Nr. 237 - sommer 2006 DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Film om og fra Mellemøsten

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Jyske Bank - reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2006, 52. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern. Layout: Thomas Ring – 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222.

www.dfi.dk/cinemateket/kosmorama/kosmorama
Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer.

Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Da det til visse af dette nummers artikler har været vanskeligt i det hele taget at finde egnede illustrationer, skal vi beklage den sine steder forringede billedkvalitet.

Forside: *Majskyer* (*Mayis sikintisi*, 1999, instruktion Nuri Bilge Ceylan)

Film om og fra Mellemøsten

Forord

I anledning af festivalen Images of the Middle East retter Kosmorama denne gang lyskeglen mod syd og øst.

Turen begynder i det land, hvor også den mellemøstlige film har sin vugge – i Egypten. Viola Shafik fortæller historien om en megaindustris uventede opståen ved Nilens bred i 1920'erne og 30'erne og egyptisk films efterfølgende helt centrale rolle som eksponent for en selvstændig arabisk kulturproduktion i Mellemøsten. Ehab Galal supplerer med en artikel om religionens rolle i egyptisk film.

Fra Egypten til Israel. I sin artikel om israelsk films udvikling siden statten Israels grundlæggelse i 1948 fokuserer Nitzan Ben-Shaul ikke på den historiske konflikt med palæstinenserne, men på de interne spændinger mellem forskellige grupper af jøder. Og Carl Nørrested tegner et portræt af israelsk films mest markante og kontroversielle instruktør, Amos Gitai, hvis skepsis over for det nationalistiske projekt er kommet til udtryk i en lang række film om et Israel i krise.

At filmkunsten i Mellemøsten er et vigtigt redskab til national selvransagelse, fremgår også af Khaled Ramadans artikel om den eksperimenterende dokumentar- og videokunst-scene, der har fået et markant løft med udbredelsen af digitalt udstyr. Og Rasha Salti sætter den nationale syriske filmkunst i mellemøsthistorisk perspektiv – hun peger bl.a. på, hvordan den arabiske verdens Palæstina-traume fortsat er med til at sparke liv i filmsproget på flere niveauer.

Irans 'film-mirakel' tages under behandling af Eric Egan, der anvender den revolutionære *Third Cinema*-ideologi som forståelsesramme og ad den vej identificerer en iransk 'filmguerilla', der fører kulturkamp med kameraet som eneste våben. I Tyrkiet har censuren historisk været mere lempelig end i Iran, men kvindelig seksualitet har haft trange kår på de tyrkiske lærreder. Serazer Pekerman sætter fokus på de chauvinistiske kvindebilleder, som den tyrkiske filmindustri har så svært ved at slippe. Og Thure Munkholm tegner et portræt af tyrkisk films store auteur, Nuri Bilge Ceylan, som med sine blot fem film har skilt sig ud som en filmskaber, der er i stand til at fortælle alment humanistiske historier med afsæt i det ekstremt lokale.

Nummerets sidste tre artikler beskæftiger sig med forskellige typer af vestlige film om Mellemøsten. Maja Rudloff demonstrerer i en analyse af Disney-tegnefilmen *Aladdin*, hvordan 1700- og 1800-tallets orientalisme tilsyneladende er vandret ufortyndet over i vor tids børneværelser. Hamid Dabashi fortæller om sine oplevelser som konsulent på Ridley Scotts korstogs-epos *Kingdom of Heaven*, der på baggrund af den oppiskede stemning mellem kristne og muslimer efter 11. september skabte kontroverser allerede før sin tilblivelse. Og i nummerets sidste artikel beretter Camilla Magid om nogle af de

udfordringer og dilemmaer, man står overfor som dansk filmskaber, hvis man vil helt tæt på mellemøstlige kvinder.

De filmmæssigt produktive Maghreb-lande (Algeriet, Marokko og Tunesien), Libanon og mere løst definerede filmkulturer som den palæstinensiske og den kurdiske glimrer desværre ved deres fravær i dette nummer af Kosmorama. Utilgivelige undladelsessynder, som imidlertid har deres baggrund i praktiske omstændigheder.

Næste nummers tema er alternative fortælleformer på film. Nummeret udkommer til december 2006.

Indhold

Viola Shafik
Fra mavedanserinder til moralsk snerpethed
Egyptisk films historie – kort fortalt 7

Ehab Galal
Religion i egyptiske spillefilm
En personlig og moralsk vejviser 26

Nitzan Ben-Shaul
Interetniske spændinger i en belejret nation
Israelsk films fremstilling af forholdet mellem ashkenazi- og mizrahi-jøder siden 1950'erne 39

Carl Nørrested
Israelsk films enfant terrible
Et portræt af instruktøren Amos Gitai 54

Khaled Ramadan
Samfundets kronikører
Undersøgende videokunst og eksperimenterende dokumentarfilm i vækst i Mellemøsten 63

Rasha Salti
Kritiske statsborgere
Nogle markante paradokser i den syriske filmkunst og filmkultur 70

Eric Egan
Den sofistikerede filmguerilla
25 års iransk filmhistorie set i Third Cinema-perspektiv 88

Serazer Pekerman
Den farlige seksualitet
Kvindebilleder i tyrkisk film 104

Thure Munkholm
Romantiske klimaforandringer
En indføring i Nuri Bilge Ceylans billedskønne, melankolske og listigt selvironiske film 115

Maja Rudloff
It's barbaric, but hey, it's home
Disneys *Aladdin* – uskyldig underholdning
eller orientalistisk stereotypi? 123

Hamid Dabashi
Korsfarere før og nu
Fiktion og fakta i Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* 134

Camilla Magid
Kvinder i hammam
På dokumentaroptagelse i Syrien 154

Tahiyya Cariocca (i midten) i *The Hero* (*El Batal*, 1950, instruktion Hilmi Rafla)

Fra mavedanserinder til moralsk snerpethed

Egyptisk films historie – kort fortalt

Af Viola Shafik

Egypten var det første land til at udvikle en lokal produktion af film på arabisk, og såvel under som efter kolonitiden har den egyptiske filmindustri haft en stor eksport til de arabiske nabolande. Med en samlet produktion på mere end 3.000 spillefilm siden 1924 har Egypten skabt en kommerciel og eksportorienteret filmindustri baseret på genkendelige genrer, et lokalt stjernesystem og private investeringer. Den egyptiske filmindustri, der gerne omtales som Hollywood ved Nilen, er ofte blevet kritiseret for sin lavkvalitets-kommercialisme og sin påståede plagieringspraksis, ligesom den er blevet beskyldt for at blokere for udviklingen af andre arabiske filmindustrier. Ikke desto mindre er egyptisk films historie først og fremmest et udtryk for og en afspejling af specifikt egyptiske forhold, kulturelle såvel som sociopolitiske.

1896-1925: Mødet med et nyt medie. I 1896, kun få måneder efter Lumière-brødrenes allerførste filmforevisninger i Paris, blev der også vist film i Egypten. Allerede fra 1897 kunne 'Cinématographe Lumière'

i Alexandria tilbyde regelmæssige filmforevisninger, og inden længe blev der opført særlige bygninger til formålet. I 1911 var der hele elleve biografer i de to største byer, Cairo og Alexandria, og i 1912 begyndte de at vise udenlandske film med arabiske mellemtekster.

Som andre steder i den arabiske verden var det udlændinge, for det meste bosiddende europæere, der var de første til at lave film i Egypten. Men i 1907 optog to fotografer fra Alexandria, 'Aziz Bandarli og Umberto Dorès, de første 'indfødte' egyptiske dokumentarfilm, og i årene efter fulgte en lang række korte fiktionsfilm, som ganske vist var instrueret af europæere men i samarbejde med egyptiske skuespillere som Fawzi Gaz'irli, der f.eks. optrådte med sin trup i Léonard La Riccis *Madame Loretta* (1919). Den første lange spillefilm, Victor Rositos *In the Country of Tutankhamon* (*Fi Bilad Tut 'Ankh Amun*), blev indspillet i 1923 med den egyptiske fotograf og instruktør Muhammad Bayyumi bag kameraet. Han var fra Alexandria og blev en af Egyptens mest produktive filmpionerer: alene i 1923 grundlagde han tillige filmjournalen *Amun*, optog talrige nyhedsfilm og instruerede sin første korte fiktionsfilm.

1925-35: Fremvæksten af en national film. I 1925 fandt det første egyptiske forsøg på organiseret investering i filmbranchen sted. Manden bag var Talaat Harb, der var medlem af en nationalistisk orienteret gruppe af selvstændige erhvervsdrivende og grundlægger af og direktør for Bank Misr. Harb oprettede i 1925 *Sharikat Misr lil-sinima wa al-tamthil* ('Det egyptiske selskab for film og scenekunst'), som fik til opgave at producere reklame- og informationsfilm. Selskabet ansatte Bayyumi som direktør, købte hans udstyr, etablerede et laboratorium og udgav filmjournalen *Egypt Journal* (*Jaridat Misr*).

Den første spillefilm, der betragtes som egentligt egyptisk, *Layla*, havde premiere i november 1927. Den er dog kun produceret af en egypter, den store teaterskuespillerinde 'Aziza Amir, der havde allieret sig med en tyrkisk instruktør, Wedad Orfi, som også skrev og medvirkede i filmen. Divaen var imidlertid så misfornøjet med resultatet og med Orfi, at hun ikke alene fyrede ham, men også besluttede at genindspille filmen med en ny instruktør, skuespilleren Stéphane Rosti.

Efter udsendelsen af de to *Layla*'er voksede produktionen støt, hvorfor 1927/28 normalt betragtes som egyptisk films fødselsår. I 1928 fandt hele tre lange spillefilm vej til biograferne, deriblandt Rostis filmatisering af Amin Atallahs populære skuespil *Why Does the Sea Laugh?* (*Al-Bahr Biyidhhak Leh?*). 1927-30 blev der gennemsnitligt produceret to lange spillefilm om året, i 1931 fem, og i både 1933 og 1934 seks.

På dette tidspunkt var produktionen stadig uafhængig og ikke institutionaliseret. Den byggede alene på enkeltpersoners interesse og beskedne investeringer.

Det er en af forklaringerne på, at den egyptiske filmscene til at begynde med i så høj grad domineredes af udlændinge bosat i Egypten, etniske minoriteter og, især, kvinder. 'Aziza Amir, Assia Daghir, Fatima Rushdi, Bahiga Hafiz og Amina Muhammad både medvirkede i, producerede og/eller instruerede hver en til to film. Den libanesiske skuespillerinde Assia Daghir producerede f.eks. sin første film, Wedad Orfi og Ahmad Galals *The Young Lady from the Desert* (*Ghadat Al-Sahra'*), i 1929 og var i årtier Egyptens største filmproducent. Hendes mest roste og spektakulære produktion er Youssef Chahine-filmen

Saladin (*Al-Nasir Salah Al-Din*, 1963).

Karakteristisk for den tidlige egyptiske film er endvidere dens nære forhold til det folkelige teater – et forhold, der intensiveredes med overgangen til tonefilm. I 1930'erne fik skuespillerne Nagib ar-Rihani, 'Ali al-Kassar og Yusuf Wahbi, der var store stjerner på de skrå brædder, således betragtelig indflydelse på filmkunstens udvikling. De var med til at udfærdige dialogerne og til dels også manuskripterne til en lang række spillefilm, som var skræddersyet til dem og deres teaterfigurer. Yusuf Wahbi instruerede endog selv adskillige film.

Overgangen til lyd blev – som de fleste andre steder i verden – et vendepunkt for den egyptiske film. Med tonefilmen fik man en enestående mulighed for at bruge lokale sprog og lokal musik, ikke mindst i de nye filmgenrer, der opstod med tonefilmen: den dialogbaserede komedie og musicalen. Til trods for den sprogbarriere, som de mange forskellige arabiske dialekter udgør, vandt de egyptiske film hurtigt udbredelse i resten af den arabiske verden – bl.a. fordi man inden filmenes premiere sørgede for at udsende de enormt populære sangnumre på plade.

Egyptens to første tonefilm – *Sons of Aristocrats* (*Awlad Al-Dhawat*, instrueret af Yusuf Wahbi) og *Song from the Heart* (*Unshudat Al-Fu'Ad*, instrueret af Mario Volpi) – kom næsten samtidigt i 1932. Selv om det året før var lykkedes Mohsen Szabo, en ingeniør af ungarsk herkomst, at konstruere sit eget optageudstyr, blev lyden til de første egyptiske talefilm indspillet i Europa.

1935-52: Konsolidering og guldalder. Det egentlige fundament for den egyptiske filmindustri blev lagt, da Bank Misr under Talaat Harbs ledelse oprettede Studio Misr, der blev indviet i 1935. Der havde ganske vist eksisteret filmstudier før – Alvisi Orfanelli, Yusuf Wahbi og Togo Mizrahi havde haft et lille filmstudie i Alexandria mellem 1926 og 1931 – men med indvielsen af det fuldt udstyrede Studio Misr blev man i stand til at varetage hele produktionsprocessen – inklusive lydsiden – i Egypten. Grunden var dermed lagt til den nationale filmindustris hastige vækst i det følgende årti.

Med etableringen af Studio Misr flyttede hele filmproduktionen fra Alexandria til Cairo, som nu blev landets vigtigste kulturelle metropol. Nye instruktører kom til, de fleste af dem egyptere, og Egypten fik sit eget stjerne- og genresystem. De dominerende genrer var musicals, melodramaer, komedier, historiske film og beduinfilm.

I modsætning til de store Hollywoodselskaber var Studio Misr ikke i stand til at dominere hele den egyptiske filmindustri. Men selskabet satte nye tekniske og kunstneriske standarder og kom derved til at fungere som en slags ledestjerne for den øvrige egyptiske filmindustri.

Misrs første produktion var musicalen *Widad* (1936, instrueret af Fritz Kramp), som havde 'Orientens stjerne', den legendariske sangerinde Umm Kulthum, i hovedrollen. *Widad*, der var Egyptens anden historiske udstyrsfilm, blev en gigantisk succes, der gik i biograferne i fem uger, og den blev tillige udvalgt til at repræsentere Egypten ved filmfestivalen i Venedig samme år.

Den følgende produktion, *Salama is Fine* (*Salama Fi Khayar*, 1937, instrueret af Niazi Mustafa) med den populære komiker Nagib al-Rihani, var ligeledes et stort box office-hit. Det var også Studio Misr, der producerede *Determination* (*Al-'Azima*, 1939, instruktion Kamal Selim), som af egyptiske kritikere anses for at være et af de tidligste eksempler på en realistisk egyptisk

Sangerinden Layla Murad (tv) og Anwar Wagdi (th) i *Layla Daughter of the Poor (Layla bint el fukara,* 1945, instruktion Anwar Wagdi)

filmkunst. Blandt Studio Misrs vigtigste instruktører var Ahmad Badrakhan, som senere blev kendt for sine melodramatiske musicals; Niazi Mustafa, den hidtil mest produktive instruktør i egyptisk films historie; samt Kamal Selim, hvis lovende karriere imidlertid fik en brat ende ved hans alt for tidlige død.

I modsætning til de tidligere selskaber disponerede Studio Misr selv over adskillige værksteder og lydstudier samt et laboratorium. Man havde desuden flere europæiske eksperter ansat, bl.a. instruktøren Fritz Kramp og scenografen Robert Scharfenberg, begge fra Tyskland, samt den russiske fotograf Sami Brel. Desuden bidrog Misr til, at egypterne selv kunne oparbejde de fornødne kvalifikationer ved at tilbyde stipendier til studieophold i Europa. Nogle af dem, der nød godt heraf, var instruktørerne Ahmad Badrakhan, Niazi Mustafa og Salah Abou Seif.

I årene 1945-52 fordobledes den egyptiske produktion og nåede op på i gennemsnit 48 film om året – et volumen, som forblev nogenlunde konstant helt frem til begyndelsen af 1990'erne. Boomet var et resultat af det pludselige økonomiske opsving, der satte ind umiddelbart efter Anden Verdenskrig, hvor importrestriktionerne ophørte, og der var stor investeringslyst bl.a. hos dem, der havde tjent godt på krigen. I 1948 var antallet af filmstudier i Egypten vokset til syv, og man kunne prale af en samlet produktion på i alt 345 spillefilm siden 1924.

Filmindustrien blev den næstmest indbringende sektor, kun overgået af tekstil-

industrien. Samtidig blev filmenes stil og teknik stadig mere sofistikerede. Egypten fik sin første farvefilm i 1950, men der skulle dog gå 15-20 år mere, før hovedparten af de egyptiske film blev optaget i farver.

Melodramatiske musicals, komedier/farcer og i mindre grad beduinfilm var tidens dominerende genrer. De instruktører, der debuterede i slutningen af 1930'erne og begyndelsen af 1940'erne, og som var med til at udvikle disse genrer – bortset fra beduinfilmen, som især var Ibrahim Lamas og Niazi Mustafas specialitet – var Husain Fawzi, Ibrahim 'Imara og Henri Barakat. Sidstnævnte var helt frem til 1970'erne en af Egyptens flittigste og mest talentfulde instruktører, kendt for en række fremragende melodramaer, musicals og realistiske film.

Kamil al-Tilmissani og Ahmad Kamil Mursi lavede realistiske og til tider ligefrem socialistisk orienterede film i arbejderklassemiljøer, mens Anwar Wagdi, som instruerede sin første film i 1945, bidrog med en flok lette musicals. Han var med til at introducere en for efterkrigsboomet karakteristisk synkretistisk genre, der blandede et væld af indbyrdes modsigelsesfulde elementer som f.eks. en komisk spillestil i et i øvrigt grundlæggende melodramatisk plot. Resultatet var kulørt, let og underholdende.

1952-71: National uafhængighed og nationaliseringer. I 1952 tog de såkaldte Frie Officerer anført af Muhammad Nagib og Gamal 'Abd al-Nasir (Nasser) magten, afsatte kongen og gjorde en ende på 70 års britisk indblanding. Den egyptiske filmøkonomi gik dermed ind i en ny epoke kendetegnet ved statslig indgriben i såvel kunsten som industrien.

Ved særlige forordninger søgte regeringen at omlægge beskatningen af de udenlandske film til fordel for landets egen produktion, samtidig med at man oprettede den såkaldte Organization for Film Aid med det formål at højne filmenes kunstneriske standard og støtte distributionen af egyptisk film i udlandet. Denne organisation, der var første skridt på vejen mod den senere nationale filmorganisation, skiftede i 1958 navn til Public Egyptian Film Organization.

I lighed med landets øvrige private filmselskaber og cirka en tredjedel af biograferne blev såvel Bank Misr som det egyptiske selskab for film og scenekunst og Studio Misr nationaliseret i 1960. Og i 1963 blev filmorganisationen omstruktureret og omdøbt til General Film Organization, der bestod af fire forskellige afdelinger, som havde ansvaret for hhv. produktion af spille- og dokumentarfilm, internationale co-produktioner, administration af filmstudierne og administration af biograferne og distributionsleddet. General Film Organization fik dels til opgave at supervisere de øvrige filmselskabers produktion, dels skulle organisationen selv producere film.

At staten nu sad på filmindustrien, førte imidlertid ikke til nogen reel forbedring af hverken det kunstneriske eller det tekniske niveau. Trods især kulturminister Tharwat 'Ukashas indsats for at fremme den nationale filmkultur var produktionen stadig i alt væsentligt præget af kommercielle hensyn. Af frygt for at miste det udenlandske marked fulgte General Film Organization samme kommercielle linje som den private filmindustri og tog afsæt i stjerner og populære underholdningsformler.

Mens beduinfilmen praktisk talt forsvandt i de to årtier, hvor Nasser var ved magten, blev den lette *music hall*-komedie, gangsterfilmen og thrilleren periodens mest fremtrædende genrer. Blandt de

kommercielt orienterede instruktører skal fremhæves bl.a. Hasan al-Imam, der var fuldblods mainstream-instruktør med speciale i musikalske melodramaer, hvori der som regel optrådte mavedanserinder. Hilmi Halims navn blev synonymt med populære musicals med sangeren 'Abd al-Halim Hafiz, mens 'Izz al-Din zu-l-Fiqar, Ahmad Diya' al-Din og senere Sa'd 'Arafa først og fremmest instruerede romantiske kærlighedshistorier. Hilmi Rafla og Fatin 'Abd al-Wahhab blev kendt for deres lette komedier, og Kamal El-Cheikh for sine sofistikerede spændingsfilm. Husam al-Din Mustafa, der er blevet kaldt Egyptens mest vulgære instruktør, indledte sin karriere med dramatiske litteraturfilmatiseringer og afsluttede den med spionfilm i 1990'erne.

Men egyptisk film fik i perioden også en række nye genrer og temaer, herunder en realistisk '*Third World*'-filmkunst, der dog aldrig fik samme omfang som i andre post-revolutionære stater. Udviklingen havde allerede været undervejs i tiden før det nationalistiske statskup, hvor der dukkede klart antikolonialistiske værker op, bl.a. *A Girl from Palestine* (*Fatat Min Filastin*, 1948, instrueret af Mahmud zu-l-Fiqar) om okkupationen af Palæstina, *Mustafa Kamil* (1952, instruktion Ahmad Badrakhan) om grundlæggeren af Nationalpartiet i 1907 og *Down with Colonialism* (*Yasqut Al-Isti'Mar*, 1952, instruktion Husain Sidqi). Nationalismen og behovet for postkolonial renselse genererede tillige en bølge af religiøse film, som startede med *The Dawn of Islam* (*Zuhur Al-Islam*, 1951) af Ibrahim 'Izz al-Din og *The Victory of Islam* (*Intisaar Al-Islam*, 1952) instrueret af Ahmad al-Tukhi. Begge film skildrede islams sejrrige fremvækst i det 7. århundrede.

I forlængelse af de foregående årtiers anti-kolonialistiske film fik Egypten i 1960'erne en *Third World*-filmkunst repræsenteret ved nogle få filmskabere, især Youssef Chahine, Salah Abou Seif og Taufiq Salih, som med politisk og kunstnerisk engagement satte fokus på emner som imperialisme, social uretfærdighed, rationalisme og kønnenes ligeberettigelse. I modsætning til situationen i Syrien og Algeriet, hvor myndighederne gennem deres officielle filmpolitik bevidst lagde afstand til drømmefabrikkernes kommercielle produkter, fik den politisk engagerede, modernistiske og anti-kolonialistiske *Third World*-filmkunst imidlertid aldrig gunstige vækstbetingelser i Egypten.

Offentligt producerede kunstfilm, der som f.eks. Chadi Abdessalams *The Mummy: The Night of Counting the Years* (*Al-Mumya'*, 1969) bestræbte sig på at udvikle et specifikt nationalt filmsprog, hørte til de absolutte undtagelser. Faktisk havde nogle af de mest talentfulde og samtidig politisk engagerede instruktører, først og fremmest Taufiq Salih, Youssef Chahine og Henri Barakat, så dårlige oplevelser med det offentlige bureaukrati, at de besluttede helt at forlade Egypten og tage til henholdsvis Syrien og Libanon. Så kunstnerisk værdifulde disse instruktørers film end var, havde deres arbejde kvantitativt set altid haft en mere end marginal status i Egypten.

Third World-filmen fik på den baggrund en særlig egyptisk variant i form af en slags '*Middle Cinema*', dvs. en filmkunst, der placerer sig et sted imellem populærfilmen og *arthouse*-filmen. Disse realistiske film vakte stor begejstring både ude og hjemme, og i 1960'erne begyndte også mainstream-instruktører som Henri Barakat og Kamal El-Cheikh i en vis udstrækning at lave realistiske og politiske film. Barakat instruerede således ikke alene nogle af datidens mest vellykkede musicals og melodramaer, men tillige nogle af dens fineste realistiske film. Og El-Cheikh svingede ubesværet

Fatin Hamama (tv) i Henri Barakats *The Curlew's Cry* (*Doa al karawan,* 1959)

mellem gangstergenren og den politiske film.

Nationaliseringspolitikken fik en række egyptiske, syriske, libanesiske og jordanske producenter og distributører til at trække sig ud af Egypten for i stedet at investere i Libanon. Det resulterede i et midlertidigt opsving for 1960'ernes libanesiske film, der til gengæld gjorde flittig brug af Egyptens stjerner og tekniske ekspertise.

I Egypten faldt den samlede produktion støt efter etableringen af General Film Organization og nåede i 1967 sit laveste niveau siden 1940'erne med blot 32 film. Efterhånden lagde det samlede antal årlige spillefilmproduktioner sig fast omkring de 40 – lige til 1974, hvor tallet steg lidt igen.

På grund af korruption og nepotisme fik staten ikke fuld valuta for pengene. General Film Organization formåede ikke at producere mere end 13 spillefilm om året, resten var private produktioner. Da Sadat-regeringen i 1971 gik i gang med at reprivatisere filmindustrien, havde filmorganisationen angiveligt en kæmpegæld på syv millioner egyptiske pund. Samme år blev den offentlige sektor derfor tvunget til at trække sig helt ud af spillefilmproduktionen, men den fortsatte dog med at producere kortfilm.

1971-91: Elektroniske medier vinder frem. En reprivatisering af filmindustrien har stået på dagsordenen, siden Anwar Sadat kom til magten i 1970. Med sin *Infitah* eller 'den åbne dørs politik' gjorde Sadat en ende på Egyptens mere eller mindre socialistiske orientering og isolation fra Vesten.

The Night of Counting the Years (*Al-Mummia,* 1969, instruktion Chadi Abdel Salam)

Et af de første skridt på vejen mod en privatisering var beslutningen i 1971 om at standse al offentlig spillefilmproduktion. Men General Film Organization fortsatte med at investere i industrien, indviede et farvelaboratorium i 1973 og påbegyndte opførelsen af et moderne lydcenter i filmbyen i Giza. I de følgende år blev der gjort flere forsøg på at privatisere filmbranchen, men det blev ikke til mere end, at staten skilte sig af med nogle af sine biografer.

Selv om privatiseringsplanerne aldrig er blevet skrinlagt, er resten af den tekniske infrastruktur, herunder laboratorier og filmstudier, forblevet offentlig ejendom. Det statslige engagement i filmindustrien har blokeret for en opdatering såvel af det tekniske udstyr som af hele infrastruktu-

ren. Ironisk nok har dette været i de private producenters interesse; de har nemlig kunnet nyde godt af de statsdrevne laboratoriers faste lave takster og har derfor altid været modstandere af yderligere privatisering.

Ud over den åbne dørs politik og privatiseringsforsøgene var der yderligere to faktorer, der fik afgørende indflydelse på egyptisk film i 1970'erne og 80'erne: udbredelsen af nationalt tv og, ikke mindst, den eksplosionsagtige vækst i salget af videobåndoptagere.

