær" (ibid.: 128). Ethvert element i den konkrete synlige verden - ikke mindst naturelementerne - har således en egen symbolsk kraft, der forbinder det til det guddommelige. Så når filmskaberen retter sit kamera mod den synlige verden, som naturligvis er det eneste kameraet kan registrere, så filmer han en slags allerede eksisterende levende symbolverden, der lægges frem for tilskuernes afkodning.

En afrikansk filmkunst, der tager sit afsæt i traditionen, må af alle disse grunde blive væsensforskellig fra den vestlige

mainstream-film. Eller, som instruktøren Kitia Touré fra Elfenbenskysten en gang har udtrykt det: "Når man går i biografen for at se en afrikansk film, skal man ikke forvente at komme til at dirre af følelse eller skælve over de dramatiske eventyr eller ekstraordinære situationer, som de individuelle eller kollektive helte kaster sig ud i til alle dødeliges fælles bedste. Tilskuerens hjerte banker aldrig i den utålmodige forventning om at overvære et vendepunkt, hvor den udmattede fredselskende martyr træder ud af sin handlingslammelse og glemmer ikke-volden for i stedet at nyde hævnen og forsvare såvel sine nærmeste som sit fællesskab" (i Hennebelle 1983: 79). Til gengæld kan man så som europæer få et uvurderligt indblik i en anderledes kultur, en anderledes måde at tænke og omgås hinanden og naturen på, og en anderledes måde at lave film på.

Den orale tradition har sat sit umiskendelige præg på hovedparten af de film, der er blevet produceret i det frankofone Vestafrika. Selv i dag, hvor afrocentrismen ikke længere har samme karakter af generaliseret kulturelt kampråb, er der stadig mange film, der på forskellig vis søger at videreføre traditionen. I Dani Kouyatés *Keïta - l'Héritage du griot* (Burkina Faso 1995) optræder således en vaskeægte griot (i øvrigt instruktørens far, Sotigui Kouyaté, der er født griot), som fortæller en lille dreng historien om hans navn. Dét giver anledning til at visualisere en række i øvrigt ikke synderligt sammenhængende episoder fra Soundjata-legenden, som er Mandinka-folkets oprindelsesberetning. Men episoderne bindes også her sammen af griot'ens person. Et andet nutidigt eksempel er Cheick Oumar Sissokos frit fortolkede bibelfortælling *La Genèse* (Mali 1999), der lader sangeren Salif Keïta optræde som en slags griot og i øvrigt tager



Instruktørens far, Sotigui Kouyaté, som griot'en i Dani Kouyatés *Keïta - l'Héritage du griot* (Burkina Faso 1995)

den orale tradition på ordet i en grad, så det talte ord gives forrang frem for bevægelse og handling.

Men også en hypermoderne film som den unge Jean-Pierre Bekolos musikalsk sprudlende *Quartier Mozart* (Cameroun 1992), som jeg skal vende tilbage til senere, står i gæld til traditionen ved den måde, hvorpå den sætter fællesskabet over individet i en fortællestruktur, som er meget forskellig fra den vestlige. Eller man kunne nævne burkineren Drissa Tourés *Haramuya* (1995), som med charme og humor skildrer den moderne storby Ouagadougous kriminelle underverden i en cyklisk struktur hentet fra den orale tradition.

Traditionen er således langtfra død i afrikansk film, blot har den nu ikke længere karakter af et kulturpolitisk diktat. Hvorvidt det afrikanske publikum foretrækker film baseret på den orale tradition, eller de hellere vil have vestlige og orientalske ramasjang-fortællinger, får imidlrtid stå hen i det uvisse. Det er nemlig en kendsgerning, at de hovedsagelig *ser* amerikanske, franske og indiske film, samt kung fu-film fra Hong Kong, men om det er fordi de foretrækker disse, eller fordi de er de eneste, der bliver vist i de afrikanske

biografer, er et åbent spørgsmål. Mere om dét senere.

Selv om de fleste af filmene ikke desto mindre er henvendt til det afrikanske publikum, er Europas holdning til dem dog på mange måder mere afgørende. Og europæernes syn på de afrikanske films forvaltning af traditionen er splittet imellem en omfavnelse af den eksotiske folklore, der kan ligge i fremstillingen af f.eks. traditionsbundne landsbyer og religiøs 'magi', og på den anden side en afstandtagen fra de narrative 'mærkværdigheder', som traditionen kan afstedkomme på det æstetiske plan.

Når europæernes syn på afrikansk film er så vigtigt, skyldes det, at langt de fleste vestafrikanske film - med eller mod instruktørernes vilje og på trods af de mange ord om den afrikanske films "mission" i Afrika - eksisterer helt og aldeles på europæiske - og til dels nordamerikanske - betingelser.

En filmproduktion på Europas nåde.
Skønt man ved selvstændigheden havde store forhåbninger til filmen, fulgte der ingen penge med de ofte store ord. I betragtning af de enorme udfordringer, de ny afrikanske stater stod overfor, er dét vel forståeligt nok, men det betød, at den vestafrikanske film fra sin fødsel paradoksalt nok blev helt afhængig af den kolonimagt, som man netop var sluppet for, og som filmen skulle gøre sit til også at frigøre afrikanerne fra på det mentale plan.

Da franskmændene i modsætning til englænderne og belgierne ikke havde beskæftiget sig i nævneværdigt omfang med at lave film i kolonierne, måtte den vestafrikanske filmproduktion starte på helt bar bund. Man havde hverken udstyr eller erfaring. Men allerede året efter selvstændigheden, i 1961, oprettede arvtageren efter det franske koloniministerium, det såkaldte kooperationsministerium, en særlig filmafdeling, Bureau du Cinéma, som havde til formål at støtte filmproduktion i de tidligere franske kolonier. Selv om denne støtte naturligvis var en forudsætning for, at man overhovedet kunne begynde at lave film i det frankofone Vestafrika, lå der næppe rent filantropiske motiver bag den, for franskmændene var nok klar over, at filmen kunne blive et uhyre slagkraftigt medie i disse lande, som Frankrig på ingen måde havde opgivet håbet om at kunne kontrollere. Den rundhåndede tidligere kolonimagt fik således bl.a. mulighed for at blokere for, at i franske øjne uønskede film nogensinde blev produceret, og skulle det alligevel ske, kunne man sørge for, at filmen døde en stille død på kooperationsministeriets hylder i Paris. Videre ydede Bureau du cinéma alene støtte til enkeltpersoner og enkeltprojekter, ikke til opbygningen af en filmisk infrastruktur i Afrika. Man kunne således desværre ikke hjælpe med etableringen af laboratorier, postproduktionsudstyr, filmskoler o.l. - såvel uddannelse som fremkaldelse og klipning måtte foregå i Paris.

Bureau du cinéma eksisterer ikke længere. Andre støtteinstanser - franske såvel som europæiske - er trådt i stedet, men principperne for tildeling af støtte er i store træk de samme i dag som for 40 år siden: for at finansiere deres film er de afrikanske instruktører nødt til at forelægge et manuskript for en eller anden støttekommission eller co-producent, der tilhører en anden kulturkreds med andre normer for, hvad en god fortælling er, og hvordan en god film fra Afrika bør se ud. Og de er som regel nødt til at anvende europæiske fotografer, klippere, lydfolk etc., hvilket naturligvis ikke har fremmet be-

stræbelserne på at udtrykke sig i en specifikt afrikansk stil.

Selv om der er forskel på, hvor meget eller hvor lidt de ikke-afrikanske finansiører stiller direkte krav til filmenes indhold og udformning, så er det en kendsgerning, at næsten alle afrikanske film må igennem et smalt europæisk (eller nordamerikansk) nåleøje, hvilket nærmest ikke kan undgå at sætte sit præg på dem. Der er således en vis tendens til, at film der forvalter traditionen på en i europæiske øjne eksotisk og/eller folkloristisk måde - dvs. landsbyfilm og/eller magiske film - har lettere ved at komme igennem nåleøjet end f.eks. film, der skildrer hverdagen i en moderne afrikansk storby, for slet ikke at tale om film, der udspiller sig blandt afrikanere i eksil i Europa. De vestlige støtteorganisationer og co-producenter tænker nemlig typisk de afrikanske film ind i bestemte afsætningssammenhænge som f.eks. multikulturelle tv-programflader og/eller verdensfilmfestivaler. Derfor skal det Afrika-billede filmene leverer, helst være passende fremmedartet/eksotisk, og det betyder, at mange afrikanske instruktører føler sig tvunget til at præsentere mere eller mindre etnografiske billeder af et arkaisk Afrika.

Paradoksalt nok ligner europæernes krav til de afrikanske film altså på mange måder de afrocentriske puristers. Som den tunesiske instruktør og filmkritiker Férid Boughedir, der gennem mange år har været en af frontkæmperne i FEPACI, udtrykker det: "Det der startede som en tilbagevenden til afrikansk åndelighed i et forsøg på at frigøre den afrikanske film fra vestlige modeller og fremhæve en afrikansk specificitet, er ved en sær perversion af systemet blevet en forbrugsgenstand for et eskapisme-søgende vestligt publikum" (i Givanni 2000: 120).

Selv hvor de europæiske finansiører afstår fra at stille direkte krav til de afrikanske films form og indhold, består det helt afgørende problem, at den afrikanske filmproduktion i alt væsentligt er afhængig af, at der fortsat vil tilflyde den penge fra Europa. Det indebærer, at den afrikanske film risikerer at dø ud, hvis europæerne en dag skulle finde på at lukke for hanerne, eller - som Idrissa Ouedraogo har udtrykt det med et karakteristisk afrikansk ordsprog - "hvis man sover på en anden mands måtte, risikerer man at måtte ligge på jorden, når han kræver den tilbage."

"Vi må producere, producere mere, for det er klart, at den som giver os mad, også vil stille krav. Til dem der spørger, hvor vi i dag støder på imperialismen, svarer jeg: se i jeres tallerkener. Når I spiser importeret ris eller majs eller hirse, så har I imperialismen dér lige foran jer. Vi ønsker ikke denne bistand, der udvikler en bistandsmodtagermentalitet i os. Men produktionen begrænser sig ikke til landbruget. Den produktion, jeg taler om, vedrører også fabrikkerne, kontorerne og den intellektuelle produktion." Ordene er Thomas Sankaras, og de gengives i Mahamat-Saleh Harouns metafilmiske *Bye Bye Africa* (Tchad 1998). Sankara, der var Burkina Fasos præsident fra 1983, til han blev myrdet i 1987, var en karismatisk leder, der efter sin død har fået nærmest mytisk status i mange afrikaneres bevidsthed. En af hovedhjørnestenene i hans politik var, at de afrikanske lande skulle gøre sig selvforsynende for på den måde at frigøre sig fra den fortsatte franske imperialisme.

Også afrikansk film må være selvberoende, hvis den skal være fri. Dét har fra starten været de afrikanske instruktørers holdning, og FEPACI har kæmpet en hård kamp for at bevæge myndighederne i de

enkelte lande til at tilgodese filmen med en egentlig kulturpolitik. Men det er endnu ikke rigtigt lykkedes. Kun Burkina Faso skiller sig ud ved en målrettet indsats for filmen. Her lagde man allerede i 1971 en 15 procents afgift på biografernes billetindtægter (der dengang som nu praktisk talt udelukkende stammer fra udenlandske film). Indtægterne fra denne afgift føres tilbage til den nationale filmsektor, og dét er hovedårsagen til, at denne lille fattige stat er blevet et foregangsland på filmens område og ofte omtales som Afrikas Hollywood (4) - uden sammenligning med den amerikanske drømmefabrik i øvrigt.

Et beslægtet satsningsområde for FEPACI har været syd-syd co-produktioner, dvs. at man har søgt at frigøre sig fra afhængigheden af Europa ved at forene kræfterne på tværs af de afrikanske landegrænser. Ousmane Sembènes *Camp de Thiaroye* er f.eks. en co-produktion mellem Senegal, Algeriet og Tunesien. Frankrig ville ikke skyde penge i en film, der var så kritisk over for Frankrig. Og da filmen så alligevel blev til noget, replicerede franskmændene med at formene den adgang til Cannes-festivalen. Nu er der selvfølgelig mange film, der ikke kommer til Cannes, men *Camp de Thiaroye* er en både højligt professionelt udført og usædvanligt tankevækkende film - hvilket juryen ved Filmfestivalen i Venedig vidste at honorere med en specialpris. Men den er stadig ikke blevet vist i de franske biografer.

Idrissa Ouedraogos *Kini & Adams* (1997) er et andet eksempel på en sådan syd-syd produktion, her mellem Burkina Faso og Zimbabwe, men på 40 år er det kun blevet til ganske få inter-afrikanske produktionsaftaler, for på det afrikanske kontinent er det uhyre vanskeligt at etablere sådanne aftaler mellem ligeværdige parter - hovedsagelig fordi lovgivningerne (herunder censuren) og den filmiske infrastruktur er så forskellige fra land til land, men også fordi filmen er så kostbar en kunstart.

En afrikansk film koster i gennemsnit omkring 15 millioner danske kroner, hvilket ikke er så meget sammenlignet med produktionspriserne i Europa og USA, men set i relation til levestandarden i de afrikanske lande og de måske mere livsnødvendige problemer, de i øvrigt står overfor, er 15 millioner kroner et astronomisk beløb. At skrabe en sådan sum sammen i Afrika til brug for filmproduktion, grænser til det umulige. Derfor har man da også i FEPACI diskuteret, om man ikke i stedet for at satse på det internationale markeds professionelle standard i 35 mm burde gå over til at lave billigere film, f.eks. i 16 mm eller på video, med afrikanske teknikere, hvilket tillige ville reducere omkostningerne betragteligt og samtidig øge friheden i forhold såvel til Europa som til de afrikanske magthavere.

En af dem, der mest vedholdende har talt til fordel for billigere produktioner, er camerouneren Jean-Marie Teno, der mener, at "frihed, det er at lave dokumentarfilm eller dokumenter i video 8 eller super 8 [...], og det er at nægte at indgå i den konkurrencespiral, som forhindrer os i at tænke længere end til vores næste film" (Teno 1995: 377). På den seneste FESPACO-festival (Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision à Ouagadougou) kunne han underbygge sine synspunkter med video-dokumentet *Chef!* (1999), der er en lige så personlig som uforsonligt kritisk skildring af magthierarkiet i Cameroun, hvor enhver form for privilegier er til salg for højest bydende. Taberne er de fattige - og kvinderne. Med

Chef!, der bl.a. indeholder fuldstændig enestående billeder fra et fængsel (optaget af fangevogtere, der blev bestukket til formålet), demonstrerer Teno, at det kan lade sig gøre at lave film, der er både kritiske og vedkommende, for meget få penge, i total frihed fra såvel de europæiske som de lokale magthavere.

Hvorvidt man skal satse på 'professionelle' 35 mm film eller billigere 16 mm- og videoproduktioner, er et kildent spørgsmål, som skiller vandene. Over for synspunkter som Tenos er der dem, der modsat fremfører, at afrikansk film ikke bør søge at gøre sig mindre professionel end højst nødvendigt. Hvis man koncentrerer sig om at lave film i 16 mm eller på video, vil de afrikanske film aldrig kunne gøre sig håb om at blive opfattet som ligeværdige partnere på det internationale filmmarked. Men de afrikanske filmskabere befinder sig stadig milevidt fra de vilkår, som de fleste af deres kolleger i resten af verden arbejder under.

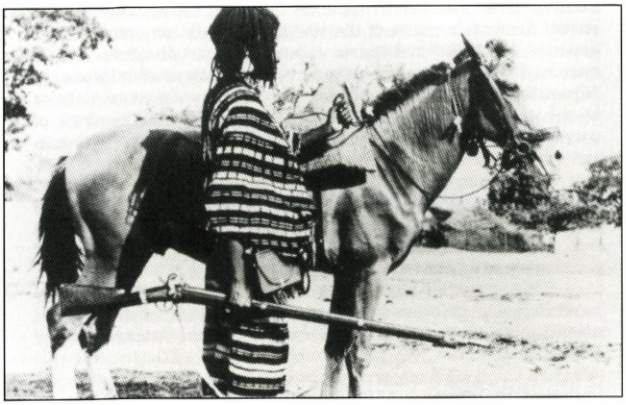
Afrikansk films store auteurs. På trods af de enorme økonomiske, strukturelle og politiske problemer, som den afrikanske spillefilm har været og stadig er oppe imod, og på trods af den stramme kulturpolitiske mission, den fra starten blev tildelt, er der mod alle odds i de forløbne knap 40 år blevet skabt filmkunst af yperste karat i det frankofone Vestafrika.

Ikke alle afrikanske film er naturligvis mesterværker, men sandt at sige er der jo også langt imellem snapsene i amerikansk og europæisk film. Den store forskel i så henseende er, at hvor filmproduktionen i USA og Europa er forholdsvis kontinuerlig - hvilket betragteligt øger sandsynligheden for at der ind imellem også produceres film af høj kvalitet - der er den i Afrika mildest talt sporadisk.

Indsatte i et fængsel i Cameroun, fra Jean-Marie Tenos videodokument *Chef!* (Cameroun 1999)

Der kan gå år imellem, at en afrikansk instruktør får lov at lave film, og hver film, der faktisk bliver færdig og får premiere, kan bedst beskrives som en slags hårdt tilkæmpet mirakel. De afrikanske instruktører karakteriserer sig selv som galninge, fordi de bliver ved at satse alt - såvel økonomisk som helbredsmæssigt - på dette ene at lave film. Mange har da også knækket halsen på det efter blot at have skabt en enkelt film - eller måske slet ingen. Og selv de mest anerkendte afrikanske instruktører må imellem hver film tage andet arbejde f.eks. som taxachauffører.

Instruktørerne er på godt og ondt den helt bærende kraft i afrikansk film. Mange har gået på filmskoler, især i Paris og Moskva, og dér lært instruktion - hvilket jo ikke per definition betyder, at de også kan begå sig som manuskriptforfattere og producenter. Men der findes i Vestafrika praktisk talt ingen uddannede manuskriptforfattere eller producenter, så som regel må instruktøren sørge for det hele selv. Og det er sjældent ligefrem befordrende for kreativiteten, hvis man skal bruge størsteparten af sin energi på at løbe europæiske finansiører og eventuelle co-producenter på dørene.



Ousmane Sembènes *Ceddo* (1976), der straks blev forbudt i hjemlandet Senegal

Tvunget af omstændighederne er enhver afrikansk instruktør således på det rent praktiske plan en slags auteur, hvilket dog ikke nødvendigvis er det samme som en auteur i kunstnerisk forstand. Men den vestafrikanske film har også frembragt en lille håndfuld højligt originale filmkunstneriske auteurs, som hver især fortjener en kort præsentation

Ousmane Sembène (f. 1923) fra Senegal - den "ældste af de gamle", som man kalder ham - er simpelthen en institution i afrikansk film. Med *Borom Sarret* tog han det første skridt mod en vestafrikansk filmproduktion. Siden har han lavet i alt syv lange spillefilm, der alle er båret af et stærkt socialistisk engagement, og som alle på den ene eller den anden måde står som milepæle i afrikansk films historie. Han har igennem mange år været en frontfigur i FEPACI, og han er stadig aktiv såvel på det kreative som det organisatoriske område. Ingen udgave af FESPACO er komplet uden den lille ældre herre med den obligatoriske sejlerkasket og den mindst lige så obligatoriske pibe i munden.

Efter at have været soldat i den franske hær under 2. verdenskrig og siden havnearbejder i Marseille debuterede Sembène i 1956 som forfatter. I erkendelse af at det er vanskeligt at nå det brede afrikanske publikum gennem det skrevne ord, besluttede han imidlertid at prøve filmmediet. Han kom på filmskole i Moskva og har siden ladet litteratur og film gå op i en højere enhed på den måde, at han ofte har filmatiseret sine romaner og skrevet romaner over sine film.

Sembènes filmiske virke spænder vidt. Han har lavet socialrealistiske samtidsfilm: ud over *Borom Sarret* tillige *La noire de...* (1966), der handler om en sort hushjælps kranke skæbne i en fransk familie; *Mandabi* (1968, *Postanvisningen*), Sembènes første film på wolof, der er det mest udbredte lokale sprog i Senegal, om en mand der ruineres af hustruer, venner, naboer og et tungt og korrupt bureaukrati, da de får nys om, at han vil modtage penge fra nevøen i Frankrig; den allerede omtalte *Xala* (1974); samt den i Senegal stadig forbudte *Guelwaar* (1992), der er en besk kritik af den bistandsmentalitet, som gør afrikanerne til passive modtagere snarere end aktive producenter. Han er søgt tilbage i historien og har udstillet franskmændenes blodige udbytning af kolonierne, i de allerede nævnte *Emitai* (1971) og *Camp de Thiaroye* (1988). Og endelig har han i *Ceddo* (1976) søgt at aflive myten om det prækoloniale Afrikas idyl. Også *Ceddo* blev straks forbudt i Sembènes hjemland. Men uanset om han har beskæftiget sig med fortid eller samtid, er det karakteristisk for Sembènes filmkunst, at han til stadighed har udvist en sund kritisk sans over for såvel traditionens som modernitetens fortrædeligheder.

Sembènes æstetiske stil er ikke, hvad man umiddelbart ville betegne som påfaldende afrikansk. Den forekommer ikke

specielt fremmedartet og er da også - af vestlige iagttagere - blevet sammenlignet med den italienske neorealisme. Sembène kalder selv sammenligningen noget vrøvl, et udslag af de vestlige kritikeres hang til at tilbageføre alt nyt til noget kendt. Selv mener han, at der er en væsensforskel på det afrikanske filmsprog, herunder hans eget, og den dominerende vestlige stil. En æstetisk forskel, som han forklarer med henvisning til den afrikanske tradition. "I vesten er tilværelsen horisontal, mens den i Afrika er vertikal" (cit. i Sundgren 1970: 96), har han bl.a. udtalt, og ifølge Sembène betyder det, at "det, som er vigtigt i vores tilværelse, ser ofte udramatisk ud og er vanskeligt at forstå for europæere [...]. Europæere har jo for vane at ville forklare verden i cartesianske termer. Men den logik er ikke vores, vi opfatter ikke begivenhederne som led i en cartesiansk årsagskæde. I afrikansk film sker der således ofte meget samtidig i et og samme billede. Vi viser ikke bare et forløb, men flere samtidige muligheder. Dette er en side af den afrikanske formfølelse, det afrikanske filmsprog, som vi forsøger at rendyrke" (ibid.: 61).

Karakteristikken holder ikke for alle afrikanske film, men er ganske dækkende for Sembènes egen produktion. Hans billeder er som regel så læssede med symbolske informationer, at man som tilskuer må vælge, hvad man vil fokusere på. Resultatet er et mylder af små lokale historier, der står i kontrast til den vestlige fortællings bestræbelse på lineær entydighed.

Heroverfor står en anden af giganterne på det afrikanske filmparnas, Souleymane Cissé (f. 1940), hvis stil kan være lige så renset og asketisk som Sembènes er fortættet.

Souleymane Cissé er fra Mali og har ligesom Sembène lært instruktørfaget på filmskolen i Moskva. Også det politiske engagement deler han med sin ældre kollega - Cissé besluttede, at han ville være filmskaber, da han i en newsreel så den ydmygende arrestation af Patrice Lumumba. Selv om han fik sit internationale gennembrud med den mytiske *Yeelen* (1987), der indbragte ham juryens pris i Cannes, er Cissés til dato i alt fem lange spillefilm, inklusive *Yeelen*, stærke politiske manifester til fordel for demokratiseringsprocessen i Mali specifikt og i Afrika mere generelt.

Souleymane Cissés *Yeelen* (1987), der vandt juryens pris i Cannes

Debutfilmen *Den Muso* (1975), der handler om en stum pige, som tager sit eget liv efter at være blevet voldtaget af en ung fyr, er et kontant indlæg i debatten om den afrikanske kvindes stilling, og *Baara* (1978) er historien om en ung idealistisk ingeniør, der vil demokratisere og forbedre produktionsprocessen på en fabrik, men ender med at blive massakreret af reaktionære kræfter.

I *Finye* (1982) fandt Cissé den særegne blanding af myte, poesi og politik, som er blevet hans særkende og styrke. *Finye*, der handler om et brutalt nedkæmpet studen-

teroprør, var en nærmest profetisk film, idet Mali ti år efter oplevede et studenteroprør, der næsten til punkt og prikke svarede til det, som Cissé havde skildret i *Finye*, der da også blev en slags samlingspunkt for de studerende. Oprøret førte i øvrigt til, at Mali i 1992 fik sin første demokratiske forfatning.

I den ellers meget pågående socialrealistiske skildring af de studerendes oprør og myndighedernes kontante svar indsætter Cissé hist og her tidløse, mytisk beåndede scener med et nøgent barn, der henter vand i en flod - som kunne det aktuelle oprør hente styrke i traditionens mytiske symbolik. Det mytiske element skulle Cissé rendyrke i sin næste film, *Yeelen*, der kan synes umådeligt fjern fra den politiske virkelighed i Mali, men dog er en stærk allegorisk kommentar til samtidens magthaveres uvillighed til at dele deres privilegier med resten af befolkningen. *Yeelen* udspiller sig i et tidløst landskab og handler om opgøret mellem en ung mand og hans far, der vogter nidkært på en overleveret guddommelig viden, som han ikke vil dele med andre. I løbet af filmen gennemgår sønnen Nyankoro en række prøver, der sætter ham i stand til at møde faderen i et endeligt opgør, hvor såvel far som søn udslettes af højere magter, af et helligt lys (titlen *Yeelen* betyder 'Lyset'). Tilbage i sandet ligger to gigantiske æg, som samles op af Nyankoros kone og søn - efter den store udrensning kan livet gå videre på et nyt grundlag.

I forteksterne forklares det, at *Yeelen* baserer sig på bambara-folkets urgamle *komo*-religion: "Komo'en er for bambara-folket selve inkarnationen af den guddommelige viden. Dens lære er baseret på kundskab om 'tegn', om tiderne og om verden. Den favner alle områder af livet og af viden." Netop denne 'tegnlære' har Cissé omsat i en lige så enkel som symbolladet visuel æstetik, i umådeligt sanselige billeder af naturelementer, der arbejder med og mod hinanden inden for rammerne af en overordnet guddommelig helhed.

Der skulle gå otte år, før Cissé udsendte sin næste film, *Waati* (1995), en panafrikansk samtidsfreske om en ung sydafrikansk pige, som flygter fra apartheidstyret til Vestafrika. Her studerer hun afrikansk civilisationshistorie og stifter bekendtskab med andre nødlidende afrikanske folk, bl.a. ørkenens tuareg'er, før hun til sidst rejser hjem til Sydafrika efter apartheids fald. *Waati* - der betyder 'Tiden' - er Cissés til dato mest ambitiøse forsøg på at integrere myte, poesi og politisk samtidskommentar i ét universelt filmisk budskab omfattende en lang række forskellige stilarter: fra socialrealisme over mytiske naturfremstillinger til dans, teater og maskespil. Ligesom *Yeelen* er *Waati* en umådeligt smuk film, men de fleste kritikere fandt den både for lang (den varer knap to og en halv time) og for uegal. Man havde ingen problemer med at acceptere *Yeelens* allegoriske - og ganske eksotiske - form, tværtimod, men den måde, hvorpå *Waati* springer mellem stilarterne og gerne hviler i scener, som ikke bringer handlingen videre, var ikke uden videre acceptabel, især ikke for de vestlige kritikere. Cissé tager dog kritikken med ophøjet ro: "Jeg laver mine egne film, mine personlige film, som afspejler *min* personlige vision af verden. Min baggrund er naturligvis afrikansk, og på afrikansk vis forsøger jeg at vende og dreje mit tema på så mange forskellige måder som muligt. Vestlige film har en tendens til at holde sig strikt til historien med så meget tjubang som muligt, men det er ikke min stil."

Også senegaleseren Djibril Diop Mambety, der døde i 1998, kun 53 år

gammel, lavede i allerhøjeste grad personlige film. Han var en af de mest særegne kunstnere i den afrikanske films korte historie: anarkisten, der gik helt sine egne veje, og skabte en lille håndfuld decideredede filmiske mesterværker.

Mambety var oprindelig skuespiller, men blev smidt ud af sin trup af disciplinære årsager. Uden nogensinde at have lært det begyndte han så i stedet at lave film, drømmende og jazzede visioner fra hjembyen Dakar. Det blev ikke til så mange - blot 4-5 kortfilm og to lange spillefilm - men de er alle båret af et stærkt poetisk temperament og en dybtfølt kærlighed til samfundets dårligst stillede.

Der ligger næsten tyve år imellem Mambetys to spillefilm, *Touki-Bouki* (1973) og *Hyènes* (1992), men begge er filmkunst af allerhøjeste karat. I et hypermodernistisk formsprog tilsat en god portion traditionel symbolik fortæller *Touki-Bouki* om to unge senegalesere, to 'hyæner' (titlen betyder 'Hyænernes rejse'), der drømmer om at tage til Paris og opnå rigdom og berømmelse, og ender med måske/måske ikke at rejse, da muligheden byder sig. Og den lige så billedskønne som uafrystelige *Hyènes* er en helt betagende 'filmatisering' af schweizeren Friedrich Dürrenmatts stykke *Der Besuch der alten Dame* (*Den gamle dame kommer til byen*), som i Mambetys fortolkning er blevet et højst fascinerende mix af græsk tragedie, afrikansk mytologi og radikal kritik af et Afrika, der er parat til at ofre sin sjæl på bistandshjælpens alter.

Ved sin død var Mambety i gang med det, der skulle have været en trilogi af kortfilm under fællestitlen "Historier om småfolk". Han nåede kun at lave de to første: *Le franc* (1994) og *La petite vendeuse de soleil*, der blev klippet færdig af hans venner til FESPACO 1999.

Den gamle dame (og hendes følge) i Djibril Diop Mambetys version af Dürrenmatts stykke: *Hyènes* (1992)

Le franc er et jazzet musikalsk billeddigt om den forarmede og alkoholiserede musiker Marigo, som vinder den store gevinst i lotteriet. Filmen, der er lavet som et burlesk svar på den katastrofale devaluering af det frankofone Vestafrikas fælles valuta - *francs CFA* - tidligere samme år, tager tilskueren med på en lige så kras som poetisk rejse igennem Dakars fattigkvarterer.

Bag den H.C. Andersenske titel *La petite vendeuse de soleil* - dvs. 'Den lille solsælgerske' - gemmer sig en umådeligt smuk og opløftende historie om en lille forældreløs og stærkt handicappet pige, der mod alle odds beslutter sig for at skabe sig et levebrød som sælger af avisen 'Le Soleil', dvs. 'Solen'. Filmen, som Mambety selv anså for at være hans bedste, indeholder ingen løftede pegefingre, ingen firkantede

Titelpersonen i Djibril Diop Mambetys sidste film, *La petite vendeuse de Soleil* (1999)

moraler, men som europæer skal man være ualmindeligt tykhudet for ikke at føle sine egne klynkerier sat i skæmmende perspektiv af denne lille solstrålehistorie om den ukuelige indre glød hos en af denne verdens allerdårligst stillede.

Mambety lod sig aldrig indfange af afrocentrismen, men hentede inspiration hvor som helst han kunne finde den. I *Touki-Bouki* illustreres denne kulturelle spændvidde bl.a. ved hovedpersonen Morys elskede motorcykel, som på én gang er et moderne transportmiddel, der kan bidrage til at realisere hans flugtdrømme, og samtidig en substitut for barndommens tabte paradis, hvilket han har fremhævet ved at forlænge styret med et par gigantiske bøffelhorn, mens et traditionelt frugtbarhedskors pryder maskinens bagende. Og inspirationen til den gamle dame i *Hyènes* fandt Mambety ikke alene hos Dürrenmatt, men tillige hos Ingrid Bergman - der spillede 'damen' i Bernhard Wickis filmatisering *The Visit* (1964, *Besøget*) - og en aldrende prostitueret fra Dakars havneknejper!

Ved sin kulturelle åbenhed kan Mambety ses som en forløber for de mere hybridkulturelle strømninger i 1990ernes afrikanske film. Hans lidt yngre kollega Idrissa Ouedraogo (f. 1954) er på mange måder at betragte som 'den ældste af de yngre' og bliver da også kaldt *le grand frère*, dvs. 'storebror', af mange af de yngre instruktører, som endnu ikke er nået så langt.

Ouedraogo er uddannet på IDHEC i Paris og har lavet et ukendt antal kortfilm og seks lange spillefilm, hvoraf de fleste har høstet en lang række internationale priser. Hans fire første spillefilm - *Yam Daabo* (1986), der handler om en familie, som ikke passivt vil modtage international bistandshjælp, men selv forsøger at dyrke den utaknemmelige Sahel-jord, samt trilogien *Yaaba* (1989), *Tilai* (1990) og *Samba Traoré* (1992) - gjorde ham kendt som "landsbyinstruktør", hvilket af nogle var ment som en lidt nedsættende betegnelse, af andre som et kvalitetsmærke. Den afrikanske landsby er rigtigt nok skueplads for handlingerne i disse film, men de dramaer, der oprulles, er ikke specielt afrikanske. De taler om universelt gyldige menneskelige relationer, og især trilogien kan ofte lede tankerne hen på den græske tragedie. *Yaaba* handler om to børn, der imod de voksnes dogmer knytter sig til en gammel udstødt kone og forsøger at integrere hende i fællesskabet. *Tilai* beretter om to brødre - den gode og den dårlige søn - som fædrene uforsonlighed sætter op imod hinanden, hvilket resulterer i, at den gode søn må slå sin bror ihjel for at redde sin ære. Og *Samba Traoré* er historien om en mand, Samba, som indhentes af fortiden, da han efter at have begået en forbrydelse forsøger at etablere et normalt

familieliv inden for fællesskabets rammer.