Det offentlige egyptiske tv, som drives af the Egyptian Radio & TV Union (ERTU), startede sine udsendelser i juli 1960. Det er ikke til at sige med sikkerhed, i hvor høj grad det omtalte fald i produktionen (10-15 film færre end i det foregående årti) og

de mange biografflukninger skal tilskrives tv's voksende udbredelse. Men det havde i hvert fald den positive bivirkning, at tv bidrog til at bevare og udbrede kendskabet til de gamle egyptiske film, som kunne ses igen og igen på den lille skærm og således blev en del af de næste instruktørgenerationers kulturarv.

Der hersker derimod ingen tvivl om, at videobåndoptagerens udbredelse fik store økonomiske og kulturelle konsekvenser for egyptisk film. Dels ændrede den publikums vaner, så især mange kvinder og familier nu blev hjemme i stedet for at gå i biografen. Og dels betød det, at der generelt i Golf-regionen åbnede sig helt nye markeder for egyptisk film – ikke mindst i Saudi-Arabien, hvor der stadig er forbud mod offentlige biografer. Den udvikling førte i 1984 til et boom af såkaldte *muqawalat*-film, dvs. ekstremt billige, hurtigt sammenflikkede film, der for det meste blev både optaget og distribueret på video. *Muqawalat*-filmene var som regel lavet af middelmådige instruktører og havde andenrangs-skuespillere i rollerne.

Begyndelsen af 1970'erne var præget af forskellige forsøg på kunstnerisk nytænkning og mere individualistiske filmiske udtryk. Debuterende unge instruktører som Husain Kamal, Khalil Shawqi, 'Ali 'Abd al-Khaliq, Ghaleb Chaath, Mumduh Shukri, Sa'id Marzuq og Muhammad 'Abd al-'Aziz søgte nye veje, indtil de blev absorberet af den kommercielle sektor. Men samtidig indvarslede kæmpesuccesen *Take Care of Zuzu* (*Khalli Balak Min Zuzu*), der var instrueret af det egyptiske melodramas mester, Hasan al-Imam, i 1972 en midlertidig genoplivning af den egyptiske mainstream-film og en ny stigning i produktionstallene, der i en periode nåede op på omkring 50 film om året.

Sideløbende hermed forandrede genrerne sig. Der blev lavet færre traditionelle musicals og melodramaer og flere action- og gangsterfilm samt nogle få karate-efterligninger af dårlig kvalitet. Desuden dukkede der film op med et mere utilsløret seksuelt indhold, såsom Sa'id Marzuqs *Fear* (*Al-Khawf*, 1972) og Abou Seifs *The Malatili Bath* (*Hamam Al-Malatili*, 1973) – en tendens, som i begyndelsen af 1980'erne bragte filmskaberne på kollisionskurs med såvel censuren som offentligheden. Ligesom man havde set det i slutningen af 1940'erne, var der også i denne periode eksempler på genre-miks. Nu var det melodramaet, den realistiske film og gangsterfilmen, der blev kombineret i det såkaldte 'sociale drama', som stadig er en vigtig genre i egyptisk film.

Samtidig fik den realistiske film en form for renæssance i 1980'erne, idet instruktører som Atef El-Tayeb, Khairy Beshara, Mohamed Khan, Daoud Abd El-Sayed, Bashir al-Dik og 'Ali Badrakhan formulerede en skarp kritik af den åbne døres politik inden for rammerne af en såkaldt Ny Realisme.

Og manuskriptforfatteren Rafat al-Mihi, som også instruerede nogle få realistisk orienterede film, skulle senere specialisere sig i en slags kulsort og absurd komedie, som egyptiske kritikere har beskrevet som 'fantasy'.

Muhammad 'Abd al-'Aziz var blandt de få instruktører, der efter Fatin 'Abd al-Wahhabs død i 1972 stadig var leveringsdygtige i lette mainstream-komedier af en vis kvalitet. Sa'id Marzuq, Muhammad Radi og Ahmad Yahia arbejdede hovedsageligt inden for det sociale drama, hvor de miksede action, realisme og melodrama, mens Nadir Galal og Samir Saif overvejende specialiserede sig i action- og gangsterfilm, i sidstnævntes tilfælde kombineret med komedie og farce. Nævnes skal også

Muhammad Fadil, der debuterede i denne periode, men hurtigt forlod filmen til fordel for tv, hvor han instruerede sociale og historiske dramaer.

Siden 1991: Satellitter og indkøbscentre. I begyndelsen af 1990'erne oplevede den egyptiske filmindustri en ny alvorlig krise, og produktionstallene faldt faretruende: I 1994 blev der kun udsendt 18 film, 25 i 1995, 22 i 1996, 16 i 1997 og 20 i 1998. Udviklingen indledtes af den irakiske invasion af Kuwait i august 1990, der i nogle måneder påvirkede Egyptens eksport til Golf-landene. Men det største tilbageslag skyldtes introduktionen af satellit-tv og den elektroniske underholdningsindustris deraf følgende eksplosive vækst.

Antallet af arabiske satellitkanaler, som kan ses over hele den arabiske verden og i Europa (egyptiske ERTU's kanal er en af dem), er vokset hurtigt, og det har mangedoblet behovet for nye arabiske programmer i form af fiktionsserier, talkshows og andre underholdningsformater. Egyptens egen første satellitkanal begyndte at sende under Golfkrigen og blev hurtigt efterfulgt af andre på andre sprog. Siden 1992 har ERTU også været med til at finansiere betalings-tv-netværket CNE (Cable Network Egypt) og i tilgift oprettet nye egyptiske satellitkanaler, der bl.a. sender via den første egyptiske satellit, Nile Sat, som har været i funktion siden 1998. Mærkeligt nok var filmindustrien ikke stand til at vende denne udvikling til sin fordel. På grund af utilstrækkelige handelsreguleringer bliver de egyptiske film stadig solgt og vist til latterligt lave priser, sjældent mere end nogle få hundrede amerikanske dollars.

En anden og vigtigere forklaring på 90'ernes krise er, at en gruppe producenter, der havde tjent kassen på den såkaldte New Comedy-genre, f.eks. *An Upper Egyptian at the American University* (*Sa'idi Fil-Jami'a Al-Amirikiyya*, 1998) og *Hamam in Amsterdam* (*Hamam fi Amsterdam*, 1999), begge instrueret af Sa'id Hamid, fik nærmest monopolstatus på det egyptiske marked og scorede enorme fortjenester, som imidlertid ikke blev geninvesteret i filmindustrien.

Hertil kom, at ERTU med informationsministeriets velsignelse begyndte at konkurrere med den private filmsektor. Ud over de mange tv-shows og -serier, som eksporteres til hele den arabiske verden, gik ERTU også ind i finansieringen af spillefilm og blev dermed en konkurrent til de private filmproducenter; alene i 1994 blev fem tv-produktioner udsendt i biograferne. Opsvinget skabte hård kamp om Egyptens alt for få studier, udstyr og teknikere. I 1995 var 80 procent af filmstudierne således udlejet til tv-produktion og reklamer, men i 1999 kunne ERTU tage et nyt gigantisk studiekompleks i brug i City of 6th of October uden for Cairo.

I de senere år er ERTU også begyndt at lægge produktionen af tv-film ud til private filmproducenter, og skønt disse film altså er beregnet på visning i tv, sendes de først ud i biografdistribution; Youssef Chahines *The Other* (*Al-Akhar*, 1999) var det første eksempel på en sådan co-produktionsaftale mellem en privat producent og det nationale tv. Op gennem 1990'erne voksede også antallet af co-produktioner med Europa. Ud over Chahines seneste to historiske udstyrsfilm, *The Emigrant* (*Al-Muhajir*, 1994) og *The Destiny* (*Al-Masir*, 1997), har unge instruktører som Yousri Nasrallah, Asma' al-Bakri, Radwan al-Kashif, Khalid al-Haggar og 'Atif Hatata nydt godt af denne vestlige støtte til deres projekter. Men bortset fra Chahines film er der ingen af de europæiske co-produktioner, der har haft den store gennemslagskraft over for

det egyptiske publikum.

Et af de mere besynderlige fænomener på 1990'ernes egyptiske filmscene var fremvæksten af en koptisk film. Professionelle koptiske instruktører, bl.a. Khairy Beshara og Samir Saif, begyndte fra 1987 at instruere religiøse film/videoer, hovedsagelig produceret af den koptisk-ortodokse kirke og enkelte protestantiske institutioner. Størstedelen af disse film skildrer egyptiske helgeners og martyrers liv og prøvelser, hvorved de helt ned i deres *mise en scène* bærer mindelser om 1960'ernes og 70'ernes muslimsk-religiøse film. De koptiske films distribution er ved lov begrænset til kirkerne, hvorved der er opstået en slags religiøst funderet mod-publikum i forhold til det almindelige egyptiske biografpublikum.

Hvor sen-80'erne generelt havde været kendetegnet ved en genoplivning af gamle genrer som musicalen – de få nye instruktørnavne, der dukkede op, bl.a. Muahmmad Shebl (der døde i 1997) og Hani Lashin, forsøgte nok at være nyskabende og nå en vis standard, men de forblev marginale – så udviser 90'ernes filmscene langt større mangfoldighed. Årtiets mest succesrige mainstream-instruktører var Sharif 'Arafa og den kvindelige instruktør Inas al-Dighidi. Mens 'Arafa opnåede adskillige box office-hits inden for en bred vifte af genrer, fra letbenede musicals og komedier til sociale dramaer, opererede al-Dighidi hovedsageligt inden for det sociale drama. Den ny realisme førtes videre af instruktører som Muhammad Kamil Qalyubi, Usama Fawzi, Munir Radi og Radwan al-Kashif. Og Tariq al-'Iryan leverede to tempofyldte politi- og gangsterfilm, mens den sudanesiske Sa'id Hamid med sine allerede omtalte komedier skrev sig for sen-90'ernes største kassesucceser.

Samtidig er der i de senere år sket en vis segmentering af produktionen, ikke mindst i forhold til ungdommen, der er blevet storkunder i de moderne indkøbscentres mange nye og teknisk veludstyrede biografer. Det har affødt en helt ny genre, den såkaldte *shopping mall*-film, som i alt væsentligt fokuserer på unge middelklassepar og deres følelsesmæssige problemer – et eksempel er *Long Nights* (*Sahar Al-Layali*, instrueret af Hani Khalifa), der blev en stor sællert i 2003.

Genrer. Fælles for alle egyptisk films genrer er dels, at de altid har haft ét ubetinget mål, nemlig at underholde, og dels at man aldrig har skyet kompromiser. "*Al-gumhur 'ayiz kidda*", dvs. 'det er, hvad publikum vil have', er således et ofte hørt omkvæd i filmbranchen. Af både kulturelle og økonomiske årsager har industrien haft en forkærlighed for visse genrer – først og fremmest musicalen, melodramaet, gangsterfilmen, thrilleren, farcen, komedien og den realistiske film – hvorimod egyptisk films historie kun rummer meget få eksempler på science fiction, horror og uafhængigt producerede kunstfilm, ligesom også historiske udstyrsfilm hører til sjældenhederne.

I tonefilmens barndom var det først og fremmest musicalen, melodramaet og farcen, der fra 1933 sikrede egyptisk film et stabilt udenlandsk marked. I kølvandet på det boom, der satte ind i slutningen af 1940'erne, opstod en ny populær formel baseret på et underholdende miks af de eksisterende genrer. Man blandede frit elementer fra så forskelligartede genrer som farcen og melodramaet og lod det hele klinge ud med en obligatorisk happy ending. Dans, først og fremmest mavedans, og musik og sang blev betragtet som uundværlige ingredienser, men også elementer fra den amerikanske *music hall*-film fandt fra slutningen af 1940'erne vej til egyptisk film, ligesom det blev almindeligt at adap-

tere Hollywood-succeser.

I 1950'erne og 60'erne udvidedes spektret yderligere, da man introducerede nye genrer som thrilleren, gangsterfilmen, den religiøse og den politiske film, samt det realistiske melodrama. Sidstnævnte, der blev betragtet som mere seriøs end de øvrige kommercielle genrer, skulle i løbet af 1970'erne og 80'erne udvikle sig til det såkaldte 'sociale drama', en samfundskritisk genre baseret på et miks af gangsterfilm og melodrama. I samme periode så man andenrangs instruktører adoptere nogle af den asiatiske kampfilms karakteristika, mens det klassiske melodrama og musicalen trådte mere og mere i baggrunden eller ændrede karakter.

Egyptisk mainstreamfilm arbejder typisk med figurer, der er baseret på et traditionelt moralkodeks og binære modsætninger som godt/ondt eller dydig/syndig. Plottets grundlæggende konflikter udløses ofte af katharsiske trusler eller farer – for de mandlige karakterers vedkommende har truslerne ofte med deres sociale status at gøre, mens kvinderne snarere stilles over for farer af moralsk karakter. Derfor er der – som Roy Armes og Lizbeth Malkmus har gjort opmærksom på i *Arab and African Film Making* (1991) – mange filmtitler, der, når det drejer sig om kvinder, antyder noget illegalt. Det sker med ord som moral, lovformelig, bevis, lov, arrestation. Tilsvarende antyder mange af de titler, der refererer til mænd, noget antisocialt (gennem ord som tyran, røg, hash, bæst og vagabond). Kvinder associeres således mest med følelser, kærlighed, lidenskab og kropslighed, mænd fortrinsvis med styrke, magt og vold.

Censur og tabuområder. Vesten har ofte overfortolket censurens betydning i Egypten og glemt, at den selv har en lang historie med moralsk og politisk censur.

Alle egyptiske spillefilm skal to gange igennem censuren. Først skal manuskriptet forelægges til godkendelse. Hvis der er tale om en dokumentarfilm, skal man indsende et treatment til indenrigsministeriet for i det hele taget at få lov til at filme. Når filmen så er færdig, skal den have officiel tilladelse til offentlig forevisning og eksport, et såkaldt 'visa'. På begge stadier er der rige muligheder for såvel indgreb som forhandling.

De tabuområder, som staten holder skarpest øje med, er religion, seksualitet og politik. Den seneste censurlov, som kom i 1976, fordømmer først og fremmest religionskritik, retfærdiggørelse af umoralske handlinger, positive fremstillinger af vantro, billeder af nøgne menneskekroppe eller upassende fremhævelse af erotiske kropsdele, seksuelt ophidsende scener, alkoholindtagelse eller stofmisbrug, samt obskøn og anstødelig sprogbrug.

Det er selvfølgelig ikke alle forbud, der overholdes. F.eks. kan der optræde både narko og alkohol i egyptiske film, men da som regel i en kontekst, hvor man tager afstand fra den slags og fremstiller det som amoralsk. Desuden kan nogle restriktioner omgås ved forhandling med censorerne. En anden strategi går ud på at indhylle budskaber og handlinger i symbolske eller stilistiske koder. F.eks. camouflerer Youssef Chahine i *Alexandria Why?* (*Iskandariyya Leh?*, 1978) og *Alexandria Now and Forever* (*Skandariyya Kaman Wa Kaman*, 1991) sin hovedpersons homoerotiske tilbøjeligheder ved at repræsentere hans seksuelle begær som morderisk had. I et andet tilfælde erstatter han en mand med en kvinde med maskulin adfærd.

Statens indblanding i filmbranchen går helt tilbage til filmens fødsel. Filmmediet blev lagt ind under en presselov fra 1904,

Alexandria Now and Forever (*Skandariyya Kaman Wa Kaman,* 1991, instruktion Youssef Chahine)

og i 1911 gav guvernørstyret i Cairo politicheferne strenge ordrer om at holde kontrol med alt, hvad der blev vist på biografslærrederne. Den første censursag opstod i 1918, hvor filmen *Les Fleurs Mortelles* blev forbudt, fordi nogle vers i Koranen var forkert gengivet, men den officielle filmcensur etableredes først i 1921 med et dekret, der krævede, at alle importerede film skulle gennem indenrigsministeriets General Security Department, før de kunne vises i biograferne.

Den religiøst orienterede censur blev lagt i hænderne på institutionen (og universitetet) al-Azhar, som første gang greb ind i 1926, da pioner-instruktøren Wedad Orfi bad skuespilleren Yusuf Wahbi spille profeten Muhammed. Al-Azhar protesterede så voldsomt, at Wahbi trak sit tilsagn om at spille rollen tilbage, og siden da har det været forbudt at afbilde ikke blot profeten, men tillige de fire rettroende kaliffer. Beslutningen stadfæstedes i 1976, hvor det ydermere blev forbudt at afbilde alle de øvrige profeter, der omtales i Koranen, inklusive Issa, dvs. Jesus Kristus.

De første sager med politisk censur indtraf i 1937 og 1938. Først blev Bahiga Hafiz' *The Daughter of the Desert* (*Layla Bint Al-Sahra'*, 1937) forbudt. Ved et uheldigt sammentræf præsenterede filmen sit portræt af en despotisk persisk konge, der til overflod begik voldtægt, i lige netop det år, hvor den egyptiske prinsesse Fawzia kunne

fejre sit bryllup med shahen af Iran. Filmen blev ikke frigivet før i 1944 under titlen *Layla Al-Badawiyya*. Den anden film, der blev offer for censuren, var Studio Misr-produktionen *Lashin* (1938, instrueret af Fritz Kramp), der tilsvarende beskrev en tyrannisk sultan. Efter at man havde ændret plottet grundlæggende og tilføjet nye scener, som forvandlede den ondskabsfulde hersker til en god landsfader, kunne filmen udsendes senere samme år.

Før Nasser kom til magten, var censuren som regel hård ved film, der skildrede de lavere sociale klasser, social uretfærdighed eller tog venstreorienterede eller nationalistiske emner op. Censurloven, den såkaldte *Faruq*-lov, som socialministeriet gennemførte i 1949, bandlyste realisme, der blev sidestillet med undergravende venstreorienteret virksomhed, og selv fremstillinger af 'orientalske vaner og traditioner' blev forbudt. Faruq-loven blev sat ud af kraft med monarkiets afskaffelse i 1952, men i 1955 gennemførte revolutionsstyret en ny censurlov, der nok ophævede nogle af de tidligere restriktioner, men ikke lagde skjul på den generelle målsætning, nemlig 'at beskytte den offentlige moral og værne om sikkerheden, offentlig lov og orden og statens overordnede interesser'.

Trods de nye begrænsninger, som Nasser-regeringen lagde for demokratiet, var censuren forholdsvis føjelig, når det gjaldt udenlandske film. Mange provokerende *arthouse*-film – som f.eks. visse af Pasolinis og Fellinis – slap således gennem nåleøjet. Og der var reelt også kun få egyptiske film, der kom i klemme, bl.a. Ahmed Badrakhans *God Is With Us* (*Allahu Ma'Na*, 1952) og Husain Kamals *Something Frightening* (*Shay'Un Min Al-Khawf*, 1969). Begge blev dog udsendt i biograferne, efter at Nasser personligt havde set og sagt god for dem.

Den hårdeste politiske censur fandt sted under Sadat, især før Oktober- eller Yom Kippur-krigen i 1973. Mellem 1971 og 1973 blev alle film, der beskæftigede sig med Egyptens tidligere nederlag til Israel, forbudt. Det gjaldt bl.a. Youssef Chahines *The Sparrow* (*Al-'Usfur*, 1972), der handler om Suez-krisen i 1956, og Ghaleb Chaaths *Shadows on the Other Side* (*Zilal 'Ala Al-Janib Al-Akhar*, 1971). Videre blev en politisk film som Mamduh Shukris *Visitor in the Dawn* (*Za'ir Al-Fajr*, 1973), om den statslige sikkerhedstjenestes magtmisbrug, tilbageholdt i to år, og Sa'id Marzuqs *The Culprits* (*Al-Mudhnibun*, 1976), der handlede om korruption og nepotisme, blev forbudt under påskud af, at den var moralsk angribelig.

Siden 1984 er ingen film blevet direkte forbudt, men det er sket, at censorerne har forlangt omarbejdninger, f.eks. af slutscenen i Atef El-Tayebs *The Innocent* (*Al-Bari'*, 1986), hvor en soldat fra Central Security Service (*al-amn al-markazi*) med et maskingevær i hænderne protesterer mod den autoritære og umenneskelige behandling af internerede i en lejr. De billeder krævede censuren fjernet.

Generelt var 1980'erne og 90'erne præget af et nyt og mere puritansk moralkodeks, der på lærredet ytrede sig i personernes påklædning, adfærd osv., men også kom til udtryk i den offentlige mening uden for biograferne. En stor del af årsagen hertil skal søges i den egyptiske filmindustris afhængighed af Golf-staterne: prisen for de mange oliedollars var snerpethed. Hvor Husain Kamals film *My Father Up the Tree* (*Abbi Fauq Al-Shajara*, 1969) havde været et tilløbsstykke i 1969 på grund af de 100 kys, den hævdedes at indeholde, er kys i dag en sjældenhed i egyptisk film, ligesom kvindernes påklædning er blevet mere ærbar.

Den nye puritanisme nåede et foreløbigt

højdepunkt i 1983 i forbindelse med en ophidset debat som følge af, at to nye film – *Alley of Love* (*Darb Al-Hawa*, instrueret af Husam al-Din Mustafa) og *Gate Five* (*Khamsa Bab*, instruktion Nadir Galal), begge ganske middelmådige produktioner – var blevet forbudt. De fleste journalister og embedsmænd var enige i forbudet og krævede større respekt for traditioner og god moral, og siden da har pressen nærmest forsøgt at overgå domstolene i censur-iver.

Ophedede mediekampagner og sagsanlæg mod bestemte film og deres ophavsmænd er ikke usædvanlige: I 1984 lagde en gruppe advokater sag an mod Ra'fat al-Mihis *The Advocate* (*Al-Afukatu*, 1984), og i 1994 indledte muslimske fundamentalister en opsigtsvækkende sag mod Youssef Chahine, som de anklagede for at afbilde en af Koranens profeter i *The Emigrant* (*Al-Muhajir*, 1994). Det er værd at notere sig, at de relevante institutioner, dvs. industriforbundet og filmskabernes fagforening, ikke ytrede sig i sagen – men til sidstnævntes forsvar skal siges, at dens handlefrihed siden 1987 havde været lagt i politiske lænker.

En anden udløber af det ny moral-kodeks var, at 20-25 kvindelige film-, teater- og tv-skuespillere i perioden 1987-94 trak sig ud af showbusiness og begyndte at bære slør i overensstemmelse med de muslimske fundamentalisters lære. Forklaringerne var mange – bl.a. en øget moralsk bevidsthed, familiepres eller alder – men der var også nogle aviser, der antydede, at der kunne være tale om bestikkelse. Siden 1994 har man ikke hørt om flere kvinder, der har trukket sig ud af branchen.

Kvinderne. Efter at de egyptiske kvinder havde spillet en væsentlig rolle for grundlæggelsen af den nationale filmindustri, måtte de efterhånden i stigende grad se sig forbigået og marginaliseret.

Mange kvindelige kunstnere og skuespillere arbejdede i slutningen af 1920'erne og op igennem 1930'erne som producenter, manusforfattere og instruktører. 'Aziza Amir, der var uddannet i Yusuf Wahbis teatertrup Ramsis, ikke alene spillede hovedrollen i *Layla* (1927) – den film, der betragtes som den første helt igennem egyptiske spillefilm – hun var også både medinstruktør og producent. Og i 1933 instruerede hun sin anden, og sidste, film, *Atone Your Sin* (*Kafarry 'An Khatti'Attik*).

Libanesiske Assia Daghir både producerede og spillede hovedrollen i *The Young Lady from the Desert* (*Ghadat Al-Sahra'*, 1929). Siden optrådte hun ikke i så mange film, men hun forblev helt frem til 1980'erne aktiv som en af Egyptens vigtigste producenter.
Den populære skuespiller Fatima Rushdi instruerede i 1933 filmen *The Marriage* (*Al-Zawaj*), som skulle blive hendes eneste, mens Bahiga Hafiz, der tillige var komponist, producerede, instruerede og spillede hovedrollen i både *The Victims* (*Al-Dahaya*, 1932) og det overdådige kostumedrama *The Daughter of the Desert* (*Layla Bint Al-Sahra'*, 1937), ligesom skuespilleren og mavedanserinden Amina Muhammad i 1937 medvirkede i, producerede og instruerede sin første og eneste film, *Tita and Wung* (*Tita wa Wung*).

Der skulle gå næsten 30 år, før en kvinde igen satte sig i instruktørstolen – det skete, da skuespilleren Magda al-Sabahi i 1966 instruerede *Whom I Love* (*Mann Uhib*), der dog ikke blev nogen større succes. Sabahi, der var startet som skuespiller i 1949 og fortrinsvis havde inkarneret naive og forkælede piger, havde sin mest interessante rolle i Youssef Chahines *Jamila, the Algerian* (*Jamila, Al-Jazairiyya*, 1958), hvor

Dreams of Hind and Camelia (*Ahlam Hind we Kamilia*, 1988, instruktion Muhammad Khan)

hun spillede *mujahida* (dvs. en kvindelig jihad-kriger). I dag arbejder hun stadig som producent.

Derefter varede det andre næsten 20 år, før filmindustrien igen lod en kvinde instruere en spillefilm. Men i 1984 lykkedes det for Nadia Hamza, der lavede *Sea of Illusions* (*Bahr Al-Awham*), og året efter kom hele tre film, der var instrueret af kvinder: Nadia Salims lidt banale komedie *Manager of the Building the Doorkeeper* (*Sahib Al-Idara Bawab Al-'Imara*), Nadia Hamzas skæve *Women* (*Al-Nisa*) og Inas ad-Dighidis *Pardon, Law* (*'Afwan Ayuha Al-Qanun*). Selv om hun ofte beskyldes for at være kommerciel og vulgær, er Al-Dighidi siden blevet Egyptens mest fremtrædende og talentfulde kvindelige instruktør. Nadia Hamza og Asma' al-Bakri har ikke haft helt så stor succes, men sidstnævntes debutfilm, *Beggars and Noblemen* (*Shahadhun wa Nubala*, 1991), der er en filmatisering af en eksistentialistisk roman af Albert Cossery (Qusairi), blev positivt modtaget i udlandet. De indtil videre mest produktive kvindelige instruktører er Nadia Hamza og Inas al-Dighidi – sidstnævnte skriver sig for omkring et dusin spillefilm.

De fleste af de nye kvindelige filmskabere er uddannet ved Cairos Higher Film Institute, og de arbejder så godt som alle på filmindustriens betingelser, eller – som An'am Muhammad 'Ali, 'Ilwiya Zaki og Sandra Nash'at – for tv eller den nye *shopping mall*-film. De laver *undertiden* film om kvinder – det gælder ikke mindst Inas al-Dighidi, som nok arbejder inden for de etablerede filmgenrer, fra gangsterfilmen til komedien, men altid med et særligt fokus på køn og kvindemishandling, som f.eks. i *The Murderess* (*Al-Qatilla*, 1992), *Cheap Flesh* (*Lahm Rakhis*, 1995), *Lobster* (*Istakusa*, 1996) og *Lace* (*Dantilla*, 1998) – men de kan lige så vel tage alle andre tænkelige emner op. F.eks. har 'Ali instrueret den opsigtvækkende, mandsdominerede krigsfilm *The Way to Eilat* (*Al-Tariq Illa Aylat*, 1995).

På spillefilmsområdet er kvinderne imidlertid stadig i undertal. Det er de også inden for mange andre professioner, men netop i dette tilfælde skal årsagen uden tvivl først og fremmest søges i det moralkodeks, der betragter film, showbusiness og ikke mindst dans og skuespil som i bund og grund moralsk forkastelige forehavender, der hovedsagelig er henvendt til de lavere socialklasser. Den tidlige films kvindelige pionerer havde det formentlig lidt lettere, da de fleste af dem kom fra et privilegeret socialt miljø, hvilket desuden satte dem i stand til at investere deres egen private kapital i filmene.

Traditionelle moralbegreber og pengemangel er således hovedårsagerne til, at vore dages kvindelige filmskabere først og fremmest arbejder inden for de langt mindre bekostelige, men også mere marginale kort- og dokumentarfilmformater. Sa'diya Ghunim var en af de første kvindelige tv-dokumentarister, men andre er fulgt efter og har bl.a. lavet film for the National Film

Centre – det gælder f.eks. Zaynab Zimzim, Farida 'Arman, Munnna Migahid, Firyal Kamil og Nabiha Lutfi. A'ttiyat al-Abnudi har tilmed været i stand til at skabe sig et navn i udlandet og betragtes i dag som en af Egyptens vigtigste instruktører. Derudover er der utallige kvinder, der har arbejdet som tv-manuskriptforfattere, og den øverste chef for egyptisk tv er i dag en kvinde.

Eksperimenter og unge instruktører. I 1960'erne og 70'erne blev den realistiske film opfattet som stående i modsætning til den kommercielle. Det skyldtes først og fremmest den realistiske films interesse for de folkelige egyptiske miljøer – i modsætning til den kommercielle films forkærlighed for den vestligt influerede overklasse – men også dens delvist antikolonialistiske og quasi-socialistiske budskaber. Stilistisk og narrativt var der imidlertid ikke den store forskel på den realistiske film og mainstream-filmen. Men i 1960'erne ser man de første bevidste forsøg på også at bryde med mainstream-filmens stil og fortællestruktur.

Efter nederlaget til Israel i 1967 opstod der nye idéer og kunstneriske strømninger, som i nogen udstrækning stod i modsætning til mainstream-filmen. Medlemmerne af det såkaldte New Cinema Society, som blev grundlagt i 1969, hentede især inspiration i de europæiske nybølger, først og fremmest i de idéer, som de unge tyske filmskabere havde formuleret i Oberhausen-manifestet. New Cinema Society bestod af manuskriptforfattere, instruktører og filmkritikere, der alle ville lave politisk engagerede film uden for mainstream-formaterne. Det blev til to spillefilm – *Song on the Passage* (*Ughniyya 'Ala Al-Mamar*, 1972, instruktion 'Ali 'Abd El-Khalek) og *Shadows on the Other Side* (*Zilal Ala Al-Janib Al-Akhar*, 1973, instrueret af Ghaleb Chaath) – der begge var baseret på litterære forlæg og indvarslede en ny narrativ 'polyfoni', der brød med mainstream-filmens alvidenhedsprincip til fordel for et væld af subjektive stemmer og perspektiver.

Ved deres udstrakte brug af flashbacks, dagdrømme og mareridt er også Husain Kamals *The Impossible* (*Al-Mustahil*, 1965), Youssef Chahines *The Sparrow* (Al-*'Usfur*, 1972) og Sa'id Marzuqs *My Wife and the Dog* (*Zawjati wa-L-Kalb*, 1971) eksempler på denne splintring af den klassiske fortælling. Især lykkes det for *My Wife and the Dog* at føre tilskueren på vildspor ved at lade hovedparten af filmens handling være en fantasme, der udspiller sig i hovedpersonens indre. Han er fyrpasser og piner sig selv ved forestillingen om, at hans unge kone går i seng med en af hans kolleger, som han selv har sendt hjem til konen med en besked.

Men den stilistisk set mest interessante egyptiske *arthouse*-film er Chadi Abdessalams *The Mummy: The Night of Counting the Years* (*Al-Mumya'*). Den er lavet i 1969, men fik først premiere i 1975, da dens producent, General Film Organization, ikke troede på den. Så selv om den siden har høstet megen anerkendelse, fik *The Mummy* ikke nævneværdig indflydelse på samtidens filmproduktion. Ganske anderledes forholder det sig med Youssef Chahine, som med det delvist selvbiografiske mesterværk *Alexandria Why?* (*Iskandariyya Lih?*, 1978) skabte en radikalt personlig filmkunst, der skulle inspirere unge instruktører i hele den arabiske verden, bl.a. syriske Mohammed Malas og tunesiske Nouri Bouzid. Filmen fik tillige Sølvbjørnen ved filmfestivalen i Berlin 1979, og Chahine fortsatte med at lave bl.a. *An Egyptian Fairytale* (*Haduta Misriyyan*, 1982) og *Alexandria Now and Forever*

Citizen, Detective and Thief (*Mowaten we Mokhber we Haramy,* 2002, instruktion Daoud Abd El-Sayed)

(*Iskandariyya Kaman wa Kaman*, 1989). De tre film udgør tilsammen en trilogi, som i en egen narrativ og stilistisk hybridform lader en lang række forskellige genrer og formater – historiske dokumentarfilm, teaterforestillinger, sang, dans, flashbacks – koagulere til et dybt personligt udsagn om såvel Chahines umiddelbare omgivelser som den samfundspolitiske kontekst.

Andre unge egyptiske instruktører har med større eller mindre held forsøgt sig ud i den selvbiografiske genre eller i det mindste krydret deres film med selvbiografiske elementer. Blandt de vellykkede eksempler på dette skal nævnes *Summer Thefts* (*Sariqat Saifiyya*, 1988) og, i en mere subtil form, den enestående *Mercedes* (1993), begge instrueret af Yousri Nasrallah. Mindre excentrisk for en stilistisk betragtning, men ikke mindre kritisk, er Khairy Besharas *Houseboat 70* (*Al-'Awama 70*, 1982), som handler om en ung filmskaber, der bliver involveret i et politisk mord. Fanget i følelsesmæssige og politiske selvmodsigelser og splittet mellem sine personlige interesser og samfundets krav om social ansvarlighed viser han sig mentalt lammet, ude af stand til at reagere.

Fremhæves bør også to værker af Daoud Abd El-Sayed: *The Search for Sayyid Marzuq* (*Al-Bahth 'an Sayyid Marzuq*, 1991) og *Land of Fear* (*Ard Al-Khawf*, 1999), som med deres eksistentielle rejse-motiv – hvor hovedpersonerne forgæves søger deres egen identitet – skiller sig ud såvel narrativt som tematisk. *Land of Fear* er måske en af det sidste tiårs allermest vellykkede egyptiske film. Camoufleret som en spæn-

dende gangsterfilm – den nu afdøde stjerne Ahmad Zaki spiller en betjent, der arbejder under cover i narkoverdenen og ender med at komme i tvivl om sin egen identitet, da han mister forbindelsen til sin kontakt i politiet – rejser den metafysiske spørgsmål om sandhedens og den menneskelige identitets karakter.

Den alternative egyptiske kunstfilms største problem er knapheden på økonomiske ressourcer, for uden penge kan den ikke fortsætte med at udvikle sig. Co-produktion med Europa har vist sig at være en mulighed, selv om det er ensbetydende med nye krav til de egyptiske films temaer og æstetik. Men alternativet er total afhængighed af industrien med alt, hvad dertil hører af forhindringer og indblanding.

(Oversat af redaktionen)

Note

Denne artikel er en revideret og forkortet version af artiklen "Egyptian Cinema", der tidligere er offentliggjort i Oliver Leaman (red.): *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (London: Routledge, 2001).

Viola Shafik underviser i film ved The American University i Cairo. Hun har skrevet talrige artikler om arabisk film og udsendt bogen *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, The American University in Cairo Press, 1998. Hun har desuden instrueret en række dokumentarfilm.

Zuhur el Islam (1951, 'Islams fremkomst', instruktion Ibrahim Izz Al-Din)

Religion i egyptiske spillefilm

En personlig og moralsk vejviser

Af Ehab Galal

At religion i medierne er en højaktuel problemstilling, er der næppe nogen, der vil sætte spørgsmålstegn ved efter den konflikt, Danmark blev hovedperson i som følge af Jyllands-Postens offentliggørelse af karikaturtegningerne af profeten Muhammed. Denne konflikt gør det ikke mindre interessant at se nærmere på, hvordan arabiske medier generelt præsenterer og forholder sig til religiøse emner. Der er i den aktuelle debat megen fokus på den politiske islam og den eksplicitte religiøse identifikation, men hvis man vil forstå religionens plads i det offentlige arabiske rum, herunder medierne, er det bestemt ikke mindre interessant at se nærmere på, hvordan religion er blevet fremstillet i arabiske spillefilm. Jeg vil i det følgende koncentrere mig om religion i egyptiske film, da Egypten længe har været den helt dominerende producent af arabiske spillefilm.

Generelt må man skelne mellem film, der tager udgangspunkt i religionen islam som grundlag for selve filmens handling, og film, der fortæller en hvilken som helst historie, men hvor religionen kommer til syne på forskellige måder som f.eks. i filmens scenografi (bl.a. i form af scener

i eller uden for en moské), personernes individuelle handlinger (f.eks. at bede en helgen om hjælp i konfliktsituationer) eller i forhold til den bagvedliggende betydningstillæggelse af religiøs identitet (f.eks. hvad der sker med ikke-troende personer). Religionen kan altså være selve emnet for filmen, eller den kan være en bagvedliggende ramme for primært moralske, etiske og sociale aspekter ved det daglige liv og dets konflikter, som ellers er filmens hovedtema.

De eksplicit religiøse film er først og fremmest historiske. Det kan være filmatiseringer af centrale personers historier, eller filmene kan skildre begivenheder eller udviklinger i den islamiske verden, hvor især islams tidlige historie og dens storhedstider er populære. I film med aktuelle temaer får religionen fortrinsvis betydning i kraft af implicitte elementer i filmens fremadskridende fortælling.

Jeg vil i det følgende give eksempler på begge typer, dog med størst fokus på de sidste, da de uden tvivl er de mest sete. De historiske religiøse film har bl.a. det problem, at de indspilles med tale på standard-arabisk,[1] hvilket kan være fremmedgørende for især den mindre uddannede del af befolkningen. Desuden behandler de et stof, der ligger langt fra de daglige problemer, som er den gennemsnitlige arabiske tilskuers livsvilkår. Der er derfor god grund til at tro, at de film, der behandler aktuelle problemstillinger, har en større indflydelse på tilskueren, også hvad angår religionens rolle.

Stat og religion. Egypten udviklede på et tidligt tidspunkt en national filmindustri, der voksede ud af et rigt og mangfoldigt kulturliv, som blev styrket af de nationale bevægelser i kølvandet på revolutionen i 1919.[2]

Religionen har både før og efter den nationale uafhængighed i 1952 været tema for egyptiske film. Selv om den første religiøse film, der kom i 1951, var en meget stor succes, medførte revolutionen i 1952, at repræsentationen af religionen blev forholdsvis ensidig. Statens interesse var primært at videreformidle et billede af islam, hvor religionen på den ene side blev et individuelt moralsk og etisk anliggende og på den anden side blev fremstillet som en naturlig del af den egyptiske kultur og historie.

Med revolutionen fulgte en række nationaliseringer og en politisk udvikling, som også kom til at påvirke filmindustrien, der selv blev lagt ind under staten. Staten var optaget af, hvordan nationen kunne samles under det nye magtstyre, og et af redskaberne var medierne, der blev brugt aktivt til at legitimere den nye styreform og til udviklingen af en national egyptisk identitet. Religionen og de religiøse ledere blev enten knyttet tættere til staten, f.eks. gennem nationaliseringen af universitetet Al-Azhar,[3] eller deres indflydelse blev begrænset, f.eks. ved fængsling af medlemmer af det Muslimske Broderskab. I og med at de religiøse ledere på Al-Azhar blev statsansatte, kom de primært til at repræsentere statens syn på religion. Samtidig havde de stadig rollen som autoriteter i forbindelse med censuren af film og tv, når det drejede sig om religiøse tematikker. De nye censurregler blev legitimeret med henvisning til den nationale enhed og sikkerhed, hvilket betød, at der blev lagt begrænsninger på, hvad man kunne sige om f.eks. andre religioner, ligesom man ikke måtte bestride, hvad der står i de hellige bøger. Samtidig blev det forbudt at give et positivt billede af ateismen.

Al-Azhar og den egyptiske stat havde imidlertid allerede i filmens unge dage

været centrale medspillere i udviklingen af de religiøse film.

Islams begyndelse og profeten Muhammed. En fransk filmproducent, en tyrkisk instruktør bosat i Egypten og en kendt egyptisk skuespiller præsenterede i 1926 et filmprojekt, der skulle være en filmatisering af profeten Muhammeds liv. Med en kristen kolonimagt bag produktionen, en jødisk-tyrkisk instruktør, der repræsenterede det osmanniske imperium, og en ung kristen skuespiller fra overklassen i rollen som profeten, afspejlede projektet det Mellemøsten, der har fostret verdens tre store monoteistiske religioner. Det havde samtidig baggrund i datidens rige egyptiske kulturliv, der var præget af religiøs og kulturel pluralisme.

Sammenstillingen gjorde dog de religiøse lærde i tvivl om filmens formål, ikke mindst fordi den unge skuespiller skulle spille Muhammed og dermed afbilde profeten, hvilket – som bekendt – er forbudt ifølge de islamiske traditioner.[4] Resultatet blev, at skuespilleren undskyldte episoden, og at filmen blev lagt på hylden. Siden var der flere forsøg på at lave en storfilm om profeten Muhammed, men afvisninger fra de religiøse lærde, manglen på politisk interesse i en sådan film samt knappe økonomiske ressourcer betød, at projektet flere gange måtte udsættes på ubestemt tid.[5]

Den første egyptiske islamiske produktion blev derfor først realiseret i 1951, et kvart århundrede efter det første filmprojekt om islams begyndelse. Initiativtageren til *Zuhur Al-Islam* ('Islams fremkomst', 1951) var en ung og indflydelsesrig advokat, Ibrahim Izz Al-Din, der interesserede sig for filmverdenen. Han betalte selv sin rejse til Hollywood for at uddanne sig til filminstruktør, og da han tre år efter vendte tilbage til Cairo, var han i besiddelse af en filmisk erfaring, som ingen andre i Egypten havde. Ibrahim Izz Al-Din havde i 1949 læst den historiske roman *Al-Waid Al-Haq* ('Den sande aftale') af en af de mest fremtrædende og kendte arabiske forfattere, Taha Hussein, der på linje med andre i sin generation forsøgte at nyskrive den islamiske historie. Og da Izz Al-Dins bror året efter blev udenrigsminister, og forfatteren Taha Hussein efter regeringsskiftet fik posten som undervisningsminister, var der pludselig både politisk og økonomisk grundlag for en religiøs historisk film.

De religiøse lærde havde ellers i flere år generelt været modstandere af filmmediet, som de mente hovedsagelig skildrede umoralsk adfærd og dermed medvirkede til en ødelæggende legalisering af umoralske normer. Med argumenter som at det var djævlen selv, der stod bag, havde de offentligt angrebet enhver idé om religiøse film. Der kan næppe herske tvivl om, at de tre kendte personligheder bag filmprojektet var årsag til, at *Zuhur Al-Islam* kunne realiseres i 1951.

Filmen handler om livet på den arabiske halvø, dyrkelsen af flere guder inden islam, samt de første muslimers oplevelser. Vi ser, hvordan muslimerne trods tortur og forfølgelse holder fast i deres nyvundne tro og islams barmhjertighed. *Zuhur Al-Islam*, der er af typisk spillefilmslængde, 97 minutter, blev i de første to uger kun vist i de to største byer, Cairo og Alexandria, men da den derefter blev vist over hele Egypten, blev den en kæmpe succes og solgt til flere andre arabiske og islamiske lande (Salah Al-Din 1998). Succesen gav flere producenter mod på at kaste sig ud i denne type film. Hvad angår Al-Azhar-universitetet, så blev filmen et vendepunkt i opfattelsen af filmmediet. Som den højeste religiøse autoritet havde Al-Azhar velsignet *Zuhur Al-Islam*, og de opmuntrede nu ligefrem til at pro-

The Destiny (*Al Massir*, 1997, instruktion Youssef Chahine)

ducere flere sådanne film som værn mod umoral og forfald og som modvægt til de film, som legitimerede denne umoral.

Der fulgte således snart andre religiøse historiske film. Forfatteren og instruktøren Ahmed Al-Tukhi stod bag to – *Intisaar Al-Islam* ('Islams sejr', 1952) og *Bilal Moazen Al-Rasol* ('Bilal, profetens mand der kalder til bøn', 1953).

Inden starten på optagelserne til *Intisaar Al-Islam* havde Al-Azhar læst manuskriptet og sagt god for det. Filmen giver en fremstilling af islams moralske sejre over hedenskab og flerguderi i islams første år. Den skildrer, hvordan nogle af den tids ateister og islam-modstandere blev omvendt til at elske islam, og hvor meget de første muslimer måtte lide på grund af deres tro, uden at det rokkede dem i deres religiøse overbevisning. Og den viser, at mens de vantro valgte at dræbe en nyfødt pige, så forbød islam denne praksis. *Intisaar Al-Islam* blev imidlertid en underskudsforretning, da produktionsomkostningerne løb op i 40.000 egyptiske pund, hvor *Zuhur Al-Islam* til sammenligning kun havde kostet 7.000 egyptiske pund.

Den anden film, som Ahmed Al-Tukhi var instruktør på, *Bilal Moazen Al-Rasol*, handler om en sort slave, Bilal, der levede på Muhammeds tid i en af de ikke-muslimske klaner på den arabiske halvø. Da Bilal hører sin herre gøre grin med den nye religion, der behandler folk lige og ikke gør forskel på herre og slave, vækker det hans interesse, for han har aldrig kunnet forstå, hvorfor hans herre behandlede dyrene bedre end sine slaver. Samtidig spekulerer han over betydningen af denne nye religion, der kun dyrker én Gud, mens hans herre

tilbeder flere statuer og kalder dem guder. Han vælger at konvertere til islam og står fast på sin nye tro på trods af hans herres forsøg på at få ham til at fortryde.

Der fulgte en række af lignende film, som alle fremstiller en sejrrig islam i religionens tidligste historiske fase. Ingen af dem er optaget af historiske nøjagtigheder eller fortolkning, men er snarere udtryk for en symbolsk national genopbygning, hovedsagelig moralsk, efter en periode under kolonistyre. Det er således værd at bemærke, at det ikke er den militære islamiske erobringshistorie, som fortælles; det er i højere grad historien om et undertrykt folks moralske generobring.

Ifølge filmhistorikeren Viola Shafik (1998) forsvinder denne type af film stort set, da tv kommer til. De religiøse historiske film bliver herefter produceret direkte til tv. Generelt må man betragte de decideret religiøse film som marginale i forhold til den egyptiske mainstream-filmproduktion. De produceres kun i et begrænset antal, hvilket dels kan skyldes de høje omkostninger, der er forbundet med disse film, dels, at de ikke har så stort et publikum.

Men mens det har været svært at få folk i biografen til denne type film, har de historiske religiøse dramaer til gengæld vundet betragtelig udbredelse og popularitet i form af tv-serier og tv-film, der især sendes i fastemåneden Ramadan. Populariteten er vokset, parallelt med at islam har fået større og større betydning som identitetsmarkør for den egyptiske og de arabiske befolkninger. I de historiske religiøse film og tv-programmer iscenesættes muslimer både som ofre for bagvaskelse og for en uretfærdig overmagt og som retfærdige sejrherrer, hvilket vinder gehør i befolkningerne efter 11. september, Irak-krigen og følelsen af at være blevet stemplet af den vestlige verden.

De decideret religiøse biografffilm blev produceret, mens staten endnu havde monopol på filmproduktionen. I dag er de religiøse tv-programmer også primært statsligt produceret, hvilket sandsynligvis hænger sammen med, at programmerne trods alt ikke er kommercielt rentable.

Hverdagsrealisme med religiøse elementer. En af de mest udbredte og mest populære genrer i egyptisk film er hverdagsdramaerne. Her får religionen en implicit placering i handlingen, der kan omfatte scener, figurer, handlinger, begivenheder eller symboler, der refererer til den religiøse identitet – i form af f.eks. moskéer, kirker, helgener, mænd besat af ånder, almindeligt praktiserende troende, sekularister, ateister, fundamentalister, magi, religiøs vold, kaldet til bøn, pilgrimsritualet, fastemåneden Ramadan, de to årlige hellige fester, profetens og helgeners fødselsdage, hovedbeklædninger, billeder med koran-citater og kors på kirker eller om halsen.

Selv om filmenes historier ikke direkte handler om religion, indgår de religiøse værdier på forskellige måder som en naturlig del af personernes hverdagsliv. De kædes ofte sammen med en kamp mod uretfærdighed, som legemliggøres ved helten, der repræsenterer den ideelle menneskelige adfærd, men udsættes for og kæmper mod uretfærdighed for at forsvare og efterleve traditioner, retfærdighed og menneskelige værdier. Som i de religiøse historiske film er fokus på moralske og etiske værdier, her ikke mindst knyttet til spørgsmålet om social retfærdighed, hvor islam er det naturlige svar.

Det naturlige ligger netop i det implicitte og derudover i det faktum, at stort set alle film iscenesætter det muslimske miljø og ikke f.eks. det kristne. På trods af et

relativt stort kristent mindretal i Egypten er både kirken og de kristne generelt ikke synlige i egyptiske mainstream-film. De er vel at mærke heller ikke negativt synlige i form af fjendebilleder, de er der simpelthen ikke. I de senere år er de kristnes egne medier i en vis udstrækning begyndt at råde bod på dette ulige forhold, samtidig med at der trods alt er blevet lidt mere plads til det kristne mindretal i film og på tv.

I det følgende vil jeg give nogle eksempler på, hvordan islam repræsenteres implicit, for til sidst at diskutere den religionsforståelse, der dominerer de egyptiske hverdagsfilm.

Hellige steder: moskéen og helgengraven. Moskéen optræder som en naturlig del af gadelivet og det sociale miljø i et lokalområde. Det samme gør helgengraven. Begge steder er hellige: moskéen er Guds hus, helgengraven et gravsted for enten en lokal eller en mere kendt helgen i den muslimske tradition. Gravene har forskellige størrelser, og til dem er ofte knyttet et større eller mindre bedested. I de store byer, hvor de kendte helgener ligger begravet, har man visse steder opført en stor moské i forbindelse med gravstedet, f.eks. ved Al-Sayda Zaynab i Cairo og Al-Mursi Abu Al-Abaas i Alexandria.

Generelt repræsenteres moskéen på to forskellige måder i filmene: for det første som en bygning, der rummer det åndelige og har en religiøs funktion, og for det andet som centrum for et rigt socialt liv. Den religiøse funktion fremgår af, at moskéen eller helgengraven er steder, som alle mennesker besøger på et eller andet tidspunkt, typisk i forbindelse med et kritisk kapitel i deres liv.

I filmene besøger personerne de hellige steder for at tilegne sig velsignelse ved f.eks. at berøre selve gravmonumentet, bede om tilgivelse eller direkte bede helgenen om at få opfyldt et bestemt ønske. Gennem personernes bøn til helgenen om at åbne døren til Gud kan helgenen også fremstilles som en mellemmand. Samtidig er det hellige sted et tilflugtssted for både almindelige mennesker og kriminelle, som besøger stedet enten for at erkende deres synder eller for at bede om hjælp. Og indimellem beklager de sig til helgenen over ikke at have fået vist den rigtige vej, inden de begik en fejl, og de lover at gøre en god gerning til gengæld for et opfyldt ønske.

Det sociale liv omkring moskéen eller helgengraven illustreres f.eks. i forbindelse med de religiøse festligheder i anledning af helgenens fødselsdag, der som oftest indebærer, at hele lokalområdet inklusive tilrejsende mødes til en eller flere dages fest, som i filmene bliver scenen, hvorpå det sociale liv udspiller sig. Festen fungerer som en fortætning af det sociale livs begivenheder, mens filmene ikke beskæftiger sig med at fortolke det religiøse indhold.

Helgengraven forbindes i de fleste film med menneskers problemer. Personerne besøger disse steder for at søge redning. Et eksempel er *Al-Mulid* ('Helgenfødselsdagen', 1989), som indledes med, at et lille barn – der hedder Baraka ('Velsignelse') – bliver kidnappet under en helgenfødselsdag. En scene, hvor barnets mor sidder ved helgengraven og grædende beder helgenen og Gud om at få barnet tilbage, gentages flere gange i løbet af filmen. Da moderen en dag mange år senere kommer hjem fra helgengraven, får hun besøg af en meget rig mand, der vil smide hende ud af hendes fattige lejlighed. Han har købt alle gadens ejendomme for at rive dem ned til fordel for et stort projekt, som vil gavne ham økonomisk. Senere, da moderen igen er ved helgengraven og beder om at få sit barn at se igen efter så mange år, står den

rige mand nogle få meter fra gravstedet. Men det er først, da han træder ind i hendes lejlighed kort tid efter for igen at true hende til at flytte, at han pludselig på baggrund af deres skænderi opdager, at hun er hans biologiske mor, og at hans far døde af sorg på grund af ham. Sønnen stopper sine planlagte projekter i området, og for at imødekomme moderens ønske bygger han i stedet en række skoler og igangsætter adskillige velgørenhedsprojekter.

Samme koncept ser man i flere andre både nyere og ældre egyptiske film. F.eks. i *Al-Zawga at-Tanya* ('Den anden kone', 1967), hvor en magtesløs, fattig bonde kun har helgenen at gå til for at få hjælp, da ingen mennesker vil eller kan hjælpe ham. Borgmesteren har smidt bonden ud af landsbyen efter først at have tvunget ham til at skille sig fra sin kone, så borgmesteren selv kunne gifte sig med hende. Bondens kone er nemlig både attraktiv og fødedygtig i modsætning til borgmesterens hustru gennem 25 år. Senere ser man bonden stå og græde ved helgengraven, og hvem står tilfældigvis samtidig på den anden side af graven? Det gør hans kone, som også beder om at blive genforenet med sin mand.