Der er en egen tidløshed over disse film, der låner den afrikanske landsbys sindige rytme og på traditionel afrikansk vis fremstiller mennesket som en del af af en større helhed: det menneskelige fællesskab såvel som naturen. Men samtidig er filmene også båret af denne almene humanisme, som rækker langt ud over de tørre Sahel-landskaber. Den kosmiske dimension formidles i uhyre enkle og dog omhyggeligt komponerede frontale totalbilleder af figurer i et landskab, der skifter farve med årstidernes cyklus. Fortællestilen er knap og består mest af elliptiske punktnedslag, der lader os ane, at det vi ser blot er en del af et større, usynligt univers. I disse film arbejder Ouedraogo hovedsagelig med amatørskuespillere, som taler deres eget sprog - moré - og glimrer ved et påfaldende utvungent og ukunstlet nærvær foran kameraet.

Inspirationen til *Samba Traorés* historie om fællesskabets fortabte søn fandt Ouedraogo ikke i den afrikanske fortælletradition, men derimod i den amerikanske western. Titelpersonen er en *lone ranger* i næsten Ford'sk eller Hawks'k forstand, men hvor den amerikanske ideologi, hvorunder dens genre *par excellence*, westernfilmen, hylder individet og den individuelle foretagsomhed, er netop Sambas individualisme årsagen til hans fald.

Selv om *Samba Traoré* altså ikke på nogen måde 'forråder' den afrikanske tradition, og selv om også den udspiller sig i en i europæiske øjne 'eksotisk' afrikansk landsby, fik den såvel i Afrika som i Frankrig en mere kølig modtagelse end Ouedraogos tidligere film. Og værre blev det, da han derpå lavede *Le cri du coeur* (1994), der udspiller sig blandt afrikanere i Frankrig. Hverken afrikanske purister eller eksotisme-søgende franskmænd kunne acceptere sådanne 'uafrikanske' film, hvorfor *Le cri du coeur* blev regulært slagtet såvel i Afrika som i Frankrig.

Dét var baggrunden for, at Ouedraogo indledte et korstog mod den ganske fastlåste opfattelse af "Afrika" og den afrikanske films mission, som han mente begrænsede de afrikanske instruktørers kreative frihed i forhold til ganske bestemte forventningshorisonter. Imod de foregående årtiers betoning af "det afrikanske" beskriver han *Samba Traoré* som et oprør mod "den ghetto, som man forsøger at spærre os inde i". Og han tilføjer: "Det er

Samba Traoré (1992), instrueret af Idrissa Ouedraogo

min ambition, at publikum i Afrika og andre steder i verden vil vælge at se mine film på grundlag af deres filmiske kvaliteter, og ikke fordi de er "afrikanske" (Ouedraogo 1995: 338).

Ouedraogo forsøger på ingen måde at bortforklare sin afrikanske baggrund. Han mener, at enhver instruktør bør tage udgangspunkt i det miljø, han kender bedst, og for Ouedraogos og hans afrikanske kollegers vedkommende er det naturligvis først og fremmest Afrika, men det kan også være det afrikanske indvandrermiljø i Europa, hvor hovedparten af de vestafrikanske instruktører bor i dag. Hans pointe er simpelthen, at de afrikanske instruktører bør nyde den samme grad af kreativ frihed som deres kolleger i resten af verden.

Han er da også stadig en glødende forkæmper for den afrikanske films frigørelse fra den økonomiske afhængighed af Europa og forsøgte netop med *Kini & Adams* (1997), der udspiller sig i Zimbabwe med engelsktalende sydafrikanske skuespillere, at vise vejen for et produktionssamarbejde med det mere kapitalstærke sydlige Afrika, især Sydafrika selvfølgelig. Samtidig mener han dog også, at Afrika ikke bør være bange for at åbne sig mod de nye globale kommunikationsmidler, for hvis afrikanerne ikke gør noget for at integrere sig i den internationale medieverden, risikerer de at blive oversvømmet af udenlandske billeder og udenlandske film, mens deres egne film vil få om muligt endnu vanskeligere ved at nå ud til det afrikanske publikum.

Distributionen - afrikansk films Achilleshæl. Selv om det er vanskeligt og umådeligt besværligt, bliver der jo faktisk produceret film i Afrika. MEN - og det er et af den afrikanske films allerstørste paradokser - de bliver stort set ikke vist i Afrika, bortset fra på de store festivaler i Ouagadougou, Harare, Dakar og Tunis og en gang imellem på tv.

Det afrikanske publikum står gerne i kø i timevis og sidder på trapper og i gange til de tætpakkede aften-forestillinger på den store panafrikanske filmfestival FESPACO, der afholdes i Burkina Fasos hovedstad Ouagadougou hvert andet år. Forevisningerne er åbne for alle - til beskedne billetpriser - og til de gratis open-air forestillinger på Revolutionspladsen er det næsten umuligt at kæmpe sig frem. Men før og efter festivalen er det Chuck Norris, Jackie Chan, franske c-film og indiske eller ægyptiske syngefilm, der er på de burkinske biografplakater. Ja, måske der i ny og næ vises en afrikansk film på Ouagadougous franske kulturcenter, men ellers glimrer de afrikanske film ved deres nærmest totale fravær.

Distributionen var det overordnede tema for FESPACO 1999, for skønt FEPACI siden 1970erne har bestræbt sig på at finde en løsning, er distributionen stadig afrikansk films alleralvorligste problem. Umiddelbart virker det ikke bare uacceptabelt, men tillige ganske uforståeligt, at de afrikanske film ikke bliver vist på deres eget kontinent. Også distributionsproblemet har imidlertid historiske årsager, der går tilbage til koloni-æraen. Dengang lå praktisk talt al filmdistribution og -forevisning i det frankofone Vestafrika i hænderne på to franske selskaber, COMACICO (Compagnie Marocaine du Cinéma Commercial) og SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine). Begge havde, af skattetekniske årsager, hjemme i Monaco, og begge førte næsten hele fortjenesten ud af de afrikanske lande.

De franske selskaber fortsatte deres vir-

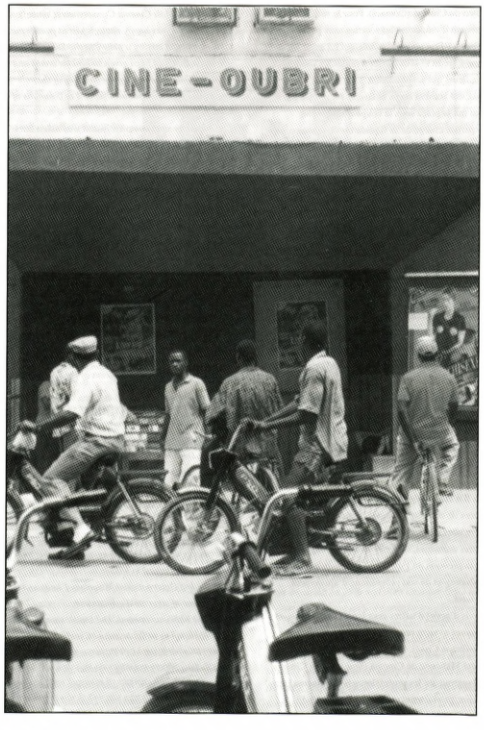
ke også efter selvstændigheden, hvor de fik selskab af det magtfulde amerikanske MPEAA (Motion Pictures Export Association of America), der var blevet opmærksom på det uopdyrkede afrikanske marked og nu satsede på et koncentreret fremstød på det afrikanske kontinent. Selv da flere vestafrikanske lande i begyndelsen af 1970erne nationaliserede deres filmsektorer, dvs. i første række deres biografer, var det stadig de franske og amerikanske selskaber, der sad på distributionen og således kunne diktere de nationaliserede biografer deres repertoire. Det turde være unødvendigt at tilføje, at de film der distribueredes, hovedsagelig var franske og amerikanske, hvortil kom indiske og kinesiske film, som distribueredes af mindre, libanesiske selskaber. Afrikanske film var der ikke plads til.

I erkendelse af, at de enkelte nationale markeder simpelthen var for små til, at man kunne etablere økonomisk bæredygtige alternative distributionsnet på nationalt plan, tog FEPACI i 1979 initiativ til at oprette et panafrikansk distributionsselskab, CIDC (Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique), hvis målsætning var at "dekolonisere de afrikanske biografiærreder".

På grund af juridiske spilfægterier fra franskmændenes side og manglende opbakning fra de afrikanske stater blev CIDC i 1984 erklæret fallit. Det er endnu ikke lykkedes at erstatte det med andre distributionsinitiativer på panafrikansk niveau, hovedsagelig fordi de involverede staters kulturelle, politiske og økonomiske profiler umiddelbart er for forskellige til, at et sådant samarbejde kan etableres, i det mindste i offentligt regi. FEPACI har imidlertid ikke givet op og satser nu på i stedet at organisere et panafrikansk distributionsnetværk på privat basis.

Nu kunne man måske godt (i sin naivitet) forestille sig, at biografejerne og instruktørerne kunne have en fælles interesse i, at der blev vist flere afrikanske film i de afrikanske biografer, i det mindste når man tænker på den iver, hvormed Ouagadougous indbyggere iler i biffen under FESPACO. Og når man ydermere tager i betragtning, at støtten fra Europa har betalt de allerfleste afrikanske film allerede før de får premiere, ja så skulle man umiddelbart mene, at der ikke kunne være den store økonomiske risiko forbundet med at sætte afrikanske film på plakaten. Men tingene er sjældent så enkle, som de måske kan se ud ved første øjekast.

Selv om man er en uafhængig afrikansk



En af Ouagadougous open air-biografer, som uden for festivalperioden hovedsagelig viser ikke-afrikanske tjubang-film

biografejer, der gerne vil vise kontinentets egne film og ikke er tvunget til at vise et bestemt fransk, libanesisk eller amerikansk selskabs film, kan det være uhyre vanskeligt at sætte en afrikansk film på plakaten - dels fordi der ikke eksisterer noget distributionsnet for afrikanske film, hvilket gør transporten både dyr og risikabel, dels fordi hver film kun eksisterer i et meget begrænset antal kopier, ofte kun én. Og skønt de fleste instruktører gerne vil have deres film vist for det afrikanske publikum, så er der ikke mange, der er parate til at lade den eneste kopi af filmen køre i smadder i en helt utidssvarende og slet vedligeholdt fremviser. Og det er en kendsgerning, at de fleste biografer - især de statslige - er i en miserabel forfatning.

Biografernes elendige tilstand er også i det mindste en del af årsagen til, at i alt fald den mere velklædte del af befolkningen måske tænker sig om to gange, før de går i biffen, for man spolerer let et par bukser eller en kjole på de faldefærdige udendørs klapstole. Den manglende vedligeholdelse er måske tillige en forklaring på, at de afrikanske biografer hovedsagelig tiltrækker et ungt publikum, som er mere til amerikanske eller asiatiske knaldfilm end til forholdsvis smal afrikansk art cinema.

Dertil kommer, at biografdriften i de fleste lande er et ganske ureglementeret område. Der findes f.eks. kun meget få steder sådan noget som kontrol med billetsalget - hvilket vanskeliggør ethvert forsøg på at indføre billetafgifter, som kunne føres tilbage til afrikansk film. Der meldes om tilfælde, hvor man f.eks. har kunnet registrere, at en 600 pladsers sal var fyldt til bristepunktet, men hvor billetlugen kun meldte om 50 solgte billetter. Biograferne - eller billetkontrollørerne - lukker nemlig ofte folk ind uden billet, enten mod kontant afregning i porten, eller fordi der er tale om familie og venner.

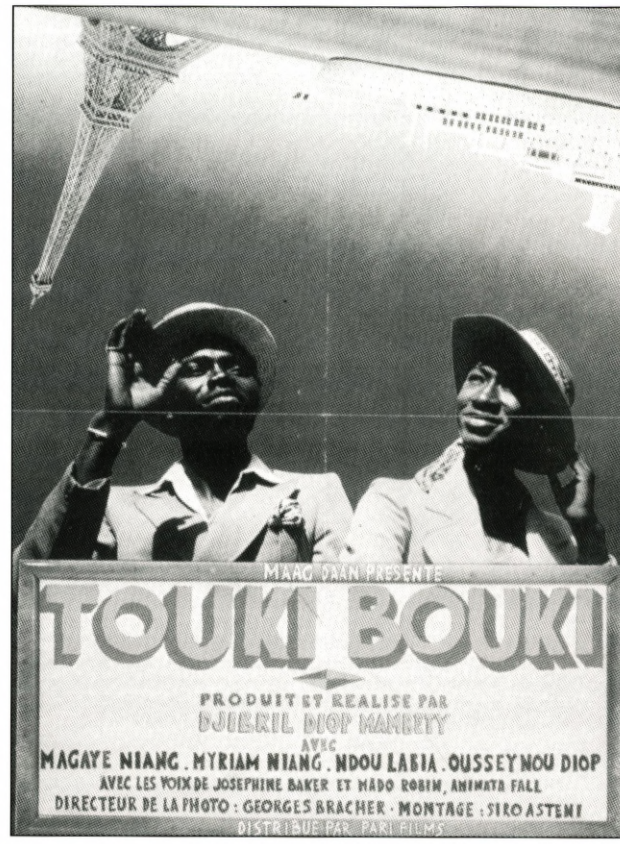
I de senere år har de tilbageværende biografer - mange er blevet omdannet til hoteller, natklubber e.l. - fået konkurrence fra små videoklubber, der viser relativt nye film på video for et publikum af unge, som måske ikke kan betale en biografbillet. Skønt visningsforholdene er yderst ringe, er videoklubberne blevet ganske populære, hvilket vidner om især storbyungdommens billedhunger, men ejheller her står der afrikanske film på programmet.

Mange filmfolk sætter i dag deres lid til tv-mediet, men endnu er det så som så med programsætningen af afrikanske film på de nationale tv-kanaler. Paradoksalt nok er det hovedsagelig fransk ejede kanaler som TV5 Afrique og betalingskanalen Canal Horizons (en Afrika-vendt udgave af Canal Plus), samt den sydafrikanske M-Net, der af og til viser afrikanske film. Alle tre kanaler kræver parabolantenne, og selvfølgelig et tv (!), hvilket betyder, at deres publikum hovedsagelig skal findes blandt den mere velbjærgede del af (by)befolkningen. Tv er stadig ikke hvermandseje i Afrika, og da slet ikke i landzonerne, hvor man mange steder end ikke har elektricitet, men flere og flere får i det mindste adgang til at se tv, så på sigt kan tv nok blive et vigtigt vindue for de afrikanske film. Ikke mindst hvis man kan overtale de gratis offentlige tv-kanaler til at vise dem, men da filmene ofte er ganske kritiske over for de lokale magthavere, kræver det en del politisk benarbejde i de fleste lande, før man når så vidt.

I mellemtiden overhældes de afrikanere, der faktisk *kan* se tv, af den vestlige verdens billeder af bl.a. Afrika. Behovet for at kunne vise afrikanske billeder af Afrika er derfor mere påtrængende end nogensinde, og de afrikanske filmskaberes ansvar som

kulturens centrale formidlere tilsvarende større. Det mener i alt fald Gaston Kaboré, der i mange år var formand for FEPACI: "Hvis de afrikanske filmskabere ikke udfylder deres rolle som bevidsthedsvækkere, vil Afrika måske i morgen være et kulturelt fordømt kontinent med borgere som rent fysisk bor i Afrika men mentalt befinder sig et andet sted, fordi de er blevet overøst med billeder der er udtænkt og skabt af andre mennesker." Og han fortsætter: "Hvis de afrikanske film ikke får en chance for at blive en del af den menu, der tilbydes offentligheden, så vil denne offentlighed miste forbindelsen til virkeligheden og til sine egne behov som borgere i Afrika, og den vil kun kunne få øje på Afrikas enorme problemer og katastrofer, hvad enten der er tale om naturkatastrofer eller katastrofer frembragt ved internationale magters rivaliseren [...] Vi må levere alternative billeder, billeder af håb (selv om vi selvfølgelig ikke skal male alt i den afrikanske have rosenrødt) til disse borgere, så de kan få mulighed for at danne deres egne meninger om livet omkring dem. På den måde vil de ikke miste håbet om at kunne være aktører i transformationen af deres egen virkelighed" (i Givanni 2000: 188, 190).

Der er næppe nogen, der vil være uenige med Gaston Kaboré i dette synspunkt, men blandt hans yngre kolleger finder man også mange, der er opflasket med vestlige medier og nu tager den globale hybridkultur på sig som *deres* afrikanske identitet. Selv om også disse unge instruktører gerne vil have det afrikanske publikum i tale, så er de ikke bange for også at kaste blikket ud af Afrika, mod mere internationale horisonter, såvel hvad angår inspiration som afsætningsmuligheder.



Plakaten til Djibril Diop Mambetys rebelske *Touki-Bouki* (Senegal 1973)

Ud af "den afrikanske ghetto" - Opbrud i 1990erne. De unge instruktørers åbning mod den omgivende verden er ikke et specifikt filmisk fænomen, men indskriver sig i et mere generelt 'ungdomsoprør' mod de foregående tiårs afrocentrisme til fordel for en erkendelse og accept af, at (i alt fald det urbane) Afrika i dag er en del af 'den globale storby'. Faktisk er forskellen mellem land og by i Afrika i dag på mange måder større end den kulturelle afstand mellem storbyer i hhv. Afrika og Europa. Oprøret er da også i første række et storbyfænomen, og hovedparten af dets repræsentanter er født efter 1960, dvs. de har ikke oplevet koloni-æraen på egen krop. For disse unge afrikanere er den afrocentristiske isolationspolitik ikke længe-

re gangbar mønt, for, som den ghanesiske filosof Kwame Anthony Appiah udtrykker det i sin filosofiske bestseller *In My Father's House*: "Der er ingen tvivl om, at "afrikansk solidaritet" kan være et vitalt og funktionelt kampråb; men i denne verden af køn, etniske tilhørsforhold og klasser, af familier, religioner og nationer, kan det være nok så hensigtsmæssigt at huske på, at der er tider, hvor Afrika ikke er det banner, vi har brug for" (Appiah 1992: 180).

I den postkoloniale æra, hvor den globale kulturcirkulation i stadig stigende grad udvisker skellene mellem de nationale kulturer, er det blevet om muligt endnu vanskeligere at udpege en specifik afrikansk kultur. Men ifølge Appiah er det heller ikke i afrikanernes interesse at blive fastholdt i en eller anden afrikansk Andethed i forhold til resten af verden. "I Afrikas kulturer er der folk, som nægter at se sig selv som Den Anden", skriver han (Appiah 1992: 157), og det gælder, hvad enten det er afrikanske puristerne eller eksotisme-søgende europæere, der prøver at gøre afrikanerne til "Andetheds-maskiner", som han udtrykker det.

I stedet for at isolere sig og vende sig ind imod en forment afrikansk specificitet, bør Afrika ifølge Appiah søge at integrere sig i det globale samfund. Dét er også holdningen blandt 1990ernes yngre instruktører. De fleste af dem er født og opvokset i storbyernes hybridkulturer, hvor traditionen er om ikke død, så i det mindste relegeret til en forholdsvis underordnet position.

Den unge senegalesiske instruktør Bouna Médoune Seye, der har tilbragt sin barn- og tidligste ungdom i Dakar og Marseille, hævder f.eks., at "jeg kan bedre forsvare mig mod en lastbil end mod en slange! Landsbyen er afgjort ikke mit miljø; jeg forstår den ikke" (cit. i Barlet 1996: 88). Som mange af sine jævnaldrende kolleger er han et decideret bymenneske - og som sådan mere internationalt orienteret, end han er optaget af den afrikanske tradition. Bouna Médoune Seye, som bl.a. har lavet filmen *Bandits Cinéma* (1994), fremhæver også, at han elsker film - hans foretrukne instruktører er Djibril Diop Mambety, Fellini og Orson Welles - i sandhed en global cocktail!

Netop denne moderne urbane hybridkultur står i fokus i camerouneren Jean-Pierre Bekolos debutfilm *Quartier Mozart* (1992, *Kvarteret Mozart*). Filmen udspiller sig i Kvarteret Mozart, der indtil for nylig var en reelt eksisterende lokalitet i Camerouns næststørste by, Douala, og den skildrer, hvordan bydelens unge indvånere er lige så fortrolige med den vestlige populærkulturs ikoner - bl.a. Michael Jackson, Denzel Washington, Lady Diana og Caroline af Monaco - som de er med f.eks. Nelson Mandela og Camerouns fremmeste repræsentant på verdensmusikscenen, saxofonisten Manu Dibango. For Bekolo er denne urbane hybridkultur i dag en kendsgerning, som man hverken bør fornægte eller fordømme, for, som han siger: "Man kan ikke begrave sig i sin egen kultur uden at tage hensyn til det, der sker omkring én. Jeg er ikke konservativ. En kultur, der ikke udvikler sig, dør. [...] Man laver ny kultur, ikke ved at fornægte det, der kommer udefra og konservativt klamre sig til fortiden. Men ved at kombinere de to strømninger" (interview i Politiken, 12. juni 1993).

Også i sin æstetiske udformning søger *Quartier Mozart* at afspejle hybridkulturen. I modsætning til de fleste afrikanske films sendrægtige rytme er den både hipt og meget rytmisk klippet, ja den kan sine steder næsten minde om en musikvideo.

Og det musikalske score består af samplet afrikansk polyrytmik. Om filmens æstetik siger Bekolo selv: "*Quartier Mozart* forsøger at definere en nutidig æstetik for det urbane Afrika: et ekko af den vestlige kultur, som den opleves i de folkelige kvarterer. Dialogerne, kostumerne, dekorationerne, personernes navne og iscenesættelsen er alle elementer af den vestlige kultur, som den mimes af afrikanere, der kun har en vag erindring om deres egen kultur. Ved sine parodier på de karatefilm og de westerns, som vises i de folkelige biografer, henvender *Quartier Mozart* sig til det afrikanske publikum med et glimt i øjet" (i Le Film Africain, no. 5, Mai 1992).

Quartier Mozart (Cameroun 1992, *Kvarteret Mozart*), instrueret af Jean-Pierre Bekolo

Bekolo kunne næppe have ønsket sig en bedre ros end den, den franske producent Daniel Toscan du Plantier gav filmen, da den i Cannes vandt prisen Afrique en Création. Toscan du Plantier begrundede nemlig valget med, at "*Quartier Mozarts* største kvalitet er ikke at være en afrikansk film, men at være en film slet og ret. [...] *Quartier Mozart* giver ikke et konventionelt billede af Afrika. Den repræsenterer en anden måde at lave film på i Afrika. Jeg siger netop lave film i Afrika, og ikke afrikansk film."

Tendensen blandt de unge instruktører går netop i retning af at frigøre sig fra de forventninger om eksotisme eller miserabilisme, som betegnelsen "afrikansk film" vækker. De vil stadig gerne lave film i og om Afrika og/eller om afrikanere, men de vil ud af "Afrika" forstået som en særlig opfattelse af "afrikansk" eksotisme og/eller afrocentrisk identitet. De vil ikke lave "afrikanske" film, men simpelthen film. Det betyder ikke, at de er mindre engagerede i Afrika og dets problemer end deres ældre kolleger; de er det blot på en anden måde. De vil betragtes som instruktører på linje med alle andre instruktører i verden. De vil underholde, fortælle historier, levere social kritik og/eller lave kunst - uden at ligge under for særlige "afrikanske" dogmer. Ifølge den unge dynamiske Balufu Bakupa-Kanyinda fra det tidligere Zaïre (nu Den Demokratiske Republik Congo) er det "forkert at give afrikansk film en særstilling. Afrika skal lave film, som man gør det i resten af verden [...]. I Paris, i Stockholm, overalt i verden ønsker man at få folk til at drømme, give dem glæden ved at gå i biografen og se en god historie, grine, måske lære noget. [...] Vi må holde op med at tro, at vi skal forandre den afrikanske virkelighed" (interview i Mattias Lindbergers dokumentarfilm *Ouagadougou - Afrikas Hollywood*, Sverige 1994).

I dag er den afrikanske filmscene umådeligt bredspektret. Der laves stadig både historiske, socialrealistiske og mytiske film, og der laves stadig film, som i narrativ struktur lægger sig i forlængelse af den orale fortælletradition, men også film, som ligger ganske tæt på den vestlige mainstreamfilms kanoniserede fortællestruktur. Pointen er, at den vestafrikanske film ikke på samme måde som tidligere er

Balufu Bakupa-Kanyindas lille korte genistreg
Le damier - Papa National Oyé (Gabon 1996)

underlagt bestemte politiske og æstetiske dogmer. Den kan være politisk engageret, den kan være underholdende, den kan være personlig, den kan hente inspiration i den afrikanske tradition eller i vestlige medieprodukter - eller den kan gøre det hele på én gang.

Der laves dog stadig ikke deciderede kærligheds- eller actionfilm i Vestafrika. Selv de mest underholdende film har fremdeles et vist samfundsdebatterende islæt. Det gælder f.eks. *Ça twiste à Poponguine* (Moussa Sene Absa, Senegal 1993), der i en ganske vestlig stil beretter om instruktørens barndom i landsbyen Poponguine i 1960erne. Fokus er ikke på traditionel landsbykultur, men på to rivaliserende ungdomsgrupper, hvis medlemmer sværger til hhv. fransk rock og amerikansk blues. Her er ingen formanende pegefingre, der tager afstand fra *toubab*-kulturen (dvs. de hvides kultur), kun et nostalgisk tilbageblik på en begivenhedsrig barndom, hvor den vestlige musikkultur var en lige så vigtig del af dagligdagen som koranen og traditionen. Men samtidig også, i nye gevandter ganske vist, endnu et debatindlæg i den klassiske diskussion om forholdet mellem tradition og modernitet.

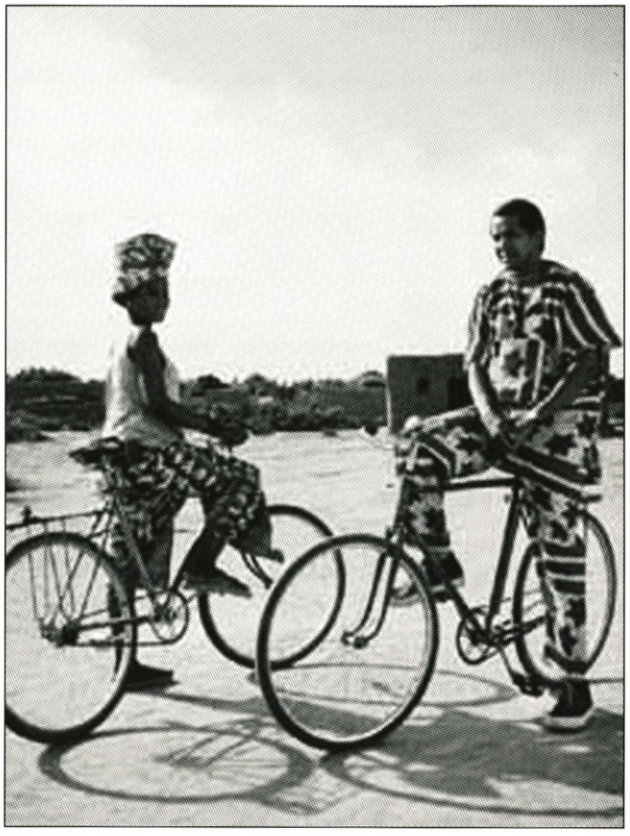
TGV (1998) af Moussa Sene Absas landsmand Moussa Touré er en rytmisk swingende afrikansk adaption af John Fords klassiske western *Stagecoach* (1939, *Diligencen*). Med en chauffør, der kalder sig Rambo, skal en brousse-taxi (ironisk opkaldt efter det franske hurtigtog TGV) fragte sin ladning af passagerer fra alle sociale lag og adskillige af de vestafrikanske lande, samt to hvide etnologer, fra Dakar til Conakry i Guinea. Gennem de diskussioner, oplevelser og møder, som dette mikrokosmos kommer ud for undervejs, søger Touré i allegoriens form at sætte humoristisk fokus på, hvad det vil sige at være afrikaner i dag.

Balufu Bakupa-Kanyindas lille korte genistreg *Le damier - Papa National Oyé* (Gabon 1996) er en utvetydig politisk allegori om præsident Mobutu, der var enevældig diktator i Zaïre fra 1965, til han blev styrtet i 1997. *Le Damier* er historien om en lidenskabeligt damspillende tyran, der i en fattig hash-rygende anarkist finder sin overmand på dam-brættet. Dét er naturligvis helt uacceptabelt, hvorfor dam-virtuosen ender med at måtte lade livet, efter først at være blevet ophøjet til minister uden portefølje. De sort-hvide billeder er stramt beskårede; stilen er knap, ligefrem og dog slentrende musikalsk; og den tragiske historie er fortalt med en på én gang knugende og befriende kulsort humor.

Mohamed Camara fra Guinea har anvendt den nye frihed til at lave chokerende film, der tilsyneladende systematisk endevender traditionens mest forbudte tabuer ét efter ét. I kortfilmen *Denko* (1992) var det incest-forbudet, der stod for skud, i en historie om en mor, der går i seng med sin blinde søn for at bryde den forbandelse, der berøvede ham synet. Og i 1999 vakte Camara furore på FESPACO, da han præ-

senterede sin første lange spillefilm, *Dakan* (1997), der handler om mandlig homoseksualitet. I Afrika betragtes homoseksualitet i bedste fald som uafrikansk, i værste som ikke-eksisterende, hvilket bl.a. demonstreredes på den efterfølgende pressekonference, hvor det var tydeligt, at mange simpelthen ikke rigtigt havde forstået, hvad filmen handlede om.

Abderrahmane Sissakos lille mesterværk *La vie sur terre* (Mali 1998) er i en helt anden boldgade. Den er en slags metafilm og samtidig en yderst personlig film om en instruktør (spillet af Sissako selv), der fra Paris vender hjem til sin fædrene landsby i Mali for at fejre årtusindskiftet, og lave en film om det. Filmen er en bestillingsopgave fra den fransk/tyske kulturkanal ARTE, der gav en række unge instruktører verden over den samme opgave: lav en film om årtusindskiftet i jeres hjemland. I har fuldstændig frie hænder. I Sissakos tilfælde er resultatet blevet mere end bemærkelsesværdigt: en umådeligt smuk film, der sætter hele årtusindskiftehypet i tankevækkende relief ved den afrikanske landsbys totale uimponerethed. Her er der såmænd ikke noget, der ændrer sig, fordi det bliver den 1. januar 2000. Man vil stadig have problemer med at komme i kontakt med resten af verden fra landsbyens eneste telefon, cyklen vil stadig være det mest anvendte transportmiddel, og man vil stadig have problemer med at brødføde familien.



Abderrahmane Sissako i hans egen *La vie sur terre* (Mali 1998)

Bye Bye Africa (Tchad 1998) af instruktøren Mahamat-Saleh Haroun er endnu et eksempel på denne ny på én gang meget personlige og samtidig metafilmiske afrikanske film. Også her spiller instruktøren selv hovedrollen, og filmen handler om sin egen tilblivelsesproces og den afrikanske films vilkår i Afrika mere generelt. Vi følger bl.a. Haroun rundt i Tchads hovedstad N'Djamena, hvor bomber har jævnet de fleste biografer med jorden, og vi hører ham komme til kort i en dialog med faderen, der bebrejder ham, at han laver film for de hvide. Han har bl.a. hørt, at sønnen har lavet en film om en, der hedder Freud: "Er det en af dine venner?". Hvem laver de afrikanske instruktører film for? Og hvordan kan de forsvare at sidde i Europa og udtænke interessante film, hvis deres landsmænd ikke har mulighed for at se dem - og heller ikke ville forstå dem, hvis de havde? *Bye Bye Africa* giver ingen entydige svar, men den er i sig selv et forsøg på - bl.a. gennem samarbejde med befolkningen, billig video-teknik og lokale produktions- og visningsaftaler - at overvinde et

par af afrikansk films alvorligste problemer.

Jo, der er virkelig i de sidste ti år sket et radikalt skred i den afrikanske filmproduktion og, ikke mindst, i instruktørernes holdning til det at lave film i Afrika. De unge instruktører har lagt afrocentrismen bag sig og forsøger - også selvkritisk - at skære igennem alle løgne om Afrika for at præsentere et sandere billede af kontinentet, ikke blot for afrikanerne men for hele verden. Balufu Bakupa-Kanyinda igen: "Forholdet mellem Europa og Afrika har altid været baseret på løgne. Nu med Afrikas demokratisering er der igen tale om løgne. Afrika er en myte for Europa, og det er også blevet en myte for Afrika selv. Vi sidder i Paris og udtænker vore film, og så tror vi, at vi kan tale i Afrikas navn. Den afrikanske film må være fri til at tale med sin egen stemme, fortælle sine egne historier. [...] At sige, at vi skal lave film for Afrika - det er for sent! Vi skal lave film for hele verden. Afrika er en del af verden!" (ibid.).

Meget tyder på, at de unge afrikanske instruktører kan blive dem, som "virkelig skal formidle Forstaaelsen mellem Afrika og Europa", for ikke at tale om Afrikas egen forståelse af et Afrika i forandring.

Noter

1. Begrebet 'mental dekolonisering' er hentet hos den kenyanske forfatter Ngugi wa Thiong'o, der i 1986 skrev bogen *Decolonising the Mind.*
2. 1930ernes og 40ernes litterære *négritude*-bevægelse tegnedes især af digterne Aimé Césaire fra Martinique og senegaleseren Léopold Senghor (der i 1960 skulle blive det selvstændige Senegals første præsident). De havde begge studeret i Paris og var stærkt influeret af fransk kultur, men priste i deres digte det, de så som det genuint afrikanske, herunder de traditionelle religioner, den afrikanske kvinde, de afrikanske masker etc.. Over for det krigshærgede Europa fremstillede de Afrika som det tabte paradis, hvor den undergangstruede vestlige civilisation kunne finde sin redning. *Négritude*-bevægelsen er siden (af bl.a. Frantz Fanon) blevet kritiseret for - imod afrikanernes interesse - at forherlige og romantisere et ikke-eksisterende mytisk Afrika.
3. Teshome Gabriel er professor i Film og tv ved UCLA i Los Angeles og har bl.a. skrevet bogen *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (1982). Haile Gerima er først og fremmest filmskaber - han har bl.a. lavet filmene *Harvest: 3000 Years* (1976) og *Sankofa* (1993) - men har på det teoretiske plan tillige lanceret begrebet "Triangular Cinema" (jvf. hans essay "Triangular Cinema, Breaking Toys, and Dinknesh vs Lucy", i Willemen & Pines 1989), hvor det revolutionære filmarbejde betragtes som et trekantforhold mellem publikum/fællesskabet, filmskaberen/fortælleren og aktivisten/kritikeren.
4. Burkina Faso har en helt unik position i afrikansk film. Allerede i 1970, da det endnu hed Øvre Volta, nationaliserede det sine på det tidspunkt seks biografer og indførte året efter en afgift på billetindtægterne. Pengene fra afgiften gik ind i en fond, som bl.a. finansierede det halvstatslige selskab SONAVOCI, der grundlagde en national filmproduktion. Landet har et pænt spektrum af produktionsudstyr, som også er blevet lejet ud til nabolandene; man havde i årene 1967-86 en filmskole, INAFEC (hvor bl.a.