I begge film bliver ønskerne opfyldt, når personerne via helgenen beder Gud om hjælp. Helgenen genforener de uretfærdigt adskilte. Efter flere besøg ved helgengraven får moderen i *Al-Mulid* sit barn tilbage, da hun og sønnen tilfældigvis er ved gravstedet på samme tid. I *Al-Zawga at-Tanya* dør borgmesteren, og den fattige hustru arver en formue og vender tilbage til sin mand, efter at de ved et tilfælde er mødtes ved helgengraven, hvor begge har bedt om det samme. De to film fortæller publikum, hvor hellig helgengraven er, og at ønsker kan blive opfyldt af helgener ved Guds hjælp.

Helgengraven (dvs. religionen) er et middel til et bedre liv. Ikke blot bliver ønsker opfyldt, personer bliver også velhavende. Det er de daglige trængsler og uretfærdigheder, der her modvirkes ved Guds indgriben. Det sker også i *Sariq Al-Farah* ('Den person, der stjæler glæden', 1995). Filmens helt har en uges tid til at samle penge til en medgift. Lykkes det ham ikke, mister han sin kæreste, der så vil blive gift med en rig mand, der kan løse pigens families økonomiske problemer. Da det er en umulig opgave for helten, ser han ikke anden udvej end at klage sin nød til en helgen. Efter flere besøg ved helgengraven og et tegn fra Gud i form af en fugleklat lykkes det ham at samle pengene, og så er helgenens rolle udspillet. Helten vender ikke siden tilbage til helgengraven.

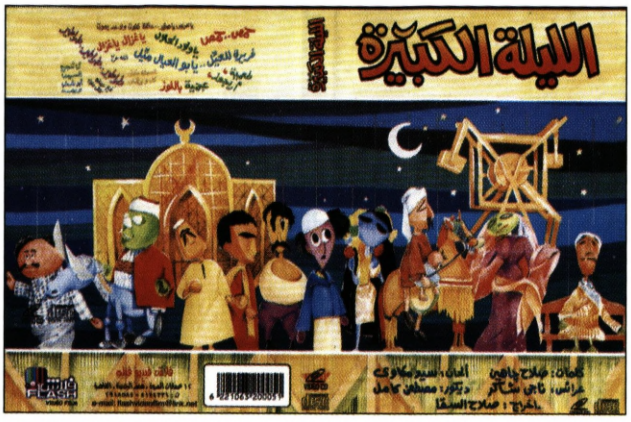
I filmen *Kit Kat* (1991), der er navngivet efter et folkeligt område i Cairo, er det en kvinde, der får hjælp af helgenen til at finde en mand. Det samme sker i *Al-Ard al-Tayba* ('Den gode jord', 1954), mens det i *Bayn al-Qasrayn* ('Mellem to slotte', 1964) er sønnen Kamal, der gennem sin tro på helgenens kræfter får genforenet sine forældre, efter at faderen har smidt moderen ud, da hun har besøgt helgengraven uden at have fået sin mands tilladelse. Igen er det ved helgengraven, at far og søn mødes, da sønnen beder helgenen om hjælp.

Samtidig med at det hellige sted på denne måde fremstilles som en vej til personlig lykke, forbindes det med de folkelige områder. I nogle film advares man mod en dyrkelse af helgenen i retning af overtro eller afgudsdyrkelse. Det ser man i *Qandil umm Hashim* ('Umm Hashims lampe', 1968), hvor Dr. Ismail vender tilbage efter syv års studieophold i Europa og finder, at områdets beboere lever i uvidenhed og overtro. F.eks. bruger de olierester fra den lampe, der oplyser helgenens grav, som

medicin til at kurere øjensygdomme. Han forsøger at stoppe denne overtro. Og i *Lilhubb Qisa akhira* ('Kærligheden har en afsluttende historie', 1996) viser det sig, at den helgen, som folk i lokalområdet har begravet og gjort til en hellig mand, er en gemen kriminel.

I forbindelse med helgengraven ses ofte en figur kaldet Magzob, som er en person, man opfatter som besat af ånder, men som står i en særlig forbindelse med Gud. Han lever i sin egen verden, er ligeglad med livet og kan ikke styre, hvad han siger. Indimellem fremstilles han som en tosse, der repræsenterer det grinagtige ved religiøse personer. Andre gange får han rollen som den, der uden at vide af det får sagt en central pointe i forhold til menneskenes dårskab eller spår om en fremtid, hvor retfærdigheden vil besejre det onde. Den mest kendte Magzob er Ilysh i *Tarid Al-Fardos* ('Himlens udstødte', 1965), en filmatisering af en roman af den kendte egyptiske forfatter Tawfiq Al-Hakim, men figuren optræder også i bl.a. *Harib min Al-Aiyaam* ('Han flygter fra dagene', 1965), *Zoqaaq Al-Madaq* ('Madaq-gyden', 1963), *Bayn Al-Qasrayn* ('Mellem to slotte', 1964), *Al-Namrod* ('Den utaknemmelige', 1956) og *Wikalt Al-Balah* ('Daddel-markedet', 1982).

Moskéen og kaldet til bøn. At kalde til bøn bruges på forskellige måder i de egyptiske film, f.eks. til at advare mod en konkret dårlig handling eller reaktion, at tydeliggøre et budskab eller at minde om, at der er en Gud, som er stor og altid til stede. Moskéen og kaldet til bøn optræder primært som ramme for fortællingen. Filmen *Al-Azima* ('Evnen', 1939) indledes således med, at der kaldes til den allerførste bøn ved morgengry, hvorefter man ser livet begynde i kvarteret omkring moskéen. Og



Video-omslag fra oven:
Illila il kibira ('Den store nat', år ukendt)
Wa Islama ('Oh, Islam', 1962)
Al Irhabi ('Terroristen', 1994)

skønt de ikke er praktiserende muslimer, står alle lokalområdets beboere i *Al-Aqmar* ('Månerne', 1978) sammen mod staten, der vil fjerne en gammel moské, som er en del af lokalsamfundet og dets historie. På den måde bliver moskéen og kaldet til bøn fremstillet som centrum for hverdagslivet, mens selve inddragelsen af forholdet til det guddommelige varierer.

G'aloni Mogriman ('De gjorde mig til en kriminel', 1954) fortæller historien om en voksen mand, Sultan, som delvis er opvokset på børnehjem, delvis er blevet opdraget af sin farbror. Farbroderen, som er et slet menneske, får Sultan fængslet og prøver også at stjæle hans kæreste, der arbejder som mavedanserinde og sanger på en natklub. Da Sultan er uskyldig og hader sin farbror, flygter han og dræber onklen i natklubben. I mellemtiden har hans kæreste søgt tilflugt hos Sultans barndomsven, der er imam ved områdets moské. Imamen er elsket af alle områdets beboere for sit gode ry, men da mavedanserinden flytter ind hos ham, begynder beboerne at mistænke ham for hor, og de råber og kaster med sten efter ham.

Efter drabet på sin onkel bliver Sultan forfulgt af politiet og gemmer sig også hos imamen og i moskéen, der nu bliver rummet for hans forløsning – stedet, hvor han finder sig selv og accepterer sin skæbne. I filmen ser man ham stå konfronteret med politiets stærke projektører udefra og moskéens dæmpede lys indefra. Han står med valget mellem at følge sit brændende og voldelige udvendige liv eller kærligheden i sit indre. Ved morgengry kalder Sultan på Gud: "Åh Gud, jeg er uskyldig og er blevet uretfærdigt behandlet." Men inden han er færdig, kommer imamen ind i moskéen for at give Sultan et råd fra en religiøs lærd og ven. Sultan ser hans ankomst som et tegn på den rigtige vej og Guds tilgivelse, og så snart imamen vil til at sige noget, afbryder Sultan ham grædende og siger: "Det er nok." Inden han når at sige mere, hører han kaldet til bøn, der for Sultan lyder så højt, som talte Gud selv til ham, og han overgiver sig frivilligt til politiet. Kaldet til bøn høres samtidig med Sultans højlydte gråd, som kommer til at afspejle den naturlige lidelse og tro. Scenen fastholder hovedpersonen i offerrollen, som man også finder i filmens titel, men kaldet til bøn og Gud forløser ham fra denne rolle.

I filmen *Hamido* (1953) er kaldet til bøn redningen for Hamido, da politiet angriber hans hus. Generelt kan man sige, at kaldet til bøn i filmene fra 1950'erne peger på livets og Guds retfærdighed, hvor Guds kærlighed og hjælp imødekommer menneskers svagheder. Det gælder også i den allerede nævnte *Al-Mulid* ('Helgenfødselsdagen', 1989), hvor kaldet til bøn er medvirkende til, at den rige mand genfinder sin mor og ændrer sit liv i en positiv retning.

I 1990'erne bliver moskéen *også* scenen for en konflikt mellem forskellige opfattelser af islam og en kritisk indstilling til dem, der påberåber sig at repræsentere islam. *Al-Malaika la taskun Al-Ard* ('Englene lever ikke på jorden', 1995) beretter historien om en fanatisk religiøs far, der vækker sin lille søn med koldt vand, for at han skal bede den tidlige morgenbøn. Faderen mener, at man er ateist, hvis man ikke overholder bønnerne. Senere ser sønnen sin far og en mand med langt skæg afvise en person, der vil bede i moskéen. Trods mandens egen insisteren på at være muslim anklager de ham for at være ateist. En imam modsiger dem og forsvarer den afviste. På den måde afspejler filmen konflikten mellem radikale muslimer, i skikkelse af faderen og dennes skæggede ven, og moderate muslimer, i skikkelse af imamen og manden, der ønsker at bede. Ifølge antropologen Lila

Abu-Lughod er det et generelt træk ved de egyptiske film, at de fremstiller radikale muslimer, ofte mænd med skæg, som hykleriske og utroværdige (Abu-Lughod 1993).

I *Al-Irhaab wi Kabaab* ('Terrorisme og kebab', 1992) må indenrigsministeren forhandle med terrorister, men midt under forhandlingerne kaldes til bøn, og en af ministerens rådgivere råder ministeren til at gå ned i moskéen og bede: "Ellers vil terroristerne vinde. De vil sige, at selv om ministeren befinder sig lige ved moskéens minaret og hører kaldet til bøn, så opfylder han ikke sin religiøse forpligtelse. Hvordan kan ministeren beskytte befolkningen og dens religion, hvis han selv ikke er praktiserende?"

I *Il-lis* ('Tyven', 1990) ser man filmens hovedperson, en tyv, gå til moskéen, ikke fordi han er troende eller vil bede om tilgivelse, men for at møde sin religiøse bror. Dialogen mellem de to brødre foregår i moskéens forhal og handler om livet, dommedag og det næste liv. Moskéen bliver derved rammen om en dialog mellem det gode og det onde.

Filmene er alle eksempler på, at der ikke sættes spørgsmålstegn ved moskéen eller betydningen af bønnen som en vej til Gud, men at menneskenes fortolkning og brug af moskéen belyses kritisk, især i de senere film.

De troende og de vantro. I det hele taget tager flere egyptiske film fat i forholdet mellem religionen og det enkelte menneske. Der er den almindelige troende, de lærde og de religiøse fanatikere.

Udgangspunktet er, at troen på Gud er noget, enhver er født med, hvorfor de, der ikke tror, er afvigere. De vantro bør bede Gud om tilgivelse og komme tilbage til den normale og rigtige vej. Ifølge Mahmod Qasim (1997) er det fundamentale drama, i form af konfrontationen mellem det gode og det onde, i de egyptiske film repræsenteret ved, at det gode er knyttet til troen. Det ender altid galt for dem, der begår synder eller er vantro – begge parter fremstilles som forvirrede personligheder. Synderne forfalder til natteliv og forelskelser i mavedanserinder, mens de troende er tillidvækkende og nyder folks respekt. Samtidig sættes der imidlertid kritisk spørgsmålstegn ved fanatikerens og hyklerens religiøsitet.

Som et spejlbillede af den egyptiske nations prøvelser op til og i forbindelse med uafhængigheden blev den troende i 1940'ernes og 50'ernes film udsat for hårde prøvelser, hvor hans Gudstro blev testet. Eksempler er *Al-Masri Afandi* ('Hr. Egypter', 1949), *Sira'fi Al-Wadi* ('En konflikt i volden', 1953) og *Al-Malaak Al-Zalim* ('Den uretfærdige engel', 1954).

Fra 1970'erne og frem ser man en række film, der problematiserer forholdet mellem videnskab og logik på den ene side og religionen på den anden. Videnskaben får personer til at tvivle på Guds eksistens, men tvivlens faser ender med, at helten finder den rigtige vej, troens vej, enten gennem diskussioner med de troende eller i kraft af egne erfaringer. Eksempler er de allerede nævnte *Qandil Umm Hashim* ('Umm Hashims lampe', 1968) og *La taskun Al-Malaika Al-Ard* ('Englene lever ikke på jorden', 1995), samt *Liqa hinaak* ('Et møde dér', 1976), *Al-Ikhua Al-A'da* ('De fjendtlige brødre', 1975) og *Qaher Al-Zamaan* ('Tidens sejre', 1986).

I *Liqa hinaak* er helten ingeniørstuderende, i *Al-Ikhua Al-A'da* en filosof, som mener, at religionen begrænser menneskets frihed, og hvis Gud ikke eksisterer, er alt tilladt. I *La taskun Al-Malaika Al-Ard* er helten en forsker, der søger at styre men-

neskets aldringsproces, mens han i *Qandil Umm Hashim* er en øjenlæge, der er uddannet i Europa.

Generelt viser de egyptiske film et nuanceret billede af de troende, og tilgivelse er et væsentligt element i forhold til de troende, der har begået synder. Det er stort set kun mænd, der får rollen som religiøst tvivlende eller vantro, mens kvindelige tvivlere tilsyneladende er en sjældenhed. Men filmene ender med at konkludere, at forvirring, tvivl, vantro kun er midlertidige tilstande, for undervejs når helten til forståelse og heling gennem troen.

De koranlærde. De koranlærde – dvs. dem, der har lært koranen udenad og har officiel religiøs status – fremstilles for det meste som respekterede personer, om end de ofte kun optræder i biroller. Inden 1952 optrådte den koranlærde ofte som dommeren, der læser dommen op i sharia-retten (som blev afskaffet med revolutionen). Ellers ses han typisk i rollen som giftefoged, *Mazon,* der iklædt sin særlige dragt og bærende på et stort ringbind, hvor ægteskabet registreres, ofte fremstår som en lettere komisk figur. I det hele taget bliver der ofte gjort grin med de koranlærde, hvis de da ikke optræder som vejledere og trøstere. I enkelte film ser man også de lærde som revolutionære oprørere imod den engelske kolonimagt, f.eks. i *Adham Al-Sharqawi* (1964) om nationalhelten af samme navn.

Om den lærde fremstilles som respektabel eller som en lettere komisk person, afhænger af filmens hensigt. Hvis der er tale om en komedie, er den religiøse lærde en taknemmelig figur, mens han i de nyere film især gøres til grin, når der er tale om en ikke-statsanerkendt religiøs lærd. Det er de selvbestaltede religiøse autoriteter, som i den statslige filmproduktion udstilles som ikke blot latterlige, men også falske.

De falske troende. At religionen også kan bruges til slette formål, har været et tema i egyptiske film fra starten. Godtroende mennesker er i mange film blevet bedraget af kyniske og begærlige personer, der under dække af en from og religiøs facade udnytter og snyder de fattige, men det er vigtigt at slå fast, at filmene på intet tidspunkt sympatiserer med bedragerne. Dette tema optræder især i film fra de sidste to år af 1950'erne og første halvdel af 1990'erne, hvor statens kamp mod islamister var særlig aktuel.

En anden variant er den religiøse fanatiker, der fremstilles som lattervækkende. I komedien *Al-Irhaab wi Kabaab* ('Terrorisme og kebab') fra 1992 gøres der grundigt grin både med religiøst hykleri og med statsansattes ineffektivitet. I filmen ser vi en sekulær far, der henvender sig på et statskontor for at få flyttet sine børn til en skole tættere på hjemmet. Efter flere besøg finder faderen endelig den ansvarlige medarbejder, en mand med langt fuldskæg, der viser sig at være konstant optaget af enten at bede eller forberede sig til bøn gennem den rituelle afvaskning. En anden ansat, en kvinde, der bærer den muslimske hovedbeklædning hijab, afviser at snakke med ham. Hun har travlt med at tale i telefon med sin veninde om private anliggender, mens hun skræller grøntsager, som hun skal have med hjem til familiens aftensmad.

Der kan også nævnes adskillige eksempler på film, der gør grin med proforma-religiøse personer, der fremstilles som dobbeltmoralske. På den måde har staten fortalt, at det ikke er de islamistiske grupper, men staten, der kender den rigtige islam. Repræsentationen af religiøse personligheder må således ses i relation til statens nationale og sekulære tilgang til religionen samtidig med den statslige undertrykkelse af enhver form for politisk modstand.

Video-omslag fra venstre:
Il hubb fi taba ('Kærlighed i Taba', 1992) og *Qaqsr Al Shawq* ('Kærlighedens slot', 1967)

I *Hamido* (1953) fremstår helten nærmest som skizofren: på den ene side er han en from og gavmild religiøs, der går rundt med bedekæde; på den anden side er han i al hemmelighed en grådig narkosmugler. Denne dobbelthed går igen i flere film, hvor en meget streng religiøs mand til alles overraskelse viser sig at være narkohandler eller involveret i prostitution. Eksempler er *Rasif nimra 5* ('Spor nr. 5', 1954), *Al-Ar* ('Skammen', 1982), *Al-Doktora Nawal tor'os* ('Dr. Nawal danser', 1992). I *Al-Doktora Nawal tor'os* opdager datteren som voksen, at hendes forældre, som hun ikke er vokset op hos, arbejder med prostitution i en natklub.

De egyptiske film giver på denne måde en ret nuanceret fremstilling af den troende, men to ting går igen igennem hele produktionen. For det første, at det at være troende er 'det normale', og for det andet, at ikke alle, der udgiver sig for at være gode muslimer, rent faktisk også er det.

Filmens egyptiske muslim. Fremstillingen af islam i de egyptiske film har været tæt knyttet til den politiske udvikling. Med uafhængigheden blev religionen en del af den nationale identitet, der adskilte Egypten fra den tidligere kolonimagt. Religionen er blevet fremstillet som en kulturel arv positivt forbundet med det politiske fællesskab, som det især ses i de tidlige religiøse film om islams begyndelse. Men først og fremmest fremstilles religionen som en kulturel og social kontekst for hverdagsdramaer og et etisk og moralsk grundlag, der leder det enkelte menneske på rette vej. Dermed leder islam også nationen på rette vej i en særlig forståelse af religionen, som ikke er fanatikernes, hyklernes eller de politiske islamisters.

Den egyptiske stat sikrer sig dermed en fremstilling af islam som den *naturlige* religiøse identitet, mens ateister, kristne eller udøvere af andre religioner praktisk talt ikke er synlige, ligesom også kvinders religiøsitet kun ser ud til at være af marginal interesse sammenlignet med mændenes. Ensidigheden hænger tæt sammen med statens forsøg på at undertrykke enhver form for politisk modstand og, ikke mindst, at holde de islamistiske grupperinger i ave. Strategien hertil bliver en insisteren på, at det er staten, der kender den rigtige islam. Omkostningerne er fraværet af en mangfoldighed af stemmer og en fremstilling af religionen, der kun gør det

muligt at stille kritiske spørgsmål inden for snævre grænser. Til gengæld er det ikke en politisk, men en sekulariseret religionsopfattelse, der formidles i de egyptiske film.

Noter

1. I de arabiske lande tales forskellige arabiske dialekter, der kan variere en del fra land til land. I skolen lærer alle det såkaldte moderne standard-arabisk, som er en videreudvikling af klassisk arabisk. Skriftsproget er i alle lande ligeledes moderne standard-arabisk. Dvs. de fleste bruger dialekt mundtligt og standard-arabisk skriftligt. Derudover anvendes standard-arabisk mundtligt i mere officielle og formelle sammenhænge. Analfabeter eller folk med meget kort skolegang kan have svært ved at forstå alt af en samtale på standard-arabisk.
2. Shafik 1998: 12. Se også Viola Shafiks artikel om egyptisk film i dette nummer af *Kosmorama*.
3. Al-Azhar-universitetet er ikke blot det ældste islamiske universitet i verden, det fungerer i dag som et af den muslimske verdens mest indflydelsesrige religiøse universiteter. Her uddannes muslimske retslærde fra hele den muslimske verden, ligesom de fatwaer, som udstedes af de retslærde, opfattes som gældende i store dele af den muslimske verden. Som nationens religiøse universitet har Al-Azhar derfor en særlig status, sammenlignet med landets sekulære universiteter, når det gælder retten til at autorisere og definere den rette fortolkning af islam. Derfor har universitetet også af staten fået beføjelse til at censurere bøger, film osv., hvis disse viser sig at forvanske eller viderebringe et falsk billede af islam.
4. Det er i den forbindelse værd at nævne den syrisk fødte instruktør Moustapha Akkads tre timer lange, libysk producerede film-epos *The Message/Al-Risâlah* (1976) om profeten Muhammed og islams grundlæggelse. Filmen, der blev indspillet i både en engelsksproget og en arabisk version, med to forskellige hold skuespillere, begår det kunststykke ikke en eneste gang at vise hovedpersonen. Ej heller hører vi ham tale, men vi låner hans blik gennem udstrakt brug af subjektive POV-shots og ser de øvrige medvirkende tale direkte til kameraet. Filmens historiske korrekthed og dens respekt for den islamiske tradition blev godkendt af bl.a. Al-Azhar-universitetet.
5. Salah Al-Din 1998.

Litteratur

Abu-Lughod, Lila (1993). "Finding a Place for Islam: Egyptian Television Serials and the National Interest". In: *Public culture* vol. 5,3. Chicago: The University of Chicago.

Abu-Lughod, Lila (2005). *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt.* Cairo: The American University in Cairo Press.

Qasim, Mahmud (1997). *Surit Al-Adyan fi Al-Sinima Al-Masriya.* Al-Markaz Al-Qaomi lilsinima.

Salah Al-Din, Mohammed (1998). *Al-Din wa Al-Aqida fi Al-Sinima Al-Masriya.* Cairo: Maktabit Madbouli.

Shafik, Viola (1998). *Arab Cinema. History and Cultural Identity.* Cairo: The American University in Cairo Press.

Ehab Galal er cand.mag. og ph.d.-stipendiat ved Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier (Københavns Universitet) med et projekt om religion på arabisk satellit-tv.

Hill 24 Doesn't Answer (1955, *Højde 24 svarer ikke*, instruktion Thorold Dickinson)

Interetniske spændinger i en belejret nation

Israelsk films fremstilling af forholdet mellem ashkenazi- og mizrahi-jøder siden 1950'erne

Af Nitzan Ben-Shaul

Kulturprodukter, der repræsenterer og forholder sig til spændinger mellem etnicitet og national kultur, er en målestok for kulturens stabilitet og i forlængelse heraf også for statens stabilitet. Dette essay undersøger, hvordan israelsk film i såvel form som tematik over tid har ændret holdning i diskussionen af etniske spændinger israelske jøder imellem. Diskussionen skal ses i relation til den dominerende nationale israelske diskurs, ifølge hvilken Israel er en belejret stat omgivet af en fjendtlig verden.[1] Belejringsdiskursen påvirker israelernes vurdering af de interne etniske spændinger, for de forskellige gruppers indbyrdes modstridende økonomiske, kulturelle og politiske dagsordener opfattes af israelerne selv som en farlig indre splittelse af en stat,

der samtidig anses for truet af udslettelse udefra.[2]

Her skal det indskydes, at der er et modsætningsforhold mellem på den ene side den etnocentriske opfattelse af Israel som værende under belejring – Israel forstået som det jødiske folks stat, dvs. ved en betoning af den fælles antisemitiske erfaring – og på den anden side den racistiske undertone i de etniske spændinger jøder imellem. Israelsk film har forholdt sig til denne modsætning på forskellige måder til forskellige historiske tider. I de følgende afsnit analyseres et udvalg af film fra 1950'erne til i dag.

1948-60: Belejring og integration. Israels 'uafhængighedskrig' i 1948, af araberne kaldet *Nakba* ('katastrofen'), resulterede i en udvidelse af Israels territorium. De grænser, som FN havde fastlagt i 1947, blev overskredet, og 600.000 palæstinensere flygtede og fortrak til Vestbredden og Gaza-striben. En våbenhvile-aftale blev underskrevet med de arabiske lande, der deltog i krigen, men denne blev aldrig egentligt afsluttet og ulmer stadig som en potentiel katastrofe.

Israels uafhængighedserklæring og etablering som selvstændig stat skabte dybe ændringer i den socio-politiske struktur, som havde karakteriseret den førstatslige jødiske *yishuv* (udtrykket betyder 'bosættelse' og bruges om det jødiske samfund, som eksisterede i Palæstina indtil afslutningen af det britiske mandat i 1948). Ændringerne skyldtes først og fremmest, at den jødiske befolkning fordobledes inden for de første tre års uafhængighed (1949-51) som følge af en massiv indvandring af *mizrahi*-jøder – jøder fra islamiske lande – og Israels nye geopolitiske status i regionen.

Den førstatslige *yishuv*s primære mål var at gøre landet beboeligt, og dens socio-politiske struktur var præget af sekteriske organisationer med hver deres økonomiske, sociale, uddannelsesmæssige og paramilitære institutioner. Men med fordoblingen af befolkningen og etableringen af staten Israel blev *yishuv* mere optaget af hurtig industrialisering og gødede dermed jorden for en centraliseret regering under ledelse af *Mapai*-partiet (hebræisk akronym for Israels Arbejderparti) ledet af David Ben-Gurion. Fra sin førstatslige zionistisk-socialistiske politik, der på én gang var hegemonisk og sekterisk, ændrede partiet kurs til den såkaldte statisme (*mamlachtiyut*).

Statismens politiske ideologi træder frem, hvis man sammenholder *Mapai*-partiets fremstilling af *sabra*-begrebet før og efter oprettelsen af staten Israel. *Sabra* er en lokal figenkaktus, hvis skal er hårdfør, men hvis indre er delikat og sød; termen bruges af israelere til at beskrive en israeler, der er født i Israel. I *Mapai*-partiets førstatslige ideologi fremstilledes en *sabra* som en i Israel født revolutionær zionistisk agent, der arbejdede for at opbygge landet og frisætte sig selv inden for rammerne af et socialistisk fællesskab. I *Mapai*-partiets statisme-ideologi efter uafhængigheden var en *sabra* derimod blevet en israelsk soldat, der kæmpede for statens uafhængighed; en indfødt, etnisk blandet jøde, som var afskåret fra sin umiddelbare fortid i diasporaen men direkte forbundet med sin bibelske fortid 2.000 år tidligere. Således blev idéen om en uafhængig israelsk stat og dens ideelle *sabra*-borger de primære symboler i den dominerende statisme-ideologi.

Uafhængighedskrigen blev snart et centralt emne i *Mapai*-partiets kulturpolitik og derfor også i de film, der produceredes op igennem 1950'erne og de tidlige 60'ere – film, som ofte var instrueret af uden-

landske filmskabere eller nyankomne immigranter, som var stærkt engageret i den zionistiske sag. Man kunne for eksempel nævne Thorold Dickinsons *Hill 24 Doesn't Answer* (1955) eller *Pillar of Fire* (1959) instrueret af Larry Frisch.

Den filmiske fremstilling af krigen trak tråde tilbage til jødernes lange forfølgelseshistorie. Krigen blev således fremstillet som en situation, hvor man ikke havde noget valg, en situation, der krævede militær styrke, national uafhængighed og en 'ny' *integreret* jøde, rundet af de tæt forbundne erfaringer med krig og sociokulturelle kategoriseringer. Filmene antyder også, at omverdenen vil ændre sit syn på jøder, når jøderne er blevet et normaliseret, uafhængigt folk med et hjemland.

Idéen om den nye integrerede jøde opstod i kølvandet på den massive tilstrømning af immigranter umiddelbart efter Israels tilblivelse og de deraf følgende alvorlige problemer med at absorbere den nye folkemasse. Regeringen etablerede store teltlejre og senere transit-lejre (på hebræisk *ma'abarot*) bestående af blik-skure, hvor de nyankomne blev indkvarteret. Livet i lejrene var ekstremt vanskeligt, og de fleste af beboerne var enten arbejdsløse eller afhængige af statsansættelse – nærmere betegnet anvendte det regerende *Mapai*-parti dem som billig arbejdskraft på forskellige statslige projekter, og de blev kanaliseret over i ufaglærte jobs i de nye industrier, som hurtigt blev afhængige af staten. Disse livsbetingelser affødte snart social uro, først og fremmest rettet mod regeringens måde at tackle situationen på. Og da det efterhånden stod klart, at størstedelen af indbyggerne i lejrene var *mizrahim*, fulgtes uroen op af interetniske spændinger mellem *mizrahim* og *ashkenazim*.[3]

Tent City (*Ir Ha'Ohelim*, 1951, instruktion Leopold Lahola)

Lykkelig sammenføring. Et af 1950'ernes mest bemærkelsesværdige filmiske forsøg på at diskutere interetniske spændinger er *Tent City* (*Ir Ha'Ohelim*, 1951), instrueret af Leopold Lahola og produceret af Baruch Dinar. Filmen, som var bestilt af et statsligt organ (*Keren Hayesod*), er et i denne henseende klart udtryk for statisme-ideologien.

Tent City adopterer dokudramaets form og lader en irakisk-jødisk (*mizrahi*) dreng se tilbage på tilpasningsprocessen for de immigranter, der ankom til Israel efter 1948. I centrum for historien står *mizrahi*-drengen og hans bedstefader samt en tysk-jødisk (*ashkenazi*) familie bestående

af far, mor og søn. Tilnærmelsesprocessen begynder ved *mizrahi*-familiens ankomst til en transit-teltlejr (deraf filmens titel), hvor de tildeles et tilfældigt telt, som de skal dele med *ashkenazi*-familien. Sammensætningen af de to jødisk-etniske grupper illustrerer et centralt element i statismens ideologi, nemlig de eksileredes sammenføring (*kibutz galuyot* på hebræisk).

I begyndelsen vil *ashkenazi*-familien ikke kendes ved *mizrahi*-familien på grund af deres etniske og kulturelle forskellighed, men som tiden går, accepterer de dem. Denne accept bunder i begge familiers gradvise forandring (diaspora-integrationen – *mizug galuyot* på hebræisk – er endnu et centralt statisme-begreb) og muliggøres af deres parallelle forfølgelseserfaringer, deres fælles religion og den komplementære karakter af deres etnokulturelle forskelligheder, som tilsammen udgør den nye, integrerede israelske jøde.

I filmen overføres de nu integrerede immigranter til en permanent adresse, hvor de forsynes med midler, så de lykkelige kan gå i gang med at bygge deres egne ens murstenshuse. I den sidste scene ser vi den forandrede *mizrahi*-bedstefader placere *mezuza*en (et traditionelt, rituelt objekt, der fæstnes på dørstolperne i jødiske hjem[4]) på sin veranda, mens begge familier samles om ham og glædes ved begivenheden.

Den dominerende visuelle fremstilling i første del af *Tent City* er belejringsagtig og minder om billeder fra en koncentrationslejr. Indtrykket understreges af den ståltråd, der omgiver lejrene, de kvægtransport-lignende ankomster af immigranter på lastvogne og de endeløse rækker af telte. Lejrens beboere er forhutlede, og skønt deres markerede ansigter og påklædning varierer, udviser de alle en truende og aggressiv adfærd, der giver indtryk af mangesidigt racistisk had og håbløshed. Indtrykket underbygges af filmens gentagne brug af en barsk og dyster ekspressionistisk stil med stærke *clair-obscur*-kontraster.

Inden for rammerne af sådanne formale kompositioner tilbyder *Tent City* en forklaring på og en forløsning af spændingen mellem de forskellige jødisk-etniske grupper. Ifølge filmen kan spændingerne føres tilbage til den tidligere antisemitiske forfølgelse i diasporaen – erfaringer, som resulterede i mistroiske og racistiske jøder. Men samtidig forsøger filmen at ophæve disse interetniske spændinger ved at fremhæve fortidens antisemitiske erfaringer som værende fælles for alle jøder på tværs af etniske grupperinger. Derved etableres et jødisk racefællesskab på grundlag af de mange forskellige jødiske diasporaer.

Skønt cirkulær og på sæt og vis selvmodsigende er denne forklaring og den deraf følgende forløsning effektiv inden for rammerne af teltbyens belejringsstemning. Således samles de to familier i et telt for sammen at fejre sabbatten. I pagt med filmens overordnede stil finder det traditionelle sabbat-ritual, hvor lysene tændes, sted i et på mystisk vis truende og mørklagt telt. Dermed udviskes ansigtsudtryk, påklædning og skikke – dvs. netop de faktorer, der ligger til grund for den etnisk-kulturelle forskelstænkning: mørk versus lys hudfarve, arabisk versus europæisk tøjstil, arabiske versus europæiske skikke. På denne måde befæstes den gennemgribende omdefinition af den religiøse ceremoni. Via den irakiske drengs voice-over bliver ceremonien gjort til en fælles mindehøjtidelighed for de slægtninge på begge sider, som blev myrdet af ikke-jøder i *fortiden* (en fortid, som i kraft af filmens form implicit er til stede i nutiden). Derved fusionerer filmen den racistiske og den religiøst fun-

derede antisemitisme og flytter vægten fra hovedpersonens oplevelse af interetniske racespændinger til en intensiveret fælles racebevidsthed baseret på en fælles jødisk baggrund af antisemitisk forfølgelse.

Dette forløb fra fortid til nutid – i en belejringskontekst, der kondenserer fortid og nutid til et statisk, cirkulært og truende rum og samtidig skitserer en interetnisk fusion – dominerer det narrative forløb i filmens første del, der udspiller sig i teltlejren. Forløbet overlappes imidlertid af en fremtidig og nutidig utopisk-socialistisk vision. Denne vision bliver dominerende i filmens anden del, som udspiller sig i den permanente beboelse, og den får til sidst det fulde overtag.

Den foregribes dog allerede i filmens første del ved de fremtidsvendte børn, som fantaserer, drømmer, maler og derpå rent faktisk fra lejrens udkigstårn ser den permanente beboelse i horisonten. Anden del skildrer immigranternes ankomst til en anden lejr, tilvejebringelsen af traktorer, fælles byggeaktiviteter og færdiggørelsen af de nye, ens murstenshuse. Det billedsprog, der dominerer fremstillingen af det permanente sted, bringer mindelser om socialistisk realistiske film. I panoramiske totalbilleder betones såvel landskabets fysiske udstrækning som de geometrisk ordnede teltformationer – og senere de murstenshuse, der træder i stedet for teltene. I en metrisk forstærket accelerationsmontage ledsaget af munter musik, hvis rytme svarer til bevægelserne i det glade samfund, ser vi de nye hjem skyde hurtigt op ved moderne maskiners hjælp.

På denne måde antyder filmen i anden del, at den racemæssige blanding også medvirker til skabelsen af en etnokulturel smeltedigel (*Kur mituch* på hebræisk), som munder naturligt ud i en socialistisk mentalitet baseret på de to etniske gruppers

Hill 24 Doesn't Answer (1955, *Højde 24 svarer ikke*, instruktion Thorold Dickinson)

respektive kulturelle karakteristika, som de fremstilles i første del. *Ashkenazim* er kølige forretningsmænd, rationelle, belæste, distancerede og derfor skeptiske, manipulerende og uhøflige. *Mizrahim*, derimod, er fysisk arbejdende bønder, varme, følsomme, analfabetiske, troende og derfor naive og underkastede. Filmen antyder, at hver gruppes defekter gradvist kan komplementere hinanden og dermed danne grundlag for et integreret, rodfæstet, uafhængigt og ligeværdigt jødisk samarbejde: fysisk kraftfuldt og samtidig organisatorisk effektivt, rationelt og samtidig følsomt, kritisk og samtidig troende, lydigt og samtidig frit.

Skønt *Tent City* fremstiller sin egen position som neutral, åben, grundlæggende egalitær og upåvirket af såvel indre spændinger som økonomiske forskelle, er det værd at bemærke, at filmen føjer sig ind i og retfærdiggør periodens grundfæstning af *ashkenazim*s socioøkonomiske dominans. Fortiden får skylden for nutidens sociale lagdeling, samtidig med at regeringen fritages for direkte ansvar for periodens befæstning af en social lagdeling baseret på etniske forskelle. Ansvaret placeres derimod hos de ikke-socialistiske diasporaer

og disses mangelfuldhed, samtidig med at filmen udskyder det fælles ligeværdige arbejde og den uforklarlige økonomiske vækst, der følger med det, til en utopisk post-integrationsfremtid, som antydes i filmens socialistisk realistiske præsentation af de permanente boliger.

1960-67: Fra sammensmeltning til opsplitning. Den fremstilling af interetniske spændinger, som var fremherskende i 1950'erne, ændrer gradvist karakter i film fra 60'erne og 70'erne. Omslaget kendetegnes ved en kompositorisk nedtoning af belejringstanken, samtidig med at den utopiske socialisme i perioden 1960-67 gradvist erstattes af den liberalkapitalistiske ideologi, som skulle blive dominerende i israelsk filmproduktion fra 1967 til 1977.

De vigtigste årsager til denne forandring ser ud til at være som følger: sidst i 50'erne befæstedes den etniske og klassebestemte lagdeling, som var resultatet af *Mapai*-partiets pseudosocialisme. De interetniske spændinger mellem *first Israel ashkenazim* og *second Israel mizrahim*, som de nu blev kaldt, intensiveredes og resulterede i etnisk baserede konfrontationer mellem marginale radikale *mizrahi*-grupper og myndighederne.[5] Samtidig med den sociale lagdeling – og delvis som en respons på den uro, den skabte – ændrede regeringen gradvist kurs mod en centraliseret blandings-økonomi, der opmuntrede til privat initiativ. Denne ændring skyldtes bl.a., at byernes handelsklasse var vokset som følge af den massive immigration efter oprettelsen af staten Israel. I denne proces lykkedes det faktisk for en lille del af *mizrahi*-gruppen at forbedre sin økonomiske status.

Men medens regeringen ændrede kurs mod en blandet økonomisk politik, holdt *Mapai* (som i 1965 skiftede navn til *Alignment*) i sin retorik fast i en pseudosocialistisk belejringsideologi, hvilket blev anset for en effektiv integrations-strategi i et etnisk delt klassesamfund. Afgrunden mellem regeringens faktiske politik og dens stadig mere åbenlyst irrelevante ideologi skabte afstand mellem det kulturelle og det politiske apparat. Så medens regeringen klamrede sig til en forældet ideologi, som stod i kontrast til dens faktiske politik, fulgte kulturen regeringens faktiske politik og parodierede og kritiserede politikernes ideologiske løgne.

I film produceret op gennem 60'erne (1960-67) kan man således se et gradvist skift fra 50'ernes statisme-dominerede politik til 70'ernes fuldt udviklede kapitalistiske liberalisme. I film fra 60'erne møder man ofte en eksplicit satire over den zionistiske socialisme og statismen, hvis ideologiske uoverensstemmelse med den daglige virkelighed og hverdagens problemer i et kommercielt orienteret samfund gøres til genstand for en grotesk, men realistisk fremstilling.

Filmen *Sallah Shabati* (instrueret af Ephraim Kishon i 1964) tematiserer direkte de interetniske spændinger. Den fortæller historien om Sallah, en *mizrahi*-immigrant, som efter ankomsten til Israel sammen med sin familie sendes til en *ma'abara* (transitlejr). Fra deres ankomst og til det lykkes Sallah at få en permanent bolig, og hans ældste sønner gifter sig med *ashkenazi*-piger fra nabo-kibbutzen, parodierer filmen konstant kibbutzen og det politiske parnas gennem Sallahs farverige og samtidig groteskt skildrede figur. Parodien henter sit skyts i det afgrundsdybe svælg mellem kibbutzens højtravende, socialistiske idealer og medlemmernes dovne, udbyttende og købmandsagtige opførsel.

Tilsvarende satiriserer filmen over den politiske magt ved at understrege afstanden mellem statismens ideologi og dens re-

præsentanters uhæderlige, manipulerende opførsel. Men politikernes og samfundets hykleri, grådighed og korruption, som indledningsvist gøres ansvarlige for Sallahs situation, kan også vendes til Sallahs fordel og bruges i hans bestræbelser på at få en permanent bolig. Således *integrerer* han sig faktisk i samfundet ved dels at udnytte dettes korruption og købmandsmanerer, dels at spille på sit kulturelle særpræg – hans angiveligt *primitive*, men samtidig farverige karakter.

Sallah Shabati (1964, instruktion Ephraim Kishon)

1967-77: Etnisk splittelse. De økonomisk-politiske forandringer, som indledtes i 60'erne, blev intensiveret efter det, som israelerne kalder Seksdageskrigen i juni 1967. Den kortvarige krig resulterede i endnu en udvidelse af Israels territorium, denne gang ud over de våbenhvilegrænser, som var blevet etableret efter Uafhængighedskrigen. Udvidelsen inkluderede Jordan-flodens vestbred og Gaza-striben med dens én million palæstinensiske indbyggere og post-1947-flygtninge, den egyptiske Sinai-ørken til Suez-kanalen og de syriske Golan-højder.

Efter krigen forbedredes Israels økonomi mærkbart, primært som følge af øget amerikansk hjælp og billig arbejdskraft leveret af palæstinensere fra de besatte områder. Den blandingsøkonomi-politik, som Israel havde indledt i 1960'erne, antog nu karakter af en regeringsafhængig, kapitalistisk og liberalistisk politik, samtidig med at både den strukturelle etno-økonomiske lagdeling og de interetniske spændinger[6] blev intensiveret. Dette hang igen sammen med udvidelsen af den private sektor og den økonomiske fremgang, som en lille del af de lavtlønnede *mizrahim* oplevede.

På det kulturelle område kom den kapitalistisk-liberale tankegang bl.a. til udtryk i fremvæksten af to tilsyneladende modsatrettede filmtyper: kommercielle genrefilm over for kunstneriske og stilbevidste *auteur*-film. Genrefilmene havde forudsigelige plots – hovedsagelig hentet fra amerikanske filmgenrer som melodramaet, musicalen og den sociale komedie – og trak på et begrænset og simpelt struktureret katalog af tilbagevendende *locations*, situationer (specielt identitetsforviklinger) og stereotype figurer (rig/fattig, kvinde/mand, *mizrahi/ashkenazi*). Disse elementer konstituerede filmenes plot frem til den uundgåelige happy ending, hvor alle økonomiske, seksuelle og etniske konflikter blev løst. De kunstneriske film, derimod, tog i alt fald tilsyneladende deres afsæt i

ikke-konventionelle greb som selv-refleksivitet, tydelige intertekstuelle referencer og diverse eksperimentelle udtryk (inspireret af den franske nybølge).

I den interetniske kontekst var disse to filmtyper symptomatiske både for periodens grundfæstede etniske og sociale forskelle og for den kursændring, regeringen foretog som følge af dem – fra en pseudo-socialistisk, socio-økonomisk politik til en pseudo-blandet socialistisk-kapitalistisk politik. Man lavede populærfilm for og om masserne – dvs. hovedsageligt *mizrahim* – og kunstneriske film for og om den følsomme vestlige elite – dvs. hovedsageligt *ashkenazim*. En analyse af disse to retninger afslører derfor et skift i den filmiske fremstilling af interetniske spændinger. Jeg vil i det følgende fokusere på populærfilm, hvor emnet behandles eksplicit.

Genrefilmene, der blev kendt under betegnelsen *burekas*[7], fremstillede stadig interetniske spændinger som et race- og kulturbetinget fænomen, der på sigt ville forsvinde med den yngre generations blandede ægteskaber. Men filmenes underliggende kapitalistisk-liberale ideologi omdefinerede samtidig interetnisk spænding til interetnisk kapitalistisk *konkurrence*. Dette manifesterede sig i en folkloristisk-pluralistisk fremstilling af de forskellige etnokulturelle gruppers ligeværd. Filmenes stereotype repræsentanter for de etniske grupper har således en fælles interesse i privat økonomisk vinding, der skal opnås ved indbyrdes konkurrence – et fænomen, som blev bestemmende for de typer af økonomisk, seksuel og etnisk samspil, som var grundstammen i filmenes komiske og melodramatiske situationer. Denne konkurrencementalitet, som i filmene kendetegner hele samfundet på tværs af de etnokulturelle grupperinger og dybt ind i det politiske parnas, gav tilsyneladende hver gruppe (eller dens repræsentanter) mulighed for at bevæge sig op ad den sociale rangstige (*mizrahim*) eller for at forøge deres indtægter (*ashkenazim*) i overensstemmelse med deres evner.

Omdefinitionen af interetnisk spænding til konkurrence (og den deraf afledte folkloristiske pluralisme) lod forstå, at etnisk forskellighed ikke blot ikke var et problem, men ligefrem et aktiv – eftersom mangfoldighed er farverig. Derudover gjorde den filmenes opløsning af interetnisk spænding via ægteskab til en sandsynlig, men ikke nødvendigvis fornøden proces. Dette ses på den ene side i filmenes fremstilling af de helt ukomplicerede forhold mellem integrerede unge mennesker, som gifter sig på tværs af etniske barrierer, og på den anden i disse integrerede unge menneskers farveløshed: de er uskyldige, forelskede og dumme.

Kamp om kontrakten. *Katz & Carasso* (*Katz V'Carasso*, instrueret af Menahem Golan i 1971) er en populær *burekas*-film, hvor den økonomisk-etniske konkurrence mellem to forsikringsselskabsejere (Katz, som er *ashkenazi*, og Carasso, som er *mizrahi*) står i centrum. De konkurrerer om en stor forsikringskontrakt med regeringen og prøver hver især på forskellige måder (især gennem seksuel forførelse) at overtale regeringsrepræsentanten (Mr. Israeli) til at skrive under.

Konkurrencen mellem de to firmaejere og deres etniske forskellighed understreges af konstante symmetriske sammenligninger i kombination med filmens generelt accelererende klippetempo. Formen forstærker konkurrence-elementet mellem de to hovedpersoner og resulterer i en overvurdering af de to konkurrenters ligeværdige aspekter – deres jævnbyrdige indkomst. Samtidig undervurderes de etniske

spændinger, idet personernes forskelligheder – deres fysik, deres accent og deres spisevaner – reduceres til folkloristiske, farverige træk, som gør de etnisk relaterede spændinger harmløse.

Denne overvurdering af gensidig økonomisk konkurrence på ligeværdig basis spejles og forstærkes i den yngre generations relationer. Kontrakt-plottet overlappes nemlig af de kærlighedshistorier, som udvikler sig mellem Katz-døtrene og Carassos sønner. Medens fædrene konkurrerer om Mr. Israelis kontrakt, bliver den ældste søn forelsket i den ældste datter, hvorved det igen antydes, at de farverige etniske spændinger mellem Katz og Carasso er irrelevante. Dette understreges yderligere, da den yngste søn trods forældrenes mishag forelsker sig i den yngste datter. Mishaget har tydeligvis etniske årsager, men formuleres i forretningstermer.

Til slut, efter et længere forløb, hvor de to konkurrerende fædre har jagtet både Mr. Israeli og de to undslupne teenagere, ender de alle i Eilat i det sydlige Israel blandt ferierende europæiske og amerikanske turister – for israelere et symbol på det kapitalistiske Vesten. Katz og Carasso mister kontrakten til en smuk kvinde, som ankommer på et meget elegant skib, alt imens Katz-døtrene gifter sig med Carasso-sønnerne. Slutningen fremstiller regeringsrepræsentanten som lige så utroværdig og korrupt som forsikringsagenterne, og da kontrakten alligevel er gået tabt, opgiver fædrene deres modstand mod ægteskaberne mellem de unge, der skildres som naive og totalt uinteressede i deres etniske herkomst.

Som vi har set, forsvandt 1960'er-parodien på zionist-socialismen og statismen efter 1967 og erstattedes af en social farce – for det meste komisk – hvor et farverigt og energisk kapitalistisk samfund stod for skud (jf. *Katz & Carasso*).

Populærfilmens udlægning og neutralisering af de interetniske spændinger var imidlertid en vildledende illusion, og den måde, hvorpå den gjorde israelsk etnicitet og israelsk fri markedsøkonomi til to alen af ét stykke, stemte ikke overens med den optrapning af de interetniske spændinger, der faktisk var i perioden. Årsagen til denne uoverensstemmelse skal formentlig hovedsagelig søges i det forhold, at de interetniske spændinger ikke destabiliserede den strukturelle etno-økonomiske lagdeling, som var blevet etableret i 1950'erne og stabiliseret op igennem 60'erne og 70'erne. Derfor opfattede hverken regeringen eller *ashkenazi*-eliten den etniske uro som en trussel. Rent faktisk mente de, at den økonomiske fremgang, som dele af *mizrahi*-sektoren oplevede, skyldtes omstillingen til blandingsøkonomi. Dette var også tilfældet, for så vidt som omstillingen gjorde dele af *mizrahi*-sektoren uafhængige af staten, men det overordnede resultat var en intensivering af den etnisk baserede klasseforskel. I filmene blev dette misforståede fremskridt ydermere set som et tegn på en potentiel fremtidig etnisk-økonomisk integration, hvorved de populære *burekas*-film gjorde det liberalkapitalistiske koncept til deres.

Under valgkampen i 1977 gik det højreorienterede *Likud*-parti i brechen for netop den liberalkapitalisme, som *burekas*-filmene havde været med til at promovere, med det resultat, at hovedparten af de lavtlønnede *mizrahim* stemte på *Likud* og derved bragte partiet til magten. Det skyldtes ikke udelukkende, at de abonnerede på *Likuds* liberale økonomiske politik, men snarere at det eneste levedygtige håb for de lavtlønnede *mizrahim* var at bringe et andet parti til magten – et parti, som ville kunne gøre en ende på arbejderpartiets politiske magt,

der havde ført til deres undertrykkelse.
1977-88: Strandet mellem blanding og splittelse. Hvor filmene fra 1960'erne og begyndelsen af 70'erne ikke problematiserede de interetniske jødiske spændinger, anerkender de film, der blev produceret under og omkring magtskiftet i 1977, problemet. Samtidig giver de stemme til en implicit protest, som kommer til udtryk i form af et eksplicit fokus på den yngre generations kulturelle segregation – i modsætning til tidligere films implicitte fremstilling af den yngre generation som integreret.

Filmene er imidlertid præget af begrebsmæssig forvirring. De underminerer deres egne bud på en kulturel forklaring på segregationen og gør i stedet race-spørgsmålet til den afgørende årsag til de interetniske spændinger. Race-spørgsmålet var også et omdrejningspunkt for 50'er-filmenes advokeren for kulturel integration, men filmene efter 1977 kanaliserer deres tilsyneladende protest mod segregationen over i en racebaseret løsningsmodel, samtidig med at de begræder segregationens tragiske umulighed.

Blandt de mange film, som udtrykker denne post-1977-tankegang, vil jeg vælge kortfilmen *Curdania* (1984) som eksempel. Den er instrueret af Dina Ha'Tzvi-Riklis og udspiller sig i en 1950'er-*ma'abara*, hvor vi følger to nyligt immigrerede familiers (en *mizrahi*-irakisk og en *ashkenazi*-polsk) anstrengte og slutteligt frugtesløse forsøg på at kommunikere med hinanden. Familiernes frustrerede interrelation præsenteres som et resultat af deres uens kulturelle og mentale forberedelse til mødet med den nye stat. Den irakiske familie er ved at gå i opløsning som følge af dens ambivalente holdning til et liv i eksil og umuligheden af at vende tilbage til Irak, "hvor jøder bliver myrdet". Den polske familie, derimod, har ingen nostalgiske følelser for hjemlandet og tilpasser sig uden besvær. Gennem familiernes gensidige racistiske bemærkninger og en overflod af referencer til deres forskellige hudfarve reducerer filmen de vanskelige interetniske forhold til et spørgsmål om racemæssige spændinger – spændinger, som fremstår endnu stærkere i den yngre generation. For eksempel er der en symbolsk scene, hvor den polske dreng og den irakiske pige småskændes, mens de går sammen ud ad hver sin jernbaneskinne.

Dertil kommer en tilbageholdt, uklar vrede mod det daværende regeringsparti, *Mapai*, og dettes statisme- og integrationspolitik – antydet i en scene, hvor den polske fader energisk går til sit arbejde, fulgt af den irakiske fader, som bøjer sig over en stor *Mapai*-plakat påtegnet partibogstavet *alef*, der står for *Achdut* eller enhed. Filmens tilbageholdte racehad og diffuse politiske vrede formidles i en usammenhængende narrativ mosaik, hvor langsomme og monotone bevægelser i og imellem scener, ledsaget af et repetitivt og monotont musikalsk score, opløser sig i øjeblikke i en tilsyneladende frossen rumtid. Denne retningsløshed gør filmens argument usammenhængende og underbygger den tilbageholdte vrede og frustration, som ligger til grund for personernes interaktion. I den sidste scene ser vi i et stort totalbillede, hvorledes de to familier står ved og på vejen og sammen afventer den lastbil, som vil tage dem ud af *ma'abara*en og ind i en ikke-fremtid.