Touki Bouki af Djibril Diop-Mambety (1973)

Idrissa Ouedraogo gik, før han rejste til Frankrig), og på universitetet i hovedstaden Ouagadougou kunne man i begyndelsen af 1990erne læse Filmvidenskab. Ouagadougou har ydermere siden 1969 været vært for den panafrikanske filmfestival FESPACO; FEPACI har hovedsæde her; og det var også i Ouagadougou, man i 1995 åbnede et panafrikansk Cinematek, hvor der (i princippet) skal deponeres en kopi af alle afrikanske film.

Litteratur

Appiah, Kwame Anthony (1992): *In My Father's House - Africa in the Philosophy of Culture*, New York/Oxford: Oxford University Press.

Bâ, Amadou Hampaté (1972): *Aspects de la civilisation africaine*, Paris: Présence Africaine.

Barlet, Olivier (1996): *Les cinémas d'Afrique noire - Le regard en question*, Paris: L'Harmattan.

Davidson, Basil (1961): *Det genfundne Afrika - Historien om Afrikas glemte Fortid* (da. overs. af *Old Africa Rediscovered*), København: Gyldendals uglebøger 1962.

Diawara, Manthia (1992): *African Cinema - Politics & Culture*, Bloomington: Indiana University Press.

Fanon, Frantz (1961): *Fordømte her på jor-*

den (da. overs. af *Les damnés de la terre*), København: Rhodos 1968.

FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes)(red.)(1995): *L'Afrique et le centenaire du cinéma - Africa and the Centenary of Cinema*, Paris: Présence Africaine.

Gardies, André (1989): *Cinéma d'Afrique noire francophone - L'Espace Miroir*, Paris: L'Harmattan.

Gardies, André & Haffner, Pierre (1987): *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles: Éditions OCIC.

Givanni, June (red.)(2000): *Symbolic Narratives/African Cinema - Audiences, Theory and the Moving Image*, London: British Film Institute.

Haffner, Pierre (1978): *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan: Les Nouvelles Éditions Africaines.

Harrow, Kenneth W. (red.)(1999): *African Cinema - Post-Colonial and Feminist Readings*, Trenton/New Jersey & Asmara/Eritrea: Africa World Press Inc.

Hennebelle, Guy (red.)(1983): *Cinémas noirs d'Afrique*, Paris: CinémAction no. 26.

Malkmus, Lizbeth & Armes, Roy (1991): *Arab & African Film Making*, London: Zed Books.

Ouedraogo, Idrissa (1995): "Le cinéma et nous ...", i *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma* (ed. FEPACI), Paris/Dakar: Présence Africaine 1995.

Pines, Jim & Willemen, Paul (red.)(1989): *Questions of Third Cinema*, London: British Film Institute.

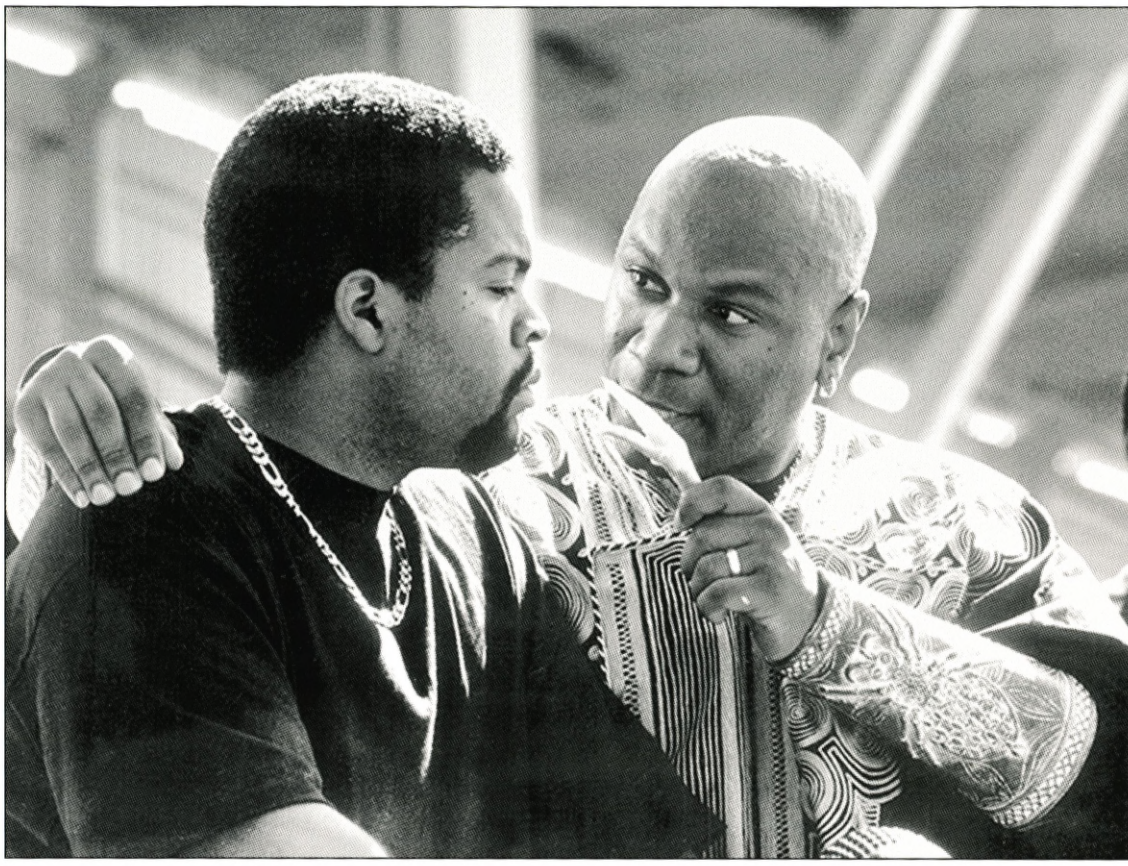
Seminar om "The Role of the African Film-Maker in Rousing an Awareness of Black Civilization" (Ouagadougou 8.-13. April, 1974), Paris: Présence Africaine no. 90, 1974.

Sundgren, Nils Petter (1972): *På bio söder om Sahara*, Stockholm: Pan/Norstedts.

Teno, Jean-Marie (1995): "Liberté, le pouvoir de dire non", i *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma* (ed. FEPACI), Paris/Dakar: Présence Africaine 1995.

Ukadike, Nwachukwu Frank (1994): *Black African Cinema*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Eva Jørholt er lektor ved Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Gennem de sidste år har hun forsket i afrikansk film og i den sammenhæng deltaget i de tre seneste ombæringer af FESPACO. Hun har tillige undervist i afrikansk film og holdt en række foredrag om emnet.



Dangerous Ground (1997), instrueret af Darrell Roodt

Sort er ikke et spørgsmål om farve

- Filmen i det ny Sydafrika

af Mai Palmberg

Med det ny Sydafrika får det afrikanske kontinent en ny filmnation at regne med. Det er også en ny slags film, der vokser frem. Den er flersproget, multikulturel og den er på én gang sort og hvid uden at leve op til omverdenens forventninger om en konfrontation mellem "hvide" og "sorte" som det primære kendetegn for det sydafrikanske samfund. Den indeholder forsøg på at forstå arven fra de afrikanske kulturer og knytte an til den mundtlige tradition, men endnu mere fremtrædende er storbyen som scene for møder, drømme og konflikter.

En ny generation af sorte begyndte at få mulighed for at lave film i årene fra

Soweto-oprøret i 1976 til Mandelas løsladelse i 1990. Dagens sydafrikanske film tager ofte afsæt i og gransker effekterne af apartheid, men den er ikke en fortsættelse af kampårenes politiske film. Fortælleglæden, ikke politikken, er udgangspunktet for dagens sydafrikanske filmskabere.

Tre instruktører. Tre filmskaberes karrierer og baggrunde kan illustrere, hvordan den ny sydafrikanske film vokser frem af forskellige kilder og anvender forskellige metoder.

Ntshaveni Wa Luruli er født 1960 i Soweto, en gruppe sorte forstæder sydvest for Johannesburg som voksede frem efter Anden Verdenskrig. Hans vej til filmen gik over fotografiet. Da han gik i tiende klasse, fik han et kamera af sin far, og han begyndte at gå rundt og tage billeder ved bryllupper og fester. Sådan mødte han en professionel fotograf fra Israel, som gav ham et gammelt Voigtländer-kamera og indviede ham i kunstfotografiet.

Der var dengang kun én biograf i Soweto. Den ejedes af en sort forretningsmand og viste kung fu-film og italienske westerns. Ikke noget med substans. "Så jeg var ikke akkurat forberedt, da jeg kom ind på Filmvidenskab ved Wits (Witwatersrands universitet) i 1984. Vi skulle skrive kritiske essays om kvalitetsfilm, men de blev kun vist i biografer i Johannesburgs centrum, hvor der ikke var adgang for sorte. Min professor var derfor nødt til at give mig andre opgaver, og jeg så således de film af bl.a. Fellini, som fandtes på universitetsbiblioteket. Den første rigtigt gode film jeg så, var Ingmar Bergmans *Sommarnattens leende* (1955, *Sommernattens smil*). Det var inspirerende at se, hvordan man kunne bruge kameraet psykologisk til at fange menneskers inderste tanker. En anden instruktør jeg beundrede for hans måde at fortælle med kameraet på, var Kurosawa."

Witwatersrands universitetet var begyndt at optage et begrænset antal sorte studerende, men Wa Luruli måtte søge dispensation tre gange, før han kom ind. Hans mor gav ham madpakker med madrester fra den hvide familie, hvor hun arbejdede. "Jeg følte en slags sejrens sødme over at være nået så langt", siger han.

"Derefter fik jeg som sort i filmbranchen ikke lov at lave andet end at tage mig af apparater, som var gået i stykker o.l. Vi var stikirend-drenge og fik hverken ansvar eller anerkendelse. Vi blev stiltiende medhjælpere til forvrængede fortællinger."

Wa Luruli fik et Fulbright-stipendium til Columbia University i New York, hvor han var så heldig at komme til at arbejde som assistent for Spike Lee. I dag ernærer han sig som forelæser ved sit gamle universitet i Johannesburg.

Hans første spillefilm var *Chikin Biznis - the Whole Story* (1998), der vandt to priser på den store panafrikanske filmfestival

Ntshaveni Wa Lurulis debutfilm *Chikin Biznis - the Whole Story* (1998)

FESPACO i 1999. En lavere tjenestemand, som arbejder på børsen, siger op efter 25 års tjeneste for at starte for sig selv. Han drømmer om at vende tilbage til børsen med sin egen blomstrende virksomhed, men karrieren i forretningslivet indledes (og slutter) med salg af levende høns i Soweto. Trods sin ganske beskedne fremgang føler han sig som en stor mand og skaffer sig i sin forfængelighed en elskerinde, hvilket resulterer i, at hans kone smider ham ud, og at hele hans tilværelse bliver umådeligt problematisk. Og det ville ikke være en sydafrikansk film, hvis der ikke også var en grim gangster, der krydsede hovedpersonens vej. "Dette er ikke en realistisk film - dem laver dokumentarfilmskabere bedre", siger Wa Luruli. "Det her er fantasi, virkeligheden er overdrevet, og alle er udklædte for at gøre grin med hele situationen."

Darrell Roodt er en etableret hvid instruktør, som søger en ny rolle og nye temaer i det ny Sydafrika. Han startede på et dramakursus på Wits, men kom snart på kant med lærerne og besluttede, at den eneste måde han kunne lære at lave film på, var ved at gå ud og lave dem selv.

Man skulle måske tro, at Roodt som hvid instruktør ville optræde som repræsentant for de hvides privilegier. Sådan ser han det ikke selv: "Jeg kommer fra en fattig hvid familie. I modsætning til Ntshaveni har jeg aldrig haft mulighed for at studere i udlandet eller arbejde med Spike Lee. Mine første film blev lavet af filmstumper, som jeg havde stjålet."

Den første film var *Place of Weeping* (1986). Darrell Roodt var dengang 23 år. Som tekniker ved det sydafrikanske tv syntes han, at dets dokumentarprogrammer havde vældig lidt at gøre med det, som foregik i landet. Han fik idéen til sin spillefilm, da han hørte om en sort kvinde, der indsamlede beviser på, at hvide farmere i Natalprovinsen mishandlede deres landarbejdere, undertiden med døden til følge. Filmen blev lavet på otte dage og var ikke noget mesterværk, men fik et stort publikum. Flere af Roodts senere film, bl.a. hans tredje, *City of Blood*, gjorde ham imidlertid kendt som sydafrikansk *enfant terrible* inden for genre-film og thrillers.

Roodts første film efter apartheids fald var en ny og forbavsende fantasiløs filmatisering af Alan Patons epokegørende - og flere gange filmatiserede - roman *Cry, the Beloved Country*. I filmen, der er fra 1995, sætter Roodt hverken spørgsmålstegn ved den hvide hovedpersons paternalisme eller ved forestillingen om landsbyen som uspoleret idyl og storbyen som demoraliserende vederstyggelighed. Selv har han senere udtalt, at filmen var "alt for sentimental", hvorfor han fulgte den op med en hårdkogt thriller, *Dangerous Ground* (1997), der handler om en sort sydafrikaner, som vender hjem fra eksil og finder sin bror involveret i en narkobande ledet af nigerianske gangstere. "Det er en xenofobisk film", konstaterer Roodt uden rødmen. Budskabet er, siger han selv, at det ikke kan lade sig gøre at bekæmpe vold med vold - men det drukner noget i kugler og blod.

"Jeg konkurrerer ikke med de nye sydafrikanske instruktører om penge", understreger Roodt. Hans taktik er at søge finansiering i USA mod at lade en amerikansk stjerne få en hovedrolle. Hvad det betyder for følelsen af lokalfarve, kan man diskutere, men Whoopi Goldberg fik hovedrollen i *Sarafina* (1991), og i *Dangerous Ground* spillede Ice Cube den hjemvendende bror.

Roodt planlægger nu en ny film sammen med Ntshaveni Wa Luruli: en moder-

Portrait of a Young Man Drowning (1999), instrueret af Teboho Mahlatsi

ne afrikansk Macbeth. Filmen skal give et vue ud over Afrikas samtid. F.eks. skal Macbeth skaffe våben fra Østeuropa, og der vil være flygtningestrømme, incest og idéen om ikke-vold som eneste løsning. Som en fodnote til historien kan man notere, at Roodt og Wa Luruli blev venner på nordisk grund i 1999, da de mødtes først på filmfestivalen i Gøteborg i februar (festivalen havde indledt et samarbejde med filmfestivalen i Cape Town om udveksling af film) og siden i september ved Film fra Syd-festivalen i København. "Vi ville måske aldrig have truffet hinanden i Sydafrika", siger Wa Luruli.

Teboho Mahlatsis favoritmedie er tv. Det er effektivt som rugekasse for skuespillertalenter, og det når ud til folk. "Hvis man vil i biografen, må man tage taxa eller tog, og det er dyrt, tager tid, og man kan blive overfaldet på vejen", siger han.

I 1999 modtog Mahlatsi en sølvløve ved filmfestivalen i Venedig for sin suggestive 11 minutters kortfilm *Portrait of a Young Man Drowning*. En tidligere modstandsmand ernærer sig som lejemorder i den sorte forstad. Han forsøger forgæves at forsone sig med sit seneste offers familie og går rundt i kvarteret for at finde et sted at tage sig et bad. Men ingen vil tage imod hverken ham eller hans omvendelse, for man kan altid få brug for at skulle leje en morder.

Teboho Mahlatsi kom på historien, da han arbejdede som 'soft director' på et videoprojekt, *Ghetto Diaries*, i forstaden White City, hvor en række almindelige mennesker fik instruktion i at bruge et videokamera for siden selv at filme deres hverdag over to uger. Resultatet blev *White City, Black Lives* (1997). En mand med en voldsom fortid havde filmet, hvordan han forgæves forsøgte at få lov at tage et brusebad hos sine naboer. Den historie gemte Mahlatsi til eget brug. Han kom også til at tænke på en western, hvor John Wayne rider ind i en by og får en kold modtagelse på grund af noget han gjorde, da han var der sidst. Mundharmonikamusikken i Mahlatsis kortfilm er en hyldest til denne western. Ellers er hans yndlingsinstruktører Pasolini, Sembène, Scorsese og Spike Lee. Dogme 95 har han læst om på internettet: "interessant".

Hver onsdag aften var der fire millioner seere til tv-serien *Yizo, Yizo*, som Mahlatsi skrev i 13 episoder à en halv time. Serien, der var et bestillingsarbejde for undervisningsministeriet, handlede bl.a. om vold i skolerne. Den blev skrevet i nært samarbejde med de unge, og den ny musikbevægelse i Sydafrika, *kwaiti*, en slags rapmusik, har en fremtrædende plads. *Yizo, Yizo* tog narko- og voldsproblemerne op på en ganske realistisk måde og skabte debat. En del sorte kaldte Mahlatsi 'sell-out', fordi han fremstillede de sorte så negativt. De kommende afsnit af serien skal vare en time hver. "Det skal være mere tredimensionalt. Vi skal også komme ind på, hvorfor det er blevet sådan." Sproget er 'township slang' med indslag af zulu, xhosa, afrikaans og engelsk. "Jeg er loyal over for mit publikum og bruger kun engelsk dér, hvor det ville være naturligt i virkeligheden."

"Jeg håber en dag at få mulighed for at lave en spillefilm", siger Mahlatsi, men han understreger, at han ikke opfatter tv som mindreværdigt i forhold til film. Historierne er vigtigere end teknikken og mediet.

Hvidt og sort. Der eksisterer ikke længere nogen helt hvid filmindustri i Sydafrika. Næsten alle film har både sorte og hvide bag kameraet, på mange forskellige niveauer. Men når de fleste instruktører stadig er hvide, betyder det så ikke, at perspektivet bliver overvejende hvidt? Svaret er ikke givet på forhånd. I nogle film er beskrivelsen af de sorte ganske vist stadig paternalistisk, som f.eks. i en af de kortfilm, som var udvalgt til at repræsentere sydafrikansk film på dette års filmfestival i Gøteborg, Jennifer Ussis *The Unique Oneness of Christian Savage* (1999). Her møder vi en hvid dreng, som leger med sin sorte ven ude på landet. Da vennen falder ned fra et træ og dør, slutter filmen med at hans skikkelse går i ét med den hvide drengs hund. "En forbandet ulykkelig slutning", knurrede Sydafrikas ambassadør i Sverige, da han så filmen. Catherine Stewarts 26 minutters *Clean Hands* (1999) bygger for så vidt på en ganske fyndig idé i beskrivelsen af den afsides beliggende by, hvis indbyggere - farvede, sorte og hvide - går sammen om at narre penge fra turister til et "lokalt udviklingsprojekt", der viser sig at bestå i indkøb af en storskærm og en videokanon for bedre at kunne se soap operas. Men det er kun de hvide personer, der får konturer i filmen, mens de ikke-hvide alene fremstår som sparsomt talende papfigurer.

På den anden side er den måde, hvorpå de sorte fremstilles i disse film, næppe en direkte konsekvens af, at filmene er instrueret af hvide. Det lykkedes apartheid at skabe forskellige og adskilte verdener for sorte og hvide, adskilte socialt såvel som hvad angår ressourcer og magt. Men 1970ernes og 80ernes kamp mod apartheid stod ikke mellem sorte og hvide. Det var en demokratisk kamp mod kapitalen og den racistiske regering. Vigtigere end hvid og sort er derfor forholdet til denne politiske proces.

The Unique Oneness of Christian Savage (1999), instrueret af Jennifer Ussi

En hvid instruktør kan næppe på egen hånd sætte sig ind i sortes erfaringer. Men det man ikke kan forstå, kan man kommunikere om, og sådan arbejder mange instruktører. Der findes næppe nogen sydafrikansk film, hvor hovedparten af de navne, der figurerer på creditlisten, ikke er sorte sydafrikanere. Men hvordan kommunikationen er foregået, beretter creditlisterne naturligvis intet om. Det hævdes dog, at man arbejder mere kollektivt og mindre instruktørdomineret end i USA (1).

Mit eget indtryk fra Sydafrika er, at der består et meget mere afslappet forhold mellem sorte og hvide i dagens Sydafrika end f.eks. i Norden. Man er stærkt bevidst om, at der findes forskellige 'etniske' erfaringer - langt mere varierede end de fire "racer", som apartheid opererede med - og

at klassetilhørsforhold er en vigtig ingrediens. Man hykler ikke om forskellene, men laver rå jokes om dem, sammen. Åbenhed og nysgerrighed er et godt grundlag for den gensidige indlæringsproces.

Apartheids fald indebærer, at også de hvides skæbner kan behandles friere end før. Kunstneren Penny Siopis har f.eks. sammensat en video af sin mors rystede familie-amatørfilm og sin mormors beske kommentarer om, hvordan det var at være indvandrer i det hvide Sydafrika og på én gang være bedre end de sorte og ikke så god som andre hvide. Darrell Roodt siger, at han nu gerne både vil og kan lave en film om sin fattige boer-opvækst, men der er ingen penge til den slags film.

Til syvende og sidst er det alligevel sandt, at der er brug for flere sorte instruktører til at fortælle om de sortes erfaringer. Mange af de film, som sendes til udlandet, er lavet af hvide instruktører, som angiveligt får flest stipendier og har de bedste uddannelsesmuligheder. De historiske uretfærdigheder burde rettes op hurtigere, mener en nydannet organisation for sorte film- og videoarbejdere. Men al uddannelse og meritering, som kræver erfaring, tager tid.

"Sort" som legitimitetsmarkør er ikke sædvane i sydafrikansk film, og den ovennævnte organisation er da også åben for ikke-sorte. Men i pr-materialet til filmen *Fools* (1997) skriver instruktøren Ramadan Suleman, at han har lavet "den første spillefilm, som er instrueret af en sort sydafrikansk filmskaber". En besynderlig påstand, eftersom Suleman kun er "sort" i den brede betydning af begrebet, dvs. ikke-hvid. Og hvorfor skulle en inder fra Durban nødvendigvis udmærke sig ved at have et indefra-perspektiv, når han filmer en sort forstad til Johannesburg, det fiktive Charterston?

Desuden har der faktisk også tidligere været sorte instruktører i Sydafrika. Den første sorte instruktør var Simon Sabela med *U-Deliwe* (1975). Han instruerede yderligere et par film, hvor handlingen var henlagt til de store sorte forstæder (2). Desuden var der sorte instruktører, som blev tvunget til at drage i eksil. Kendtest blandt dem er Lionel Ngakane, der lavede dokumentarfilmen *Vukani Awake* i 1962 og virkede aktivt i den panafrikanske filmorganisering. I dag er han vendt tilbage til fødelandet for at være med til at opbygge den ny filmindustri.

Senegaleseren Ousmane Sembène leverede et andet perspektiv på sagen, da han i foråret 1999 besøgte Sydafrika som gæst hos African Media Entertainment. Han søgte penge til sit projekt om kolonialismens indvirkning på Afrika og sagde, at han foretrak at gå til sine "afrikanske brødre", før han vendte sig mod Europa. I betragtning af at hans vært var en mediekoncern, som ejes af hvide, var der en del sydafrikanere, som mente, at han lige så godt kunne have været i Europa. Men Sembène svarede, at det var hans faste overbevisning, at også de hvide sydafrikanere er afrikanere - de er bare en stamme blandt mange andre (3).

De sortes muligheder for at lære at lave film i Sydafrika må forbedres, ganske enkelt fordi der findes uudnyttede ressourcer og uforløste fortællinger. Men sort er ikke et spørgsmål om farve.

Distributionen. Sorte får langsomt men sikkert mere plads i den sydafrikanske filmproduktion. Men vil filmene også nå det sorte publikum? De to store biografkæder SterKinekor og NuMetro gør ikke noget for at fremme de nationale film og dømmer dem ofte på forhånd til at være

tabsgivende. *Chikin Biznis* blev kun vist i fire biografer og havde i slutningen af 1999 endnu kun indspillet ca. 10.000 Rand, en brøkdel af produktionsomkostningerne. Blandt de ca. 200 uafhængige biografer er der mange, der overvejer at lukke. Et nyt fænomen er biografer, der benytter videokanon, hvorved de kan sænke billetprisen til en tredjedel. De fleste nyopførte biografer henlægges til storcentre med gode parkeringsmuligheder, i de fleste tilfælde i overvejende hvide områder.

En repræsentant for det sydafrikanske kulturministerium fortæller om den ene biograf i Soweto i apartheid-æraen. Hvor mange er der i dag, spørger jeg. Tre, tror han. Sowetos befolkning kan meget vel være tre gange større i dag, mellem en og to millioner.

Men folk ser film mange andre steder end i biograferne: i mødelokaler, kirker, skoler, garager og selvfølgelig i hjemmene. Der sælges hvert år en halv million videokassetter i Sydafrika. Men for de fleste er tv den eneste mulighed for at se film af nogen art. 25 millioner mennesker har hverken adgang til video eller biografer.

Film Resource Unit (FRU) er en stadig vigtigere alternativ distributør af kvalitetsfilm. "Gennem filmen vil vi bidrage til at styrke en national identitet", siger deres reklamevideo. FRU blev skabt i kampårene i 1980erne som et video-ressourcecenter, med støtte fra svenske bistandsmidler kanaliseret igennem Filmcentrum. I dag er FRU en distributionscentral med en portefølje på ca. 500 film. De sælger 2000 videokassetter om måneden og får nu mere end en million Rand ind i royalties til filmskaberne om året. FRU er også det eneste selskab, der vil distribuere film fra Afrika nord for Zambezi. Ellers er interessen ikke stor hos distributørerne. Hvis dialogen ikke er dubbet, anses filmene for at være eksklusive kunstfilm, hvorfor de kun når ud til landets to kunstbiografer, den ene i Cape Town, den anden i Johannesburg, eller til nogen af filmfestivalerne i disse to byer og Durban.

Tv. Måske filmen ikke har brug for tv, mens tv behøver filmen, som Serge Toubiana siger. Men Olivier Barlet kan også have ret, når han hævder, at tv kan give kvalitetsfilmen en chance (4). Tv er uden sammenligning det vigtigste filmmedie i Sydafrika i dag. Her findes både ressourcer, et stort publikum og mulighed for gennem love og statutter at favorisere den nationale produktion. Såvel det statslige SABC (South African Broadcasting Corporation) som betalingskanalen M-Net og den nu gratis satellitkanal e.tv har givet et forum for nye kort- og dokumentarfilm.

M-Net har en særlig afdeling, New Directions, der støtter nye sydafrikanske filmskabere. Hidtil har New Directions stået bag 20 kortfilm, bl.a. Mtutuzeli Matshobas *Chikin Biznis* - en kort forløber for Wa Lurulis lange *Chikin Biznis - the Whole Story*, der også har manuskript af Mtutuzeli Matshoba. Og med støtte fra Holland, Frankrig, Canada og Finland stod SABC i 1996 for det panafrikanske projekt *Africa Dreaming*, hvor seks instruktører fra hele Afrika blev inviteret til at realisere deres drømmeprojekter.

Men South African Broadcasting Corporation synes at have et ambivalent forhold til spørgsmålet om amerikansk kontra afrikansk produktion. Da "det nye SABC" blev indviet med pomp og pragt ved en ceremoni, der kostede 3,8 millioner Rand, kunne tv-seerne se et militærfly lande på den militære flyveplads i Pretoria, og ud væltede et større opbud af

amerikanske kunstnere, der skulle stå for aftenens underholdning. Det kunne have været en afspejling af det forhold, at Hollywood længe har været og stadig er en del af den sydafrikanske kultur. Med den nuanceforskel, at alle disse kunstnere var sorte, anført af Stevie Wonder og hans nykomponerede sang til Mandela.

Den amerikanske dominans går tilbage til 1950erne, da tv begyndte at true USAs filmindustri. Sydafrika, der først fik tv i 1976, blev et lukrativt marked. I 1980erne, da kulturboykotten begyndte at slå igennem, var det kun amerikanske film, der uhindret væltede ind.

Dertil kommer den romantisering af jazzens Harlem og Chicago, som er ganske udtalt blandt sorte intellektuelle i Johannesburg. Det er måske den væsentligste årsag til, at man lod sorte amerikanske kunstnere markere overgangen fra apartheidstatens til demokratiets tv. Bydelen Sophiatown, der i slutningen af 1950erne jævnedes med jorden af myndighedernes bulldozere for at give plads for boliger til hvide, er blevet et symbol på storbyens kultur. Lionel Rogosins *Come Back Africa* (1959) blev optaget der og er i dag en del af kulten omkring Sophiatown.

Amerikanske soap operas er blevet en del af tilværelsen. Minibus-selskaberne i Soweto ændrede ligefrem deres køretider, så de passede med *Glamours* sendetider. I en interviewundersøgelse blandt sorte sygeplejersker og studerende kom det frem, at de nok så serien som eskapisme, men at de samtidig engagerede sig voldsomt og fandt paralleller til deres egne tilværelser, f.eks. hvad angik vanskelighederne ved at opretholde et forhold på lang afstand, mændenes svigefuldhed mm. Serien var blevet "inkorporeret i den lokale kultur" (5).

Der er faktisk også blevet produceret en række sydafrikanske soap operas, mange af dem, men ikke alle, på engelsk. Flere gransker Sydafrikas historie på en ny måde og dramatiserer den vanskelige omstilling til et multikulturelt og demokratisk samfund. En serie med historisk motiv var *Isidingo* (1999), en rigtig sæbeopera med 184 episoder. En anden lokal serie er *Saints, Sinners, and Settlers*, som i slutningen af 1999 anlagde et nyt blik på en række sagnomspundne skikkelser i Sydafrikas historie: "grundlæggeren" Jan van Riebeeck, den kvindelige xhosa-profet Nongqawuse, apartheid-arkitekten Hendrik Verwoerd, zuluhøvdingen Dingaan, som boerne mødte og tilintetgjorde, og den britiske imperialist Lord Kitchener. Producenten Phillip van Niekerk fik idéen, da han så, hvordan hele verden, fra Rio til Durban, fulgte den televiserede retssag mod O.J. Simpson. Måske tv-mediets enorme kraft kunne anvendes i den vigtige debat om, hvad det er for et land det demokratiske Sydafrika har arvet?

Staten vågner. En dynamisk statslig filmpolitik efterlystes allerede før valget i 1994. Men det begyndte ildevarslende. Kulturen blev slået sammen med teknologi og videnskab, og ministerposten gik til Inkatha, den organisation som har flere tusind liv på samvittigheden fra sine forsøg på under Buthelezis ledelse at eliminere ANC i Natalprovinsen. Også viceministeren Winnie Mandela var mere kendt for vold end for kultur.

Ved filmfestivalen i Gøteborg i 1999 klagede filmskaberne fra Sydafrika over, at det nye Sydafrikas ledare kun var interesseret i fodbold, cricket og rugby, ikke i kulturproduktion. "Vi henvises til et afsides hjørne og bliver som løver i en zoologisk have", sagde Ntshaveni Wa Luruli. "Vi forsøger at opbygge en nation af mangfol-

dighed, vi burde spille en vigtig rolle."

Filmen fik bedre vilkår i 1998 med den nye kulturminister Brigitte Mabandla, som har sagt: "Vi tror, at film er en af de mest magtfulde udtryksmåder for sydafrikansk kultur og kreativitet." Sydafrika fik i 1999 sit eget Film- og Videoinstitut med inspiration fra Australien, Irland og Canada. Sydafrika har infrastrukturen, nu gælder det om at slå over i "fast forward, hvis vi skal nå med ind i det 21. århundrede", siger instituttets chef, Shan Moodley. Filminstituttet skal dels administrere en fond til uddannelse inden for forskellige sektorer, dels yde produktionsstøtte.

Spørgsmålet er bare, om man i iveren efter at eksponere sig i udlandet og - som Moodley udtrykker det - "gøre sektoren bæredygtig", forsømmer det nationale publikum og distributionsproblemet. Sydafrikansk film har siden 1995 været stærkt repræsenteret på den panafrikanske filmfestival FESPACO i Ouagadougou, og siden 1999 har der været et udvalg af sydafrikanske film med på filmfestivalen i Gøteborg. Sithengi, som løber af stablen om efteråret i Cape Town, er på få år blevet et af kontinentets største filmmarkeder med mange besøgende, men knap så mange aftaler. I 1997 blev der underskrevet en coproduktionsaftale med Canada, i 1999 en med Sverige.

Hvad er sydafrikansk film? "Der eksisterer ikke nogen sydafrikansk filmidentitet", skrev Johan Blignaut i 1992. "Vor unikke mangfoldighed og vort enestående miljø er aldrig blevet brugt og præsenteret med stolthed i vore film, for som nation er vi nedbøjede af skyld. Intet af vor kulturarv, bortset fra nogle scener fra apartheid og en del vild natur, er blevet præsenteret i vore film fra 1980erne og tidligere." Hvis der ikke bliver taget forholdsregler i retning af at skabe en "frisk filmindustri", og hvis den ikke får støtte såvel fra medierne som fra publikum, spår han, at sydafrikansk film blot vil blive en forlængelse af amerikansk kultur (6).

I dag er der definitivt ved at vokse en ny sydafrikansk film frem, mener Keyan Tomaselli, der er professor ved University of Natals Centre for Cultural and Media Studies i Durban. Det er en film, der bygger på mange sprog og mange befolkningsgrupper, et multikulturelt samfund i funktion, men samtidig også en film, der søger sin identitet ved at granske effekterne af apartheid og underkaste historien en kritisk revurdering. Den bryder med apartheidfilmene, men adskiller sig også fra antiapartheid-filmene.

Apartheid-film. Apartheid-æraens film spænder over et stort register, fra etnografiske betragtninger over, hvor godt det var med adskilte stammer og kulturer, over befæstelsen af historiske myter om ædle vilde og upålidelige sorte til ren krigspropaganda for "vore drenge i grænselandet" i kamp mod terrorister, dvs. ANC.

I 1956 indførte man i Sydafrika et statsligt system der gav støtte i forhold til de boxoffice tal, filmene havde opnået i de biografer, som var godkendt af staten. En stor del af disse film, måske de fleste, var på boernes sprog, afrikaans, men også billige film for sorte kunne opnå støtte. "Ingen bekymrer sig det mindste om kvalitet, vi giver støtte til producenternes glubskhed, ikke til kunst", udtalte Ross Devenish, en af dem, der forsøgte at lave gode film, bl.a. efter Athol Fugards stykke *Boesman and Lena* (7). Så snart støtten forsvandt i 1988, kollapsede denne ikkeseriøse filmproduktion.

Jamie Uys' *The Gods Must be Crazy* (1980, *I Guder*) var den eneste internatio-

nale succes blandt de film, der var farvet af apartheid-ideologien. I 1982 var den nummer ét på boxoffice hitlisten i Japan, i 1983 var den det samme i Frankrig, og i USA indspillede den 200 millioner dollars. Handlingen var morsom, men også fornedrende, når man tænkte nærmere over den. En tom Coca-Cola flaske kommer pludselig dumpende ned fra himlen, og en flok bushmen begynder at slås om klenodiet. Mod bedre vidende hævdede Uys, at bushfolket fortsat levede som de havde gjort i umindelige tider, uden at nævne, at deres liv i halv-ørkenen var en følge af, at de var blevet trængt væk af den europæiske kolonisering. Han syntes heller ikke at indse, at filmens budskab om, at de hvides civilisation ikke var noget for de lykkelige indfødte, passede som hånd i handske til apartheidregimets ideologi. Myten om den lykkelige vilde sattes yderligere i relief, da Jamie Uys hævdede, at bushmændene ikke forstår sig på penge, og betalte hovedrolleindehaveren N!Xau så lidt, at denne måtte søge juridisk bistand for at få en anstændig betaling (8).

Antiapartheid-film. Darrell Roodts *Place of Weeping* (1986) blev i reklamematerialet kaldt den første sydafrikanske antiapartheid-film. Det var ikke helt rigtigt, for allerede i 1960erne lavede Jans Rautenbach *Jannie Totsiens*, der i en let gennemskuelig allegorisk form fremstillede Sydafrika som et mentalsygehus, hvor de vanvittige sad på magten, og med en læge (premierministeren), der forsøgte at retfærdiggøre situationen. Men Roodts film havde mere karakter af dokudrama. Og frem for alt blev den mere kendt. Den blev frigivet af censuren for både det hvide og det sorte publikum og for udlandet, og den havde premiere i Cannes. "Jeg troede, den skulle få en efterfølger", siger Darrell Roodt, men det blev ikke til mange sydafrikanske film om apartheid. Det havde sine krasse årsager, for sydafrikanske antiapartheid-film kunne ikke vises i de godkendte biografer, hvilket var en forudsætning for, at filmene kunne få statsstøtte.

Roodt var selv den første til at underkaste de sydafrikanske troppers massive og Vietnam-lignende virksomhed i Angola en kritisk behandling på film. Det skete i *The Stick* (1987). For første gang fik han et reelt budget og lejede helikoptere, sprængstoffer og masser af ampuller med blod. En enkelt replik i filmen var imidlertid nok til, at censuren greb ind og forbød den. Den eneste overlevende fra en dødspatruljes massakre af en angolansk by siger: "You will never win this fucking war." *The Stick*, der er inspireret af Oliver Stones *Platoon*, kunne først vises i Sydafrika i 1989, på en filmfestival arrangeret af den progressive avis *Weekly Mail & Guardian*. På det tidspunkt havde den allerede været åbningsfilm ved filmfestivalen i Montreal og var blevet vist på festivaler i São Paulo, Moskva og London.

Bedre gik det for *Mapantsula* (1988). Hovedpersonen er en professionel tyv i Johannesburg, som i slutningen af filmen møder en fagligt aktiv mand, som tilfældigvis har overtaget tyvens veninde. Tyven begynder at indse det nytteløse i sin jagt på andres midler, hvilket politiet forsøger at udnytte for at bruge ham som angiver. Spike Lee, som i anden sammenhæng har udtalt, at han ville finde det forkert, hvis en hvid lavede en film om Malcolm X, hilste filmen velkommen som en spillefilm, der "endelig præsenterede Sydafrika fra et sort perspektiv" (9). Han var øjensynligt ikke klar over, at *Mapantsula* blev skabt i et samarbejde mellem en hvid instruktør, Oliver Schmitz, og en sort skuespiller og

medforfatter, Thomas Mogatlane.

Mange antiapartheid-film har været udenlandske, som f.eks. Zoltan Kordas engelske version af *Cry, the Beloved Country* (1951) med Sidney Poitier i hovedrollen, og amerikaneren Lionel Rogosins *Come Back Africa* (1959), der især er værd at huske for sine stemningsfyldte bybilleder og for scenen fra en shebeen (dvs. et illegalt værtshus), hvor en ung Miriam Makeba synger for de mænd, som tilfældigvis er filmens manuskriptforfattere. Man kan også nævne Henning Carlsens halvdokumentariske *Dilemma* (1962), som blev optaget i hemmelighed i Johannesburg på grundlag af Nadine Gordimers bog *I freemed land* (1958), der var blevet forbudt kort tid forinden.

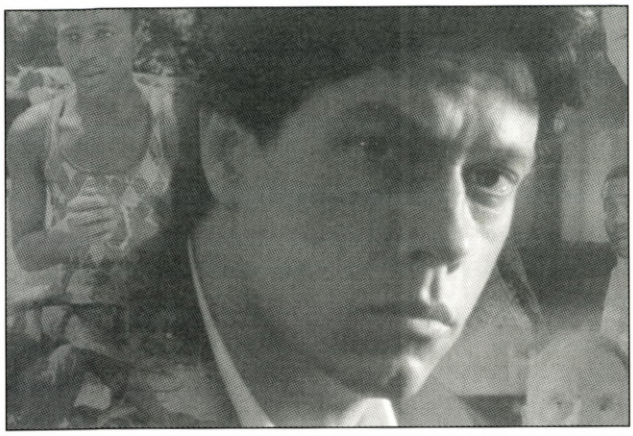
Med *Cry Freedom* (1989) bragte Richard Attenborough den sydafrikanske modstandskamp og politivold op på alverdens filmlærreder. Her var intet om klassesolidaritet blandt sorte, som i *Mapantsula*, men derimod betonedes antiracismen i frihedskampen. Den fremtrædende rolle, som den hvide liberale Donald Woods spiller i filmen, er undertiden blevet kritiseret, men det var et bevidst valg, for at filmen skulle nå et publikum af både sorte og hvide i USA.

Flere udenlandske filmskabere er fortsat med at stille spørgsmål vedrørende racismens historie og effekter. Med *Addicted to Solitude* (1999) tegner Jon Bang Carlsen f.eks. et portræt af to hvide kvinder i Karoos ørkenlignende landskab. De sørger mere over de mænd, der har forladt dem, end over racismen, uden at give op og uden rigtigt at forstå. Der skulle en udenlandsk iagttager til for at få deres historier frem.

En anden nordisk Sydafrikaskildrer er Maj Wechselmann. Hun har lavet en dokumentarfilm om 25 kæmpende kvinder, *Brave Women* (1999), der af den sydafrikanske kritiker Andrew Worsdale er blevet fremhævet som en af de bedste kampfilm nogensinde. Hendes film om Gandhi i Sydafrika får premiere til efteråret.

Post-apartheid-film. Det var ikke let for en sydafrikansk filmskaber at lave kritiske film under apartheid. I dag er der ikke mange sydafrikanske filmskabere, som *vil* lave kritiske film. Ntshaveni Wa Luruli er typisk for den ny generation. Det politiske element i *Chikin Biznis* er begrænset til referencer, der serveres mere eller mindre *en passant*: I nogle scener skimter man Sydafrikas nye flag; en scene blev indspillet ved Meadowlands High School, hvor Soweto-oprøret begyndte (for øvrigt Wa Lurulis egen gamle skole); en anden scene udspiller sig i Kliptown, hvor Friheds-manifestet blev vedtaget i 1955. Men det er ikke nogen politisk film, ingen bandwagon-film. Tiden for politiske film er ovre, mener Wa Luruli: "Hvorfor skal man forsøge at sælge sand i Sahara?" Og han tilføjer: "Politiske dagsordener interesserer mig ikke. Jeg ville bare fortælle en historie. Der findes mange andre vigtige historier end apartheid. Kampfilm er ofte nedladende. Med deres stereotype fremstilling af sorte som stakler med politiet på nakken, gør de os svagere end vi er. Vi lever i en forvirret tid og forsøger at finde os selv som nation. Vore fortællinger kommer til at afspejle gadens historier. Men der findes mange forskellige legitime fortællinger."

Traumerne fra apartheid-æraen kommer med sikkerhed til at dukke op mange gange endnu. Et af dem er Sydafrikas fortiede krig i Angola, der optræder som rammefortælling i Gavin Hoods *A Reasonable Man* (1999). Filmens styrke ligger i den interessante rettergangssekvens, hvor rationelle motiver konfronte-



A Reasonable Man (1999), instrueret af Gavin Hood, der selv spiller hovedrollen

res med traditionel overtro. Gavin Hood har ladet sig inspirere af en retssag fra 1930erne om en ung zulu, der havde dræbt et barn i den tro, at det var en *tokolosh*, et ondt væsen, som måtte fordrives med alle midler.

Men samtidig handler filmen om sydafrikansk identitet. Årsagen til, at den liberale advokat påtager sig sagen med den unge fyr, antydes i åbningsscenen, hvor han som soldat deltager i et sanseløst skyderi i et forladt hus i en angolansk by. Senere i filmen gentages scenen, og vi ser, at den store fjende i huset var en ung knægt, der nu er gennemhullet af den liberales hysteriske kugleregn. En *sangoma* (medicinkvinde) hjælper advokaten med at fordrive de onde minder og den dårlige samvittighed, mens hans britiske veninde vælger at stikke af fra al denne trolddom. *Sangoma*'ens behandling bliver som en rituel genforening med den hvide sydafrikaners fortrængte afrikanske oprindelse.

Den sydafrikanske films identitet. Udviklingen af en sydafrikansk filmisk identitet kan anskues på to måder. Man kan pege på træk og elementer, som styrker tilknytningen til det øvrige Afrika med dets kosmologi og fortælleteknik, som bunder i den mundtlige tradition. Men man kan også sætte fokus på, hvad sydafrikansk film har at byde på af nyt og anderledes.

Den mundtlige tradition kan sætte sig spor i filmene på mange forskellige måder. En *imbongi* - zulusprogets betegnelse for en *praise poet* eller en *griot* - kan f.eks. fungere som fortæller. Der kan også optræde en *sangoma*, eller der kan være tale om en kollektiv fortælling, som ikke nødvendigvis skrider lineært frem.

En egentlig sydafrikansk griot-tradition findes der ikke meget af. Keyan Tomaselli påpeger, at der næppe findes mere end én film, der indeholder en griot, *Two Rivers* (1985) af Mark Newman, hvor en *imbongi* fra Venda fortæller historien om sit folks kolonisering. Det mest originale ved filmen er dog dens forsøg på at smelte "hvid" og "sort" kultur sammen til en ikke-racistisk blanding.

Sangoma'er har optrådt som eksotiske indslag i tidligere film, af bl.a. Jamie Uys, og også i dagens sydafrikanske film bliver tilknytningen til traditionen ofte blot en tom markør. *Mamlambo* (1997), der er lavet af en af Sydafrikas få kvindelige instruktører, Palesa Letlaka-Nkosi, indledes og afsluttes med åndekraften Mamlambo, der bor i floden og kan forvandle mennesker til dyr. Gadedrengen Malusi bliver venner med Tinyie, en prostitueret fra Formosa, et venskab som hendes onkel og alfons afslutter med en kniv i maven på drengen. "Jeg kan mærke, at mine forfædre kalder på mig", siger han og bliver med ét til en stor fugl der flyver hen over Johannesburg.

De kulturelle rødder forekommer at være lidt løst påklistrede i den ellers meget imponerende *Hillbrow Kids* (1999) af

Michael Hammon og Jacqueline Gorgen. Filmen indledes og afsluttes med en kvinde, som fra en bakketop i Johannesburg fortæller en legende, hvor forfædrene opfordrer til, at man ikke opgiver traditionerne. Denne indramning glemmer man let. Størsteparten af filmen giver en række portrætter af børn, der lever på gaden. Filmskaberne er vendt tilbage til dem gang på gang, har vundet deres tillid og tager del i deres dyrt erhvervede visdom. I et af de sjældne tilfælde, hvor vi får et interview i stedet for børnenes egne fortællinger, bliver en dreng spurgt, hvad han ville gøre for gadebørnene, hvis han var præsident. Han svarer lidt genert, at først ville han nok være nødt til at gå i skole, eftersom det er krævende at være præsident. Men senere skulle alle gadebørnene have lov at gå i skole. Og når de kom fra skole og begyndte at tigge, skulle man sørge for, at de kunne bo på et herberg, hvor ingen stjal det fra dem, som det var lykkedes dem at tigge sammen. I *Hillbrow Kids* er gadebørnene hovedpersoner, med den voldsprægede og forfaldne bydel Hillbrow som en stærk kulisse.

Hillbrow Kids (Sydafrika/Tyskland 1999), instrueret af Michael Hammon og Jacqueline Gorgen

Storbyen. *Hillbrow Kids* peger på den sydafrikanske films særtræk og styrke. Der er to hovedingredienser. Dels er filmens virkelige tema storbyens hverdagskonflikter, som fremstilles uden moraliseren. Dels træder mangfoldigheden frem ved, at fokuseringen skifter mellem de forskellige hovedpersoner.

Volden er en væsentlig del af den sydafrikanske hverdag, og det afspejler sig i filmene. I *Jump the Gun* (1997), som er lavet af den engelske instruktør Les Blair med aktiv medvirken fra improviserende sydafrikanske skuespillere, sammenbringes tre vildfarne menneskers skæbner. En sort kvinde vil efter et mislykket ægteskab prøve lykken som sanger, men havner i en Soweto-gangsters kløer. Efter nogle år på en boreplatform vender en hvid elektriker hjem og finder sit hvide Johannesburg forbløffende sort. Han forelsker sig uhjælpeligt i en hvid narkoluder, og i en symbolsk scene falder trioen i søvn side om side på flugt fra Soweto-gangsterens dødelige våben. Scenen er blevet fortolket som et udtryk for en forbrødring mellem sorte og hvide, men kan i lige så høj grad ses som en celebrering af, at racismens afskaffelse har legaliseret de hvide mænds omgang med sorte kvinder.

I bl.a. de tidligere omtalte *Dangerous Ground* og *Portrait of a Young Man Drowning*, i Oliver Schmitz' dokumentarfilm *Joburg Stories* (1997), og i kortfilmene *Lucky Day* (1999) af Brian Tilley og *Husk* (1999) af Jeremy Handler er volden handlingens forudsætning.

"I må holde op med al den vold i sydafrikansk film", siger en somalisk instruktør, Abdulkadir Ahmed Said: "I har en voyeuristisk filmkunst, som bygger på vold og bestyrker forestillingen om et

traumatiseret samfund. Sydafrikansk film bliver ikke rigtig afrikansk, før den opgiver volden" (10). "Sludder", siger Keyan Tomaselli, "volden er en del af vores samfund. Sydafrika er et voldeligt samfund, og såvel årsager som symptomer må underkastes en kritisk efterprøvning. At sætte fortid og nutid over for hinanden er en del af hele processen, og hører med til udviklingen af en æstetik, som afspejler og behandler disse vilkår. At lave film i Sydafrika uden at referere til volden eller apartheids konsekvenser ville svare til at lave film i Somalia uden at referere til krig og sult" (11).

Der er et element af *déjà vu* over dagens sydafrikanske film, blot med andre fortegn. De to mest fremtrædende stridsråb er hørt før. Efter apartheid og kulturboykot satser det nye Sydafrikas filmindustri igen på at opnå international anerkendelse og udbredelse, ligesom man i begyndelsen af det 20. århundrede gik i brechen for produktion og distribution af film. Sandsynligvis blev verdens første newsreel optaget under boerkrigen 1899-1902, "verdens første massemediekrig". Sydafrikas første spillefilm blev lavet i 1910 (*The Great Kimberley Diamond Robbery*). Og i de første tiår efter århundredskiftet viste omkringrejsende filmforevisere britiske og amerikanske film i store mængder.

Nu kræver filmindustrien igen flere ressourcer under parolen 'til kamp mod den angelsaksiske verdens kulturimperialisme.' Også dét er hørt før, i 1930erne, hvor det afrikaans-talende hvide establishment mobiliserede mod import af film fra de angelsaksiske lande.

Den store forskel er, at der siden apartheids ophør er kommet nye spillere på banen, de sorte. Målsætningen er i dag en ny filmindustri - med alt, hvad det indebærer af uddannelse, finansiering, temaer og distribution - som skal give filmen en sydafrikansk og afrikansk identitet.

Det er endnu for tidligt at bedømme udviklingen, men to ting kan slås fast: På den ene side er Sydafrika ved at udvikle sig til et spændende filmland på det afrikanske kontinent. På den anden side er forventningerne til den ny films hurtige blomstring i et vibrerende og generøst kulturelt klima ikke blevet indfriet. Endnu, siger en del, og peger på nye statslige initiativer. De indfries aldrig, siger andre, som peger på, hvordan markedskræfterne styrer - og får lov til at styre. Kun på tv er der blevet åbnet mulighed for nye talenter i større målestok.

Noter

1. Tomaselli 1993, s. 73.
2. Tomaselli 1989, s. 57 och 72.
3. Citeret af Andrew Worsdale, *Weekly Mail & Guardian*. 25.2.2000.
4. Barlet 1996, s. 308, 300.
5. Tager 1997, s. 113.
6. Blignaut: "We Are Who...? What!", in Blignaut & Botha 1992, s. 109-110.
7. Worsdale 23.12.1999.
8. Davis 1996, s. 91.
9. Tomaselli 1993, s. 71.
10. Citeret af Worsdale 25.2. 2000 i rapport fra filmfestivalen i Rotterdam.
11. Brev fra Keyan Tomaselli 27.3.2000.

Litteratur

Blignaut, Johan & Martin Botha (red.)(1992): *Movies - Moguls - Mavericks. South African Cinema 1979-1991*, Cape Town: Showdata.

Botha, Martin (1999): *National Film and Video Foundation: Strategy document. Second version*, Cape Town (upubliceret).

Jacques Bidou présente: Fools, un film de Ramadan Suleman, Paris: JBA Productions.

Davis, Peter (1996): *Darkest Hollywood. Exploring the Jungle of Cinema's South Africa*. Randburg: Ravan Press.

Shepperson, Arnold & Keyan G. Tomaselli (1998): "South African Cinema: Before and Beyond Apartheid", in *The International Movie Industry* (red. G. Kindem), Southern Illinois University Press.

Shepperson, Arnold & Keyan G. Tomaselli (1997): "South African Cinema Beyond Apartheid: Affirmative Action in Distribution and Storytelling", in antologi af J. G. Z. Akudinobi, Abebe (under udgivelse).

Tager, Michele (1997): "Identification and Interpretation: The Bold and the Beautiful and the Urban Black Viewer in KwaZulu-Natal", in *Critical Arts* (Durban) Vol. 11 (No. 1-2), s. 95-119.

Tomaselli, Keyan G. (1989): *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*. London and New York: Routledge.

Tomaselli, Keyan G (1993): "'Colouring It In': Films in 'Black' or 'White' - Reassessing Authorship", in *Critical Arts* (Durban)Vol. 7, s. 61-77.

Tomaselli, Keyan G. & Maureen Eke (1995): "Secondary Orality in South African Film", in *Iris* (University of Iowa) No. 18, s. 61-69.

Worsdale, Andrew, diverse artikler i *Weekly Mail & Guardian* (Johannesburg) 2.2.1996-25.2.2000.

Interviews med:

Mike Dearham, Pretoria 3.12.1999

Teboho Mahlatsi, Gøteborg 2.2.2000

Shan Moodley, Gøteborg 3.2.2000

Darrell Roodt, Gøteborg 1.2.1999

Trevor Steele-Taylor, Cape Town 28.11. 1999

Ntshaveni Wa Luruli, Gøteborg 1.2.1999 og Johannesburg 3.12.1999

Korrespondance med Martin Botha, Arnold Shepperson og Keyan Tomaselli marts 2000

Mai Palmberg er finsk magister i statsvidenskab og koordinator for forskningsprojektet 'Cultural Images in and of Africa' ved Nordiska Afrikainstitutet i Uppsala i Sverige. Hun har igennem mange år beskæftiget sig med det sydlige Afrika og har skrevet og redigeret en lang række bøger om Afrika - bl.a. *Sydafrika - en regnbågsnation föds* (1995), som hun skrev sammen med Per Strand.

Oversat fra svensk af Eva Jørholt.

Shree 420 (1955) af den populære instruktør og skuespiller Raj Kapoor

Fra masala til modernisme

- Indisk film mellem kitsch og kunst, øst og vest, hindifilm og parallelle film

af Ulla Skram-Jensen

Den franske filosof Gilles Deleuze har engang udtalt, at filmmediet kan synliggøre tiden. Det vil enhver hindifilm-tilskuer sikkert gerne skrive under på, idet hindifilmen er vant til på kun 3-4 timers fortælletid at presse helt urimeligt store tidsafsnit sammen, så man ofte kan betragte helten og heltinden med en stadig frisk erindring om deres forældre og måske allerede så småt danne sig et omrids af den kommende generation. Herudover ville ovennævnte hindifilmtilskuer sikkert med lige så stor overbevisning hævde, at filmmediet også kan synliggøre det guddommelige.

De indiske filmgenrers storhedstid. Det var de gudelige temaer, der for alvor fik inderne til at tage filmmediet til deres hjerte, så det nu, små halvfems år efter den første egentligt indiske fiktionsfilm og guderne må vide hvor mange hindifilm efter, trækker 25 millioner tilskuere til landets ca. 14.000 biografer hver evig eneste dag, i fjernsynets bedste sendetid. Filmskuespillere er genstand for stærk idoldyrkelse, og (playback)musikken fra hindifilmene lyder fra alle landets radioer og kassettebåndoptagere.

Det var hinduismens mytologiske skikkelser som f.eks. kong Harischandra - der er en slags ækvivalent til Det Gamle Testamentes Abraham, idet han ofrede sin søn, sin egen jordiske lykke, i en større sags tjeneste - der først fremstilledes på de indiske filmlærreder. Den hinduistiske mytologi, som f.eks. sagnet om kong Rama og den onde dæmon Ravanna, der røver hans kone Sita, betragtes ikke kun som underholdende litteratur. Det er religion.

Derfor fik filmmediet da også straks lidt af en særstatus, f.eks. i forhold til det indiske folketeater, hvor gudeillusionen var knap så lydefri.

Mytologi-filmen og den nært beslægtede *devotional*-film, der som betegnelsen indicerer handlede om særligt gudshengivne individer og helgener, udgjorde 70% af det samlede filmudbud indtil 1930.

Da det ellers temmelig store filmatiseringspotentiale, der lå i de to store nationaleposer *Mahabharata*, der er verdenslitteraturens længste digt (otte gange så langt som *Iliaden* og *Odysseen* tilsammen), og *Ramayana*, hen mod 1920ernes begyndelse syntes at være noget udpint, introduceredes stunt-filmen. Stunt-filmens helte var ikke guder og helgener, men som genrebetegnelsen mere end rigeligt antyder, var det stadig de overmenneskelige bedrifter, der var på programmet. Den indiske stunt-film havde sit store forbillede i Douglas Fairbanks-film som *Thief of Bagdad* (1924).

Social-genren, der opstod i slutningen af 20erne, hentede også sin inspiration fra Vesten, angiveligt fra kriminalfilmen; med en dyster storbyskildring som baggrund og samfundsrelaterede temaer. Genren fik formodentlig sit navn p.g.a den sociale uret/skæbne, der i Indien var og er visse befolkningsgruppers lod (lavkastepersoner og kvinder f.eks.), og som udgjorde et glimrende kildemateriale til disse tragiske melodramaer. Som noget helt nyt og ganske revolutionerende i indisk sammenhæng havde socialfilmen ofte en tragisk slutning, som i *Untouchable Girl* (1936), hvor heltinden, der er uhelbredeligt forelsket i en ung mand fra brahminer-kasten, bliver kørt over af et tog. Men hindusamfundets normer, den moralske lov *dharma*, der bl.a. dikterer, at man ikke gifter sig på tværs af kaster, og som var mytologigenrens bagvedliggende ideologi, havde også gyldighed i socialfilmene og har det den dag i dag i hindifilmen, hvad enten den omhandler krig eller kærlighed.

Social-instruktørerne kom ofte fra det traditionelt moderne-intellektuelt orienterede Bengalen (den region fra hvilken også instruktører som Satyajit Ray, Mrinal Sen og Ritwik Ghatak stammer) og har vel nok også været en rig inspirationskilde for de senere regionale 'nybølge'-film, der dog i øvrigt ikke ellers har så forfærdeligt meget tilfælles med socialfilmen, som jo var en sangfilm.

For nu at fuldende omtalen af de tidlige indiske filmgenrer bør også den noget senere *historical*-film kort nævnes. De såkaldt historiske film, stort opsatte episke film, som f.eks. *Sikander* (1940, Alexander)

og *Mughal-e-Azam* (1960), der mere eller mindre frit gengav de spændende historier fra den ikke helt så fjerne fortid, som f.eks. Mogulriget 1500-1700, havde sin blomstringstid 1940-1960. Også her var inspirationen fra Hollywood mærkbar - især fra film som Cecil B. DeMilles *Cleopatra* (1935), *The Crusades* (1936) og *The Ten Commandments* (1956).

Sangfilmens og hindipop'ens triumf.
Omtrent samtidig med lydfilmens opståen, dvs. i begyndelsen af 1930erne, dannede de tekniske landvindinger – dvs. lydfilmen - baggrund for det der i dag er hindifilmens særkende og stolthed: sang- og dansesekvenserne.

Inderne er et sangelskende folk, der har en sang for en hvilken som helst lejlighed, for hver time i døgnet og for en hvilken som helst stemning, hvorfor sang da også helt naturligt blev en integreret del af filmfortællingen, da først lydfilmen blev indført. Faktisk vil flertallet af den indiske befolkning nok ikke drømme om at gå ind og se en film, hvis den er uden sang og dans, dvs. hvis det er en udenlandsk film eller de ovenfornævnte regionale nybølgefilm, der også går under betegnelsen 'den parallelle film'.

Der kan sættes lighedstegn mellem hindifilmsangene, hindipop'en, og den store kommercielle succes der har været denne type indiske film til del, ikke blot i Indien men også i den afrikanske og arabiske verden.

Oprindelig, i tidernes morgen, havde sangen og dansen udelukkende en religiøs funktion; ved ceremonier og i templer for de tusindvis af guder, som hinduismen rummer. En funktion, der dog gradvis blev tømt for sit religiøse indhold og erstattet af en mere 'underholdende', f.eks. ved stormogulernes hof.

Efter araberne kom englænderne, der tilsvarende har haft nogen indflydelse på indisk sang- og dansetradition, både hvad angår form og funktion. Karakteristisk for sangene i hindifilmen idag er deres evne til at inkorporere alverdens musiktraditioner på en måde så resultatet - en veritabel hybrid af gammelt og nyt, verdsligt og gejstligt, ghaseler, ragaer, disco, klassiske symfonier og direkte oversættelser af vestlige popnumre – alligevel fremstår som i allerhøjeste grad særegent indisk.

Der bliver brugt national- og lovprisningshymner, regional folkemusik, gamle vers af hellige mænd iklædt nye, til tiden tilpassede toner, og sidst, men ikke mindst, bliver der komponeret originalmusik - sange, hvis popularitet blandt de unge indere helst ikke skal stå meget tilbage for den popularitet, der i den vestlige verden tilfalder *Barbiegirl* og lignende ørehængere.

Man kan således godt tale om en vis udvanding – purister ville snarere sige deflorering – af Indiens nationale sangskat. Men også i hindifilmsammenhæng er der sket ændringer i filmsangenes form og funktion fra den tidlige lydfilm til i dag: I disse tidlige film indså man ret hurtigt sangens værdi som fortællekomponent, hvorfor der blev lagt uhyre stor vægt på det verbale, tekstindholdet, i sangene. De indgik som en dynamisk del af filmfortællingen, enten som en fremdrifts-forstærkende faktor eller til at beskrive en persons sindelag og stemning.

Musikledsagelsen var sparsom, idet sangene blev værdsat efter deres semantiske indhold og deres egnethed i situationen. Det siger sig selv, at under sådanne omstændigheder, med en musikledsagelse der kunne bestå af blot et harmonium, en tabla eller en sarangi, var det begrænset, *hvor* meget man kunne lade sig inspirere

af udefrakommende musiktraditioner.

I 1960erne og 1970erne blev den instrumentale musiks og især rytmens andel af lydbilledet større og ordenes tilsvarende mindre. Nedenstående sangtekst, frit men pålideligt oversat fra hindi, er fra filmsuccessen *Sholay* (Flamme, 1975) og tjener som eksempel på den nyere tendens inden for hindifilmmusikken: At den snildt kan undværes, uden at den ringeste del af helheden eller meningen går tabt.

O my love! O my love!
Flowers bloom even in a desert!
You seem to me a unique flower in the spring.
You seem to me as the moon among the stars.
At the sight of you, I have a sinking feeling in my heart.

O my love!...
Your love and your beauty!
Your smooth arms and bewitching eyes!
At the sight of you, I have a sinking feeling in my heart.
O my love!...

Der var især to forhold inden for hindifilm-industrien der dannede grundlag for nutidens hindifilm, der qua sine mange 'ingredienser' også går under betegnelsen *masala* (dvs. karry) filmen: Studiesystemets ophør og playbackmusikkens indførelse. Før delingen af Indien i 1947 havde indisk filmindustri et studiesystem modelleret over det tidlige Hollywood. Dvs. hvert studie havde specialiseret sig i en given genre og havde en fast skuespillerstab tilknyttet. Dette system blev opløst, dels p.g.a. den massive udvandring til Pakistan af dygtige filmfolk, dels p.g.a. stjerneskuespillernes frafald; det var mere lukrativt at være til fals for højestbydende. Resultatet blev, at det samlede filmudbud blev mere ensrettet - der var kun hindifilmen, med stort set de samme stjerner.

Man kan ikke umiddelbart konkludere, at playback-systemet førte til en forringelse af indisk film. Selv den undertiden distraherende uoverensstemmelse mellem en given skuepillers og playback-sangerens respektive stemmer vil man jo kende fra så eminente og kunstnerisk-originale værker som Dennis Potters tv-serier *Pennies from Heaven* (1978), *The Singing Detective* (1986) og *Lipstick on Your Collar* (1993). Efter et stykke tid accepterer tilskueren, at sangen og fantasien har en lige så fremtrædende plads som hverdagsbeskrivelsen inden for fiktionen, og nyder filmen. Hindifilmens playback-sange fungerer stort set på samme måde. Det er 'blot' den gode tekst, den gode historie og humoren der mangler.

Det fjerne, det fremmede og det ualmindeligt fjollede. Det er meget karakteristisk for hindifilmen at blive blandet modtaget, sådan at forstå, at det der i Indien får rupeerne til at rulle, i lande som Danmark i bedste fald bliver modtaget med overbærende smil. Dog er det, indrømmet, næsten en umulighed at se bort fra det faktum, at hindifilmen umiddelbart synes at være en hån mod vores fatteevne (denne opfattelse deles nu også af mange andre).

I anden sammenhæng er det blevet nævnt, at hindifilmen på én gang virker bekendt og ufatteligt fremmed. Hindifilmens sange som ovenfor beskrevet er en af de faktorer, der fjerner hindifilmen fra vestlige standarder og det vestlige publikum. Genresystemet er en anden.

Man kan hævde, at hindifilmen er en genre i sig selv. Men den har visse underafdelinger. De tidlige indiske filmgenrer er

Stjernen Smita Patil (1955-86) i Shyam Benegals *Bhumika* (1977)

ikke helt fyldestgørende i dag. Dog eksisterer mytologi-genren stadig. I 1989-90 vistes f.eks. *Ramayana* og siden *Mahabharata* i serieform på Doordarshan – det nationale indiske tv – og lagde gaderne øde (i sandhed et særsyn) i sendetiden.

Stunt-genren er afløst af actionfilmen, der ligesom stuntfilmen henter stor inspiration fra Hollywood. Hvad angår klippeteknik, kameraføring, special effects og stunts står 'Bollywood' i virkeligheden ikke så forfærdelig meget tilbage for Hollywood. Dog er der sangen og moralen til forskel.

Historical-genren er sjælden i dag; det er som regel den statsfinansierede parallelle eller regionale film der går historiens ærinde, og instruktører som f.eks. Ritwik Ghatak (1923-76), Shyam Benegal (f. 1934), M.S. Sathyus (f. 1930) eller Govind Nihalani (f. 1940) filmatiserer autentiske begivenheder fra kolonitiden, uafhængighedskampen eller delingen af Indien. Hindifilmen inddrager sjældent den autentiske virkelighed. Det fiktive univers fremstår løsrevet fra historisk tid og rum. En undtagelse er hindifilmen *Safaroosh* (1987, Patrioten), der udmærker sig ved dels at anvende en decideret karakterskuespiller som Naseeruddin Shah, dels at have ulovlig våbensmugling som emne (hvor skurkene støttes af Pakistan selvfølgelig!). At filmen så også indeholder masser af sange og kærlighedsintriger er en anden sag.