I *Curdania*, såvel som i andre film fra perioden mellem 1977 og 1988, forstærkes race-elementet og antager karakter af en ultimativ forklaring på de interetniske spændinger. Det får filmene til at konstatere, at den ønskede løsning på de interetniske problemer, dvs. hovedsagelig

segregation, ikke er opnåelig – hvilket i filmenes selvforståelse opfattes som tragisk. At løsningen fremstilles som tragisk uopnåelig, afspejler en ny oplevelse af indefra kommende trusler mod statens stabilitet, i tilgift til den konstante opfattelse af at være truet udefra og den dybe etno-politiske spaltning, der var resultatet af den politiske omvæltning i 1977.[9]

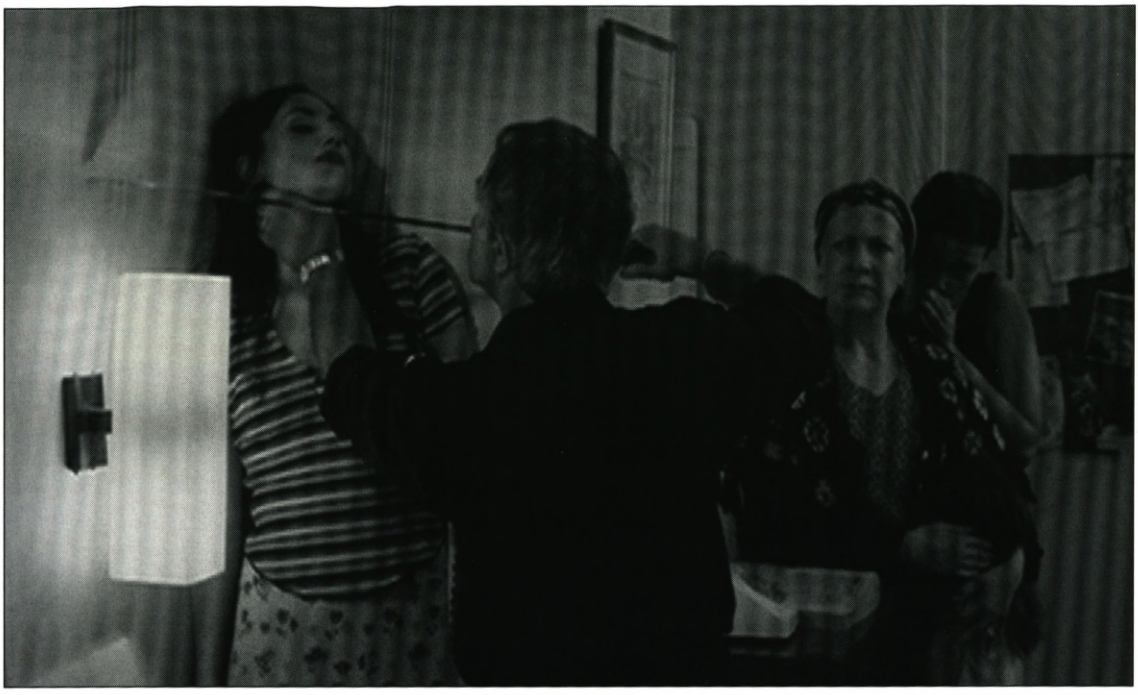
Magtskiftet i 1977 splittede samfundet i to og gjorde allerede eksisterende sociale, etniske og politiske kløfter dybere, fordi mange *mizrahi*-jøder som nævnt indså, at man kun kunne ændre den sociale, etniske og økonomiske struktur ved at bringe et andet politisk parti til magten. Derfor gjorde de højrefløjens liberale økonomiske politik – såvel som dens nationalpatriotiske ideologi – til deres egen. Og på grund af slægtskabet mellem den dominerende statslige belejringsideologi og *Likuds* højreorienterede politik var resultatet en lovprisning af *second Israels* israelske identitet. Den splittede opfattelse af Israel, som blev konsekvensen, ligger til grund såvel for filmens budskab om, at raceadskillelse kan gøre en ende på de etniske spændinger, som for dens konklusion: at en sådan adskillelse ulykkeligvis ikke er mulig.

1988 til i dag: Etnisk splintring og en svækket national diskurs. Efter den første palæstinensiske *intifada* og den massive immigration af jøder til Israel fra det tidligere Sovjetunionen tog den dybe spaltning af 1980'ernes israelske samfund en ny kaotisk drejning i 1990'erne. Efter at palæstinenserne havde taget sagen i egen hånd,[10] vendte man blikket indad, samtidig med at den dominerende nationale belejringsdiskurs gradvist gik i opløsning til fordel for forskellige og eksklusive kulturelle diskurser, som afspejlede det israelske samfunds opsplitning i forskellige magtfraktioner.[11]

Russiske Yana og hendes israelske nabo i ømt favntag under fjendtligt angreb - i *Yana's Friends* (*Ha-Chaverim Shel Yana*, 1999, instrueret af den russisk fødte Arik Kaplun)

Som Nurith Gertz har bemærket,[12] begyndte 1990'ernes film på autentisk vis at repræsentere forskellige etniske 'andre', hvis stemmer hidtil enten var blevet formidlet inden for rammerne af den dominerende nationale belejringsdiskurs eller havde været helt tavse i den israelske filmkultur. Denne nye tendens kan f.eks. ses i en film som *Yana's Friends* (*Ha-Chaverim Shel Yana*, 1999, instrueret af den russisk fødte Arik Kaplun), der omhandler 1990'ernes russiske immigration til Israel under den første Golf-krig. Et andet eksempel er *Schur* (1995), der har manuskript af den marokkansk-israelske jøde Hanna Azulai-Hasfari og priser en nutidig, marokkansk-israelsk kvindes tilbagevenden til de mystiske aspekter af marokkansk-jødisk etnicitet som en reaktion mod 1950'ernes påtvungne sekulære 'israelisering'.

Det ny årtusindes film, som er produceret efter mordet på premierminister Yitzhak Rabin (udført af en højreorienteret *mizrahi*-bosætter) og efter udbruddet af den anden og meget voldelige palæstinensiske *intifada*, vender blikket endnu dybere



Late Marriage (*Hatuna Meuheret,* 2001, instruktion Dover Kozashvili)

indad og bevæger sig langt hinsides en simpel autentisk fremstilling af en hidtil overset 'anden' israelsk etnisk gruppe. Men det er bemærkelsesværdigt, at de nye israelske film overhovedet ikke sætter etnicitet i forhold til den nationale israelske belejringsdiskurs.

Jeg vil gerne fokusere på konstruktionen af etnicitet i den meget roste film *Late Marriage* (*Hatuna Meuheret*, 2001), som er instrueret af Dover Kozashvili, en israelsk jøde af georgisk oprindelse. Betragter man filmen som det seneste skud på stammen i israelsk films repræsentation af etnicitet gennem tiderne, er *Late Marriage* en fascinerende målestok for den israelske kulturs nuværende decentrerede karakter og for den dermed forbundne afmatning af den dominerende israelske nationalkulturs legitimitet.

Filmen handler om en 31-årig ph.d.-studerende i filosofi og hans forfejlede forsøg på at undslippe sin jødisk-georgiske baggrund og familie – og på at udvikle en lidenskabelig kærlighedsaffære med en fraskilt kvinde med jødisk-marokkansk baggrund. Efter forældrenes og andre slægtninges terrorlignende forsøg på indblanding i hans forhold til kvinden får de adgang til hendes hus og truer hende med et sværd foran ham og hendes datter. Sværdet tilhører hendes eksmand og symboliserer marokkansk tradition og mandschauvinisme. Den rædselsslagne kvinde indser, at hendes elsker selv har ladet døren stå åben, så hans familie kunne komme ind, og beder ham grådkvalt om at gå. Derpå accepterer han modvilligt familiens betingelser og gifter sig med en yngre georgisk pige i et arrangeret ægteskab. Filmens sidste scene er fra brylluppet, hvor han danser en traditionel georgisk dans med

sin fader.

I repræsentationen af de georgiske jøders etnicitet lægger Kozashvilis *Late Marriage* sig i forlængelse af 1990'ernes splintringstendens. Også *Yana's Friends* og *Schur* fremstiller på autentisk vis hidtil ukendte etniske stemmer, samtidig med at de viser etnisk udefinerede israelere, hvis forhold til etniske repræsentanter undersøges. I *Yana's Friends* bliver en israeler forelsket i Yana (en russisk-jødisk immigrant), og i *Schur* forhandles marokkansk etnicitet og israelskhed i den samme person.

Ligesom tidligere israelske film undersøger disse 1990'er-film forholdet mellem 'andre' etniciteter og det nationale 'selv'. Men i *Late Marriage*, som i andre samtidige israelske film, er der slet ingen repræsentation af det nationale selv.[13] 80 procent af filmens dialog er således på georgisk, og hovedparten af filmens locations er etnisk-georgiske lejligheder, dekoreret som sådanne ned til mindste detalje og uden den mindste antydning af israelsk kultur. De få udendørs scener foregår på uspecificerede parkeringspladser, tomme fortove og trappeopgange uden dybere relation til personerne. De eneste ikke-georgiske interiører (for eksempel den marokkanske kvindes eller den studerendes respektive lejligheder) er 'internationalt' indrettet – med møbler, plakater osv. i vestlig stil. 'Israelskhed' er på denne måde enten helt drænet ud af filmen eller, når den fremstilles i de få udendørs scener, vag og fremmedgjort i forhold til interiørerne og personerne. Og selv om 'israelskhed' *kan* indlæses i billedet af den unge marokkanske kvinde, gør filmen det klart, at hun på én gang plages af sin egen etniske baggrund (repræsenteret ved eks-mandens allestedsnærværende sværd) og villigt underkaster sig den.

Desuden er hun karakteriseret ved sin etniske overtro – hun brænder et lommetørklæde plettet af elskerens sæd, mens hun fremsiger en bøn om, at hans hjerte vil brænde af begær for hende. Så selv om filmen stiller lidenskabelig kærlighed over for etnisk, sekulær universalisme, så er kærligheden i filmen iklædt referencer til magi (defineret af hovedpersonen som 'én krops effekt på en anden uden fysisk kontakt'), og den klinger derfor mere af etnisk overtro end af sekulær rationalisme. Hvis man af kvindens skilsmisse og afvisning af elskeren og dermed det etniske pres kan udlede et vrangbillede af 'israelskhed', så indebærer hendes tvungne isolation, at den vage 'israelskhed', er i en truet position. I modsætning til 'dem og os'-paradigmet, der var tydeligt i 1990'ernes film, signalerer *Late Marriage* en decentreret israelsk kultur, hvor der kun findes 'andre', som ikke har et overliggende nationalt selv. Eller udtrykt på en anden måde: der findes kun et *etnisk* selv.

Det sidste tiårs film vidner om en stadig mere decentreret israelsk kultur, som er præget af en etnisk realitet, der overskrider den nationale ramme. I sidste ende signalerer disse film den langsomme udhuling af statsmagten, som tillige kan iagttages i de besatte områder, hvor bosætterne udfordrer statens overherredømme.

(Oversat af James Bulman-May)

Noter

1. Se Nitzan Ben-Shaul: *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*; Daniel Bar-Tal: "The Massada Syndrome: A Case of Central Belief"; Conor Cruise O'Brien: *The Siege: The Saga of Israel and Zionism*; Charles S. Liebman og Eliezer Don-Yehiya: *Civil Religion in Israel*; E. Ben-Ezer: "War and Siege in Israeli Literature 1948-1967" og "War and Siege in Hebrew Literature after 1967" samt Nurith Gertz: "Social Myths in Literary and Political Texts".

2. Belejringsbegrebet optræder i de fleste israelske film om forhold, som af israelere anses for at true statens eksistens, dvs. især i film om krig med den arabiske verden og film om den israelsk-palæstinensiske konflikt. Jeg har beskrevet disse film indgående andetsteds – se f.eks. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, New Jersey: The Edwin Mellen Press, 1997. De fire første sektioner af denne artikel bygger på materiale fra denne bog.
3. *Mizrahi* betyder oprindeligt 'orientalsk' i modsætning til occidentalsk, men det bruges i almindelighed af israelere om israelske jøder af asiatisk eller nordafrikansk oprindelse – hovedsageligt fra de arabiske lande. *Mizrahim* (flertal af *mizrahi*) udgjorde indtil for nylig hovedparten af den jødiske sektors lavindkomst-socialklasse. Ordet *ashkenazim* refererer oprindeligt til det tysk-jødiske samfund, men det anvendes bredt af israelere om jøder af østeuropæisk eller vestlig herkomst. *Ashkenazim* udgjorde indtil for nylig hovedparten af den jødiske sektors middel- og højindkomst-socialklasser.
4. Et lille stykke sammenrullet pergament, hvorpå ordet Shaddai (Gud) er indskrevet. Rullen indsættes i et hylster, som fastgøres på dørkarmen som et tegn på, at dette er et jødisk hjem.
5. Det første store udbrud af interetniske spændinger og konfrontationer mellem radikale *mizrahim* og den etablerede politiske magt startede i 1959 i Wadi Salib, en fattig bydel i Haifa, som beboedes af *mizrahim*. Uroen bredte sig til andre dele af Israel, men stilnede hurtigt af, og de, der stod bag oprøret, slog sig sammen i et politisk parti, der snart blev en aktiv spiller på den politiske scene på samme måde som de fleste andre politiske *mizrahi*-bevægelser. Se endvidere Hanna Herzog: *Political Ethnicity - The Image and the Reality* (Tel Aviv: Yad-Tabenkin, 1986).
6. I de tidlige 70'ere udbrød de hidtil største etnisk baserede politiske uroligheder og voldelige konfrontationer mellem radikale *mizrahi*-grupper og statslige autoriteter. Urolighederne opstod i de fattige *mizrahi*-kvarterer i Jerusalem og bredte sig til forskellige dele af landet. De var ledet og organiseret af *Black Panther*-bevægelsen (som i modsætning til den amerikanske bevægelse i sine krav fokuserede på integration, snarere end på separatisme). En målestok for magtens uanfægtede holdning til denne bevægelse kan findes i premierminister Golda Meirs bemærkning i denne periode: "De Sorte Pantere er ikke rare."
7. *Burekas* er navnet på en *mizrahi*-kage og understreger således på én gang filmenes folkloristiske opfattelse af etnicitet – som en modsætning til *ashkenazi*ernes *gefilte fish* (farseret fisk) – og det faktum, at filmene i første række henvender sig til et *mizrahi*-publikum. Ud over *Katz & Carasso* (1971), som der refereres til i teksten, omfatter *Burekas*-genren mange andre film såsom *Lupo!* (*Lupo*, 1970), *Fishke Goes to War* (*Fishke Bemilu'im*, 1971), *Fifty-Fifty* (1971), *Salamoniko* (1972), *Gamliel the Sage* (*Haham Gamliel*, 1973), *Charlie and a Half* (*Charlie Ve'hetzi*, 1974), *Snooker* (*Hagiga B'Snuker*, 1975), *Halfon Hill Doesn't Answer* (*Giv'at Halfon Aina Ona*, 1975).
8. For eksempel *Indiani in the Sun* (*Indiani Ba'Shemesh*, 1981); *Koby and Mali* (*Kobi V'Mali*, 1978), *Dead End Street* (*Kvish L'Lo Motzah*, 1982), *Coco is 19* (*Koko Ben 19*, 1985), *Bread* (*Lehem*, 1987); *The End of Milton Levy* (*Sofo shel Milton Levy*, 1981) og *Burning Land* (*Adama Hamah*, 1984).
9. Denne filmiske antydning svarer til en af periodens løbende politiske diskurser, hvor adskillige højrefløjskredse slog arbejderpartistemmer, *ashkenazi*-jøder og venstrefløjsideologi i hartkorn og udlagde dem som allierede med fjenden. Denne højreorienterede diskurs blev modsvaret af en venstreorienteret politisk diskurs, som satte dem, der stemte på *Likud*-partiet, *mizrahi*-jøder og højrefløjsideologi i samme bås og præsenterede *dem* som havende en arabisk mentalitet, således at 'de' hadede araberne på samme måde, som araberne hader 'os'.
10. Den palæstinensiske opstand modsagde mange venstreorienterede israelske filmskaberes overbevisning om, at selv om Israels undertrykkelse af palæstinenserne var moralsk forkastelig, så var der ikke meget, palæstinenserne eller deres israelske sympatisører kunne gøre ved det. På en måde mindede det faktum, at palæstinenserne tog sagen i egne hænder, den israelske venstrefløj om, at deres urealistiske filmløsninger var en del af problemet. Mens der i 1980'erne var en overflod af film, som omhandlede den israelsk-palæstinensiske konflikt fra et altruistisk venstrefløjsperspektiv, tvang den palæstinensiske opstand filmskaberne til at præsentere en løsning på deres films underliggende konflikter mellem etnocentrisme og altruisme. De fleste af dem valgte at lade emnet ligge, og der har praktisk talt ikke været nogen meningsfyldte film om emnet siden da. Se Nitzan Ben-Shaul: "Fellow Traveler: The Cinematic-Political Consciousness of Judd

Ne'eman". In: *Shofar*, vol. 24, nr. 1, efterår 2005: 94-106.

11. En splintring, som på klarere vis er angivet i konstitueringen af det israelske parlament, der kom til at indeholde en blanding af etniske partier (såsom det hovedsageligt jødisk-marokkanske ortodokse parti *Shas* og det jødisk-russiske parti *Israel Beitenu*). Denne mangfoldighed har ført til en splintring og en svækkelse af det traditionelle højrefløjsparti *Likud* og de venstreorienterede arbejderpartier.
12. Nurith Gertz: "Gender and Nationality in the New Israeli Cinema". In: *Assaph Kolnoa*, Studies in Cinema and Television, Section D, nr. 2, 2001: 227-246.
13. Dette kan også ses i nye film som *Ushpizin* (*Ha'Oshpizin*, instrueret af Gidi Dar, 2004) og *Turn Left at the End of the World* (*Sof Ha'olam Smola*, instrueret af Avi Nesher, 2004). *Ushpizin* er en eventyragtig film, som fra et jødisk religiøst /moralsk standpunkt beretter om en 'genfødt' jøde og hans elskede hustru. Deres tro bliver sat på prøve af to undvegne fanger, som kender manden fra hans sekulære fortid. *Turn Left at the End of the World* omhandler de personlige relationer mellem jødiske immigranter fra Marokko og Indien, som af de israelske myndigheder er blevet placeret i en isoleret by i den sydlige del af den israelske ørken. Filmen fremstiller dem som totalt isolerede fra det israelske samfund og skildrer deres forskellige frustrerede forsøg på at opretholde franske og britiske skikke, der står i stærk kontrast til den omgivende ørken – f.eks. forsøger de indiske immigranter at spille cricket i hvide sweaters midt i sommerens ørkenhede. 'Israeliseringen' af immigranter, rost og bestridt i tidligere israelske film, er ikke disse films tema. I stedet omgår de helt og holdent israelsk nationalkultur og identitet og holder sig til at diskutere religiøse rammer eller kommentere europæisk kulturimperialisme.

Nitzan Ben-Shaul er lektor ved Tel Aviv University's Film and Television Department. Han har skrevet talrige artikler om israelsk film og har udgivet bogen *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films* (Lewiston N.Y., Edwin Mellen Press, 1997).

Kippur (2000)

Israelsk films enfant terrible

Et portræt af instruktøren Amos Gitai

Af Carl Nørrested

Amos Gitai er Israels mest markante filmskaber, anerkendt såvel i hjemlandet som internationalt. Han har dog altid været på kollisionskurs med de israelske myndigheder, da han forholder sig åbenlyst kritisk til statens officielle politik. Det billede, han har givet af livet i Israel i sine til dato omkring 40 spille- og dokumentarfilm, er multikulturelt, kaotisk og undertiden grusomt, men det kan også være morsomt, og i alt fald er det altid dybt fascinerende.

Hjemme i Israel er Gitai ofte blevet betragtet som en flanør, der – når han fandt det belejligt – dukkede op fra den intellektuelle amerikansk/europæiske diaspora blot for at give en overfladisk og ligefrem sårende tilstandsrapport. Ikke desto mindre er det for en stor del Gitai, der har sat en slags dagsorden for både dokumentar- og spillefilm om konflikten i Mellemøsten.

Mellemøstkonflikten har siden staten Israels oprettelse hørt til verdenspressens

foretrukne dramatiske stof, og Gitai har på den baggrund beskrevet mediedækningen af den som en slags 'tv-føljeton':

> Den ene dag ser det ud til, at tingene løser sig. Folk taler sammen. Men dagen efter er situationen apokalyptisk. Det er meget svært at få en vedvarende fornemmelse af, hvad der sker. Som filmskaber komplicerer det ens arbejde, for dér fordres et perspektiv.[1]

Et andet sted har han ligefrem kaldt Mellemøstkonflikten arrogant, fordi den så effektivt har erobret massemediernes fokus, hvilket på én gang kan have en styrende effekt på konfliktens udfald og effektivt aflede opmærksomheden fra verdens øvrige, nok så vigtige brændpunkter.[2]

Men ligegyldigt hvordan man end vender og drejer det, er Gitai selv en central brik i problematikken.

Fra arkitekt til landsforræder. Amos Gitai blev født i Haifa 1950. Efter faderens eksempel begyndte han i 1971 at studere arkitektur og opnåede sågar i 1986 en ph.d.-grad fra University of California, Berkeley. I de mellemliggende år var det dog blevet klart for ham, at det ikke var arkitekt, han skulle være, men filmskaber.

Af afgørende betydning for denne beslutning var hans deltagelse som 23-årig reservist i Yom Kippur-krigen i 1973. Her blev han sammen med fem andre livsfarligt såret i en Røde Kors-helikopter, der blev ramt af et syrisk missil og endte med en heldig nødlanding. Krigserfaringen, herunder nedskydningen, gjorde et dybt indtryk på Gitai, der siden har skildret de traumatiske oplevelser i den i vidt omfang selvbiografiske spillefilm *Kippur* (2000).

Allerede i 1972 var han så småt begyndt at eksperimentere med smalfilm om arkitektur og økologiske emner, og under Yom Kippur-krigen lavede han små 8mm-reportager. Men fra 1977 begyndte Gitai at lave dokumentarfilm for israelsk tv. Allerede hans første egentlige tv-film, *Political Myths* (1977), fik imidlertid visningsforbud (på grund af sin skildring af højreekstremister), og også hans gennembrudsfilm, *House* (*Bait*, 1979), blev tilbageholdt.

Den palæstinensiske Dr. Dajani besøger sit tidligere hjem i Jerusalem i *House* (*Bait*, 1979)

House indledes i et stenbrud i Hebron, hvor nogle arabiske arbejdere opfører et veritabelt stykke atonal musik ved at hamre kiler ind i stenblokkene. En tekst oplyser, at sprængstoffer er forbudt af sikkerhedsmæssige årsager – Gitais informative tekster har ofte ironiske undertoner. En stor del af blokkene fra bruddet sendes til det hus i Jerusalem, som er filmens 'hovedperson'. Billig arbejdskraft fra Vestbredden (som efter 6-dages-krigen belejligt fungerer som en slags *free enterprise*-zone) er hyret til at indrette huset til luksusdomicil for en israelsk professor, som har købt ruinen. I mange år har Huset været beboet af algeriske jøder, efter at det ved staten Israels oprettelse i 1948 blev beslaglagt fra den palæstinensiske Dr. Dajani. I filmens nutid skuer Dr. Dajani bedrøvet ud over sit evigt tabte hjem. Huset er således et billede på områdets konflikter, og fremstillingen

falder ingenlunde ud til israelsk fordel.

I 1998 (nøjagtigt 50 år efter Husets beslaglæggelse) lavede Gitai filmen *A House in Jerusalem* (*Bait be Yerushalayim*) for sin faste franske producent siden 1989, Laurent Truchot. *A House in Jerusalem* er en mere essayistisk opsummering i spillefilmlængde af Husets historie ført op til samtiden – en tilgang, som Gitai ofte har benyttet.

Huset er i sen-70'erne blevet piftet yderligere op af nogle svenske ejere, og Gitai ransager dets omegn for karakteristiske skæbner. Det ligger i en gade med det særegne navn Dor dor Vedorshav, der betyder noget i retning af 'hver generation har sin fortolkning' (underforstået: af Bibelen). Ikke nok med at den palæstinenske Dr. Dajanis søn og barnebarn, der har canadisk statsborgerskab, opspores og udspørges i området, en etnolog trækker også de historiske linjer helt tilbage til den ottomanske periode. Kameraet tracker manisk langs murenes sten og gadeskiltet og hviler indiskret på filmens vidnefortællere. Det virker så intenst opsøgende, at tilskueren mister det ligefremme visuelle overblik.

Denne stil blev etableret allerede i Amos Gitais første samarbejde med den israelske fotograf Nurith Aviv, der er uddannet i Frankrig og blev den første officielt anerkendte kvindelige filmfotograf i Frankrig. Gitai og Aviv arbejdede første gang sammen på *Field Diary* (*Yoman sade*, 1982), hvor et lille hold på fire personer anført af Gitai følger den israelske okkupation af Gaza-striben.

Filmholdet har sat sig for at opsøge Nablus' palæstinensiske borgmester, Bassam Shak'a, som under besættelsen simpelthen kom i husarrest, og Nurith Avivs bilmonterede kamera skildrer indledningsvis 1:1, dvs. i realtid og uden klip, en lille gruppe israelske soldaters raseri over det anmassende filmhold og vedvarende forsøg på at hindre Gitai i at interviewe borgmesteren. Det nærmeste, filmholdet kommer denne ledende opponent mod Israel, er en teleoptagelse af Shak'a, som fra sin kørestol (en jødisk undergrundsbevægelse havde i 1980 anbragt en bombe i hans bil og knust begge hans ben) venligt tager imod en delegation fra en israelsk fredsbevægelse.

Som en slags roadmovie følger filmholdet derpå indrykningen på Vestbredden og i Sydlibanon, og vi er vidne til en masse stupide militære overgreb mod den arabiske civilbefolkning. Med kulsort humor og en grotesk sans for Israels absurditet skildrer filmen, hvordan soldaterne nærmest er stolte over den forenkling af tilværelsen, som den vedvarende militære situation har medført. Og som underscoring høres premierminister Menachem Begins nationalistiske tirader over radioen.

Herefter blev Gitai stemplet som landsforræder, og han og filmen flyttede fluks til Frankrig. *Field Diary* blev dermed på én gang det franske produktionsselskab Les Films d'ici's første produktion og Gitais første europæiske film.

Europæiske kunstfilm. Israels boykot af Gitai udløste straks produktionsstøtte fra Europas mere progressive tv-producenter såsom britiske Channel 4 og tysk-franske Arte, og han fik mulighed for at rejse rundt og lave indignerede film om sociale skævheder i verden. En flyvende start, men kun til glæde for et dedikeret europæisk tv- og filmfestivalpublikum.