Social-genren med den sørgelige slutning er ligesom den oprindelige *historical* meget sjælden. Det melodramatisk tragiske og de på skrømt samfundsdebatterende emner - arrangerede ægteskaber, sociale skel m.m. - er dog inkorporeret i næsten enhver hindifilm med respekt for sig selv.

Af genrer man aldrig ser - som undertegnede i hvertfald aldrig er stødt på i hindifilmsammenhæng - kan bl.a nævnes gysergenren, herunder splatterfilmen, skønt 'splattereffekten' i hindifilmen til tider kan være udtalt, science fiction- og film noir/detektivgenren. Gældende for både gyser- og science fictionfilm er, at der næsten altid i disse på den ene eller anden måde er vendt op og ned på den herskende orden, hvorfor der gives visioner om alternative verdener, væsner og livsmåder. Hindifilmen udfordrer aldrig skæbnen med sligt 'afguderi'. Dens fornemste egenskab er bekræftelsen af gammelt-victorianske dyder, en arv fra kolonitiden, og hinduistiske værdier – Barbara Cartland meets Lord Krishna.

Hvad angår film noir/detektivfilmen, skal jeg senere komme ind på, hvordan

det stramt komponerede plot og deduktionen som fremdrift harmonerer dårligt med hindifilmens episodiske struktur og utal af sidehandlinger.

Humor er notorisk svært at udtale sig om. Der hersker dog næppe tvivl om, at det vestligt-indstillede publikum og hindifilmens mere traditionelle publikum morer sig over hindifilmen på vidt forskellig vis. Man kunne måske gå et skridt videre og sige at hvor førstnævntes morskab overvejende beror på fortælleplanets tematisk motiverede 'kunstgreb', er det udelukkende handlingsplanets indhold og motiver, der får sidstnævnte til at kluk-le. I filmen *Raja Hindustani* (Konge af Indien, 1996) er heltinden på rejse til den by, hvor hendes højt elskede afdøde mor mødte faderen, og hvor hun også selv (naturligvis) siden møder sin tilkommende. Med på rejsen, der er en flugt fra stedmoderen, har hun to 'anstandsdamer': den ene er en kvinde, klædt i en slags mandetøj, den anden er en mand med en blomstret solhat. Dette skal ikke forlede én til at tro, at hindifilmen er blevet mere frisindet og nu inddrager homoseksuelle og *hijras* – indiske eunukker – i sit univers. Nej, det er MORSOMT.

Hindifilmen er fuld af den slags små 'gimmicks'; folk der taler med fordrejet stemme, ruller med øjnene og bevæger sig rundt i gakket gangart uden noget som helst formål. Det er bare for sjov. Hindifilmens 'humor', samt dens mangel på en ellers velkommen selvironi, er nok hovedårsagen til den vestlige verdens manglende respekt.

Den parallelle film. Tredje verdens-landene har som hovedregel en mindre generøs politik, hvad angår filmkulturens fremme, end de europæiske, formodentlig fordi film ikke i samme grad som f.eks. opførelsen af en dæmning, et industrielt kompleks eller blot en brønd i en landsby er en regeringsbedrift i en moderniseringsproces. Herudover kan man sagtens forestille sig en vis sårbarhed fra officiel side overfor den kritik der måtte komme fra den alternative filmkunst.

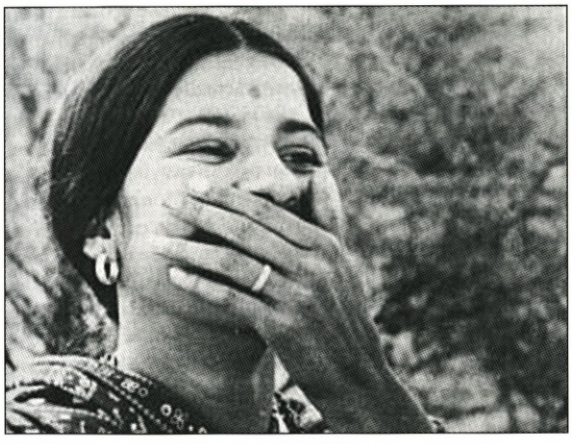
Indien er undtagelsen, der bekræfter reglen; og det har muligvis at gøre med den årelange og ganske ulige kamp den indiske regering har ført med hindifilmproducenterne, der unddrager sig betalingen af millioner af skatte-rupees fra indtjeningen på hindifilm. Og hvorfor den forståeligt nok ikke har været fremmed overfor at støtte en alternativ filmkunst.

I begyndelsen af 1950erne dannede lokale regeringer (økonomisk) grundlag for en alternativ indisk film. Den første gnist opstod i Vestbengalen, som er berømt for sin intellektuelle elite, der søgte at genskabe en oprindelig indisk kultur som modstykke til populærkulturens mix af det værste fra både Østen og Vesten, jvf. Raja Ravi Varmas mytologiske situationsbilleder i klassicistisk stil.

Den første internationale filmfestival blev således afholdt i Bengalen i 1952. Festivalen, der især havde italienske og japanske film på repertoiret, f.eks. Akira Kurosawas *Rashomon* (1950), blev en stor inspirationskilde for unge filminstruktører in spe.

Den (vest)bengalske regering sponsorerede også Satyajit Rays (1921-92) *Pather Panchali* (1955, *Sangen om vejen*), der vandt prisen som 'Best Human Document' i Cannes i 1956. Hermed blev vejen banet for Rays Film Society Movement, der var dannet allerede i uafhængighedsåret 1947, men som i sine første år ikke havde nydt særlig stor bevågenhed og hvis forevisning af ucensorerede, notorisk skamløse vestlige film var et yndet an-

Første film i Satyajit Rays Apu-trilogi, *Pather Panchali* (*Sangen om vejen*, 1955)



Bhuvan Shome (1969, *Mr. Shome*), instrueret af Mrinal Sen

grebspunkt.

Det senere Federation of Film Societies havde Satyajit Ray som præsident og selveste Indira Gandhi som vice-præsident, hvorved mange traditionelle hurdler - som importtilladelse, censur m.m. - blev overvundet. Indvielse af Filminstituttet/ Film and Television Institute of India (FTII) i Poona i 1961 og Filmarkivet i 1964 var endnu en fjer i hatten for de indiske 'modstrøms'-filminstruktører, der nu kunne studere alverdens film og selv uddanne sig til instruktører, manuskriptforfattere m.m.

I det på mange måder skelsættende år 1968 begyndte også det centrale regeringsorgan The Film Finance Corporation (FFC) - der i 1980 blev til National Film Development Corporation (NFDC) - at give støtte til den regionale film i Indien. Bengaleren Mrinal Sen (f. 1923), der nu betragtes som en af Indiens fineste instruktører, fik *Bhuvan Shome* (1969, *Mr. Shome*) statsfinansieret som den første. Filmen, der på stille og underfundig vis skildrer en bureaukrats 'omvendelse' ved mødet med en uspoleret, naturlig landbefolkning, vandt guld i Venedig.

I 1969 fulgte Mani Kauls *Uski Roti* (Dagligt Brød). Den filmskole-uddannede og yderst produktive Mani Kaul (f. 1940) vil man i Danmark måske kende for hans bidrag, *Lette gevandter*, til filmen *Danske piger viser alt* (1996), der bestod af 20 kapitler med hver sin instruktør.

Uski Roti handler i al sin enkelhed om landsbykvinden Balo, der hver dag går adskillige kilometer ad støvede veje til busstoppestedet for, som indisk tradition byder det, at bringe sin mand, buschaufføren, hans varme middagsmad. Et indisk parlamentsmedlem udtalte engang om filmen, at "det er den kedeligste film, jeg i mit liv har set" og "jeg vil aldrig glemme den". Begge dele er utvivlsomt sandt. Filmens essens er ventetiden. Som hos Tarkovskij søges der ind bag ord (som der er få af), handling, og ideologi til livets (i bredeste forstand) og tidens anatomi. Kauls puristiske tilgang til filmmediet åbenbares i udtalelser som "cinema is the only pure art" og "all the work that I have seen or read that has been created from within an ideology (...) has been purely illustrative. Such work is not strictly art-

istic." (*New Indian Cinema*, red.: Uma da Cunha p. 113)

Mani Kauls æstetiske minimalisme, hvor den enkelte indstillings komposition i todimensionale flader er et værk i værket, giver mindelser til Robert Bresson og Carl Th. Dreyer, men er helt foruden den kristelige tematik så karakteristisk for både Bresson og Dreyer. Mani Kaul kan meget vel være Indiens bedste bud på en postmodernistisk filminstruktør – hans opgør med ideologier, helheder og kunstens forudsigelighed taget i betragtning.

NFDC stod bag fire produktioner i 1960erne og havde fordoblet antallet af produktioner i 1970erne, hvor nogle af de vigtigste debutfilm var: Kumar Shahanis *Maya darpan* (dvs. Spejlets blændværk, 1972), Avtar Kauls *27 Down* (1973), M.S. Sathyus *Garam hawa* (Brændende vind, 1973), en af de i Indien sjældne film, der på autentisk-historisk vis skildrede delingen i 1947 af Indien i et Pakistan og et Indien, og den kollektive choktilstand, der fulgte i kølvandet. Af andre klassiske film om emnet kan nævnes *Titash Ekti Nadir Naam* (1973, En flod kaldet Titash) af Ritwik Ghatak, den nu afdøde professor fra Filminstituttet i Poona.

I 1980erne producerede NFDC op mod 50 film, deriblandt Satyajit Rays *Ghaire Baire* (*The Home and the World*, 1984), en filmatisering af nobelprisvinderen Rabindranath Tagores roman af samme navn; et kærlighedsdrama med historisk turbulens under britisk herredømme anno 1905 som baggrund. Nævneværdig er også den lille fine komedie *Mirch Masala* (1986, Stærk Chili) af Kehtan Mehta om en lille landsbys særlige hævn over en skatteopkræver og med den i kunstfilmregi meget berømmede og nu afdøde Smita Patil i hovedrollen.

Særlig stor succes fik NFDC med

Salaam Bombay! (1988) af Mira Nair

Salaam Bombay! (1988) af Mira Nair (f. 1957), der havde det indiske fjernsyn, Doordarshan, samt Frankrig som co-producent. Filmen opnåede såvel Oscar-nominering som en Caméra d'Or-pris i Cannes 1989. Filmen skildrer den 10-årige *slum dweller* Krishna og hans verden og færden i mange-millionbyen Bombay. Der er *hassling* og *hustling*, menneskeligt misbrug og forfald, men også menneskelig generøsitet. Mira Nair, der har en grad i sociologi fra Harvard, økonomiserer klædeligt med den sociale indignation og de løftede pegefingre. Filmens billeder, hvis uslebne realisme er et særsyn i indisk film, får lov at tale for sig selv.

Antallet af NFDC-produktioner i 1990erne har oversteget de 60, af hvilke kun en forsvindende lille del er blevet vist i den vestlige verden, og da som regel kun i festivalsammenhænge - som f.eks. Kumar Shahanis (f. 1940) familiedrama *Kasba* (1990), en filmatisering af en Tjekhov-novelle, samt *Hkhagoroloi Bohu Door* (*It's a Long Way to the Sea*, 1995) af Jahnu Barua, der modtog en pris ved Chicago filmfestivalen. Alligevel fortæller det blotte antal af filmproduktioner, at

Mukhamukham (1984, Ansigt til Ansigt), instrueret af Adoor Gopalakrishnan

NFDC har nået sit mål – at skabe et følelig alternativ til hindifilmen.

Ud over de af NFDC sponsorerede kunstfilm produceres der også årligt en håndfuld film af samme kvalitet, men i privat regi. F.eks. har nogle af Satyajit Rays film været produceret med støtte fra NFDC, andre ikke. Lige så med Shyam Benegals film, af hvilke der findes 60 (forskellige) inklusive en dokumentarfilm om Satyajit Ray (*Satyajit Ray*, 1987) og en tv-serie, *Discovery of India* (1990). I midten af 1990erne fik Shyam Benegals tidligere assistent, Dev Benegal (f. 1960), stor international opmærksomhed med debutfilmen *English, August* (1994) om den unge Agastya Sen, der er hjemvendt fra England til en ansættelse som embedsmand i det landlige Andra Pradesh, og hvis væsen og verdensbillede ikke står mål med de problemer og 'personligheder' han kommer ud for. En klassisk fortælling som *Bhuvan Shome*, men med en humor og fortællestil, der i højere grad udtrykker 1990ernes tidsånd.

Den moderne fortæller vs. den divine diskurs. *Bhuvan Shome* m.fl. gjorde op med den etablerede hindifilm i mange henseender: Der var ingen sang-og dansenumre, ingen filmstjerner, ingen spektakulære locations, stunts eller special effects à la Bollywood. Manuskriptet var originalt, i begge ordets betydninger, uden de genkommende genkendelige temaer og hindifilmens genealogisk udstrakte handlingsplan, hvor flere generationers livsforløb og skæbne udfoldes. Filmen var med andre ord 'vestlig'.

Akira Kurosawa, for nu at tage et kendt eksempel, blev i mange år udsat for en lignende kritik af sine film, bl.a. af *Rashomon*. Angiveligt leflede hans film for et vestligt(sindet) publikum i modsætning til et japansk, som ifølge kritikken skulle være hans primære målgruppe.

Hvori består da det særlig vestlige islæt, når det hverken er sproget, kulisserne, kostumerne eller filmens forlæg og/eller manuskript, der er af vestlig oprindelse?

I *Bhuvan Shome* såvel som i *Rashomon* er den alvidende fortæller, som kendetegner mere 'arkaiske' fortælleformer, afløst af en registrerende personal og endog - i tilfældet *Rashomon* - upålidelig fortæller. Den registrerende, observerende fortælleinstans giver mindre fortalthedpræg og større virkelighedsautenticitet. Den personale fortæller - med skiftende subjektive og objektive synsvinkler - er samtidig også den instans, der giver en fortælling psykologisk vægt, hvorved de implicerede personer træder i karakter.

Den psykologiske udviklings- og karakterskildring ses ofte blandt de regionale indiske film jvf. f.eks. Satyajit Rays Aputrilogi fra 1950erne eller de senere *Charulata* (1964), *Aranyer din Ratri* (1969, *Dage og nætter i skoven*) og *Agantuk*

(1991), *Ek Din Achanak* (1988, *Pludselig en dag*) af Mrinal Sen, eller i film af Adoor Gopalakrishnan som den i Danmark viste *Elippathayam* (1981, *Rottefælden*) om en ung velhaver, der i sin egen feudalistisk indstillede verden er ved at gå til af inerti og paranoia. Den dvælende klaustrofobifremkaldende kameraføring nærmest hypnotiserer tilskueren, der således trækkes ind i den sygeliges univers. Siden har Gopalakrishnan instrueret *Mukhamukham* (1984, Ansigt til Ansigt), der dels omhandler staten Kerelas politiske historie 1955-65, dels skildrer en politisk idealists deroute, og *Anantaram* (1987, *Monologue*) om en ung mand, Ajayan, der er født uden for ægteskabet og p.g.a. dette sociale stigma har vanskeligheder ved at definere sig selv i forholdet til det omgivende samfund og efterhånden bliver til særling. Det overordnede tema for stort set alle Gopalakrishnans film er individets utilpassethed til det omgivende samfund og de lidelser og mentale forstyrrelser, der bliver resultatet deraf. Som også gældende for Satyajit Rays og Mrinal Sens film formår Adoor Gopalakrishnan at give sine film et universelt-menneskeligt budskab på trods af de indisk kultur-specifikke emner.

Den regionale indiske (og den vestlige) films eksperimenteren med vekslende fortællerinstanser tilhører som stiltræk det 20. århundredes modernisme i den vestlige verden, som igen affødtes af oplysningstiden og ideerne om individets rettigheder fra Den Franske Revolution - den vestlige civilisations og humanismens arne.

Hindifilmen har overvejende en mere 'arkaisk' alvidende fortællerinstans, hvor såvel fortælleren som publikum ved mere end personerne i filmen, hvilket har at gøre med dens karakter af 'episk' storfilm med bred episodisk handling som *Gone with the Wind, Dr. Zhivago, Lawrence of Arabia, Ben Hur* m.fl., hvor det er begivenhedernes gang, legenden, der er det essentielle.

Hindifilmen har et nærmest barnligt-eventyrligt univers, der ikke stræber efter en autentisk, men derimod en ideel menneskeskildring, hvor karaktererne i dramaet refererer til såvel populærkulturens myter - jvf. f.eks. de såkaldte 'curry westerns' fra 1970erne og 1980erne, hvor helten var en blanding af Clint Eastwood og Kong Rama - som til de klassiske (hinduistiske) myter. Og når helten, den kække taxachauffør Raja fra *Raja Hindustani* (1996, Konge af Indien) bliver vækket og bruger udtrykket dæmoner om dem, der har vækket ham, vil den indiske tilskuer typisk associere til dæmonkongen Ravanna fra *Ramayana*.

For hindifilmens primære målgruppe findes der ingen rigtigt vægtige verdslige forklaringsmodeller, idet hinduisten betragter verden som rent *maya*, dvs. blændværk. Det ideelle liv opnås for enden af reinkarnationsrækken og ved en livsførelse i overensstemmelse med *dharma* (den moralske lov), *karma* og *varna* (kaste). Man kan sige, at hvor hindifilmens guddommeligt-fatalistiske diskurs reducerer det enkelte menneske til en (mere eller mindre viljeløs) brik i et større skæbnespil, hvis regler det ikke går at trodse, har den regionale film, ligesom den vestlige film, en mundan-historisk diskurs, hvor hverken religion eller samfundet er statiske størrelser og det enkelte menneske (som regel) har ansvaret for sit eget liv.

Aristoteles vs. Natya. Som bekendt er store dele af filmsproget et spørgsmål om konvention og tilvænning – jvf. de tidlige stumfilmdages rekvisitter som f.eks. den

ternede dug, der altid vidnede om et fattigt, men ærligt hjem. Hvis slige nationale fortællekonventioner brydes, måske endda i ren trods fra en instruktørs side, giver det i bedste fald anledning til refleksion, i værste fald til fejlfortolkning og mishag hos publikum.

Den vestlige films dramaturgi bygger på Aristoteles' dramateorier om virkelighedsefterligningen (*mimesis*) som en forudsætning for publikums indlevelse, samt på en plotorienteret struktur bygget op omkring en konflikt i et nøje afstemt årsag-virkningsforhold. Alt i det aristoteliske drama indgår i en større enhed og kan ikke så godt fjernes uden at helheden i fortællingen går tabt.

Såvel i Japan som i Indien er de klassiske nationale teatertraditioner - hhv. No og Natya – højt stiliserede musiske dramaformer, der ikke har meget tilfælles med det aristoteliske drama. Dramatraditionen Natya (= sanskrit for drama) byggede på teorien om de ni rasaer, de ni følelser eller stemninger, der skulle repræsenteres og dermed fremelskes i tilskueren i enhver forestilling: f.eks. kærlighed, had, offervilje, (guds)hengivenhed, vrede, skurkagtighed, hævntørst, medfølelse etc. Følelsernes repræsentation var af større vigtighed end fortællingen selv, der i øvrigt også var publikum bekendt på forhånd. Essensen af dramaet var med andre ord musikken og skuespillernes sang, dans og gestik, hvormed de fortolkede de velkendte religiøse myter.

Ulig det japanske No-teater, der siden 1970erne har oplevet en veritabel renæssance, er det oprindelige Natya-drama ikke længere en levende del af den hinduistiske kultur, med mindre man lader sig nøje med de spor den særlige Natya-tradition har sat i det hinduistiske folketeater – og i hindifilmen. I visse henseender er hindifilmen måske mere beslægtet med den vestlige verdens klassiske opera end med dens film. Dvæles der i den vestlige film længere end strengt taget nødvendigt ved en tragisk eller lyksalig begivenhed, hvor stemningen måske endda er forstærket af smægtende underlægningsmusik, vil den til vestlige filmkonventioner tilvænnede betragter stemple pågældende film som enten 'overkilled', smagløst sentimental, eller blot og bar kedelig.

I hindifilm-regi vil man betragte sådan et hastværk som forfærdelig kynisk – for hvorfor i alverden gå glip af en særlig sentimental stemning eller en sang for den sags skyld? Omvendt har fremdrift og plot vel kun status som en slags intermezzi mellem én sang- og dansesekvens og den næste. Dette kan også til en vis grad forklare, dels hvorfor stramt komponerede, plot-orienterede filmgenrer som detektivfilmen og science fiction-filmen ikke hører til blandt hindifilmens undergenrer, dels den massive udvandring, der i Indien finder sted under en hindifilmforevisning cirka 10 -15 minutter før filmen egentlig slutter: Der er ikke flere sangsekvenser, og slutningen - *And they lived happily ever after* - er jo allerede bekendt på forhånd. I hindifilmen er der altid - og somme tider i bogstaveligste forstand - en deus-ex-machina, der sørger for, at alt ender godt og i overenstemmelse med den moralske orden.

Hindifilmen	Den regionale film
Er altid melodramatisk og episodisk-fragmenteret - med store spring i tid og sted og med et hav af indskudte afsnit.	Er overvejende realistisk og mere scenisk - dvs. den fortalte tid og fortælletiden er i højere grad sammenfaldende.
Spilletiden er cirka 3 timer. Fortælleren er overvejende alvidende.	Spilletiden er cirka 100 minutter. Fortælleren er overvejende personal og/eller registrerende.
Fortælleplanet dominerer. Det stærke fortællerpræg ses bl.a. i den hyppige brug af slowmotion, 'frysninger', zoom, påfaldende klip og musikalske ledemotiver.	Handlingsplanet dominerer. Fortæller-præget er som regel begrænset; en 'slice of life'-struktur med lange low key-indstillinger .
Der er endvidere en lystig brug af metaforer - tematisk motiverede motiver som f.eks. tordenvejr som sindbillede på heftige passioner.	Musikken kan være både incidental og tematisk - ofte original, dvs. skrevet direkte til pågældende film - men aldrig dominerende.
Logiske såvel som psykologiske urimeligheder er en del af hindifilmens præmisser. Ofte eksotiske, i hvert fald ikke landlige, indiske locations.	Den regionale film er ofte optaget on location i Indien med brug af amatører og/eller uddannede skuespillere, der ikke ses i hindifilm-regi. Den regionale film bliver støttet af regeringsorganet NFDC og er ikke afhængig af nogen specielle handlingstyper eller hits.
Som noget helt specielt indeholder hindifilmen mindst 6-7 sang- og danseafsnit, der kun løseligt er forbundet med handlingsplanet. Det er musik – indisk pop – der som regel er komponeret specielt til filmen. En hindifilm er afhængig af mindst ét kæmpehit for at sikre filmens gentagelsesværdi og dermed et overskud.	Den regionale film hylder ikke gentagelses- og formulaprincippet, men derimod det originale og det eksperimenterende både i tema og stil. Den udfordrer tilskueren og stiller krav (om refleksion). Menneske-skildringen er ofte empatisk og psykologisk problematiserende. Udtryksregistret - såvel skuespillerens som fortællerens - er præget af mangfoldighed.
Hindifilmens referenceramme/diskurs er religiøs-mytologisk.	Den regionale films overordnede referenceramme og diskurs er verdslig-historisk.
Hindifilmen sværger til de genkendelige og traditionelle handlingsmønstre - formulaen. Gentagelse betragtes ikke som et onde. Menneskeskildringen er stereotyp og uden påfaldende individuelle visuelle karakteristika. Udtryksregistret er begrænset.	Instruktøren, der som regel er uddannet på filmskolen i Poona, inddrager filmmediets teori og historie i skabelsesprocessen, hvorfor intertekstualitet langtfra er et ukendt fænomen i den regionale film.
Filmen som medium eller kunstform vurderes ikke, tages ikke i betragtning, ligesom instruktøren også har en mindre fremtrædende rolle.	

I omstående skema er nogle af de væsentligste forskelle på den regionale film og hindifilmen kort skitseret. Man kan konkludere, at det nationalt-kulturelle arvegods - myter, sang, dans og teatralsk gestik - lever videre i hindifilmen iklædt vestlige poprytmer, læder og lårkort. Det er dog ikke den ekspressivt-teatralske fortællemåde, der i sig selv er ensbetydende med et modsætningsforhold til kunstfilmen. Triviel bliver hindifilmen først, når denne fortællemåde kombineres med et forudsigeligt plot og de genkommende stereotype figurer og situationer.

Størstedelen af den indiske befolkning hilser hindifilmens myter velkommen, både dem, der har form af populærkulturelle drømmeforestillinger, og dem, der er overleveringer af klassiske hinduistiske forestillinger, og som låner lidt mening til en ellers udsigtsløs tilværelse som f.eks. skraldemand i Bombay. Heroverfor står den regionale film, der søger at afmytologisere den indiske drøm, nå ind bag det 'guddommelige' gloss og give et bud på en anden indisk virkelighed, ydre såvel som indre. Fortælleformen - stilen - bliver kaldt vestlig, men det er spørgsmålet, om man ikke lige så godt kunne sige, at den regionale film har bevæget sig ud over de populært-nationale fremstillingsformer til en mere almentmenneskelig og almentgyldig stil.

Det er i denne forbindelse både tankevækkende og paradoksalt, at den visuelle stilart, i hvilken den hinduistiske mytologi bliver gengivet - på film, posters og postkort - og som af flertallet betragtes som den eneste gyldige, ikke stammer fra Ajanta-freskernes ideelle motiver, stenrelieferne af Vishnu og Shiva eller Rajputmaleriet for den sags skyld. Den stammer såmænd fra kolonitiden, hvor de europæiske realistisk-akademiske stilarter, affødt af den ny naturvidenskabeligt orienterede bevidsthed, kom til at dominere og næsten udradere de traditionelle indiske kunstarter.

Litteratur

Armes, Roy (1987): *Third World Film Making and the West*. London: University of California Press.

Banerjee, S (red.)(1982): *New Indian Cinema*. New Delhi: Directorate of Film Festivals.

Barnouw, E. & Krishnaswamy, S. (1980): *Indian Film*. USA, Oxford University Press,

Seton, Marie (1971): *Portrait of a Director - Satyajit Ray*. London: Dobson Books.

Vasudev, A & Lenglet, P (red.)(1983): *Indian Cinema Superbazaar*. New Delhi: Vikas Publishing House.

Willemen, P. & Gandhy, B. (1980): *Indian Cinema* (BFI Dossier 5). London: British Film Institute.

Ulla Skram-Jensen er mag.art i Filmvidenskab med speciale i hindifilm (planlægger en follow-up om den regionale indiske film). Hun har boet i Indien og taget et diplomkursus i journalistik fra The Xavier Institute of Communications, Bombay. Bidragyder til Filmleksikon og Den Store Danske Encyklopædi. Har tidligere skrevet artikler for Kosmorama, bl.a. om indisk film (nr. 196, sommer 1991).

Raosaheb (1986) instrueret af Vijaya Mehta, der selv medvirker i filmen (den ældre kvinde på billedet).

Kvinder og film i Indien

- De indiske kvinders kamp for ligestilling, afspejlet i en håndfuld regionale film

af Vijaya Mulay

Som de fleste andre steder i verden har det også i Indien altid været patriarkatet, der har defineret det rum, hvori kvinder skulle leve, arbejde og dø. Dette forhold er ved at ændre sig, men i Indien sker forandringerne i uens takt. Det kan være svært for udenforstående, og undertiden også for inderne selv at forstå den brogede mangfoldighed af tråde, som den indiske kultur og det indiske samfund er vævet af.

Århundreder eksisterer i bogstaveligste forstand side om side i dagens Indien. Derfor kan det rum, som de indiske kvinder råder over, være enten stærkt begrænset eller have ganske vide rammer, afhængigt af hvilken region eller endog hvilket

lokalsamfund i den pågældende region man taler om. Som David Gutnick fra Canadian Broadcasting Service engang bemærkede: det er praktisk talt umuligt at sige noget på én gang definitivt og generelt dækkende om Indien (1).

Når man skriver for læsere, som måske hverken har noget videre kendskab til den enorme indiske filmproduktion (2) eller til de sociale og politiske strukturer, som definerer de indiske kvinders rum, er man nødt til at træde varsomt for ikke uforvarende at komme til at cementere nogle forkerte opfattelser. Jeg har derfor besluttet først at opregne de begivenheder og bevægelser, som over årene har været af betydning for kvindesagen i Indien, for derefter at beskrive en række film, som relaterer sig til denne udvikling i kvindens anliggender, i hendes rum, hendes beføjelser og hendes status.

De første tilløb til en ændring af kvindernes situation kom i de sidste 25 år af det 19. århundrede og begyndelsen af det 20., hvor reformistiske bevægelser over hele Indien, men især i Bengalen og Maharashtra, kæmpede for kvinders ret til uddannelse, for enkers ret til at gifte sig igen, og imod Sati (3), børneægteskaber og andre former for umenneskelig behandling af kvinder.

Næste fase i udvidelsen af kvindernes horisont indtraf i kølvandet på den nationale frihedsbevægelse. For første gang gik kvinder fra alle klasser på gaderne, hvor de mødtes af politiets knipler, og mange endte i fængsel. Under Anden Verdenskrig begyndte piger at arbejde på kontor, og efter Indiens selvstændighed i 1947 gav grundloven, som sigtede mod et ligeværdigt samfund baseret på social retfærdighed, til slut kvinderne samme rettigheder og samme status som mændene. Juridisk - men ikke altid reelt - er kvinder i dag bedre stillet end nogensinde før. Men lovene danner kun et rammeværk; hvis tingene for alvor skal ændre sig i praksis, må man også bryde patriarkatets mentale lænker, de lænker som fastholder folks forestillingsverden i bestemte mønstre.

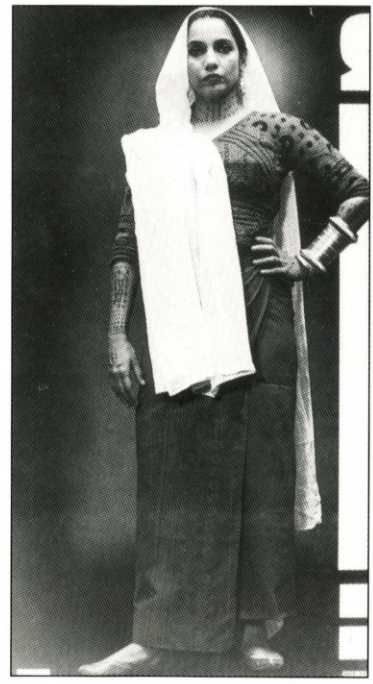
Alle gode film kommunikerer noget værdifuldt om kvinder. Her har jeg valgt af fokusere på en række hovedværker fra den parallelle, regionale filmproduktion, mens jeg næsten intet vil sige om den kommercielle mainstreamfilm, bortset fra et enkelt værk, som jeg benytter som eksempel, fordi det viser, hvordan indisk film benytter stærke mytologiske ikoner i sin fremstilling af kvinder. (Det gør i øvrigt begge typer filmkunst). Mit fokus er på den regionale film, fordi mainstreamfilmen i sine bestræbelser på at nå et så stort publikum som muligt reducerer den meget pluralistiske indiske kultur til dens laveste fællesnævner, hvilket resulterer i personer og historier, der har meget lidt med virkeligheden at gøre. Det er formula film med mange sange og danse, action stunts etc. (4) De regionale film, derimod, er meget mere indiske i deres natur, fordi de har deres rødder i jorden. Det kan måske lyde mærkeligt, men Satyajit Rays *Pather Panchali* (1956, *Sangen om vejen*), som er kendt af de fleste udenlandske filminteresserede, er en ægte indisk film, simpelthen fordi den er en ægte bengali-film.

Mother India. Først mainstreamfilmen. *Mother India* (1957) er instrueret og produceret af Mehboob Khan, der også selv skrev manuskriptet. 17 år før, i 1940, havde han lavet en anden film - *Aurat* (*Woman*) - over den samme historie, men den blev aldrig en succes i samme omfang som milepælen *Mother India*. Hovedpersonen Radha, spillet af Nargis, er nu en

gammel kvinde, der ser tilbage på sit liv. Hun boede i en landsby med sin mand og to sønner, og som alle bønder måtte også denne familie arbejde hårdt for at kunne betale de griske lånehajer. Da Radhas mand mister armene i en ulykke og derfor ikke længere er i stand til at gøre noget ved familiens stadig værre ulykke, stikker han af og overlader den gravide Radha til hendes egen skæbne. Radha må nu på egen hånd opdrage tre sønner og samtidig afværge lånehajens seksuelle tilnærmelser. Den ældste søn dør i en oversvømmelse, og hendes anden søn, Birju, ender som banditleder og bringer skam over familien, der udstødes af fællesskabet. Birju myrder lånehajen og forsøger at bortføre sin barndomskæreste. Men Radha beslutter at gøre en ende på sønnens onde gerninger ved at slå ham ihjel. Hans blod gøder jorden.

Det indflydelsesrige mytologiske melodrama *Mother India* (1957) instrueret af Mehboob Khan.

Dette melodramas overvældende succes skyldes i vidt omfang den dygtige måde, hvorpå filmen forener de to mytologiske ikoner Sita og Durga (5) og lader Sita forvandle sig til en stærk Durga efter en lang lidelsesperiode. Dertil kommer de smukke farvebilleder, historiens psykoanalytiske overtoner, brugen af symbolik, og fremfor alt Nargis' klassiske skønhed - altsammen medvirkede til at gøre *Mother India* til en slags national-epos. (6)



Kvinden som hævner, her i box office-succes'en *Godmother* (1999), instrueret af Vinay Shukla.

*Mother India*s handling og personer kom til at danne skole for mange efterfølgende film som f.ex. *Ganga Jamuna* (1961) og *Deewar* (1975). Et par af dens sidehandlinger har også fundet vej ind i nogle af de nyeste film, som f.ex. *Vaastav* (1999, *Reality*), hvor moderen også skyder sin egen onde søn. Og i det seneste box office hit, *Godmother*, som tilhører kvinden-som-hævner subgenren, transformeres en almindelig husmor til skånselsløs mafia boss, efter at hendes mand er blevet dræbt; anledningen til dette omslag i titelpersonens hjerte er, at hendes søn, der er vokset op i en voldskultur, har forgrebet sig på en ung pige. *Mother India*s heltinde forlod imidlertid aldrig godhedens smalle sti og slog sin egen søn ihjel. Men i *Godmother* bliver heltinden selv dræbt til sidst.

Enker i litterære film. Enker optræder som centrale personer i mange film, der tager afsæt i vigtige litterære værker. Det er der ikke noget underligt i, al den stund indisk litteratur - på alle sprog - er fuld af oprivende fortællinger om enkers vanskelige vilkår. Jeg vil omtale fire film, der behandler emnet med stor sensitivitet. Der er tale om debutfilm fra de fire instruktører (én mand og tre kvinder), og de har alle vundet adskillige priser. To af dem er på kannada: *Ghatashraddha* (1977, *The Ritual*) af Girish Kasarvalli, og *Phaniyamma* (1982) af Prema Karanth. Den tredje film, *Raosaheb*, er på marathi og er instrueret af Vijaya Mehta i 1986. Og endelig vil jeg se nærmere på *Adajja* (1996). Filmens engelske titel er *Flight*, selv om den direkte oversættelse er 'ubrændelig'. *Adajja*, der er på assamesisk, er instrueret af Santwana Bardoloi, en praktiserende læge, der ligesom Prema og Vijaya også er meget aktiv som teaterskuespiller.

Ghatashraddha er baseret på en historie af U. R. Anantmurthy. Den udspiller sig i 1920erne i en ortodokst hinduistisk landsby i Karnataka og handler om en barneenke, Yamuna (Meena Kuttappa), som er vendt hjem for at leve med sin far, der er enkemand, brahman (dvs. præst og medlem af den fornemste kaste, red.) og leder af en præsteskole. Nani, en ny elev fra en anden landsby, bliver genstand for de ældre drenges practical jokes, men Yamunas moderlige omsorg skaber et fristed for drengen, gennem hvis øjne vi oplever historien. Efter en affære med skolelæreren bliver Yamuna gravid. Da læreren hører om det, flygter han, og Yamuna har ikke andet valg end abort. Nani, som tilbeder hende, bliver et skrækslagent vidne til hendes forsøg på først at fremkalde en abort og siden begå selvmord.

Da Yamunas far hører om den synd, hans datter har begået, udfører han 'ghatshradha'-ritualet, dvs. et forvisnings- og ydmygelsesritual, hvor en lerpotte slås i stykker - og Yamuna bortvises fra hjemmet og landsbyen. Efter således at have forsonet sig med lokalsamfundet, er hendes gamle far parat til at grundlægge en ny familie med en 16 år gammel brud. Den kronragede Yamuna sidder nedslået tilbage, mens landsbyboerne trækker af med den lille dreng, der har holdt hende med selskab.

Ghatashraddha er en cinematografisk kraftpræstation. Filmens højdepunkter formidles i fine sort-hvide billeder ledsaget af et innovativt lydspor - som i scenen, hvor en kasteløs hjælper Yamuna til abort, mens vi hører lyden af fordrukne stammefolk, og der klippes væk til den forfærdelige fakkeloplyste nat og til Nanis rædsel. Som en sidehandling viser filmen tillige de kasteløses situation inden for rammerne af den ortodokse hinduisme.

Mens *Ghatashraddha* viser kvinden som et hjælpeløst offer, skildrer den anden kannada-film en enke, der finder sin egen løsning på problemet inden for rammerne af den ortodokse religion. *Phaniyamma* er baseret på en autentisk kvinde, Phaniyamma, som levede fra 1870 til 1952. Forfatteren M. K. Indira, hvis mor kendte Phaniyamma, har skrevet en roman over hendes historie. Kun ni år gammel blev Phaniyamma gift med en ung fyr, som døde kort tid efter brylluppet. Gennem hele resten af sin barndom har hun måttet lide under de grusomme konventioner, som gælder for enker. Men Phaniyamma vokser efterhånden op og bliver en stærk, stilfærdig og klog kvinde, som mange opsøger for at få hjælp. Hun lader hånt om kaste-lovene og hjælper en kasteløs kvinde med at føde, og da en anden ung kvinde, der er blevet enke som 16-årig, gør oprør

mod traditionen, støtter hun hende. Gennem Sharada Raos værdige præstation i titelrollen gengiver filmen, der overvejende er fortalt i flashbacks, fint ånden i det populære romanforlæg. *Phaniyamma* er ikke en radikal kritik af det ortodokst hinduistiske samfund, men selv om den pakker sine anklager ind, lader den ingen i tvivl om, hvor den står.

Vijaya Mehtas *Raosaheb* bygger på et kendt marathi-teaterstykke, *Barrister*, af Jayawant Dalvi. Skønt titelpersonen er en advokat, der har studeret i England og betragter sig selv som en fremskridtsvenlig mand, gør filmen mest ud af at fremstille to enkers situation. Den ene er Raosahebs tante (Vijaya Mehta), den anden deres nye lejers livlige unge brud, Radhika (Tanvi Azmi). Da hendes mand dør, gør Radhika oprør mod sin fars forsøg på at få hende til at underkaste sig de brahmanistiske enkeritualer. Tanten og Raosaheb støtter hende, og Raosaheb og Radhika bliver venner. Men skønt han gerne vil giftes med en enke, er han ikke i besiddele af det nødvendige mod til at bryde brahmanismens mentale bånd. Ude af stand til at handle i overensstemmelse med sin overbevisning bliver han sindssyg, og en desillusioneret Radhika, som havde regnet med at blive gift med ham, beslutter at påtage sig rollen som enke og lade sig kronrage. Filmen følger forlægget ganske tæt og virker sine steder teatralsk, men den er en interessant fremstilling af de liberale, som gik ind for, at enker skulle kunne gifte sig igen, men selv var ude af stand til at sætte sig ud over den ortodokse religions sociale og moralske pres.

Adajja er baseret på en kendt assamesisk roman, *The Moth Eaten Howdah*, af Ms. Goswami. Filmen udspiller sig i 1940erne og skildrer tre enkers tilværelse i huset hos en af Damodardev-sektens ledende præster. Hovedpersonen er den unge enke Giribala, som er vendt hjem til sine forældre, efter at hendes mand er død. Selv om hun er deres yndlingsdatter, bliver hun tvunget til at følge de foreskrevne enketabuer og -ritualer, som hun er stærkt imod. Da hun ved, at hendes mand havde elskerinder, har hun intet ønske om at ære hans træsandaler; og hun spiser kød, som er forbudt for enker, selv om det er ensbetydende med et renselsesritual. Da hendes far indser, at hun er rastløs, beder han hende hjælpe en englænder, der er kommet for at studere sektens gamle assamesiske skrifter. Englænderen vækker længsler i Giribala, men da en tjener ser hende omfavne ham, rejser den hvide mand, mens hun tvinges til at gennemgå et ild-renselsesritual. Den gamle præst, som holder meget af hende og er bedrøvet over hendes mors sorg, lover, at den græshytte, som man ifølge traditionen skal sætte ild på med pigen indeni, vil blive opført med en flugtvej. Men Giribala beslutter, at hvis hun ikke selv kan bestemme hvor eller hvordan hun skal leve, så vil hun i det mindste selv bestemme hvor og hvordan hun skal dø. Da der bliver sat ild på hytten, vælger hun at blive derinde. Til slut smider selv hendes gamle mor de hellige skrifter væk, da de ikke er i stand til at yde nogen trøst.

Romanen var snørklet og mere optaget af sønnen og af opiumhandel, men Santwana har elegant drejet historien, så filmen fokuserer på kvindernes situation. Bl.a. skildres tilværelsen for andre enker, som har accepteret traditionens bud, som en modvægt til den åndfulde Giribala.

Adajja er smukt fotograferet, og Santwanas klipning og brug af stillbilleder samt den måde, hvorpå hun har fået skuespillerne til at yde deres ypperste, demonstrerede overbevisende hendes talent som

Meghe Dhaka Taaraa (*Cloud Capped Star*) (1960), instrueret af Ritwik Ghatak.

filmskaber.

Selvmord som eneste udvej. Selvmord var løsningen for mange kvinder, men i en film fra 1937 er det en mand, der slår sig selv ihjel på grund af stærk skyldfølelse over for en kvinde. Shantarams *Kunku* (*Red Dot*) bygger på romanen *None Would Accept* af Narayan Hari Apte, en af reformbevægelsens anerkendte forfattere. *Kunku* og dens hindi version, *Duniya na Maane* (The World Will not Accept), har vist sig at være stedsegrønne film. Historien er centreret om Neela, der er datter af oplyste forældre, men som nu lever med sin onkel og tante efter faderens og moderens død. Onklen og tanten overbeviser hende om, at der er aftalt ægteskab for hende med en ung mand, men da sløret mellem brud og gom fjernes, opdager hun til sin rædsel, at hun er blevet gift med Kakasaheb, en ældre sagfører med voksne børn.

Neela er rasende på sin onkel, men flytter til sin ny ægtemands hus, hvor hun dog nægter at fuldbyrde det påtvungne ægteskab. Efter at Neela har været igennem mange prøvelser - bl.a. repræsenteret ved hendes mands tante og hendes nye liderlige stedsøn, som hun slår med en stok, da han gør tilnærmelser til hende - indser Kakasaheb, at hans unge brud er en beundringsværdig, klog og principfast kvinde, og han angrer den uret, han har gjort hende. Hans datter, der er socialarbejder (rollen blev spillet af en fremtrædende virkelig socialarbejder, Shakuntala Paranjapye), støtter Neela og leverer mange feministiske kommentarer. Kakasaheb ville gerne gøre sin brøde god igen, men da skilsmisse er umulig, beslutter han at begå selvmord for at give Neela en mulighed for at gifte sig igen.

Neela spilles superbt af Shanta Apte, der fik sit store gennembrud som skuespiller med denne film, og også den kendte teaterskuespiller Keshavrao Dates fremstilling af Kakasaheb er fremragende. Shantaram fremhæver historiens melodramatiske overtoner, der formidles i en kongenial visuel stilisering - som f.eks. i en scene, hvor den bedrøvede Kakasaheb ser sig selv i spejlet, som i splintrede billeder reflekterer en hob af grinende ansigter, eller i form af filmens leitmotif: et tikkende gammelt ur, der af og til sætter tiden i stå.

Kvinder som forsørgere. Kvinden optræder som forsørger i to bengali-film af to mestre, Satyajit Ray og Ritwik Ghatak. Ghataks film fra 1960 hedder *Meghe Dhaka Taaraa* (*Cloud Capped Star*), og titlen på Rays film, der er fra 1963, er *Mahanagar* (*Den store by*).

Ghataks film handler om en familie, der er flygtet i forbindelse med Bengalens deling og nu bor i et fattigkvarter nær Calcutta. Familien overlever i kraft af de penge, som den ældste datter Neeta (Supriya Choudhury) tjener. Hendes sto-

rebror Shankar vil være klassisk sanger, og Neeta udskyder sit bryllup med Sanat for at forsørge familien og betale for sine søskendes uddannelse. Familien rammes af en række ulykker, da både faderen og Neetas lillebror kommer ud for ulykker, hvilket tvinger Neeta til at være ene-forsørger, trods hendes tiltagende tuberkulose. Sanat venter tålmodigt på hende, men efter nogen tid gifter han sig med Neetas lillesøster, med moderens stiltiende velsignelse. Shankar når langt om længe sit mål og kan nu betale for, at Neeta bliver behandlet på et sanatorium i bjergene. Dødssyg og efter at have ofret de bedste år af sit liv skriger Neeta her sin længsel efter at leve ud. Historien er et velkendt bengali-melodrama, men Ghatak understøtter den med adskillige lag af forskellige kontekster og udnytter tillige lyden meget kreativt.

Rays *Mahanagar* skildrer overgangen fra feudalisme til urban massekultur. Subrata, en kontorfunktionær af middelklassen, overtaler sin kone Arati (Madhabi Mukherjee) til at tage et job som sælger, eftersom hans beskedne løn ikke rækker til at brødføde storfamilien. Familien er bestyrtet ved tanken om, at Arati skal gå fra dør til dør og sælge strikkemaskiner, men for Arati åbner jobbet for en ny verden, der indbefatter en anglo-indisk veninde, Edith, og hendes chef, Mukherjee. Det at hun nu tjener penge, ændrer Aratis status i familien, hvilket skaber yderligere problemer ikke mindst da hendes mand mister sit job. Da Edith bliver uretfærdigt fyret på grund af sin race, siger Arati op i protest, hvilket styrter familien ud i dyb krise. Filmen ender med, at de to vandrer beslutsomt ind i gadens sydende menneskemasse.

Ray væver adskillige tråde ind i historien, såsom svigerfaderens feudale forhåbninger, arbejdsgiverens hensynsløse forretningstaktik og -etik, modstanden mod den anglo-indiske pige, der på grund af sin nederdel bliver stemplet som 'vestificeret' og derfor amoralsk (selv om hun opfører sig præcis ligesom enhver anden indisk pige, der forsøger at forsørge sin familie). Ægtemandens bemærkninger om, at han ikke ville have haft det nødvendige mod til at vende sig imod den uretfærdige arbejdsgiver, sådan som hans udearbejdende hustru har gjort det, levner håb om, at kvinders entré på arbejdsmarkedet kan føre til højere moral og øget solidaritet mellem arbejderne.

Umrao Jaan (1981), instrueret af Muzaffar Ali.

Frihed gennem sex. Frihed gennem sex i en mandsdomineret verden kunne være en passende beskrivelse af to bemærkelsesværdige hindi-film, som ikke er amorfe, men, som Shakespeare ville sige, har 'en lokal skueplads og et lokalt navn'. *Umrao Jaan* (1981) af Muzaffar Ali udspiller sig i det 19. århundredes Lucknow, og *Bhumika* (*The Role*, 1976) af Shyam Benegal udspiller sig i Goa og Maharashtra.

Historien i *Umrao Jaan* bygger på en stor urdu-roman af Meer Hadi Hassan Ruswa og (skønt dette bestrides af mange) tillige på en selvbiografi af en legendarisk kurtisane, som levede i Lucknow i midten af det 19. århundrede. Efter at være blevet bortført som barn bliver Umrao Jaan (Rekha) solgt og oplært som kultiveret, poesi-skrivende kurtisane. Hun forelsker sig i en fyrste, men slår sig sammen med barndomsvennen Gauhar Mirza. Da hendes liv imidlertid udvikler sig til en klostertilværelse, flygter hun sammen med banditten Faiz Ali. Filmen er et stort anlagt kostumedrama, med adskillige sang- og dansenumre og med indlagte digte af Umrao. Teksten antyder måske, at en sådan kvinde er den eneste relativt frie kvinde i vores samfund, fordi hun ikke vil være afhængig af en mand.

Denne tanke kom først til udtryk i Benegals film *Bhumika*, der er en fri filmatisering af marathi-teater- og filmskuespillerinden Hansa Wadkars selvbiografi, *Sangtye Aika* (*Listen, I tell you*). Heltinden Usha (Smita Patil), der er ud af en familie af tempelsangere, bliver lovet bort til den meget ældre Keshav. Med ejerens ret tager han hende med rundt til forskellige teaterkompagnier og filmstudier. Men da hun bliver stjerne og tjener mange penge, bliver han jaloux. Efter et opgør forlader hun ham - og sin datter, som hun er nødt til at lade blive tilbage. For barnets skyld vender hun til sidst hjem igen, men på nye betingelser. Filmen udmærkes af brugen af sepia-toning i flashbacks, af måden hvorpå forskellige begivenheder anvendes som tidsmarkører, samt af Smitas følsomme præstation. Og Ushas forhold til de fire mænd i hendes liv giver anledning til at tage feministiske spørgsmål op.

Venskab mellem kvinder. Venskaber mellem kvinder optræder i mange film og manifesterer sig især i form af en ældre kvinde, der hjælper og støtter en yngre med problemer. Jeg er ikke stødt på nogen film om lesbiske relationer (Deepa Mehtas *Fire* handler næppe om lesbisk kærlighed).

Men i marathi-filmen *Doghi* (*The Two*, 1995) af Sumitra Bhave og bengali-filmen *Paramitar Ek Din* (1998, *The House of Memories*, skønt titlen direkte oversat betyder 'En dag i Paramitas liv') af Aparna Sen møder vi yngre kvinder, som støtter ældre medsøstre.

Sumitra har været socialarbejder og har lavet adskillige dokumentarfilm om sit arbejde i landsbyerne. *Doghi*, der er hendes første spillefilm, viser, at mens andre familiemedlemmer er parate til at fordømme den ældste søster, da det viser sig, at de penge hun har sendt hjem til familien var tjent ved prostitution, så er det den yngste søster, der giver hende den afgørende mentale opbakning.

Det venskabsbånd, der optræder i Aparnas film er usædvanligt, da det udspiller sig mellem to traditionelle fjender - en svigermor og en svigerdatter. Aparna er en kvinde med mange talenter. Hun har optrådt i film af kendte indiske og udenlandske instruktører, hun redigerer et kvindeblad på bengali, er aktiv i mange sociale spørgsmål, og har bl.a. protesteret aktivt mod den hårdhændede behandling, som Deepa Mehta blev udsat for af hinduistiske fundamentalister. Og så har hun lavet fem vigtige film - alle med kvinder i hovedrollerne - som har indbragt hende megen ros og adskillige priser. Hendes vigtigste film er *36 Chowringhee Lane*, *Paroma*, *Sati*, og nu også den nationale prisvinder *The House of Memories*.

Filmen er en meget sensitiv skildring af venskabet mellem en ældre kvinde Sanaka

(Aparna Sen) og hendes svigerdatter Paramita (Rituparna). De er begge gift med ufølsomme mænd. Som ung elskede Sanaka en mand, der var svag og usikker, men efter at have ventet på, at han skulle fri til hende, endte hun med at gifte sig med en anden, hvis åndelige horisont er stærkt begrænset. På grund af sin mentalt retarderede datter er den ældre kvinde fanget i sit ægteskab. Svigerdatteren har en søn, der lider af Downs syndrom, men da han dør, bliver hun i stand til at bryde sine lænker. Hun bliver skilt og gifter sig igen med den mand, der var sønnens lærer, og som hun er kommet til at kende og elske. Minderne vælder frem, da Paramita kommer for at vise den døde Sanaka den sidste ære. Hun sidder alene i et hjørne og bliver hverken budt velkommen eller kastet på porten. Båndet til huset er brudt, nu da hendes gamle veninde ikke er mere.

Kvinden som individ i egen ret. Jeg har ledt efter film, der ikke definerer det kvindelige rum på grundlag af kvindens funktion som datter, hustru, moder eller arbejder, men fremstiller kvinden som et individ i egen ret. Den eneste film, jeg er stødt på, er endnu en marathi-film, *Umbartha* ('Døroverliggeren' - hvilket betyder at træde over tærsklen), instrueret af Dr. Jabbar Patel i 1981. Filmen bygger på et selvbiografisk værk af Shanta Nisal med titlen *Beghar* (*Homeless*). Det er historien om Sulabha (Smita Patil), en veluddannet pige, som er blevet gift ind i en storfamilie af den højere middelklasse. Hendes datter blev fra spæd overtaget af ægtemandens ældre bror og dennes kone, som ikke selv har børn. Svigermoderen er en fashionabel socialarbejder, og ægtemanden Subhash er advokat. Sulabha føler sig ikke hjemme i denne husholdning og bliver mere og mere rastløs.

Provokeret af at gemalen praler af sin strategi for at tilsværte et voldtægtsoffers navn, beslutter Sulabha at tage et job i en anden by som daglig leder af et kvindehjem. Her er hun oppe imod grov korruption og grådighed, som bidrager til yderligere at udbytte og plage de kvinder, der befinder sig i hendes varetægt. Institutionens øverste ansvarlige er fuldstændig ligeglade og gør hende efterhånden tilværelsen så umulig, at hun er nødt til at vende hjem. Men nu befinder hun sig i en endnu værre situation end før, da svigerfamilien blot havde betragtet hendes første forsøg på at gøre sig nyttig og give tilværelsen mening som en besynderlig grille. Da hendes mand meddeler hende, at han har taget en elskerinde, som han har til hensigt at beholde, har Sulabha fået nok, og hun beslutter at rejse bort. Vi ser hende sidde i et tog. Hverken vi eller hun ved, hvad fremtiden vil bringe. Alt, hvad hun ved, er, at hun ikke kan acceptere at leve i mandens familie, og at hun er nødt til at skabe sig en tilværelse, der tilgodeser hendes egne individuelle behov.

Filmen igangsatte mange diskussioner og fik stor værdi i den feministiske diskurs, dels på grund af Smitas fremragende præstation, dels fordi såvel Smita som andre har anvendt filmen i kampagner for kvinders rettigheder.

Militant videoproduktion. Der produceres også mange fremragende kortfilm og videoer i Indien. De fleste af dem er baseret på autentiske historier - som f.ex. *The Shame is not Mine* om et voldtægtsoffer, der sammen med sin mand og andre landsbykvinder kæmper for at bringe gerningsmændene for retten; eller *When the Women Unite* om kvinders kampagne mod arrak i et distrikt i Andhra Pradesh.

Sammenslutningen af selvstændige kvindelige erhvervsdrivende har lært deres kunder - for det meste analfabetiske eller halv-analfabetiske kvinder - at lave videoer, hvor de fortæller deres egne historier. Baggrunden var kvindernes utilfredshed med de film, der var lavet af udenforstående, som ikke havde nogen anelse om disse kvinders tilværelse, kamp eller arbejde. Videoerne er vellavede og vidner om, at mediet også kan anvendes i kampen for menneskelig udvikling, og ikke alene til at promovere en global forbrugerkultur.

Noter

1. Nogle af de mest udbredte forestillinger om Indien er, at hinduer ikke spiser oksekød; at ægteskaber uden for ens kaste ikke sanktioneres af den ortodokse religion; at en kvinde skal være sin mand tro eller være parat til at blive hængt ud offentligt. Ingen af disse forestillinger er generelt dækkende. For mange hinduer fra nogle af de såkaldt lavere kaster har det aldrig været tabu at spise oksekød; kastelovene for Namboodiri brahmanerne fra Kerala krævede, at alle sønner bortset fra den ældste skulle gifte sig uden for kasten (hensigten var at konsolidere jordbesiddelserne, men det skabte utålelige betingelser for Namboodiri kvinderne, som ikke kunne gifte sig uden for kasten, og som var tvunget til at gifte sig med meget ældre mænd, der allerede havde flere koner). Og så sent som i december 1999 viste indisk tv en dokumentarfilm om, hvordan polyandri (dvs. kvinder, der har flere ægtemænd, red.) stadig praktiseres i en landsby i Himalaya - en tradition baseret på nødvendighed.
2. Indien producerer gennemsnitligt 800 spillefilm om året eller cirka 17 film om ugen, på omkring 20 forskellige sprog.
3. Sati refererer til en gammel skik, der praktiseredes i de højere klasser, specielt i Bengalen og Madhya Pradesh, og som gik ud på, at man brændte en enke levende sammen med hendes afdøde mand. Derom handler Aparnas film, der simpelthen hedder *Sati*. Reformbevægelsen fordømte denne praksis og fik den britiske regering til at vedtage en lov, der forbød den, men Sati blev fortsat holdt i hævd i visse sporadiske tilfælde. Så sent som i 1980erne blev en kvinde i Rajasthan brændt som en Sati. Det blev hævdet, at det skete efter hendes eget ønske, men det er det rene nonsens. Pigen var bare 19 år gammel og havde kun kendt sin mand i en måneds tid (selv om de havde været gift i næsten otte måneder). Afbrændingen af hende affødte stærke protester.
4. Satyajit Ray leverer en meget præcis beskrivelse af formula mainstreamfilmen i bogen *Our Films Their Films*, der er en samling af hans artikler om film. Disha Books Orient Longmans Publication 3. udgave 1993; s. 90 og 91.
5. Sita var gift med Rama, helten i det klassiske Ramayana epos. Hendes totale underkastelse i forhold til ægtemanden er traditionelt blevet fremstillet som et eksempel til efterfølgelse for alle unge piger. Men faktisk gennemgik hun så mange lidelser, at mødre i mange egne af landet ikke vil kalde deres døtre Sita af frygt for, at de skal komme til at lide en tilsvarende skæbne. Durga er den stærke modergudinde, et ikon i det hinduistiske pantheon. Hun opfattes og påkaldes

generelt som moderfiguren, der er parat til at gøre alt for sine gode børn og sine protégéer, og som straffer ondskab. En stærk kvindelig urkraft.

5. *Mother India*s fænomenale box office succes demonstreres med et ironisk glimt i øjet i en senere film, *Kala Bazaar* (*Black Market*), hvor hovedpersonen ses sælge billetter på det sorte marked til *Mother India* forestillinger.

Vijaya Mulay har beskæftiget sig med film igennem de sidste 50 år. Hun har instrueret, produceret og skrevet manuskripter til en lang række pædagogiske film og film for børn og har vundet priser på filmfestivaler i USA, Japan, Iran og Indien. Hun har været en ledende kraft i udviklingen af de indiske filmklubber og er i dag formand for The Federation of Film Societies of India. Derudover har hun virket som filmkritiker og undervist på universitetet i Patna og på det indiske filminstitut, og hun har forelæst på Stanford universitetet i USA, på McGill og Concordia universiteterne i Canada samt på en række indiske universiteter. Hun er i øjeblikket i gang med et forskningsprojekt for The National Film Archive of India vedrørende udenlandske film om Indien.

Oversat fra engelsk af Eva Jørholt.

Leslie Cheung og Tony Leung i Wong Kar-wais *Happy Together* (1997)

Made in Hong Kong

- En introduktion til Østens Hollywood

af Tanja Richter

Mærket 'Made in Hong Kong' er lig med discount for mange mennesker. På mange måder opfører Hong Kong sig da også som filmkulturens svar på Netto. Hong Kong masseproducerer film og leverer 'varen', der i øvrigt ikke altid er af bedste kvalitet og holdbarhed. Filmfabrikken spytter cirka 150 film ud om året, som eksporteres i en lind strøm til Taiwan, Singapore, Malaysia, Thailand, Philippinerne, Sydkorea, Japan, vestlige Chinatowns og sidst men ikke mindst til Folkerepublikken Kina. Således placerer Hong Kong sig som verdens tredje største filmindustri, næst efter Hollywood og Bombay. Slapstick, action, kung-fu og komedier. Masseproduceret, højtbelagt underholdning i overhalingsbanen.

Men den tidligere kronkolonis filmkultur er også ekstremt rummelig. Den inde-

holder både det værste skidt og det fineste kanel. Udover at producere forældede Bruce Lee-efterligninger og hårdtslående B-film udklækker filmbyen også instruktører, der siden midten af 1990erne har fået auteur-status i verdensfilmens pantheon. En filmmager som Wong Kar-wai får screenings i musealt regi og blev kåret som bedste instruktør ved filmfestivalen i Cannes i 1997. Også instruktøren Stanley Kwan markerede sig internationalt med spøgelsesfilmen *Rouge* (1989) og med dokudramaet *Actress - Centre Stage* (1989), der vandt priser i Berlin, Chicago, Taiwan og Hong Kong.

At reducere Hong Kong-film til én genre er altså en grov forenkling. Alligevel forsøger artiklen her at indkredse de helt overordnede fællestræk, der som en fin og organisk hinde binder film fra Hong Kong sammen. Artiklen vil påpege karaktertræk ved Hong Kongs filmkultur, som netop kan beskrives med begreber som rummelighed, ekstremitet, grænseoverskridelse og krydsning.

Hong Kong som filmæstetisk losseplads. Lidt historie

> My movies were always entertainment. I'm here to make people happy. Good action, good music, good picture. Still good. How do you call it good? Nobody can tell. Good becomes what the box office does. It's the only way to measure.
>
> Run Run Shaw

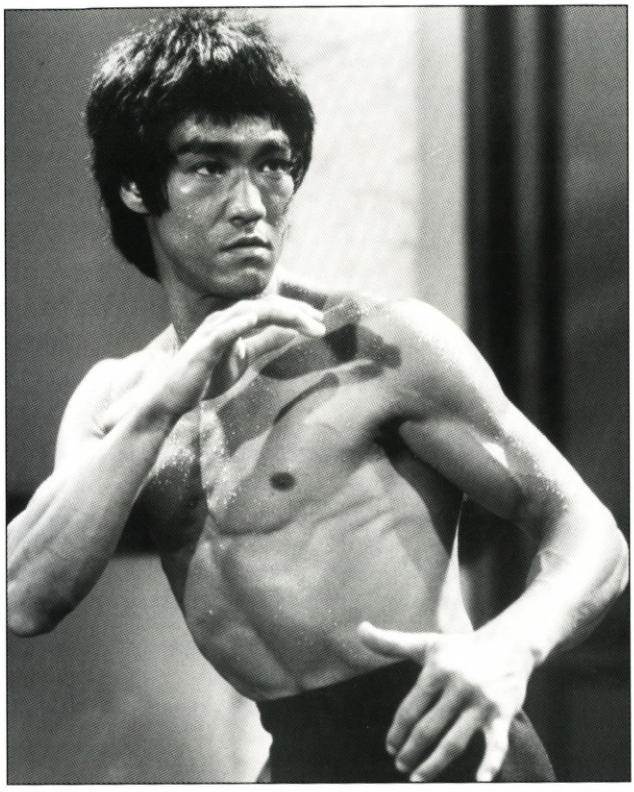
Hong Kong har aldrig lukreret på statslig filmstøtte. I modsætning til Folkerepublikken og Taiwan, hvis filmproduktion er henholdsvis statskontrolleret og statsstøttet, har Hong Kongs filmproducenter altid arbejdet på rent kommercielle betingelser.

I 1930erne forbød det højreorienterede nationalistparti dekadente genrer som spøgelsesfilm og sværdheltedramaer i moderlandet Kina. Samtidig angreb japanerne i 1937. Det førte til, at en række instruktører fra fastlandet flygtede til Hong Kong. Entreprenører og pengemænd - specielt fra Shanghai - øjnede chancen for at spinde guld på de levende billeder i den britiske kronkoloni, der ikke var underlagt moderlandets strenge censur.

Da kommunistpartiet overtog magten i Kina (1949), tiltrak kronkolonien endnu en flygtningestrøm. Nye filmkræfter profiterede af Hong Kongs begrænsede censur, lempelige skatter og billige jord. I 1950erne producerede omkring 50 små og middelstore selskaber 150-170 film om året. De dominerende genrer var familiemelodramaet, den kantonesiske sværdheltefilm og kung fu-filmen.

I samme periode etablerede Shaw brødrene sig i Hong Kong. Shaw brødrene, hvis imperium havde forgreninger i Thailand, Malaysia, Singapore og Taiwan, byggede en kæmpe filmby med 10 studier, 16 udendørssets, tre dubbing studios, filmlaboratorier, skuespillerskole, sovesale og 1500 skuespillere på fast kontrakt. Shaws underholdnings-imperium havde udgangspunkt i biografleddet. Herved sikrede det sig en tæt tilknytning til publikum og deres smag. Imperiets kontrol over hele processen fra produktion til konsumtion og afsætning (den vertikale integration) gjorde, at de udviklede en egentlig behovsorienteret, kommerciel filmindustri.

Nogle af de kendteste instruktører, der var tilknyttet Shaw, var Li Hanxiang og den legendariske King Hu, som er tilbagevendende inspirationskilde for nye generationer. Shaw specialiserede sig i mandarin-sprogede sværdheltefilm; en genre inden for hvilken de producerede 50 spillefilm om året. Kreativt omregnet betyder



Kung fu-stjernen Bruce Lee i *Enter the Dragon* (Robert Clouse, 1973)

det, at Shaw skabte en ny kung fu-film hver 7. dag.

Det uafhængige produktionsselskab Golden Harvest gav Shaw konkurrence til stregen, da fænomenet Bruce Lee blev lanceret. Kung fu-stjernen, der havde kultstatus i 1970erne og introducerede Østens Hollywood i Vesten, lavede kun tre film: *The Big Boss* (1971), *Fist of Fury* (1972) og *The Way of the Dragon* (1972). Filmene var hævndramaer med et nationalistisk touch. Bruce Lees succes må først og fremmest tilskrives hans egen personlighed på film. Han havde en aggressiv udstråling, som især blev udtrykt igennem hans stålblik, hvis dyriske intensitet gav ham en filmhistorisk position som den kinesiske Clint Eastwood. Og så var der hans kampkunst. Bruce Lee havde sit eget kampsystem, Jeet kun do, og når han udøvede sin kampkunst på film, var scenerne klippet i stilstand og ikke i bevægelsen. Således kunne unge teenage-drenge verden over se, hvor dygtig Bruce Lee egentlig var til at svinge en nantiago og lave et flyvende cirkelspark. Efter Bruce Lee (også kaldet 'Dragen') masseproducerede Hong Kong en fænomenal mængde kung fu-film. Disse film blev døbt 'chop sockies' i USA.

I midten af 70erne var Hong Kongs filmproduktion stagneret i kølvandet på Bruce Lees succes. På dette tidspunkt overskyggede kung fu-filmen alle andre genrer som musicalen, det tragiske melodrama og eventyrfilmen. Og efter at over 50 Bruce Lee-kloner havde prøvet lykken med frit fortolkede kunstnernavne som Bruce Le, Bruce Li, Bronson Lee - you name it - virkede den endeløse gentagelse af kung fu-filmens 'ung mand slår på tæven' drænende og dræbende for Hong Kongs filmproduktioner. De mange nybølge-instruktører, som debuterede i 1979, var således et kærkomment frisk pust for en filmindustri, der kørte i tomgang.