Les Films d'ici, der var stiftet af Yves Jeanneau og Richard Copans som 'Selskabet for auteur-dokumentarfilm', stod bl.a. bag Gitais *Pineapple* (*Ananas*, 1984), som med sin afdækning af komplicerede kapitalstrategier i Dole Food Company bringer mindelser om *House*.

Fra sit eksil i den europæiske diaspora kastede Gitai sig imidlertid også over spillefilmen, hvor han skiftede æstetisk kurs og nærmest lagde sig efter Wim Wenders' manierede eksempel. Som Wenders besluttede Gitai at inddrage den aldrende franske fotograf Henri Alekan (1909-2001), der i sin tid havde opnået verdensry med befordringen af Jean Cocteaus surrealisme i bl.a. *La belle et la bête* (*Skønheden og udyret*) og af René Cléments stiliserede realisme i *La bataille du rail* (*Kampen om jernbanerne*), begge fra 1946. Alekan var nærmest glemt, da Wenders i 1982 støvede ham af og polerede ham til ny verdensglans med det sort/hvide science fiction-eksperiment *Der Stand der Dinge* (*Tingenes tilstand*) og siden lod ham stå for sit absolutte hovedværk, *Der Himmel über Berlin* (*Himlen over Berlin*, 1987). Fire år senere udgav Alekan, nu dyrket som en gudsbenådet cheffotograf, sine betragtninger over filmfotografering i bogen *Des lumières et des ombres*.

Gitai fik sin æstetiske filmskoleuddannelse af Alekan, som han første gang entrerede med i forbindelse med filmen *Esther* (1986). Her holdes den flaksende Aviv i skruestik af Alekan, og resultatet er perfekt komponerede og belyste tableauer, tydeligt inspireret af persiske miniaturer (og måske også af Derek Jarman), suppleret med små kalkulerede travellings.

Esther handler om den persiske kong Ahasverus (Xerxes), der har forkastet sin dronning og nu søger den smukkeste kvinde i kongeriget, med hvem han vil dele sin magt. Valget falder på den landflygtige Esther, der er af jødisk oprindelse (som hun dog holder hemmelig). Esther opholder sig i Susa på flugt fra babylonerkongen Nebukadnezar sammen med sin onkel Mordecai, som Ahasverus står i taknemmelighedsgæld til. Imidlertid beklager kongens premierminister Haman sig til Ahasverus, da Mordecai nægter at ære Haman. Haman får straks lov til at udrydde samtlige jøder. Som modtræk får Mordecai Esther til at omstøde ordren til den stik modsatte, nemlig at jøderne får lov til at knuse deres fjender – og udryddelserne indledes med Hamans dødsdom. Der er åbenbart intet forsonende ved den jødiske arv i kvindeperspektiv – fred opnås kun ved hævn.

Handlingen udspiller sig i tidløse, forfaldne bygninger dels i Wadi Salib i Haifas omegn (et araberkvarter, der blev ødelagt 1959, mens det husede marokkanske jøder i opstand mod Arbejderpartiet), dels i en af verdens ældste havnebyer, Akko, hvor korsfarerne gik i land i Palæstina i den ottomanske periode. Storylinen befordres ikke ligefrem af filmens anakronistiske *tableaux vivants*, hvor man undertiden hører jetfly og politisirener og ser biler og brændende bildæk – alt imens filmens komparseri passerer forbi i kostumer, der skal illudere cirka 460 år før Kristi fødsel.

Esthers historie gennemspilles (mere eller mindre) i denne tableauform, hvor en fortæller (Shmuel Wolf) ved helt umærkelige fokusskift dukker op de særeste steder i billedets forgrund. Som epilog følger vi hovedrolleskuespillerne vandre enkeltvis rundt. I baggrunden blander nutid sig med fortid, mens de kort fortæller deres respektive livshistorier, som alle bunder i eksilets fremmedgjorthed.

Filmen, der for størstedelen var finansieret af Channel 4 (executive producers: Ruben Kornfeld og Edgar Tenembaum), var produceret af Gitais eget selskab, som han fra og med *Esther* kaldte Agav Films. Det blev også Agav Films, med Laurent Truchot som produktionsleder, der producerede Gitais næste spillefilm, *Berlin – Jerusalem* (1989).

Berlin – Jerusalem er umiddelbart lettere tilgængelig end *Esther* og bryder også

Esther (1986)

med dennes tableaustil, måske fordi Alekan og Aviv her fungerer som sideordnede fotografer. Filmen sammenholder den tyske digter Else Lasker-Schülers udvandring fra det fascistiske Tyskland med den socialistiske russiske pioner Tania Villuchevic Schokhats frustrerede arbejde for kibbutz-idéen – to kvindeskæbner, der skal repræsentere henholdsvis poesiens og politikkens utopier. Gitai lader deres desillusionerede veje mødes på en måde, så man aner, at det er kvindelige visioner, og ikke mandlig chauvinisme, der bør forme fremtidens Israel. Simon og Markus Stockhausens musik fungerer som et fint integrerende element, og Simon skulle herefter blive en del af Gitais faste team.

Trendy tågesnak. Havde Gitai med sine spillefilm oparbejdet et lille trofast publikum, fik han det effektivt stødt fra sig igen med den såkaldte Golem-trilogis mærkelige kombination af eksperimentalfilm, essayistik og spillefilm. Trilogien, der består af filmene *Naissance d'un Golem: Carnet de notes* (1990), *Golem, l'esprit de l'exil* (1991) og *Golem, le jardin pétrifié* (1993), blev lavet for tv-producenter, som nu lå på maven for ham. Selv kravlede han yderligere ind i sin europæiske Wenders-rolle, som han efterhånden udfyldte ganske godt.

Naissance d'un Golem fungerer som en slags fælles notesbog for Gitai og manuskriptforfatteren Tonino Guerra, der bl.a. skrev manuskript til Antonionis *L'Avventura* (1960, *De elskendes eventyr*), fra en rejse gennem Sovjetunionen (lige før dennes opløsning), Frankrig og Israel, hvor Annie Lennox fra Eurythmics som en kvindelig Golem ses opstå fra leret.

I *Golem, l'esprit de l'exil* går Gitai helt amok i bibeludlægninger (især Ruths bog). Desuden fremstår filmen som en ufrivillig parodi på trendy rollebesætning à la euro-

pæisk kunstfilm. Blandt de medvirkende er således Hanna Schygulla (som 'l'esprit de l'exil'), Bernardo Bertolucci, Bernard Levy, Philippe Garrel, Marceline Loridan, Bernhard Eisenschitz og Samuel Fuller. I underbukser og høj cigarføring har sidstnævnte som Elimelech (fra Ruths bog) åbenlys fornøjelse af at iagttage den luftigt påklædte Naomi, der spilles af Gitais ungdomsveninde Oprah Shemesh. Instruktøren må have villet den aldrende Fuller det godt – som venlige Wenders, da han forsøgte at revitalisere Antonioni med diverse nymfer i *Al di là delle nuvole* (1995, *Bag skyerne*).[3]

I trilogiens sidste del, *Golem, le jardin pétrifié*, føres en Golem-statues materialiserede kæmpehånd (som en rusten hilsen til Theo Angelopoulos) fra Sibirien til galleriejeren Daniel (Jerome Koenig) i Paris. På en desperat rejse gennem det opløste Sovjet helt ned til grænsen til Kina leder Daniel efter resten af statuen, men da han når den gamle autonome jødiske region Birobidjan, forvandles hånden til ler og opløses. Imens krukker bl.a. Fuller og Schygulla rundt i galleriet. *Golem, le jardin pétrifié* blev Alekans sidste film – han var her suppleret af den franske fotograf Luc Drion og den russiske Eduard Timlin og havde selv kun en begrænset funktion.

Gitai var dog åbenbart ikke helt kørt træt i den europæiske filmkunsts tåger. Han holdt sit dokumentaristiske sindelag ved lige bl.a. i en trilogi om nyfascismen i Europa – *In the Valley of the Wupper* (1993), *Queen Mary 87* (1994, om den franske popgruppe, som blev opdaget af Annie Lennox og Dave Stewart og bragt fra den parisiske forstad Gennevilliers til London) og *In the Name of the Duce* (1994, om Alessandra Mussolinis opstilling til borgmestervalget i Napoli). Højrekræfterne vandt tydeligt frem i Europa.

Fra Haifa til Grand Canyon. Da Oslofredsaftalen mellem Israel og PLO var blevet undertegnet i Washington af Rabin, Clinton og Arafat i september 1993, valgte Gitai atter at slå sig ned i Israel, hvor det efterhånden er lykkedes ham ligefrem at opnå status af agtet borger.

Da premierminister Yitzhak Rabin, denne Israels fermeste forhandler i Mellemøsten, blev myrdet i 1995, satte Gitai tre uger efter mordet ud på en række natlige rundrejser på kryds og tværs gennem landet for at lodde stemningen. Resultatet blev *The Arena of Murder* (*Zirat Ha Rezach*, 1996), der låner fra alle dokumentarfilmens genrer, tematisk brudt op af Aviv Geffens (Israels svar på David Bowie) patetiske hyldest fra en mindekoncert. Filmen indeholder ikke mindre end tre interviews med enken Léa Rabin, der forsikrer, at hendes dybe sorg ikke har udviklet sig til vrede.

The Arena of Murder udvikler sig selv til en intens selvkonfrontation, hvor Gitais mor, Efratia Margalit-Gitai, fortæller om de oprindelige socialistiske drømme, og Gitai selv opsøger den *wadi* (dvs. et næsten udtørret flodleje) ved Haifa, hvor han i sin barndom oplevede palæstinensere og israelere leve i fred og samdrægtighed. Og endelig besøger han i filmen også det traumatiske sted, hvor han i helikopterstyrtets konfrontation med døden opdagede værdier, han ikke troede sig i besiddelse af.

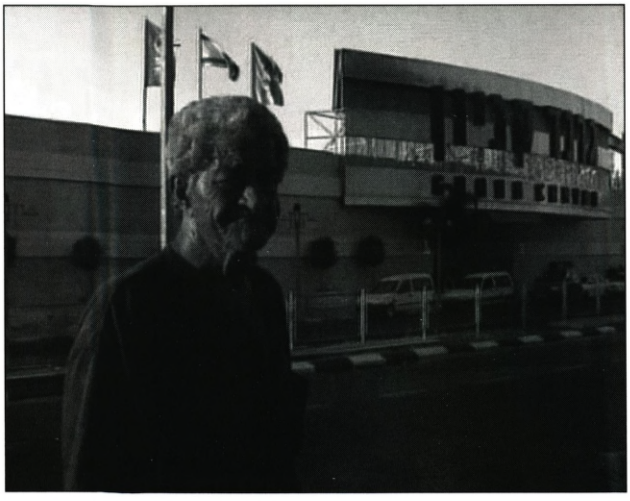
Wadi Rushmia ved Haifa kom også til at danne basis for den vigtigste serie i Gitais dokumentarisme. Rushmia er strengt taget ikke en ægte wadi, men et stenbrud, som englænderne efterlod efter at have udbygget Haifas havn. Araberne flygtede til Rushmia i 1948 og blev senere fulgt af alverdens udstødte.

Gitai dokumenterede stedet første gang for israelsk tv i 1978 – i kortfilmen *Wadi*

Rushmia – da byrådet skulle tage stilling til, om området aktivt skulle inddrages i byudviklingen eller, som det rent faktisk skete, leve lidt videre på egne vilkår. *Wadi* (1981) fokuserer på en jødisk, en arabisk og en blandet familie og viser deres bevidste afhængighed af hinanden – og dét på et tidspunkt, hvor byrådet var godt i gang med at konfiskere arabisk ejendom. Ti år efter kom en sammenfattende rapport på godt og ondt, *Wadi, Ten Years After*, hvor bypresset har ført til yderligere proletarisering og forurening, og de største originaler er på vej bort. Helt galt står det til i seriens foreløbig sidste kapitel, *Wadi Grand Canyon 2001*; nu er højhusbyggeriet vundet frem på dalens sider omkring et kolonormt center. En fremmedgjort beboer fra dalens bund trisser benovet rundt på byggepladsen og kigger på centrets vægudsmykning, der forestiller det ægte Grand Canyon.

Wadi-filmene er et ret fantastisk bud på moderne etnologi, og de bliver ikke mindre stærke af, at man mere end fornemmer Gitais intime kendskab til området.

En af Wadi Rushmias oprindelige beboere besøger områdets nye Grand Canyon-shoppingcenter i *Wadi Grand Canyon* 2001



Vintage Gitai. I *The Arena of Murder* bliver Gitai spurgt, om han nu ikke vil holde op med at lave film. Han svarer, at han vil fortsætte, men i en mere minimalistisk og mindre formel stil.

Han lagde derefter hovedvægten på spillefilm og valgte den produktive schweiziske veteran Renato Berta (f. 1945) som permanent cheffotograf. Hvem kunne vel være mere kvalificeret minimalist end parret Jean-Marie Straub og Danièle Huillets næsten faste fotograf? Gitai lagde ud med en trilogi om samtidens byliv i tre store israelske byer. Den første, *Devarim* (1995), er som den eneste af de tre baseret på et litterært forlæg, en roman af Ya'akov Shabtai. Den udspiller sig i Tel Aviv og skildrer generationsmodsætninger repræsenteret ved et par mænd i midtvejskrise og en mere resigneret ældre drømmer.

Manuskriptet til de to øvrige film i trilogien – *Yom yom* (1998) og *Kadosh* (1999) – er skrevet af Gitai i samarbejde med andre. *Yom yom* udspiller sig i hjembyen Haifa og har den glimrende skuespiller Moshe Ivgi i rollen som den halvt jødiske halvt arabiske Moshe, der er havnet i parforholdets sløve midtvejsapati, hvorfra han kun kan kvikkes lidt op af en ung kostbar elskerinde, som han – uden at vide det – deler med alle sine lige så tumpede venner.

Manuskriptet til *Kadosh*, der handler om et rettroende par i Jerusalems zionistiske Mea Sharim-kvarter, er skrevet i samarbejde med den franske forfatter Eliette Abécassis, der er datter af en professor i judaisme. I 2000 lod hun manuskriptet omarbejde til romanen *La Répudiée*. Filmen blev Gitais endelige gennembrud på verdensplan, og i Israel blev den både prist og angrebet. Filmens kvindelige hovedperson (spillet af Yaël Abecassis, der i virkeligheden var israelsk fotomodel og ikke i familie med Eliette), gennemlider i filmen

et sandt middelalderligt martyrium for sin barnløshed.

Kadosh blev indstillet til hovedkonkurrencen i Cannes. Den fik ganske vist ingen pris, men var den første israelske film nogensinde, der var blevet udtaget til Cannes. Sidst israelsk film havde opnået international opmærksomhed, var, da instruktøren Uri Barbash fik Venedig-filmfestivalens kritikerpris og blev Oscar-nomineret for fængselsfilmen *Beyond the Walls* (*Me'Ahorei Hasoragim*) i 1984.

Amos Gitai og palæstinenseren Elia Suleiman (f. 1960) er de af Mellemøstens instruktører, der har opnået størst gennemslagskraft ved internationale filmfestivaler, og de to instruktører respekterer hinanden som gode kolleger. Sammen har de i øvrigt lavet den underfundige diskussionsfilm *War and Peace in Vesoul* (1997), der blev optaget som en lille komedie på deres fælles rejse til filmfestivalen for asiatiske film i den franske by Vesoul. Af de to var det ejendommeligt nok kun Gitai, der blev udvalgt til den halvhjertede fransk-internationale manifestationsfilm *11'09"01 – September 11* (2002).

Ved årtusindskiftet og som 50-årig fik Gitai endelig udsendt *Kippur* (2000), der bygger på hans egne oplevelser under Yom Kippur-krigen. Ingen havde forestillet sig, at en film om krigens absurditet nogensinde skulle udgå fra en militærstat som Israel. Men da Gitai lavede filmen, regnede han med, at der stadig var rige forhandlingsmuligheder for fred i Mellemøsten, og han mente derfor, at det var på tide at få sat skik på fortiden.

Filmen skildrer både soldaternes angst for tilintetgørelsen og deres alttrodsende overlevelsesvilje. Netop de elementer af ærlighed havde Gitai sat pris på i Samuel Fullers film baseret på egne oplevelser under Anden Verdenskrig, især *The Big Red One* (1980, *Den barske elite*) – blot kunne han ikke forlige sig med dens æresbegreber. I *Kippur* følger vi Gitais alter ego, Weinraub (faderens familienavn), som vi indledningsvis møder i en anstrengt *make-love-not-war*-sekvens, hvor Weinraub og hans kæreste fingermaler hinanden med lidt for symbolske farver. Straks derefter føres vi til det uoverskuelige krigskaos, hvor helikoptere pisker forvirret rundt om mænd, der skyder rædselsslagne om sig, mens kommandoer gjalder i luften. Meget ofte udspilles de dramatiske situationer i fjerne, mudrede totalbilleder, som intensiverer indtrykket af soldaternes uoverkommelige og absurde opgave med at hente de sårede i sikkerhed. Efter at have oplevet krigens mange genvordigheder direkte på sin krop vender Weinraub demonstrativt tilbage til sin intense erotik.

Stakkels Miller. Efter *Kippur* har det været vanskeligt for Gitai at finde den hellige gejst, men hans arbejdstempo er ikke mindsket. Han lagde ud med at kaste sig over stakkels gamle Arthur Miller (f. 1915), som han i *Eden* (2001) gav en umulig debut som skuespiller. *Eden* bygger på Millers novellesamling *Homely Girl, A Life: And Other Stories* fra 1995, og det luftige manuskript blev skrevet af Gitai i samarbejde med et par medforfattere. Filmen er et prætentiøst flop, der fortæller om nogle europæiske jøders fremmedgørelse i Palæstina før staten Israels oprettelse. Stoffet forekom ret uvedkommende i 2001, og samarbejdet med Miller ophørte, så han kunne dø i fred sidste år.

Kedma fra 2002 er også retrospektiv historieskrivning. Kedma er et skib lastet med monotont patetisk diskuterende overlevende fra kz-lejre. De møder kun spredt modstand ved deres landgang i Det Hellige Land i 1948.

Alila (2003)

Gitais tre efterfølgende samtidsfilm er af ekstremt svingende kvalitet. Den eneste vellykkede, den kalejdoskopiske *Alila* (2003), bygger på romanen *Returning Lost Loves* (2001) af en af Israels kendteste nulevende forfattere, Yehoshua Kenaz (f. 1937). I attitude har filmen, der udspiller sig i Tel Aviv, mindelser om *Yom yom*, men med mere vægt på kvindesiden. Den er langt mere homogen, ofte vellykket humoristisk og yderst velspillet (Yaël Abecassis ses eksempelvis for fuld udblæsning som en sexhungrende ung kvinde, stik imod sin rolle i *Kadosh*).

I *Promised Land* (2004) tager Gitai kvindelige østeuropæiske prostitueredes situation op. Han demonstrerer patetisk, hvordan denne forværres betragteligt, da de pludselig befinder sig som eksportvarer til Israel. Filmen er hektisk, rodet dokumentarpræget og virker inspireret af Hanekes *Le temps du loup* (2003, *Ulvetider*).

Free Zone (2005) – en israelsk film indspillet i Jordan – blev vist ved Copenhagen Filmfestival 2005. Skønt godt besat med Natalie Portman i hovedrollen forbliver den en gold, indforstået allegori med alt for lukkede kulturelle referencer. Er Gitai nu også i spillefilmene ved at arbejde sig så langt ind i specifikke israelske referencer, at han vil skubbe det ellers trofaste europæiske festivalpublikum fra sig?

Skønt den ekstremt produktive Gitai har demonstreret, at han til fulde behersker spillefilmens konventioner og forstår at værdsætte den gode professionelle skuespiller – fornemst i *Yom yom*, *Kippur* og *Alila* – er der ingen tvivl om, at hans force ligger i den kreative udvikling af den klassiske dokumentarfilm. Hans excesser udi manieret europæisk eksperimentalfilm forekommer stadig at være et ufordøjet kapitel, men med sine dokumentarfilm om hverdagen i Mellemøstkonfliktens brændpunkt – ikke mindst dokumentar-serierne om Huset i Jerusalem og wadi'en i Haifa – har Gitai ikke alene indskrevet sig i den internationale filmhistorie, han har også givet fascinerende anderledes og dybt humanistiske perspektiver på den konflikt, som han selv har betegnet som en tv-føljeton. I øjeblikket arbejder han på et nyt afsnit af Husets tilsyneladende uudtømmelige historie.

Noter

1. Cit. Ray Privett: "Directing Chaos, Amos Gitai's 'Kippur'". IndieWIRE d. 10. april 2000 - http://www.indiewire.com/people/int_Gitai_Amos_001109.html
2. I interviewfilmen *Amos Gitai: Images of Exile* (2001), der forefindes som ekstramateriale på den amerikanske dvd-udgivelse af *Esther*.
3. Under arbejdet med *Golem, l'esprit de l'exil* optog en medarbejder, Claire Childéric, i øvrigt den ganske morsomme *Alekan-Cochet automne 90* (1991) – et dobbeltportræt af Alekan og hans hengivne jævnaldrende chefelektriker, Louis Cochet. Alekan, der denne gang stod alene som cheffotograf, råber ustandseligt "Cochet!!!!", og fra kulissen svarer Cochet beredvilligt "Oui, Alekan".

Fra kortfilm af libanesiske Raed Yassin

Samfundets kronikører

Undersøgende videokunst og eksperimenterende dokumentarfilm i vækst i Mellemøsten

Af Khaled Ramadan

Det aktuelle geopolitiske og sociokulturelle klima har givet den elektroniske medieproduktion i Mellemøsten et nyt formsprog og affødt en nyskabende videokunst, der trods sine enkle midler har stor formidlingskraft. Et kendetegn ved denne kunstform er dens hyppige brug af historiske og sociopolitiske tekster og eksisterende film- og fotomateriale. Et andet karakteristikum er dens tendens til at interagere med omgivelserne og derigennem engagere sig i komplekse politiske og sociokulturelle spørgsmål.

Eksperimenterende videokunst og dokumentarfilm fra Mellemøsten har de senere år opnået pæn international opmærksomhed. Værker af unge video- og filminstruktører som Hamdi Attia, Wael Shawqy, Khalil Joreige og Joana Hadjitho-

In This House (2003, instruktion Akram Zaatari)

mas har været behandlet i videnskabelige publikationer og på internationale konferencer i Beirut, Cairo, Istanbul og Sharjah. Samtidig med at de har medvirket til at udvide vores forståelse af mellemøstlig eksperimentalfilm og videokunst, har de været vigtige omdrejningspunkter i diskussioner af begreber som sandhed, verifikation og visuel repræsentation.

En mortérgranat i haven. Under kulturforumet Home Works III i Beirut i november 2005 fik deltagerne lejlighed til at se en af den libanesiske instruktør Akram Zaataris seneste videoproduktioner. *In This House* (2004) er en 30 minutter lang fortælling om et hemmeligt brev, der indeholder et usædvanligt vidnesbyrd. Ali, der i dag er journalist, beretter, hvordan han og hans kolleger i den libanesiske modstandsbevægelse i sen-80'erne holdt et hus i byen Ain al-Mir besat i seks år. Da den libanesiske borgerkrig sluttede i 1991, og modstandsbevægelsen nedlagde våbnene, skrev Ali et brev til ejeren af huset. Brevet skulle være et 'velkommen tilbage' og en slags forsikring om, at Ali og hans kammerater havde passet godt på huset og ejernes ejendele. Han anbragte brevet i hylsteret til en B-10-mortérgranat og gravede det ned i haven i det håb, at ejeren en skønne dag ville finde det.

I november 2002 tog instruktøren Akram Zaatari sit kamera på skulderen og rejste til Ain Al-Mir for at finde brevet og grave det op. *In This House* skildrer hans jagt på brevet og bliver dermed en slags detektivhistorie. Krigens skygge hviler over filmen, men samtidig anvender Zaatari ironi og humor til at afdække den absurde politiske situation i efterkrigstidens Libanon. Borgerkrigen var en katalysator for hemmelighedskræmmeri, og i sin egenskab af uafhængig og eksperimenterende filmmager påtager Zaatari sig at afdække én af de mange hemmeligheder. Det sker vel at mærke uden at moralisere eller afsige domme. Snarere er *In This House* et vidnesbyrd om Akram Zaataris humanistiske tilgang til det at lave undersøgende videokunst.

Tidligere er de mellemøstlige videokunstnere typisk blevet identificeret som repræsentanter for enten en dokumentarisk eller en eksperimenterende linje. Men med sit særegne visuelle udtryk lægger Zaataris film sig midt imellem – og er derigennem med til at udstikke nye retninger for videokunsten.

Hinsides krigstraumerne. *In This House* er udsendt på et tidspunkt, hvor produktionen og efterspørgslen efter sådanne værker er kraftigt stigende, såvel lokalt som internationalt. I Mellemøsten er der sket et bemærkelsesværdigt boom i videoproduktioner, som fokuserer på sociokulturelle og politiske emner, men også i værker, der beskæftiger sig med køn, identitet, erindringsstof og historie.

Om filmens historiske fokus siger Akram Zaatari:

I dag er det normalt at tale om borgerkrigen,

men det var det ikke i de tidlige 1990'ere. Ikke fordi vi ikke mente, at emnet var vigtigt, men grundlæggende fordi alle libanesiske film i slutningen af 70'erne og 80'erne brugte det at beskæftige sig med krigen som et salgstrick. I femten år var man nødt til at lave film om krigen, hvis man skulle skaffe finansiering – det gjaldt også instruktører som Maroun Baghdadi, Mai Massri og Randa Chahal. Vi opponerede imod, at krigen skulle anvendes som bestikkelse for at finde en producer eller opnå fondsstøtte. Vi syntes, at der var mange ting, som ikke blev taget op. Også i en krigssituation har mennesker private problemer, de elsker hinanden og opdrager deres børn. Ikke alle sociale spørgsmål kan reduceres til krigstraumer. (cit. Wilson-Goldie 2005).

In This House (2003, instruktion Akram Zaatari)

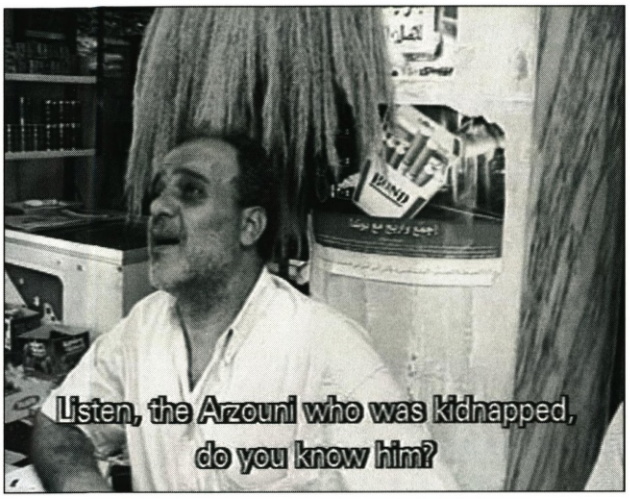
Når filmen møder sociologien. Mange videokunstnere i Mellemøsten beskæftiger sig som Akram Zaatari med at ændre og dekonstruere grænserne for eksperimenterende videokunst og dokumentarfilm i regionen – blandt andet gennem brug af selvbiografiske indfaldsvinkler, dokumenterende interviews og arkivmateriale og ved at rejse sociopolitiske spørgsmål. Den eksperimenterende dokumentarfilms bemærkelsesværdige udvikling i Mellemøsten kan blandt andet spores i værkerne af en anden libaneser, Mahmoud Hojeij.