Nybølgen var ikke fra starten en homogen gruppe, som arbejdede sammen ud fra et vedtaget manifest. Alligevel har nybølge-folkene nogle fællestræk, som gør, at vi kan se dem som en gruppe. I modsætning til den ældre generation, der var emigreret eller flygtet fra Folkerepublikken, havde nybølge-instruktørerne en lokal bevidsthed. Instruktørerne var vokset op i metropolen Hong Kong, de var en del af byens internationale puls. De fleste var ikke i besiddelse af en personlig hukommelse om et liv og en hverdag i moderlandet, der med sin agrare kultur og sit lukkede politiske system adskilte sig fra milli-

onbyens højkapitalistiske leveform. Samtidig var mange af de unge nybølge-instruktører uddannet i USA, Canada eller England. De var bekendt med et internationalt og vestligt orienteret filmvokabular, der påvirkede og inspirerede instruktørernes filmiske udtryk, som var mere kosmopolitisk og mere sammensat.

De nye instruktører var mere stilistisk bevidste - de begyndte at tænke i bevægeligt kamera og i en friere redigeringsteknik, hvor handlingen ikke kun udspillede sig foran kameraet, men også var et produkt af mere sofistikerede montageformer og teknikker inden for post-produktion. Ved at kombinere en forbedret teknik med en ny æstetik pustede nybølge-instruktørerne nyt liv i allerede etablerede genrer. For eksempel revitaliserede Tsui Hark den klassiske spøgelsesfortælling med *A Chinese Ghost Story* (1987), mens John Woo i *A Better Tomorrow* (1986) kombinerede det tragiske melodrama og den japanske yakuza-film. Herved konstituerede han en ny genre (ballistic ballets), der var et produkt og en nytænkning af Hong Kong-industriens filmiske bagage.

Nybølge-instruktørerne, der havde Hong Kong og ikke Folkerepublikken som deres ballast, lavede film, som udviste social bevidsthed, og som beskæftigede sig med nutidige problemer. Nogle film behandlede metaforisk det politiske spændingsforhold mellem Folkerepublikken og Hong Kong (Ann Huis *Boat People*, 1980, Tsui Harks *Dangerous Encounter*, 1980). Andre undersøgte det socialt og kulturelt betingede skel mellem Folkerepublikkens traditioner og Hong Kong som historieløs og moderne metropol (Yim Hos *Homecoming*, 1984, og Johnny Maks *Long Arm of the Law*, 1984). Temaer som national identitet, tab af traditionen og det personlige følelsesliv blev indkredset gennem ungdomsfilm, crime thrillers, familiemelodramaer, immigrationsfilm osv. Hong Kong lavede ikke mere ren slapstick-underholdning, men nu også seriøse værker af høj kvalitet.

Bad Taste og High Art. Hong Kongs filmkultur er kendetegnet ved en ekstrem rummelighed, som sætter vores vestlige forsøg på at at opløse skellet mellem god og dårlig smag, mellem høj- og lavkultur i velfortjent perspektiv. Der er plads til lowbudget og helt exceptionel bad taste. Men Hong Kong har også instruktører, som jonglerer med æstetisk og narrativt ambitiøse projekter, der er i fuld øjenhøjde med de mest kunstnerisk vellykkede film inden for vores europæiske filmtradition.

Som eksempler på den dårlige smag har vi de såkaldte kategori 3-film. Film som *Chinese Torture Chamber* (1994) og *The Ebola Syndrome* (1996) viser grafisk udpenslede scener med kopulation, bizar dyresex, kannibalisme, kastration, torturscener og børnemishandling. Disse film udpensler grader af perversion og ekstremisme, hvor hverken Dalis og Buñuels andalusiske hund eller John Waters' lyserøde flamingoer rigtigt kan være med.

I den anden, kunstnerisk ambitiøse ende har vi for eksempel instruktøren Wong Kar-wai, der blev varmt modtaget i Vesten som 'en ægte auteur'. Instruktøren har skabt mesterværker som *Ashes of Time* (1994), *Fallen Angels* (1995) og *Chungking Express* (1996), hvis filmsprog er avantgardistisk, og hvis fortælletråde er ekstremt komplekse. Samtidig udviser Wong Kar-wai og fotografen Christopher Doyle en billedæstetisk sensitivitet, der kan sammenlignes med Kieslowskis visuelle poesi. Men selv om Wong Kar-wais billeddigte virker som kunstprojekter på underskuds-

Tony Leung og Faye Wong i Wong Kar-wais *Chungking Express* (1996)

garanti, er de faktisk selvfinansierede film, som får premiere i almindelige biografteatre.

Det interessante i denne sammenhæng er ikke blot, at Hong Kongs filmkultur levner plads til såvel den gode som den dårlige smag. Det tankevækkende er, at begge filmiske formater er inkorporeret i den kommercielle filmindustri og klarer sig dér. Selv om kategori 3-filmene er forbudt for unge under 18 år, får de vel at mærke premiere på helt almindelig vis. Også en instruktør som Wong Kar-wai startede sin karriere inden for tv-underholdningsbranchen og arbejder inden for box-officetallenes parameter. De Hong Kong-film, der virker grænsesøgende, eksperimenterende eller kunstneriske på os, er altså ikke skabt som visuelle modstykker til den masseproducerede populærfilm eller som extra-features til den etablerede filmindustri. Hverken den nybølge-lignende art-film eller det pornografiske voldsværk er alternativer til den etablerede filmkultur, men helt integrerede dele af denne.

Skønhedsdronninger og kantonesiske popsangere. Folkerepublikken har givet Hong Kong tilnavnet 'Dong Fang HaoLaiwu' - Østens Hollywood. De to filmkulturer har da også visse ligheder med hinanden. Ligesom Hollywoods oligarkisk styrede studier arbejder Hong Kongs ditto med stjerne- og genresystemet. Kendte navne og kønne ansigter sælger billetter. Divaer som Maggie Cheung (*Comrades - Almost a Love Story*, 1996) og Michelle Yeoh (*Tomorrow Never Dies*, 1997) var skønhedsdronninger, før de blev filmskuespillere, og krydsbefrugtningerne mellem filmbranchen og den kantonesiske pop-scene er mange. Andy Lau (*The Tigers*, 1991), Leslie Cheung (*He's a Woman, She's a Man*, 1994), Takeshi Kaneshiro (*Chungking Express*, 1994) og Charlie Young (*Green Snake*, 1993) er prominente skuespillere og sælger samtidig albums i millionoplag. Hele filmindustrien er således krydslinket til et enormt udenomsfilmisk medieunivers, som skaber og vedligeholder idolerne med pladeudgivelser, nyheder og sladder.

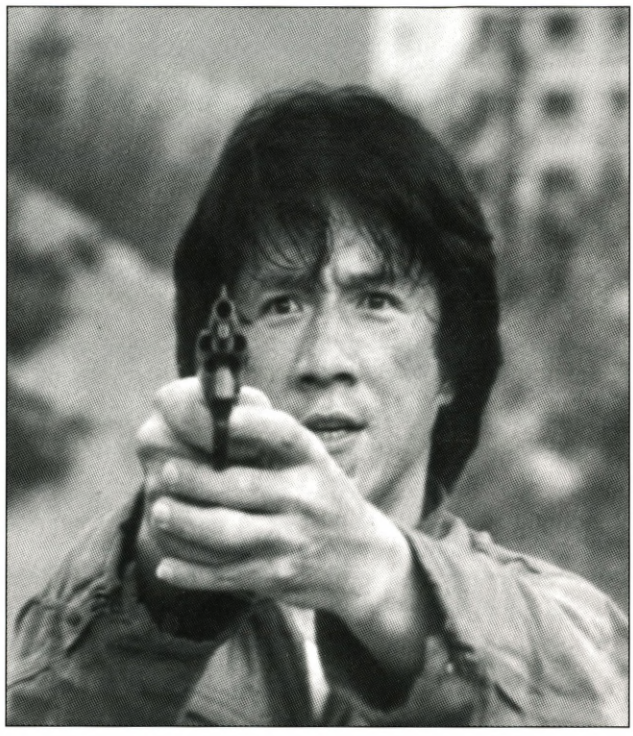
Operation Rip-Off. Hvad genrer angår, koger producenterne suppe på gamle filmformater, som har vist sig at appellere

bredt. Der tilsættes nogle berømte navne, og vupti: så har man et velanrettet gangsterdrama, en spiselig komedie, en urban culture film, en spøgelsesfortælling eller en martial arts-film.

Typisk rækker Hong Kongs filmfolk ud efter amerikanske blockbusters for at få inspiration og producerer så deres egne lokale versioner ud fra det amerikanske forbillede. Således blev *Silence of the Lambs* med psykologen Hannibal the Cannibal til en Hong Kong-film med den lidet selvhøjtidelige titel *Dr. Lamb* (1992). Hong Kong har sin egen *Pretty Woman*, sin egen *Liar-Liar* og sin lokale *Nikita*; en ikke særlig kreativ form for genbrug, som vi også finder i USA.

Som sædvanlig går Hong Kong dog lidt længere end USA, der ellers presser citronen, når det gælder om at malke en succes. Det er set mange gange, at amerikanere følger op på en succes med en to'er. Men publikum bliver ofte 'metaltrætte' med treere, og firere er privilegier, som nærmest kun *Alien*, *Lethal Weapon* og *Batman* kan bryste sig af. I Hong Kong derimod fremstiller man uden at blinke to'ere, treere, firere, femmere og seksere samt et utal af billigere plagiater (jvf. *Once Upon a Time in China*). Et andet ekstremt eksempel på genbrug er filmen *The True Story of Wong Fei Hong* (1949), der blev til i alt 99 spillefilm om den sydkinesiske folkehelt fra Qing-dynasiets tid. Vel at mærke med skuespilleren Kwan Tak Hing som hovedrolleindehaver i samtlige film.

Hong Kongs kommercielle filmindustri henter således frit inspiration fra både Øst og Vest. Herved er Hong Kong-filmene exceptionelt eklektiske og muterede produkter, der for så vidt er præcise afspejlinger af byens egen unikke status som overgang og transit mellem østlig og vestlig kultur og levevis.



Jackie Chan i karakteristisk positur

Jackie Chan - Østens Buster Keaton

> The thing about my movies, you don't have to understand the dialogue to understand them. So all over Asia, people go see them. [...] When you make a movie you get Oscar, O.K. Very difficult. But when you make one movie around the world everyone wants to see it, it's more difficult than to get Oscar.
>
> Jackie Chan

Når man arbejder med film, som skal appellere bredt og internationalt, er det nærliggende at gribe til midler, som nemt forstås på tværs af forskellige kulturer. Derfor har Hong Kongs filmkultur en meget umiddelbar og visuel tilgang til det at fortælle og formidle en handling. I utallige kung fu-film, sværdheltedramaer og triadehistorier udfolder handlingen sig gennem konkret action, og plottet er bygget

op omkring fysisk bevægelse. Disse film er ikke båret af en gængs narrativ konstruktion. Det væsentlige er ikke historien eller plottet, men koreografien, stilen og stunts'ene. Et tydeligt eksempel på den fysiske film finder vi hos kung fu-klovnen Jackie Chan.

Fremdriften i hans værker er den umiddelbare visuelle payback i form af kropslige udfoldelser. Seerne taber næse og mund, når Jackie hænger ud af helikoptere, slæbes efter lastbiler, falder ned fra højhuse. Vi trækker os fysisk sammen, når actionmanden brænder sig på kogende te, propper sig med chili-frugter og spytter dem ud i øjnene på sine forfølgere. Eller brækker ben og får hjernerystelse i fraklippene. I Jackie Chans film bliver historien uvæsentlig og nærmest bare en undskyldning for at vise noget andet.

Herved ligner denne type film stumfilmen. Stumfilm uden billeder er 'ingenting' akkompagneret af klaverspil. På samme måde fortælles Jackie Chan-filmene også gennem rent visuelle, kropslige udfoldelser, hvis ligheder med Buster Keatons akrobatiske krumspring er slående. Hvor seeren kan følge med i handlingen i traditionelle amerikanske film og soap operas blot ved at høre dialogen og talen, er billederne det bærende fortællende element i Jackie Chans film, ligesom de selvsagt var i stumfilmen.

Hong Kong-filmen i almindelighed og Jackie Chans film i særdeleshed er også i familie med musicalen, som med jævne mellemrum sætter handlingen på stand by til fordel for indslag med sang og dans. I øvrigt virker sammenligningen med musicalen naturlig, når man samtidig husker på, at Jackie Chan ligesom andre store Hong Kong-stjerner (Sammo Hung, Kwan Tak Hing) er uddannet ved den klassiske Peking Opera.

Den følelsesmæssige punch-line. Jackie Chans film taler som mange andre Hong Kong-film direkte til følelserne og aktiverer en umiddelbar emotionel reaktion hos deres publikum, det være sig væmmelse, angst, latter eller medfølelse. Hyppigt forekommende følelsesmæssige punchlines er også et træk, der går igen i snart sagt alle Hong Kong-film. Derfor virker værkerne ofte overdoseret melodramatiske.

Når helten dør en heroisk og tragisk død, aktiveres følelserne hos seeren (*A Better Tomorrow*, 1987). Når den hårdkogte Chow Yun Fat med et maskingevær i den ene hånd og en hob af forfølgere i hælene alligevel tager sig tid til at redde en lille frottéomsvøbt baby, opstår der en følelsesmæssig reaktion hos seeren (*Hard-boiled*, 1992). Herved får filmene en "umiddelbarhed", som sandsynligvis er med til at gøre værkerne eksporterbare på tværs af nationale skel.

Egentlig er den melodramatiske tilgang til filmmediet noget, der også kendetegner mange amerikanske action-film. Men der er gradsforskelle. I Hong Kong-filmen skrives de følelsesmæssige højdepunkter med både kursiv og fed. En Hong Kong-film svømmer over med close-ups, frysninger, step-framing, tintning og slow-motion. Herved understreger Hong Kong-filmen en situations følelsesmæssige kvaliteter i ekstremt stilbevidst grad. Den reducerer ikke de emotionelt aktiverende temaer og de stærke filmiske virkemidler til en spændingsopbyggende start-scene, et intenst klimaks og en heroisk slutning, som vi generelt finder det i den amerikanske action-film. Hong Kong-filmen spiller løbende op til beskueren for at fremprovokere en kropslig eller følelsesmæssig reaktion.

Den fysisk-sanselige, den visuelle og følelsesaktiverende tilgang til filmformidling

udmønter sig også i et andet typisk træk ved Hong Kongs filmtradition. Hangen til at dyrke alt det, der ligger under bæltestedet. Helt gennemsnitlige film som *Dragon Inn* (1990) handler om kromutteren, der koger suppe på sine gæster, og *The Blade* (1996) viser scener, hvor en hest får revet sin ene hov af, hvor en hund bliver klippet af en rævesaks, og hvor hovedpersonen mister hele sin arm til forfølgerens sabel. Disse eksempler, der er to ud af mange, ekspliciterer en morbid, fysisk smerte, som beskueren kan lade sig forbløffes af eller væmmes over.

Enhver gennemsnitlig Hong Kong-film har også en toilet-scene eller en brækscene. Opkast, onani-scener, afførings-scener og tvangsmæssig fødeindtagelse er gennemgående eksempler på, hvordan Hong Kong-filmene afprøver kroppens grænser og skillelinjen mellem udvendighed og indvendighed på en grænseoverskridende måde. Selv om Vesten er kommet på banen med den filmhistoriske penetrationsscene i *Idioterne* (1998) og onani-scenen i den oscarnominerede *American Beauty* (1999), er Hong Kong-filmen alligevel tankevækkende explicit og excessiv. Samtidig tematiserer Hong Kong-filmene gennem sin dyrkelse af bad taste en række kropserfaringer, som alle kan forstå og forholde sig til. Herved adskiller Hong Kong-filmene sig fra Folkerepublikkens film, der - ihvertfald fra 5. generation og tilbage - kræver et større forhåndskendskab til nyere kinesisk historie og politik samt indsigt i den konfucianske morallære for at blive ordentligt forstået (jvf. *En by ved navn Hibiscus*, 1984, *Farvel min konkubine*, 1993, og *Børnenes konge*, 1988). Hvor Folkerepublikken har en lang tradition for at belære, oplyse eller propagandere med sine film, er Hong Kongs mission at skabe solid underholdning for masserne.

Hong Kong - mellem kapitalisme og kommunisme

> In Hong Kong, we just see ourselves as a mirror reflecting different aspects of the environment around us.
>
> Tsui Hark

Som nævnt i indledningen er Hong Kongs filmkultur kendetegnet ved træk som rummelighed, ekstremitet, grænseoverskridelse og krydsning. Filmindustrien indeholder alle variationer inden for den gode og den dårlige smag. Den opererer med ekstremitet og grænseoverskridelse på flere planer; både i sin accelererede og frenetiske måde at producere og reproducere enorme mængder levende billeder på (det filmindustrielle plan), i sin overdrevne brug af hyperæstetiske virkemidler (det filmæstetiske plan) og i sin hyppige anvendelse af tabubelagte emner (det tematiske-indholdsmæssige plan). Hong Kongs filmkultur kan også beskrives som tilpasningsdygtig. Filmene appellerer på tværs af kulturer, fordi de opererer med de mest basale fællesnævnere.

At Hong Kongs filmkultur afspejler den tidligere kronkoloni selv, kommer vel ikke bag på nogen. Byen, den fysiske og sociale ramme for filmindustrien, udgør et ekstremt stykke kultur og historie, en exceptionel bastard, skabt af østlige og vestlige forudsætninger og omstændigheder. I løbet af sin under 200 år gamle historie har byen været under indflydelse af imperialisme, højkapitalisme og kommunisme. Siden 1841 er Hong Kong gået fra at være en ubetydelig fiskerlandsby til at være verdens 11. største handelsnation - vel at mærke med et indbyggertal på 5 millioner mennesker vertikalt stablet på et areal, der svarer til Lollands. Sidst har Hong Kong fået status som en del af det kommunistiske Kina under det modsætningsfyldte

slogan: "ét-land-to-systemer." Hong Kongs turbulente historie og drastiske statusskift gør, at det ikke virker overraskende, at byens filmindustri har udviklet sig til at være en eklektisk, muteret krydsning, der er grænseoverskridende og ekstrem i sin karakter.

Hong Kong goes Hollywood. I 25 år var Hong Kong det eneste kommercielle filmsted, hvis lokale filmproduktioner tiltrak flere biografgængere end de store importerede Hollywood-film. I slutningen af 80erne var 73 % af de film, som blev vist i byens 90 biografteatre, produceret lokalt. Ann Huis *Boat People* (1982) overgik *E.T.* i box office indtægter, Tsui Harks *A Chinese Ghost Story 2* (1987) blev set af flere end *Batman*, og John Woos *Once a Thief* (1991) udkonkurrerede *Terminator 2*. I slutningen af 1980erne købte Hong Kongs indbyggere i gennemsnit 12 biografbilletter om året og placerede sig herved som en af verdens mest biografgående befolkninger.

Dette billede har dog ændret sig siden midten af 1990erne. De lokalt-producerede film har tabt seere til amerikanske storfilm, til satellit-tv, hjemmevideo og til den i Asien udbredte forlystelse kaldet karaoke. Hong Kongs filmseere har åbenbart ændret vaner, smag og krav, som ikke længere honoreres af den lokale industri. I 1996 var kun 54 % af de viste film produceret i Hong Kong. Og selv om det procenttal kunne gøre mange europæiske filmlande misundelige, vidner det alligevel om et drastisk fald af lokale tilhængere.

Til gengæld har Hong Kong fået aktier i det internationale filmmarked. Årene op til den højkapitalistiske kronkolonis tilbagevenden til moderlandet Kina, forsøgte mange instruktører, skuespillere og stuntmen at slå igennem i drømmefabrikken Hollywood. Jackie Chan fik sit gennembrud med *Rumble in The Bronx* (1995) og cementerede sit navn med *Rush Hour* (1998). Jet Lee gjorde sig som sidesparkende superskurk i *Lethal Weapon 4* (1998, *Dødbringende Våben 4*), Pierce Brosnan fik værdigt modspil af Michelle Yeoh som den latex-klædte James Bond-pige i *Tomorrow Never Dies* (1997). Chow Yun Fat spiller sammen med Jodie Foster i *Anna and the King* (1999, *Anna og Kongen*). Derudover har John Woo, Ringo Lam og Tsui Hark alle haft deres (mere eller mindre succesfulde) Hollywooddebut med skuespilleren Jean-Claude van Damme.

Hvad Hong Kong har tabt lokalt, har filmkulturen altså vundet internationalt, idet Vesten siden slutningen af 1980erne og starten af 1990erne er begyndt at vise Hong Kong-filmene opmærksomhed. På festivalerne, i de små biografer, på boghylderne og i universiteternes auditorier. Vestens interesse for Hong Kong-filmen var måske ikke kun forårsaget af de dygtige nybølge-instruktørers debut. Den kan også forklares ved kronkoloniens prekære politiske status, som en højkapitalistisk koloni, der skulle overdrages til et kommunistisk Kina i 1997. Siden Margaret Thatcher begyndte forhandlingerne med Deng Xiaopeng og underskrev The Sino-British Joint Declaration i 1984, holdt Vesten vejret og ventede spændt på konsekvenserne af overdragelsen. Jeg tror, man fastfrøs filmkulturen i opslagsværker, bøger og forelæsningsrækker for på den måde at videregive noget, der måske snart ville forsvinde på grund af kommunismens lave tolerancetærskel over for personlig skabertrang og vestlig teknologi. Man gisnede om, hvordan - og i hvor høj grad - Folkerepublikken ville holde sit løfte om et-land-to-systemer de følgende 50

år. Ville rædslerne fra Massakren på Den Himmelske Freds Plads (1989) gentage sig?

Hong Kongs instruktører, som aldrig har haft tradition for at påtage sig en kritisk rolle i forhold til politisk betændte områder eller uretfærdigheder, tilpassede sig den nye situation. Nogle drog til Hollywood, andre producerede film målrettet til det potentielt enorme folkerepublikanske marked. Umiddelbart efter overdragelsen viste det sig, at Hong Kongs indlemmelse i Moderlandet foregik mindre dramatisk og mere smertefrit end forventet. Så smertefrit, at Vesten ikke rigtig har fundet tilstrækkeligt konflikstof i at dække Macaus lignende indlemmelse i moderlandet i 1999.

Sådan som situationen ser ud i Hong Kong nu, er det således ikke udslag i Folkerepublikkens kommunistiske politik, der synes at afgøre filmindustriens fremtid. For øjeblikket virker det som om det er industriens egen evne til at tilpasse sig markedskræfter, ændrede publikumsvaner og nye teknologier, der afgør hvilken vægtklasse industrien skal gøre sig gældende i som lokal og international entertainer.

Tanja Richter er cand.mag. fra Aarhus Universitet i kunsthistorie, kommunikation og medier. Hun skrev i 1998 speciale om Wong Kar-wai og visuel stil i Hong Kong-film.

Penek Ratanaruangs *Fun Bar Karaoke* (Thailand 1997)

Asiens Generation X

- Hvordan rock'n'roll skaber nyt håb for asiatisk film

af Philip Cheah

I de seneste år er de fleste nationale asiatiske filmindustrier - med undtagelse af Indiens - kollapset og blevet rendt over ende af Hollywood. For eksempel var Philippinerne for bare to år siden det eneste sydøstasiatiske land, der kunne modstå Hollywoods dominans på hjemmemarkedet. Dét sluttede brat med Steven Spielbergs *The Lost World*. I Philippinerne står den hjemlige produktion nu for 40 procent af de solgte billetter, mens Hollywood skriver sig for de resterende 60 procent.

Det er på den baggrund, man skal se den unge rock'n'roll-generation af asiatiske filmskabere, der nu er i færd med at puste nyt liv i en hensygnende filmindu-

stri, omtrent på samme måde som datidens amerikanske rock'n'roll-generation - Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola og Spielberg - tilførte Hollywood nyt blod i 1970erne.

Zhang Yuans *Beijing Bastards* (Kina 1993)

Ånden fra Wong Kar-wai, Tarantino og MTV. Hong Kongs Wong Kar-wai er ledestjernen her. Han optager sine film uden manuskript og ynder at berette om, hvor mange af indstillingerne i hans film, der er udført til musik. På den baggrund er det vel ikke så mærkeligt, at den kinesiske rocksanger Faye Wong blev et hit efter *Chungking Express*. Og hvad med Chris Doyles fotografering? Hvis musikvideoen stjal fra eksperimentalfilmen, så giver Doyle med sin brug af lyset og sit svimlende håndholdte kamera musikvideoen tilbage til filmen.

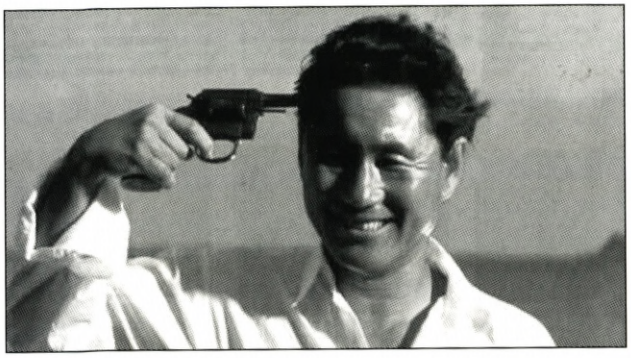
Men Wong er ikke alene i Hong Kong. Hans disciple Jan Lamb og Eric Kot følger tæt i hans æstetiske fodspor. Og i mellemtiden udvider Doyle sin cinematografiske indflydelseszone fra Taiwan til Korea, jvf. hans arbejde på Park Ki-Yongs *Motel Cactus* (1997).

Asiens Generation X præger tillige filmproduktionen i Kina, Taiwan, Indonesien, Thailand, Malaysia og Singapore. For et par år siden var Kinas Zhang Yuan den første til at vinde MTVs Asian Music Video Awards. Mere væsentligt er det dog, at Zhang også tilhører Kinas Sjette Generation, en gruppe filmskabere, som adskiller sig fra den Femte Generation (Chen Kaige, Zhang Yimou) ved at interessere sig for den kinesiske samtid. Zhangs anden spillefilm, *Beijing Bastards* (1993), handlede om Kinas misfornøjede ungdom. Optaget i en upoleret doku-drama stil er filmen et råt dokument over, hvordan 'the times are a-changing' i Beijing.

Den samme type generationsbundne sensibilitet finder man i Taiwan, i Tsai Ming Liangs film. Tsais fire film, startende med *Rebels of the Neon God* (1993), skildrer den urbane angst blandt Taipeis fremmedgjorte ungdom, som Tsai døber "generationen, der blev født i ensomhed". Ifølge Tsai har arbejdsnarkomanien i de fleste asiatiske storbyer nedbrudt de traditionelle familiebånd. Når hans personer ikke siger ret meget, eller der kun er meget sparsom dialog i hans film, er det fordi hans personer er ude af stand til at udtrykke deres følelser.

I 1997 lavede fire unge indonesiske instruktører en antologi-film, *Kuldesak*. De betragtes af deres ældre kolleger som 'post-Tarantino-generationen', og deres film er fyldt med postmoderne popkulturelle referencer. I modsætning til Tsais værker indeholder deres film ikke mange følelser, men eksploderer i stedet i voldsudladninger.

Også i Thailand er en række unge uafhængige instruktører begyndt at manifestere sig efter i årevis at have trådt deres barnesko på MTV og overlevet ved at lave reklamefilm. På ydmyge budgetter og ren stædighed, men med hippe produktionsteknikker lavede Penek Ratanaruang og



Den indflydelsesrige (Beat) Takeshi Kitano i hans egen *Sonatine* (Japan 1993)

Nonzee Nimibutr f.eks. hhv. *Fun Bar Karaoke* og *Dang Bireley and the Young Gangsters*, begge fra 1997.

Det samme gælder Malaysias Hishamuddin Rais med *From Jemapoh to Manchester* og Singapores Eric Khoo med *12 Storeys* (1997). Alle disse film er kulminationen på en ellers stagneret asiatisk filmindustri, hvis inerti er blevet skæbnesvangert afsløret af Hollywood. De unge film er et forsøg på at finde en anden vej for asiatisk film.

Global og umiskendeligt asiatisk. Men disse film er også udtryk for en generationskonflikt. Når unge asiatiske filmskabere ikke kan få adgang til den asiatiske mainstream filmindustri, opererer de som uafhængige, uden for de etablerede selskaber. Kinas Sjette Generations instruktører er et snart klassisk eksempel. De står i opposition til deres mere illustre ældre kolleger fra den Femte Generation og optager deres film i det skjulte (eftersom uafhængig filmproduktion er forbudt i Kina), på 16 mm eller selv på video.

Der eksisterer en vis forbindelse på tværs af landegrænserne mellem den ny generations asiatiske filmskabere. De, der er på udkig efter nye trends, bør i øvrigt også holde øje med den bølge af nye asiatisk-amerikanske filmskabere, der er debuteret inden for de seneste år - som f.eks. Chris Chan Lee med *Yellow* og Eric Koyanagi med *Hundred Percent*. Ligesom deres unge asiatiske kolleger er de ikke på jagt efter deres rødder, men søger nye veje. Også her er popkulturen en signifikant generationsbundet fællesnævner.

Og så er vi tilbage ved Wong Kar-wai. Således har Quentin Lee og Justin Lins *Shopping for Fangs* en Brigitte Lin lookalike i hovedrollen, en utvetydig reference og hyldest til *Chungking Express*.

Den unge generation af asiatiske filmskabere har en global indstilling. Man kunne være kynisk og se denne som udtryk for en kulturel homogenisering skabt ikke mindst af MTV og pop. Men jeg foretrækker at se dem som børn af internettet, hvor man generelt ikke er bange for at afprøve nye idéer.

Og hvis nogen er bange for, at disse instruktører skulle være 'vestificerede', så tænk på, hvordan Wong Kar-wai og John Woo er blevet deres store forbilleder. Hvor asiatiske film buffs en gang for ikke så længe siden ville nævne Godard eller Wenders som den moderne filmkunsts helt store navne, er de i dag lige så tilbøjelige til at henvise til Beat Takeshi eller Hou Hsiao Hsien.

Udfordringer. Men de unge instruktører står stadig over for store udfordringer. F.eks. er der fremdeles mange asiatiske filmskabere, der finder det vigtigst at vinde anerkendelse i Vesten og f.eks. opnå priser på europæiske filmfestivaler. Der er imidlertid en voksende minoritet af unge asiatiske instruktører, som begynder at sætte en ære i først at blive anerkendt i Asien, som f.eks. U-Wei bin Hajisaari fra

Malaysia.

De asiatiske landes betrængte økonomi er også blevet en udfordring. Med færre muligheder for produktionsstøtte vil der formentlig blive lavet flere low budget produktioner.

Men den virkelige udfordring ligger et andet sted, for spørgsmålet er, om vi, der er vant til en meget traditionsbunden asiatisk film, er parate til at anerkende de ny stemmer, når vi hører dem. Sagen er nemlig den, at hvor interessante mange af de ny film end er, så er der ikke mange af dem, der bliver box office-succes'er. Det er en af årsagerne til, at der i de senere år er sket en veritabel eksplosion i antallet af filmfestivaler i Asien. For et par år siden var der kun én international filmfestival i Asien, den i Singapore. I dag er der over 30 internationale festivaler og et tilsvarende antal nationale filmfestivaler.

Hvis den ny generation af filminstruktører skal have en reel chance for at give asiatisk film en tiltrængt saltvandsindsprøjtning, er vi, der elsker asiatisk film, forpligtet til at møde disse ny værker med et åbent sind. Vi er nødt til at bevare troen.

Philip Cheah er leder af Singapore International Film Festival og redaktør af film- og musiktidsskriftet BigO, hvor artiklen tidligere har været trykt (september 1998).

Oversat fra engelsk af Eva Jørholt.

Arkivmateriale fra Vietnamkrigen - indgår i Trinh T. Minh-Has *Surname Viet Given Name Nam* (1989)

Det Andet og det Samme:

betragtninger over "vores" blik på "de andre"

- Repræsentation af kulturel forskel i Trinh T. Minh-has værk

af Arine Kirstein

Hvorfra har vi vores viden om andre kulturer? Den har vi i i høj grad fra dokumentarfilm. "De andre" i fokus for "vores" blik har præget mange dokumentarfilm siden Flahertys *Nanook of the North* (1922). I Danmark har vi været vidner til en udvikling i dokumentarfilmens skildring af de andre. En udvikling der har spændt fra det mere spektakulære som Jørgen Bitschs film om "verdens aller farligste folk" - hovedjægerne på Borneo - henimod det mere nuancerede som i Jørgen Roos' film om Grønland, til Jørgen Leths notater fra Trobrianderne og Kina.

Nyere eksempler på skildringer af små samfund uden for Danmark er Ulla Boje Rasmussens film om Færøerne og Sicilien. Man kan ikke uden videre slå disse film i hartkorn, for de indtager hver især uhyre forskellige holdninger til det fremmede, men fælles for dem er, at de formidler oplevelsen af distinkte kulturer fjernt fra den almindelige danskers hverdag. Filmene har givet os indblik i forskelligheden i måder at leve på, ofte med rødder i gamle traditioner. Ikke mindst har vi fået visualiseret kulturers specifikke fremtræden, hørt sproget, set øjnene bag sløret og så videre. Gennem dokumentarfilm om fremmede kulturer har vi lært om verden omkring os og ofte fået større forståelse for andre levemåder og verdensbilleder.

Det kan derfor for en umiddelbar betragtning synes overraskende, at film som disse kan anskues som eksempler på en fastholdelse af andre folk som det Andet, og ligefrem producenter af en sådan tænkning. Dette er ikke desto mindre, hvad man kan udlede af den vietnamesisk fødte instruktør og teoretiker Trinh T. Minh-has værk.

Minh-ha påpeger, at vi, mens vi tror vi oplever det Andet i dets radikale forskellighed fra os selv, oftest faktisk kun genindsætter det Andet i det Samme, hvorved vi ikke bliver klogere på noget nyt og anderledes i verden. De to termer det Andet og det Samme kræver en forklaring. Hvis den hjemlige selvforståelse ses som et givet Første, er disse kulturer det Andet. Det Andet omfatter i denne forbindelse afgrænsede små samfund, der fremtræder med en kulturel autenticitet.

Mange dokumentarfilm tager udgangspunkt i de traditionsbundne sektorer af tredjeverdens-kulturer. De færreste dokumentarfilm sætter fokus på skæringspunkter mellem den tredje verden og den vestlige, endsige på måden, hvorpå kulturer overlapper og udveksler inden for den tredje verden. Det er ofte i et velmenende ærinde. Men pointen er, at dokumentaristen tit opnår at give et billede af en given "fremmed" kultur, som om den er "frosset i tid". Dette billede betyder, at der fremhæves nogle formodede mere "ægte og autentiske" sider af en kultur, som udvikling kun kan betyde et "tab" af. Det Andet kan siges at stå i modsætning til det Første, det vil sige den første verden som omfatter de vestlige lande. Mens indlemmelsen i det Samme beskriver, at det Andet faktisk ikke beskriver noget virkelig radikalt andet, men refererer tilbage til det Første! Det er således hele tiden den første verden der definerer den tredje verdens måde at være forskellig fra vesten på. Målet for Minh-ha er at få luget ud i den måde den tredje verdens kulturer bliver repræsenteret som det Andet på. Hun ønsker at dekonstruere og dermed synliggøre de uudtalte logikker, der er på spil når det Andet indlemmes i det Samme. En indlemmelse der betyder at det Andet altid kun bliver repræsenteret som en modsætning til det Samme - vesten, manden etc. - og aldrig bliver beskrevet på egne vilkår.

Vi skal se på, hvordan termerne det Andet og det Samme manifesterer sig i Minh-Has værk og angiver et filmæstetisk arbejde med udstikning af bestemte metodiske tiltag.

Minh-has tværfaglige virke. Minh-ha må betragtes som en af de mest ukonventionelle dokumentarister i dag. Hendes filmproduktion balancerer på grænserne mellem dokumentarfilmen, eksperimentalfilmen, den etnografiske film og fiktionsfilmen. Alligevel kan man pege på, at det er det dokumentariske ærinde, der træder stærkest frem i hendes produktion. I og

med at hun til stadighed beskæftiger sig med repræsentationsproblemerne i forhold til et identitetspolitisk ærinde. Dette gælder repræsentationen af såvel den tredje verden som af kvindelig identitet.

Minh-has virke er derudover i sjælden grad kendetegnet ved en kombination af praksis og teori. Hun er ud over at være dokumentarfilminstruktør uddannet som etno-musikolog, forfatter til både et antal digtsamlinger og teoretiske værker; hun har en universitetsgrad i komparativ litteratur og er professor i både kvindestudier og filmstudier. Hun taler desuden om repræsentation af kulturel forskel fra et personligt ståsted, idet hun er vokset op i Vietnam. Hun har sidenhen taget sin uddannelse i Frankrig og USA, undervist i Afrika og er nu bosidende i San Francisco, hvor hun underviser på to universiteter.

Eksotiske emneområder - undersøgelse af identitet. Den mest stereotype måde at fremstille den tredje verden på finder man i eksotismen, og umiddelbart synes Minh-has egen dokumentarfilmproduktion paradoksalt nok at sætte fokus på eksotiske steder. Minh-Has to første film, *Reassemblage* (1982) og *Naked Spaces - Living is Round* (1985), er optaget i Vestafrika. Mens andre film som *Surname Viet Given Name Nam* (1989), *Shoot for the Contents* (1991) og *A Tale of Love* (1995) handler om asiatiske emner. Men dette forhold synes netop at være et forsøg på at tage udgangspunkt i de steder hvor det eksotiserende blik opstår, og dermed placere sig i konfliktens kerne. For filmene forstyrrer og forhindrer vores eksotiserende blik. Der er, som Erika Muhammad udtrykker det, tale om en udforskning af "black life that resists images of the exotic, the victim and the threat"(1). Det er film, der ustandseligt udstiller og synliggør tilskuerens forsøg på at få en klar fornemmelse for hvad filmenes emneområde egentlig omfatter.

Der er en intim forbindelse mellem Minh-Has teori, metode og filmproduktioner. Hver gang hun beskæftiger sig med repræsentationer af det Andet, og det gør hun i alle sine film, skaber hun en forbindelse til sit teoretiske virke. Den dekonstruktive tilgang er i høj grad næret ved det politiske projekt. I artiklen "Outside In Inside Out" beskriver hun det selv på følgende måde: "To raise the question of representing the Other is, therefore, to reopen endlessly the fundamental issue of science and art; documentary and fiction; universal and personal; objectivity and subjectivity; masculine and feminine; outsider and insider" (2). Disse oppositioner omfatter det Sammes enhedslige opfattelse af samfundets sfærer, og kendetegner vores måde at skelne mellem repræsentationer med politisk indflydelse og repræsentationer der betragtes som afvigende (eller som ren underholdning). Alle er det oppositioner som deler vores verden op, og problemerne med at repræsentere den Anden rækker derfor ind i grundlæggende tankegange i den vestlige verdensforståelse. Som den amerikanske teoretiker Bill Nichols siger med en reference til Minh-has første teoretiske værk, forstyrres denne totalitetsopfattelse når "women, natives, others" får stemme (3).

Surname Viet Given Name Nam. Dokumentarfilmen *Surname Viet Given Name Nam* fra 1989 beskæftiger sig netop med disse andre stemmer, der kan siges at udgøre rammen for Minh-has projekt. Denne begrebsramme sammenfattes således i titlen på hendes bog *Woman, Native, Other* (1989).

Filmen beskæftiger sig med det Viet-

nam, som vi aldrig har hørt om siden den kommunistiske magtovertagelse i 1975. Filmen synes umiddelbart at sætte ud for at give os en up-date om virkeligheden blandt de vietnamesiske kvinder, som hele verden husker som heroiske soldater under krigen. Men vi får ikke indfriet vores forventninger om "det eksotiske, offeret og truslen". Eller rettere: vi får det hele, og så alligevel ingenting, fordi de mange billeder af Vietnam i Indokinatiden, Vietnamkrigen og fortællinger om de vietnamesiske kvinder efterlader os med et fragmenteret væld af kolliderende billeder, som vi selv skal stykke sammen for at få et meningsfyldt hele ud af dem. Som Minh-ha siger, er hendes film orienteret mod: "not offering an object to look at but an articulation of images to consider" (4).

Abstrakt udforskning. I modsætning til en traditionel dokumentarfilm begrænser filmens associative sammenstilling af billeder sig ikke til et klart afgrænset emne, periode eller begivenhed. I stedet foretages en udforskning af vietnamesisk kvindelig identitet på den filmiske medierings principper.

Filmens komposition af skiftende billeder sammenvæver i et komplekst tæppe både visuelle og auditive fortællestrenge, der skiftevis forholder sig til spørgsmål om historie, identitet og dokumentarisk repræsentation. Filmen er præget af en meget selvbevidst tilgang til sit eget materiale. Vi oplever f.eks., at arkivoptagelser og stillbilleder bliver repeteret flere gange, men hver gang beskåret forskelligt eller i forskellige hastigheder. Lyd og billede er skilt ad, og lydsiden lever sit eget reflekterende liv. Adskillelsen af lyd og billede er vigtig for forståelsen af filmens tematik, da den er et led i opgøret med den realistiske film, der, som Marguerite Duras formulerer det, "skruer stemmerne til munden" (5). Lydsporet tæller tre voice-over'e: to amerikanske stemmer og en vietnamesisk. De fletter sig ind og ud mellem hinanden og veksler mellem poesi, sange, teori, breve og erindringer. Voice-over'ens flertydighed gør det umuligt at placere filmen i dokumentarfilmens traditionelle talehierarki, hvor en objektiv og allestedsnærværende kommentarstemme tager autoriteten over filmens "stemme". Både på billedsiden og på lydsiden tales der således fra mange steder, i modsætning til en modeltækning, hvor virkeligheden ses fra et sammenhængende punkt.

Tilskuerens aktivitet. På disse vilkår bliver tilskuerens aktivitet vigtig for filmen. Minh-ha beskriver sine film som et stykke papir, hvor hun godt nok er ansvarlig for hvad papiret indeholder inden for sine rammer, men ikke for hvordan det "foldes": "...the viewer can fold it horizontally, obliquely, vertically. They can weave the elements to their liking and background. The interfolding and interweaving situation is what I consider to be most exciting in making films" (6). Denne arbejdsfordeling er mærkbar i receptionen af filmen, og er da også det der nok vil skræmme nogen væk. Det er en krævende film, men dens nærmest interaktive natur betyder også, at man kan vende tilbage til den gang på gang og opdage nye ting. Det kan desuden være en nærmest blufærdig handling, fordi man må investere sine egne erfaringer for at forstå filmen.

De mange Andetheder. Gennem interviews, sange og arkivmateriale etableres de vietnamesiske traditioner som grundlaget for et patriarkalsk samfund, der stadig opererer i det Hanoi-regerede Vietnam, ligesom det er nærværende hos eksilvietna-

meserne i USA. Et overordnet dictum for filmen kunne være den tekniske sundhedskadre Thu Vans udtalelse: "There is an image of the woman and there is her reality. Sometimes the two do not go well together. They have made us heroic workers, virtuous women. We are good mothers, good wives, heroic fighters... ghost women stripped of our humanity... the very idea of heroism is monstruous". De mange projektioner af den kvindelige identitet har et gennemgående "visuelt ledemotiv". Minh-ha præsenterer os tre gange for den samme kornede sort/hvid news-reel bid fra Vietnamkrigen. I hver gentagelse er der en lille forskel i rytmen og beskæringen. Vi ser tre kvinder i traditionelle dragter gå arm i arm og i takt tværs over billedet. Optagelsen er i slow motion der gør bevægelserne vuggende og poetiske og forlener scenen med en "subjektiveret" kvalitet. Denne subjektive kvalitet står i skarp modsætning til det klassiske credo om journalistisk objektivitet, der er knyttet til newsreelens voice-over, der tilføjes da sekvensen til sidst optræder i sin "oprindelige" udgave. Den amerikanske mandlige voice-over informerer os om at disse kvinder er krigsfanger, der traditionelt blev brugt som "ammunition bearers, village infiltrators and informers". Den repetetive og æstetiserede måde at bruge arkivmateriale på skaber en form for "resonans" i dets status som endegyldige "medieerindringer".

Manipulationen af den vestlige medieerindring om den heroiske vietnamesiske kvinde kunne være en illustration af, at Minh-ha ønsker at indfange en indre kvindelig virkelighed. Uden dog at ville overføre en subjektiv-objektiv dualisme til Minh-has værk er det mere oplagt at pege på, at hun bruger den filmiske teknik til at fremdrage perceptioner af materialet, der ellers ville ligge gemt i den realistiske virkelighedsgengivelse. I den modulerede bevægelse i slow-motion effekten ligger diskursens åbning mod ny betydning. Den æstetiserede og manipulerede anvendelse af det historiske materiale søger i den forstand at frisætte betydningen i materialet fra at genskabe den dominerende diskurs' opfattelse af "Andethed".

Vietnam som det Andet. Denne Andethed ligger begravet i meget af det materiale Minh-ha undervejs i filmen føjer ind. Det er historisk materiale der ikke er "neutralt", men derimod skabt af koloniherrer eller fjender, der enten ønskede at skildre de indfødtes autentiske skikke eller truende livsform. Det mest barske materiale i *Surname Viet Given Name Nam* stammer naturligvis fra Vietnamkrigen. Billederne af de kvindelige krigsfanger, selvafbrændinger i protest mod krigen og likvidationer er alle optagelser der under krigen gik verden rundt og vakte vestens sympati for den nordvietnamesiske kamp. Fordi Vietnamkrigen desuden var den første tvdækkede konflikt - og de grufulde billeder på afgørende vis skabte den opposition, der rejste sig mod USAs intervention - har dette historiske materiale som sagt karakter af at være "medieerindringer". Men, siger Minh-ha, billedet af den heroiske vietnamesiske kvinde og det stolte vietnamesiske folk beror på de vestlige mediers konstruktion. Billedet af vietnamesernes heroiske kamp for den socialistiske revolution og efterfølgende mirakuløse sejr passede godt ind i det politiske klima i vesten på det pågældende tidspunkt. At det tidligere ansås for progressivt at verden fik adgang til billederne af krigens virkelighed, pointerer Minh-ha som den faktor der nu fastholder Vietnam i en bestemt identitet, som det Andet der bekræfter ve-

stens forestilling om et modelsamfund. Det afgørende som Minh-ha sætter fingeren på ved at underminere sandhedsværdien i arkivmaterialet, er måden, hvorpå "medieerindringerne" indskriver det vietnamesiske folk i en offerrolle.

Det kvindelige perspektiv. Minh-ha synes derfor at sætte ud for at skildre et andet perspektiv på det vietnamesiske samfund, et perspektiv som vi ikke hidtil har haft adgang til, og som måske vil kunne slå hul på vores tendens til at opfatte hendes hjemland som det Andet. Et kvindeligt perspektiv på hverdagen i det vietnamesiske samfund. En pointe i filmen er at indførelsen af et socialistisk styre ikke ændrede noget ved den vietnamesiske kvindes undertrykte kønsrolle. Både i socialismen og i den asiatiske kultur har man som kvinde vanskeligt ved at opnå en selvstændig identitet endsige en individualitet. Et element på lydsiden illustrerer måske det, som alle små vietnamesiske piger er flasket op med. En folkesang vender tilbage igen og igen og positionerer kvinden som et æstetisk og føjeligt væsen: "I am like a piece of silk flowing in the midst of the market, knowing not into whose hands it will fall". Kvinden, lærer vi, er af et sart og skrøbeligt materiale og har ikke kontrol over sin egen skæbne. På ægteskabsmarkedet udbydes hun til højest bydende. Det føjelige og underdanige traditionelle kvindebillede som udtrykkes gennem ordsprog og kvindelige dyder ifølge konfucianismen, spejler Minh-ha i nationen Vietnams ydmygede rolle under de mange århundreders kolonisation, først af naboen Kina og siden af Frankrig. At kvindelig identitet altid er blevet defineret af manden, relaterer sig dermed til måden hvorpå den vietnamesiske kultur trods sine 4000 års historie er blevet defineret af kulturer uden for nationen selv. Kvindens udslettelse af egne individuelle behov og tanker i underkastelsen under først faderen, dernæst ægtemanden og til sidst sønnen, synes i traditonel tænkning at udgøre rygraden i nationens ve og vel. Et argument der belyser valget af filmens titel. Minh-ha refererer således til den vietnamesiske talemåde, som den ugifte kvinde anvender over for en ung mand der gør tilnærmelser til hende: "Young woman are you married yet?" "Yes I am with husband. His surname is Viet and his given name is Nam". I det konfucianske ideal om kvindelig selvopofrelse for nationens sag ser Minh-ha en gruopvækkende baggrund for kvinden Nhat Chi Mais motiv til at sætte ild til sig selv i protest mod Vietnamkrigen. Hun citeres i filmen: "I wish to use my body as a torch - to dissipate the darkness - to awaken love among people and bring peace to Vietnam".

Befrielsen af landet fra et feudalistisk, religiøst og traditionsbundet samfund betød dog langtfra en befrielse for kvinden. Der sidder stadig ingen kvinder i politbureauet, og de taler som holdes af arbejderkvinder på kvindelige fagforeningsmøder er skrevet af mænd.

Der er derfor al mulig grund til at ville give disse undertrykte kvinder en stemme. Men dette påtrængende ærinde vækker Minh-has repræsentationspolitiske skepsis.

At give stemme. *Surname Viet Given Name Nam* præsenterer os også for nutidens vietnamesiske kvinder, både dem der emigrerede til USA og dem der blev tilbage efter den kommunistiske magtovertagelse. Eller gør den? For undervejs i filmens forløb bliver tilskueren grundlæggende i tvivl om autenticiteten i præsentationen af de medvirkende kvinder.

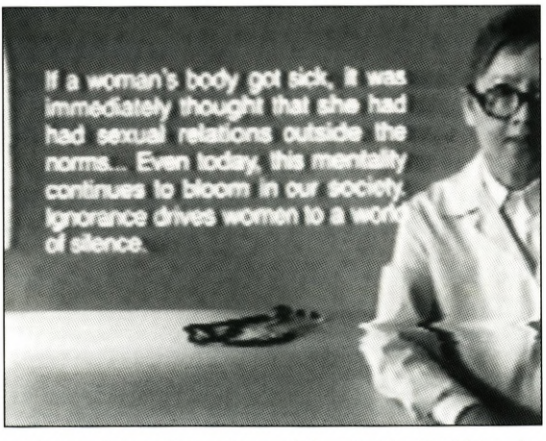
Rekonstruktion af interview med den 37 årige Ly, der er ansat i restaurationsservicen i Vietnam, og spilles af eksilvietnameseren Tran Thi Hien, der er bosat i USA

News-reel fra Vietnamkrigen. Voice-overen informerer os om at de tilfangetagne kvinder bruges af fjenden, VietCong, som stikkere og bærere af ammunition. Billeder som disse skabte den vietnamesiske kvindes heltestatus i vesten

Filmen benytter arkivmateriale, der er optaget af tidligere kolonimagter for at skildre den vietnamesiske kultur

Miss Vietnam 1988 kåres blandt eksilvietnameserne i USA

Ngo Kim Nhuy forlod Vietnam efter Vietnamkrigen og ses her i "amerikansk setting"



Rekonstruktion af interview med den 50-årige Cat Thien, der arbejder som læge i Vietnam. Hun spilles af Ngo Kim Nhuy der er bosat i USA, hvor hun arbejder på et vandkraftværk

Minh-has film rykker provokerende ved nogle af de bærende piller i dokumentarfilmtraditionen og samtidig ved tilskuerens forventninger: muligheden af at kunne indfange en autentisk virkelighed og forestillingen om at kunne repræsentere den kulturelle forskel.

Hun griber fat i de klassiske elementer i dokumentarfilmens repræsentation af andre kulturer. Et afgørende angrebspunkt er forestillingen om at dokumentaristen via interviewet kan give stemme til "de andre", der ikke har en naturlig adgang til samfundets talerør.

I essayet "Outside In Inside Out" beskriver hun denne teknik som dokumentaristens forsøg på at legitimere sin repræsentation. En film om det Andet må benytte en række tekniske greb for at blive betragtet som seriøs. I skildringen markeres ikke, at dette i realiteten er et møde mellem dokumentaristen og de andre men snarere vises hvordan "du ser dig selv og repræsenterer din egen slags". Faktuel autenticitet hviler tungt på den Andens ord og udsagn. For at legitimere en dokumentarfilm om de Andre, bliver det derfor vigtigt at vise, at de Andre har deltaget i skabelsen af filmens billede af dem. Hertil hører f.eks. teknikker som en række af interviews, talkings heads der forsyner os med verbale vidneudsagn "inde fra" en given kultur. Dette kaldes "giving voice". På trods af at disse stemmer aldrig rigtigt former filmens "stemme". I stedet låner de en autoritet til filmens skildring af dem! (7).

Legen med tilskuerens tillid. Vi møder den 37-årige Ly i et køkken, hvor et smukt lys falder ind på hendes ansigt. Hun sidder på gulvet i færd med at tilberede et måltid. Hendes forsigtige diktion og noget kontrollerede ansigtsmimik giver hendes historie et anstrøg af noget tilbageholdt, frustreret. Hendes mands og hendes egen indkomst rækker tilsammen ikke til husholdningen, så hun må tage sy-jobs om aftenen for at spæde til den spinkle økonomi. Hendes families seks medlemmer, der inkluderer hendes 60-årige mor, bor på to små værelser. Når hun ind imellem gennem sit job i restaurationsservicen kommer ud på ambassader, føler hun en vis frihed, men muligheden for at udvikle venskaber med udlændinge er vanskeliggjort. Hverdagen i Vietnam er gennemsyret af frygten for at blive angivet og betyder mistillid til udlændinge, men også mistillid mellem hende og hendes mand.

I kvinden Kius monolog går kameraet "på opdagelse" og søger væk fra hendes ansigt, ned ad hendes krop - dvæler ved hendes hænder og søger videre mod hendes fødder. Sammen med kameraet undersøger vi "sporene" efter hendes historie. Den konventionelle dokumentariske dækbilledæstetik, der lader hænderne antyde det dokumentariske subjekts sindsstemning og historie, giver her tilskueren lejlighed til at antage, at Kius hænder bærer spor af mange års hårdt manuelt arbejde i opdragelseslejr. En konstatering tilskueren sidenhen må revurdere i lyset af at det ikke var hendes egen historie hun fortalte.

Filmen leger således provokerende med tilskuerens tillid til interviewet, og undervejs i filmen bliver de interviewede kvinders fremtræden mindre og mindre naturlig i forhold til konventionelle interviews. Først og fremmest i form af en yderst stiliseret lyssætning - et varmt gult lys på ansigtet og et blåt lys på den ellers dunkle setting. Subjektet befinder sig i et bart og halvmørkt rum, som f.eks. teatralsk antyder sit asiatiske emne i form af en lille gren der som en tuschtegnet kulisse figurerer i højre hjørne. I disse billeder er

kvinderne placeret i tableauer - f.eks. siddende med siden til ved et lille bord med en kande the. Kameraet er statisk eller bevæger sig i en form for kvadratiske og formaliserede zooms, der ikke bare indrammer et "talking head", men snarere antyder det i en beskæring, der lader rummet træde frem ikke som baggrund men som medspiller.

Laura Marks beskriver, hvordan det i de lange uklippede scener langsomt gik op for hende at den noget tøvende, hakkende og forsigtige diktion som prægede kvindernes fortællinger, ikke beroede på en "asiatisk tilbageholdenhed", men på at monologen var indøvet! (8). Langt hen ad vejen tilskriver man ikke den selvbevidste form en egentlig fiktiv status.

Interviewet som fiktion. Trods det at filmen er meget selvbevidst, tror man på, at kvinderne i filmens første interviews selv har oplevet de ting de fortæller om. Indtil filmen så at sige "knækker", og en reflekterende voice-over formidler betragtninger som: "By choosing the most direct form of voicing and documenting, I find myself closer to fiction...". Og dette fiktive aspekt er netop hvad tilskueren bliver bevidst om, da vi pludselig møder de medvirkende kvinder igen i en amerikansk setting. Vi ser dem denne gang på arbejdet, i køkkenet med alle ønskelige hårde hvidevarer og ude at løbe-træne. I denne "nye setting" fortæller de om deres karriere i USA og deres overvejelser om at skulle spille med i en film! Det vi hidtil har set i filmen får med disse udtalelser unægteligt et fiktivt præg. Vi havde taget de asiatiske tableauer for pålydende, og da vi finder ud af at de ikke er autentiske, får man umiddelbart lyst til at afvise dem som "ikke-dokumentariske". Men de har stadig gjort et stort indtryk, og man kan ikke lade være med at tilkende dem en eller anden form for dokumentarisk kvalitet. Omvendt går man i en fælde, hvis man tager de nye, konventionelle interviews for gode varer. Dette dilemma opstår trods det faktum at vi jo kender den konventionelle dokumentariske æstetik så godt. I den amerikanske setting bliver kvinderne fremstillet som de fleste dokumentarfilm-subjekter. De kigger lige ved siden af kameraet, så vi kan se deres ansigter og især øjnene tydeligt. Vi hører deres stemmer fortælle i voice-over til dækbilleder, der ikke er styret fra noget bestemt point-of view, men netop derfor fremstår som objektive.

De "ikke-iscenesatte" og "spontane" interviews kommer til at fremstå lige så konstruerede og arbitrære i deres valg af tekniske greb som de foregående fiktivt iscenesatte. Man gør sig altså som tilskuer en erfaring undervejs i *Surname Viet Given Name Nam*. Det Minh-ha synes at ville lære os via denne erfaring, fremhæves af en af filmens mange stemmer på følgende måde: "Interview: an antiquated device of documentary. Truth is selected, renewed, displaced and speech is always tactical". *Surname Viet Given Name Nam* foretager via interviewenes dekonstruktive form en udstilling af, hvordan det autentiske nærvær hos det dokumentariske subjekt konstrueres. Det er en pointe hos Minh-ha, at et sådant nærvær forudsætter en opfattelse af at identitet er en afsluttet og essentiel størrelse, der kan træde mere eller mindre autentisk frem.

Filmens repræsentation frembyder ikke nogen vished for at det vi hører er autentisk. Vi bliver grundlæggende sat ud af stand til at hæfte de "personlige historier" på en autentisk fremtræden.

De historier som kvinderne først fortæller, er således oprindeligt interviews foretaget med kvinder der *blev* i Vietnam ef-

ter den kommunistiske magtovertagelse – der siden er blevet indøvet med vietnamesiske kvinder, der *forlod* Vietnam efter krigen. Desuden kommer vi ikke engang til Vietnam, for de "vietnamesiske interviews" er optaget i et studie i Texas!

Metakommentar til den dokumentariske form. Den amerikanske filmteoretiker Bill Nichols påpeger, at man både kan betragte denne undersøgelse af interviewet som en metakommentar til den dokumentariske form, men også som en kritik af etnografisk repræsentation. Undermineringen af interviewets evne til at indfange autentiske situationer peger ifølge Nichols også på den etnografiske repræsentations traditionelle måde at indramme en kultur på, som noget der kan afgrænses til et geografisk område og hører uløseligt sammen med dette. Men Minh-ha driller denne forestilling. I stedet iscenesætter hun i interviewene den "anden kultur" (efterkrigstidens Vietnam) som "der(ude)" kun for at afsløre den som "her(hjemme)". Vietnam placeres i USA og den kulturelle forskel på disse to steder fortaber sig i interviewenes sammenfald mellem "her" og "der". De to "steder" kan ikke længere adskilles, men understreger i stedet den kontinuitet der synes at ligge i den kvindelige identitet på tværs af landegrænser. I sammenfaldet mellem "her" og "der" synes den kulturelle forskel således ikke længere at kunne anskueliggøres hverken som forskel mellem kulturer, mellem individuelle identiteter eller mellem geografiske områder. Identitet synes ikke endeligt at kunne lokaliseres, men overskrider og flyder i stedet mellem enheder som kultur, tid og rum. Minh-has subjekter synes at indoptage både de efterladte kvinders historier, samt dem der slap væk, på linje med at der ifølge Minh-ha er en forbundethed mellem de "falske medieerindringer" i form af amerikansk propagandamateriale fra Vietnamkrigen og eksilidentitetens assimilering af vestlige værdier. Fortid og nutid, øst og vest, de falske og de objektiverende billeder og de personlige erindringer smelter sammen som forbundne aspekter i Minh-has skildring af vietnamesisk kvindelig identitet (9).

En anden årsag til at den kulturelle forskel ikke bliver distinkt og afgrænset, er tilskuerens rolle i receptionen af filmen. Som sagt kræves det at tilskueren "folder" og dermed konstruerer en repræsentation af identitet inden for dette flydende felt af facetter af den vietnamesiske kvinde. Dette betyder, at der ikke længere er tale om en traditionel subjekt/objekt-opfattelse, fordi objektet - filmen - uvægerligt vil blive en del af subjektet - tilskueren - i dennes tilegnelse af repræsentationen. Der er dermed ikke længere tale om en "ren genstand", fordi subjektet farver og interagerer med objektet. Med denne aktive tilskuerrolle synes Minh-ha at nedbryde noget af den oppositionelle tænkning, som opstår hver gang man undersøger repræsentationen af den Anden. De mange lag i kulturel og kønslig identitet som filmen frembyder, gør det svært for os at sætte fingeren på den kulturelle forskel og "det autentiske" i den vietnamesiske kultur. De mange lag angiver den kulturelle identitet som en særdeles kompleks størrelse. Men disse lag må samtidig anskues som forbundne aspekter af den kulturelle identitet.

For Minh-ha er dokumentarfilmens væsentligste kvaliteter, at den kan bryde vores vante forestillinger om virkeligheden. Med *Surname Viet Given Name Nam* stræber hun efter at bevidstgøre tilskueren om den traditionelle dokumentariske forms bevidstløse konstruktion af det

Andet. Minh-Ha sætter fingeren på repræsentationens ømme punkter, så de bliver mærkbare i tilskuerens egen oplevelse. Men denne oplevelse forudsætter, at man virkelig gør en indsats for at skabe mening ud af filmens fragmenterede og polyfone fremtræden, og selv da efterlader filmen stadig mange løse ender. Det er et meget svært tilgængeligt værk, og det opdragende ærinde fordrer at tilskueren er villig til at revurdere ikke blot sine egne antagelser om dokumentarfilmens form, men tillige sine forventninger og forestillinger om kulturel identitet. Minh-ha serverer ingen svar, for det ville være at opstille en ny totalitet, som hun jo netop bestræber sig på at bryde ned.

Det er et ambitiøst projekt, og man kan have sine tvivl om det helt lykkes. I og med at konstruktionen af filmens budskab uddelegeres til tilskueren, kan værket blive *for* åbent, og det er derfor behæftet med den indbyggede risiko, at tilskueren ikke formår at læse de rigtige kontekster ind "mellem filmens billeder".

Trods disse forbehold over for *Surname Viet Given Name Nam*s faktiske effekt på tilskueren må man tilkende Minh-ha en uomgængelig position både inden for dokumentarfilmens produktion og teori idag. Dokumentaristen Jean-Pierre Gorin sagde engang om filmskaberen Jean-Luc Godard, at han kæmpede i sproget, i filmens materiale, og at dette er en både æstetisk og politisk kamp (10). Noget lignende kunne man hævde om Minh-has rolle i dokumentarfilmen i disse år. For Minh-ha er en af de få virkelig kritiske figurer i dokumentarfilmens verden. En genre der ofte er præget af kun at forholde sig til den indholdsmæssige side af sagen, dvs. forpligtelsen over for en social virkelighed, frem for at tage stilling til, hvad formen betyder for indholdet - og at formen måske kan tænkes på ny. Minh-has film er netop eksempler på både politisk og poetisk nytænkning af dokumentarfilmens udtryksregister.

Noter

1. Muhammed, Erika: DOX, Winter 1995, s. 39.
2. Minh-ha: "Outside In Inside Out", in *When the Moon Waxes Red*, Routledge, 1991, s. 65.
3. Nichols, Bill: "Ethnographer's Tale", in *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994
4. Minh-ha: "A Minute Too Long", in *When the Moon Waxes Red*, s. 115.
5. Minh-ha i interview med Laura Mulvey og Isaac Julien: "Who is Speaking?", in *Framer Framed*, Routledge, New York and London, 1992, s. 208.
6. Minh-ha i interview med Laleen Jayamanne og Anne Rutherford: ""Why A Fish Pond?": Of Nation, Community and First Person Interviews", in *Framer Framed*, s. 173.
7. Minh-ha: "Outside in Inside Out", *When The Moon Waxes Red*, s. 67.
8. Marks, Laura: "A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema", Screen 35: 3, efterår 1994.
9. Nichols, Bill: "Performing Documentary", in *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture.*
10. Interview med Jean-Pierre Gorin i *Politisk Filmkunst* (red. Jan Aghed, Mette Knudsen og Christian Braad Thomsen), Film/Rhodos 1973, s. 147.

Arine Kirstein er cand.mag. i Filmvidenskab og Antropologi. I sit speciale beskæftigede hun sig indgående med Trinh T. Minh-has teori og metode i forhold til postkolonialismens problemstillinger. Hun har sidenhen undervist i dokumentarfilm på Københavns Universitet og har publiceret tekster om 1990ernes innovative dokumentarfilm, samt, i samarbejde med to kunstnere, om repræsentation af den kulturelle forskel i videokunst. Hun har netop været medarrangør og kurator på den internationale dokumentarfilmfestival "Crossing Boundaries" i Cinemateket i København. P.t. arbejder hun som manuskriptkoordinator på kunstprojektet *Housing Spirits*, som er et samarbejde mellem kunstnere og filmfolk i Benin, Sydafrika og Danmark.

IMAGES
OF THE WORLD

4. AUGUST - 30. SEPTEMBER 2000

Images of the World-festivalen byder på verdensmusik, -dans, -teater, -udstillinger, -idræt, -marked, -debatmøder og -film.

Film fra Syd-festivalen, der løber fra 22. september til 1. oktober, præsenterer 50 film fra 15 lande på 3 kontinenter.

På www.verdenskiosk.dk vil man fra 4. august kunne konsultere 10 danske tidsskrifter - heriblandt Kosmorama - som udgiver temanumre om globaliseringens konsekvenser for verdens kulturer.

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

INDHOLD

Solveig Thorborg
Nclam - Ny latinamerikansk film.
Betegnelsen der samlede nationers revolutionære filmbevægelser . . . 5

José Carlos Avellar
Fra talens umiddelbarhed til skriftens orden.
Brasiliansk film fra Cinema Novo til *Central do Brasil* 31

Thomas Henriksen
Filmen i revolutionen og revolutionen i filmen.
40 års cubansk film 41

Anders Leifer og Pia Ravnemose
Machoen, moderen og den maskerede hævner.
Den mexicanske film fra 1896 til i dag 59

Eva Jørholt
Ud af "Afrika".
De vestafrikanske spillefilms vej fra
afrocentrisme mod 'den globale storby' 74

Mai Palmberg
Sort er ikke et spørgsmål om farve.
Filmen i det ny Sydafrika 103

Ulla Skram-Jensen
Fra masala til modernisme. Indisk film mellem kitsch og kunst,
øst og vest, hindifilm og parallelle film 118

Vijaya Mulay
Kvinder og film i Indien. De indiske kvinders kamp
for ligestilling, afspejlet i en håndfuld regionale film 131

Tanja Richter
Made in Hong Kong.
En introduktion til Østens Hollywood 142

Philip Cheah
Asiens Generation X.
Hvordan rock'n'roll skaber nyt håb for asiatisk film 152

Arine Kirstein
Det Andet og det Samme:
betragtninger over "vores" blik på "de andre".
Repræsentation af kulturel forskel i Trinh T. Minh-Has værk 156