Ud over spillefilmen *The Silent Majority* (2002) har Hojeij i løbet af de seneste ti år lavet en række kortfilm, herunder *Beirut Palermo Beirut* (1998). Hans nylige dokumentarfilm *Memories of Ras Beirut, Wish You Were Here* (2006) er lavet på bestilling af EU og centeret for adfærdsforskning ved American University of Beirut, og den er et godt eksempel på, hvordan unge instruktører i Mellemøsten kan arbejde tæt sammen med f.eks. sociologer, byplanlæggere eller historikere i projekter, der handler om dokumentation og bevaring – i dette tilfælde af mundtligt overleverede historier om et specifikt, sagnomspundet boligområde i Beirut.

Mahmoud Hojeijs film bevæger sig på to planer, idet han sammenstiller skrevne og mundtlige beretninger. Hojeij blander interviews med beboere i området (fra ejeren af en blomsterbutik og en gammel fyrmester til den palæstinensiske ambassadør, Leila Shahid) med optagelser af forskellige mennesker, der læser op af historikeren Kamal Salibis erindringer.

Satellit-revolutionen. Udviklingen i dokumentarfilmen og den eksperimenterende videokunst har fundet sted parallelt med opblomstringen af arabiske tv-stationer og med nedbrydningen af Cairos monopol på kommerciel filmproduktion i den arabiske verden. Den egyptiske filmindustri havde domineret de arabiske biografiærreder og tv-skærme med sin enorme produktion af film og tv-serier rettet mod et massepublikum – helt i stil med Bollywood og Hollywood – indtil midten af 1990'erne, hvor mediebilledet pludselig ændrede sig.

Ændringen skyldtes ikke en nedgang i den egyptiske filmproduktion, men derimod opblomstringen af populære film og tv-serier produceret i Syrien, Libanon og Golf-staterne. Og hvad der for alvor satte gang i denne udvikling, var etableringen af arabiske satellitbårne tv-kanaler, der skabte



En af eksponenterne for den socialt engagerede dokumentarfilm er Lamia Joreige

et helt nyt marked.

Det er efterhånden seksten år siden, at den første semi-uafhængige arabiske tv-station så dagens lys. Det var den saudiarabiske MBC, som siden har fået følgeskab af en lang række andre satellit-stationer. Før udviklingen af den arabiske tv-industri var vestlige tv-stationer som BBC og den franske TV5 de eneste stationer, der sendte til den arabiske verden. I dag har hovedparten af de tv-stationer, der sender i de arabiske lande, også hjemsted her, især i Golf-regionen. Det gælder f.eks. Al-Jazeera, MBC, Al-Arabiah, Abu Dhabi, ANN, Orbit, Future TV og Al-Manar.

I dag er mange audiovisuelle værker sponsoreret eller støttet af de hundredevis af nyetablerede arabiske satellit-tv-stationer, så rent økonomisk er den arabiske filmindustri bedre stillet i dag end tidligere, hvor den var afhængig af investorer, banker og private selskaber.

I forlængelse af satellit-boomet er der som støtte til en fri og uafhængig medieverden i de seneste fem år blevet etableret såkaldte frizoner i byer som Amman, Cairo og Dubai. Disse zoner giver tv-stationerne frihed til at sende uden indblanding fra de lokale regeringers side.

Regionalismen og den arabiske verden. Men udviklingen har også mere generelt ført til en udvidelse af den arabiske medieindustri. En række nye produktionscentre og uafhængige instruktører har etableret sig i byer som Damaskus, Beirut, Algier, Teheran og Istanbul.

Det er væsentligt at hæfte sig ved denne spredning. Visse historikere og filmkritikere betragter nemlig stadig den arabiske verden som en enhed – en orientalistisk tilgang, som måske kan anvendes i forhold til politiske konflikter, men ikke er særlig brugbar, når man beskæftiger sig med kulturarv og kulturproduktioner som eksperimenterende film og video. De forskellige dele af den arabiske verden adskiller sig fra hinanden, hvad angår dialekter, vaner, traditioner og kunstneriske udtryk.

Med udgangspunkt i disse forskelle kan man med fordel opdele den arabiske verden i fire områder: Damaskus-regionen, Golf-regionen, den egyptiske region og Maghreb-regionen.

Lokale problemstillinger har naturligvis påvirket film- og videoproduktionen i de enkelte regioner. I Golf-staterne er der især fokus på forbrugerisme, byudvikling og rigdom. Disse emner har en fremtrædende plads hos instruktører som Faisal Samara fra Saudi-Arabien og Khalil Abdullwahed fra de Forenede Arabiske Emirater. I Damaskus-regionen er nostalgi, erindring og politik centrale emner for videokunstnerne; til de allerede nævnte navne kunne man føje Lamia Joreige. Også en egyptisk instruktør som Wael Shawqy tager emner som politik, erindringsstof og uvished op. Og i Maghreb-regionen (dvs. Algeriet, Tunesien og Marokko) er social selvkritik

og emner som postkolonialisme, immigration og afsavn populære. Interessen for den franske indflydelse på det lokale sprog og de lokale skikke og traditioner afspejler den identitetskrise, som Maghreb-regionen har lidt af – og i et vist omfang stadig lider af. Film af den algeriske instruktør Zinab Sedera demonstrerer eksempelvis, hvordan den menneskelige identitetsfølelse får videre rammer under immigrationsprocessen, men at den samtidig ikke kan frigøre sig fuldstændig fra historie, trossystemer og familiestrukturer.

Historiens byrde. Den arabiske filmindustri har været udsat for mange kulturchok, og i perioder har den haft svært ved at finde sine egne ben. Begivenheder som den egyptiske præsident Anwar Sadats besøg i Jerusalem i 1977, Israels invasion af Libanon i 1982, massakrerne i Sabra og Chatila, intifadaen i Palæstina i 2001, 11. september og krigen i Irak har alle påvirket filmindustrien – både positivt og negativt.

Den produktive tunesiske filminstruktør Nouri Bouzid, som i sine værker fokuserer på arabisk identitet og medfølgende identitetskriser, siger om denne tendens:

> Vi må afdække og tage stilling til vores historie og vores erindringer. Forandringer opstår af viden. Vi er bange for at se på os selv i spejlet. Vi må afsløre, hvad vi holder skjult, i forsøget på at finde ud af, hvem vi er.[1]

Mange instruktører i den arabiske verden er af den opfattelse, at den eneste måde, man kan forklare nutidens problemstillinger på, er ved at rette blikket mod fortiden. Endnu i dag er forestillingen om en arabisk national enhed – der var en drøm for mange i 1970'erne og 80'erne – udbredt. En anden historisk erfaring, som de arabiske lande har til fælles, er mødet med kolonialismen. Den europæiske kolonialisme er fortsat nærværende i de arabiske lande og har derfor logisk nok været et vigtigt tema i landenes film- og videoproduktion.

Arabernes planet. For at forstå den nyere eksperimenterende filmkunst i Mellemøsten er det også helt nødvendigt at afdække det billede af arabere, som er blevet tegnet af den vestlige filmindustri, herunder Hollywoods vedvarende stereotypificering af arabere. Jack G. Shaheen har i bogen *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2001) undersøgt repræsentationen af arabere og muslimer i amerikansk film i perioden 1896 til 2000. Kun i 12 ud af 1.000 film, der rummede arabiske og muslimske personer, var de skildret positivt. Den arabiske filmindustri har ikke haft tradition for at producere tilsvarende negative billeder af vesterlændinge.

Jack Shaheen, der er professor i massekommunikation ved Southern Illinois University og tidligere var CBS News' konsulent i arabiske spørgsmål, har udtalt, at hvis araberne vil ændre på Vestens generelle billede af den arabiske verden, må de gå via to magtcentre – Washington og Hollywood. De må med andre ord benytte sig af både underholdning og politik. Han har også opfordret arabiske filminstruktører til at producere film, som kunne formidle et mere klart og sandfærdigt billede af den arabiske verden til Vesten og især USA.

Den første videokunstner, som tog Jack Shaheens udfordring op, var den amerikansk-palæstinensiske Jacqueline Salloum. Blot gjorde hun det ved at sætte den amerikanske filmindustri i et dårligt lys. Hendes kortfilm *Planet of the Arabs* (2003) ser – tydeligt inspireret af *Reel Bad Arabs* – kritisk på Hollywoods vedvarende dehumanisering af arabere. Den ni minutter lange videocollage består af klip fra over 30 film og viser bl.a. Michael J. Fox, Danny DeVito,

Fra kortfilmen *Jibraltar* af Ghassan Halwani (2002)

Chuck Norris og Arnold Schwarzenegger håne og underkue arabere.

Tv-serier efter 11. september. Siden etableringen af den arabiske filmindustri i 1930'erne er det 17 gange sket, at film har givet anledning til kontroverser med de vestlige lande. I de seneste år er det sket temmelig hyppigt, i takt med at instruktører fra den arabiske verden er gået til modangreb på Hollywoods stereotyper på deres egen måde – nemlig ved selv at producere film og tv-serier i Hollywood-stil.

Det gælder f.eks. den egyptiske skuespiller Mohamed Soubhi og hans tv-serie *Knight Without Horse* (*Fares Bidoun Jawad*, 2003). Serien blev stemplet som anti-israelsk af Det Hvide Hus og Israel og medførte en diplomatisk krise mellem Israel og Egypten.

Ingen anden arabisk-produceret tv-serie har vakt så stor en international krise som *The Diaspora* (*Al-Shataat*), der er skabt af den syriske manuskriptforfatter Fadlallah Umar. Serien blev sendt på Al-Manar, Hizbollah-militsens tv-station, i 2003. Efter at serien blev fordømt af Israel, USA og Frankrig, mistede Al-Manar i 2005 sin sendetilladelse i Europa og USA. Den særlige franske højesteret nedsat til at tage sig af sager af audiovisuel karakter beordrede satellit-udbyderne Eutelsat og HotBird til at trække Al-Manar ud af programfladen med den begrundelse, at Al-Manars programmer indeholdt anti-vestlig propaganda.

Balladen om *Knight Without Horse* og *The Diaspora* viser, at den arabiske filmindustri stadig er forankret i regionens historie, og måske også, at den endnu ikke er helt løsrevet fra statsinteresser. Kontroverserne bekræfter også filmkritikeren Miriam Rosens betragtning om, at den arabiske filmindustri stadig producerer til et regionalt publikum og ikke har kunnet indfange et globalt publikum:

> Den arabiske filmindustri er et produkt af og et udtryk for den mangeårige og fortsatte kamp for at definere den arabiske identitet. Denne identitet har rødder i regionens kulturelle korsveje, der udgår fra Europa, fra Afrika syd for Sahara, fra Atlanterhavet og fra Den Persiske Golf. Men også fra storbyen, provinsen og ørkenen (...) samt fra den koloniale fortid og den nutid, der på papiret er præget af uafhængighed.[2]

Fremtidsudsigter. Det er mere uklart end nogensinde før, hvad betegnelsen eksperimentel videokunst og semi-dokumentarisme fra Mellemøsten konkret dækker over. Sikkert er det dog, at den dækker en bred vifte af æstetiske former og tilgange. Måske er opblomstringen af eksperimentel videokunst og dokumentarfilm og den måde, 'genren' er blevet modtaget og fortolket på – ikke mindst i akademiske diskussioner af global geopolitisk og sociokulturel teori og praksis – den mest interessante udvikling i den visuelle kultur i Mellemøsten overhovedet.

Ud over de allerede nævnte navne er spændende nye videoinstruktører som

Zinab Sedera, Rabih Mourué, Fouad Elkoury, Jalal Taoufic, Lamia Joreige, Ghassan Salhab, Mohamed Soueid konstant på jagt efter nye udtryksformer, som kan afspejle det hurtigt skiftende lokale, globale, sociale og politiske klima.

Denne udvikling er kun lige begyndt, så vi kan se frem til flere overraskende værker fra Mellemøsten.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. Se Channel Four-artiklen "Films with a social conscience" (www.al-bab.com/arab/cinema/film3) og Wilson-Goldie 2006.
2. "Arab Cinema" (www.al-bab.com/arab/cinema/cinema).

Litteratur

Arab Image Foundations hjemmeside: www.fai.org.lb.

Festival International de Film et Vidéo de Création (2006, programkatalog). Beirut: Cinéma Empire Sofil (www.fifvc.com/html/fr/2eme_edition/programme)

Lebanese Association for Plastic Arts' hjemmeside: www.ashkalalwan.org.

Home Works III (programkatalog, 2005). Beirut: Lebanese Association for Plastic Arts/Ashkal Alwan.

Shaheen, Jack G. (2001). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. New York: Olive Branch Press.

Wilson-Goldie, Kaelen (2005). "The art of pursuit (and other forms)". In: *Daily Star* d. 1. september 2005.

Wilson-Goldie, Kaelen (2006). "Beirut DVD market latest platform for local films". In: *Daily Star* d. 8. marts 2006.

Khaled D. Ramadan er født i Beirut i 1965, i dag ph.d.-studerende ved Københavns Universitet og ekstern lektor ved Kunstakademiet. Desuden mediekunstner og dokumentarist med mangeartede interesser inden for medieforskning, historie og kritisk teori.

The Night (*Al-Leyl*, 1992, instruktion Mohammad Malas)

Kritiske statsborgere

Nogle markante paradokser i den syriske filmkunst og filmkultur

Af Rasha Salti

For syriske filmkritikere, filmhistorikere og instruktører har det at tale om syrisk film som en 'national' filmkunst altid haft en bismag af hybris. Blandt disse folk møder man som regel en variation over udsagnet: "Der findes ingen syrisk filmkunst overordnet set – kun syriske film og syriske filminstruktører."

Udsagnet gentages bl.a. af filmkritikeren Bandar Abdul-Hamid i Meyar al-Roumis dokumentarfilm *A Silent Cinema* (*Un cinéma muet*, 2001), som undersøger regeringens håndtering af film og filmproduktion i dagens Syrien. Og Bandar Abdul-Hamid udtaler sig på basis af førstehåndskendskab: Der er intet ved strukturen i produktionen, distributionen eller udbredelsen af syrisk film, der indikerer eksistensen af en national filmindustri af betydning. Filmproduktionen kontrolleres næsten

fuldstændigt af staten, ressourcerne er begrænsede, og der laves højst en eller to film om året.

Fire paradokser. Men selv hvis syrisk film objektivt set ikke besidder de egenskaber, der forbindes med en national filmkunst, dvs. en industri eller en kulturproducerende sektor, så er det ikke desto mindre vanskeligt at affærdige den åbenlyse sammenhæng mellem signifikante værker fra de seneste tre årtier – man kan ikke forklare homogeniteten med et 'det er blot syriske film frembragt af syriske filminstruktører'. Dette korpus af værker udgør et nationalt opbevaringssted for forhåbninger og følelser, en dokumentation af faktisk erfaring, kollektiv erindring. Det er i dette filmkorpus, at nationale traumer og fælles referencepunkter finder udtryk og får betydning. Heri ligger det første paradoks ved syrisk film: Der *findes* faktisk en national filmkunst.

Forsøgene på at få de syriske film vist og udbredt internationalt og regionalt er bedrøvelige, ja for det meste ikke-eksisterende. Det lokale biografnetværk, både i hovedstaden Damaskus og resten af landet, fungerer ekstremt dårligt. Når syriske film rejser til filmfestivaler verden over, høster de ofte kritikerroser og priser, men alle initiativer til at få dem vist udspringer uden for Syrien. I hjemlandet er filmene så godt som ukendte. Det kan godt være, at filmene, dette nationale opbevaringslager af forhåbninger og følelser, er både originale, oprigtige og fortryllende i deres kreativitet – de bliver alligevel kun husket af et fåtal af stædige filmelskere. Det er det andet paradoks.

Deres manglende udbredelse til trods, så er filmen det mest slagkraftige kulturelle område, når det gælder kunstnerisk-politiske ytringer i dagens Syrien. Ganske

Den nationale filmkunst fylder meget lidt i det syriske gadebillede. Her en biograf i Damaskus

bemærkelsesværdigt er det lykkedes de syriske instruktører at skabe en uafhængig, kritisk og ofte undergravende filmkunst – finansieret af en kraftfuld étparti-stat, der ellers har travlt med at undertrykke kritiske røster og holde officielle dogmer i hævd. Vi taler her om en statsstøttet filmkunst, som ligger så fjernt fra statspropaganda, man kan komme. Det er det tredje paradoks i syrisk film.

Den offentlige støtte har befriet syrisk film for de snærende bånd, der følger med den markedsstyrede filmproduktions profitorientering; den har gjort det muligt for filmkunsten at få sin helt egen stemme. Hvad man i dag kalder syrisk film, omfatter i alt væsentligt produktionerne fra 1970'erne til i dag – og frem for alt de auteurfilm, der er blevet produceret siden 1980'erne. Her er altså tale om en national filmkunst, der består af ekstremt subjektive og højst uafhængige auteurværker. Det er det fjerde paradoks.

Dette essay fortæller historien om syrisk film og forsøger at udrede disse paradokser. Det fokuserer primært på instruktører, som er begyndt at arbejde efter 1980'erne,

og det afsluttes med en kort præsentation af en ung og og nyskabende generation af instruktører. Selv om denne generations arbejde stadig er i sin vorden, fortjener det opmærksomhed. Det indvarsler nemlig en tendens til radikal forandring af den arabiske verdens filmkunst.

Tilblivelsen af en national filmkunst. Fra begyndelsen af 1960'erne har den syriske stat været aktivt engageret i – og haft monopol på – filmproduktionen. Men den syriske filmhistorie rækker meget længere tilbage i tiden.

Den første film, der blev vist i Syrien, blev vist på en café i Aleppo i 1908. Osmannerrigets regering åbnede den første biograf i Damaskus i 1916, men den brændte ned allerede en måned senere. Da den franske koloniadministration overtog Syrien i 1920, var der dog i Damaskus adskillige biografer, der satte kulør på storbylivet.

Som en slags skitse til filmens udviklingshistorie i den arabiske verden – hvor Egypten dog havde têten – begyndte filmproduktionen i Syrien i 1928. På det tidspunkt var der filmhuse og biografteatre i de fleste bycentre, og det at gå i biografen var blevet en almindelig social foreteelse i det højere borgerskab.

Syriske filmhistorikere betragter Rashid Jalals sort/hvide stumfilm *The Innocent Suspect* (*Al-Muttaham al-Baree'*, 1928) som den første syriske film; det var den første, hvis produktionshold udelukkende bestod af syrere.

Allerede i samtiden blev *The Innocent Suspect* opfattet som et af den spirende nationalistiske intelligentsias mange forsøg på at trodse det franske styres kulturelle dominans. Filmen handler om en gruppe bøller og tyveknægte, der terroriserer Damaskus og omegn, og Rashid Jalal og hans hold betragtede selv arbejdet med filmen som uløseligt knyttet til den nationale befrielseskamp. Produktionsholdet dannede landets første filmselskab, Hermon Film, og de kæmpede mod høje odds for overhovedet at fuldende filmen. Filmens kunstneriske og tekniske niveau havde ingen chance for at stå mål med de talrige franske produktioner, der blev vist i biograferne på den tid. Alligevel blev *The Innocent Suspect*, der afspejlede folkets længsel efter uafhængighed og suverænitet, modtaget med begejstring af det brede publikum. De franske myndigheder i Syrien forsøgte en tid at forhindre, at filmen blev vist – men forgæves.

Arabisk konkurrence. Kort efter premieren på den anden syriske spillefilm, *Under the Damascus Sky* (*Tahta Sama' Dimashq*, 1934), blev syriske biografer indtaget af arabisksprogede produktioner fra Egypten. *Under the Damascus Sky* havde været i produktion i hele to år og havde fået megen omtale i den lokale presse. Men filmen blev en økonomisk fiasko, da den fuldstændig blev overskygget af premieren på den første egyptiske musikfilm, *Song of the Heart* (*Unshudat al-Fuad*, 1932), der havde deltagelse af en lang række fremtrædende stjerner og sangere.

På dette tidspunkt, hvor en pan-arabisk bevidsthed havde fundet fodfæste i regionen, og hvor man med afsæt i de arabiske landes kulturelle og historiske fællesskab begyndte at modarbejde de europæiske kolonimagter, var det en udbredt opfattelse, at egyptisk film var noget, alle arabere med stolthed kunne kalde deres.

Den syrisk-nationalistiske glød blandt landets lille håndfuld producenter, instruktører og skuespillere svandt hen. Talenterne rejste til Cairo og blev del af Egyptens voksende filmindustri, og lokket

af udsigten til hurtig profit forvandlede lokale iværksættere og finansfolk sig hastigt til importører og distributører af egyptiske produktioner.

I 1947, et år efter Syriens uafhængighed, indrettede pioneren Nazih Shahbandar et filmstudie med udstyr, som han for det meste selv havde fremstillet eller forbedret. Et år senere producerede han den første syriske talefilm, *Light and Darkness* (*Nur wa Thalam*, 1948). Filmens skuespillere, bl.a. Rafiq Shukri, Yvette Feghali og Anwar el-Baba, kom senere til at høre blandt syrisk films store stjerner.

I hænderne på private investorer og producenter fandt den lokale filmproduktion et stabilt leje i 1950'erne. Dengang blev film mest betragtet som et foretagende, som skulle sælge billetter, og i kunstnerisk henseende var disse produktioner inspireret af de mere velhavende egyptiske studiers kommercielle succeser. Men distributionen var vanskelig, og indtægterne derfor svingende.

Midt i 1960'erne blev der skabt betydelige profitter, da komikerduoen Doreid Lahham og Nuhad al-Qala'i overførte deres succesrige tv-serie (dengang blev det ikke kaldt sitcom) til film. Begyndende med *Necklace of Pearls* (*'Aqd al-Lulu*, 1965) producerede duoen et utal af film, ofte så mange som to om året. Der var ikke investeret megen kreativ energi i disse burleske komedier, der utrætteligt forløb efter samme simple formel, men som alligevel høstede betydelig folkelig succes.

Baath-ideologiens indtog. Den Nationale Filmorganisation (*Al-Mu'assassah al-'Ammah li al-Sinamah*) blev oprettet i 1963 som en uafhængig afdeling under Kulturministeriet med den opgave at føre opsyn med produktion, distribution, import og eksport af film i Syrien. Den direkte tilskyndelse til institutionens oprettelse var et krav fremsat af den politiske intelligentsia og grupper af kunstnere, som forventede, at staten skulle støtte kunstnerisk produktion. Deres forhåbninger og forventninger var organisk indlejret i den almindelige ideologiske tænkemåde i Det Arabiske Socialistiske Baath-parti, som havde grebet magten det år.

Den Nationale Filmorganisation reagerede ved at hente en række af de syriske talenter tilbage fra Egypten. Desuden tilkaldte man eksperter fra andre arabiske lande til at bistå med organiseringen af en national filmproduktion.

I en verden polariseret af koldkrig og på baggrund af den ydmygelse og vrede, der fulgte med de arabiske hæres nederlag i krigen mod Israel og tabet af Golan-højderne i 1967, engagerede den syriske stat sig aktivt i at overvåge og regulere kulturproduktionen – herunder at udbrede sine officielle synspunkter med stor energi.

Det politiske liv i Syrien havde i årtier været præget af dynamik og pluralitet. Et væld af partier på både venstre- og højrefløjen konkurrerede om magten og vælgerne. Siden uafhængigheden fra det franske herredømme havde landet imidlertid også oplevet en række statskup og regimeskift. Denne nylige erfaring med politisk turbulens gav legitimitet til Baath-partiets ideologiske tilbøjelighed til at undertvinge sig den offentlige diskurs. Partiet greb muligheden til gradvis at marginalisere, dæmonisere og lukke munden på politiske afvigere. Den demokratiske pluralisme og det kritiske forhold til myndighederne forstummede. I 1969 fik Den Nationale Filmorganisation strengt monopol på produktion, distribution, import og eksport af film, mens private foretagender sygnede hen og næsten forsvandt.

Det, der primært havde fået private

iværksættere til at investere i filmproduktion, nemlig profit på billetindtægter, blev pludselig gjort uvæsentligt. Staten blev reelt eneproducent og var drevet af en helt anden målsætning, nemlig tilvejebringelsen af en national filmkunst. Filmmanuskripter, som engang var blevet vejet af bogholdere og holdt op imod bundlinjen på en økonomisk statusopgørelse, blev nu vejet af censormyndigheder og holdt op imod et regimes dogmer.

Helte fra folket. Den syriske intelligentsia ved nationens rorpind forstod filmmediets styrke. På den ene side fik filmen den ligefremme rolle at skrive en ny drejebog til nationen; at sætte ord og billeder på landet, dets geografiske variation, dets folk og traditioner. Filmskabere blev sendt ud til de fjerneste kroge af landet for i film at prise landskabets skønhed, folkets visdom, deres lokale egenart, deres håndværk og traditioner. På den anden side forventedes de samtidig at dokumentere – og hylde – statens store bedrifter, bygningen af veje og dæmninger, landbrugsreformernes virkninger, tilvejebringelsen af sundhedsvæsenet, boliger og uddannelse. I sine første år producerede Den Nationale Filmorganisation derfor et stort antal dokumentarfilm, og også syrisk tv, der begyndte at sende i 1963, havde sat gang i dokumentarproduktionen. Imens førte filmorganisationen tilsyn med udbredelsen af filmklubber i byer overalt i landet.

Den arabiske verden – både masserne og intelligentsiaen – var på dette tidspunkt grebet af revolutionsbegejstring. Den fandt udtryk i socialismens vokabular og fik skiftevis form af pan-arabisk kampgejst og lokal nationalisme: Egypten i 1952, Irak i 1958, Algeriet i 1962 og Syrien i 1963. Også længere væk, i Tunesien, Libyen, Yemen og Oman, blussede uafhængighedskampene. Den revolutionære glød fik ekstra kraft gennem tabet af Palæstina og ydmygelsen i forbindelse med de arabiske hæres nederlag, først i 1948 og anden gang i 1967. Disse forhold fik stor betydning for den syriske films udvikling.

I 1948 gav Syrien fordrevne palæstinensere lov til at slå sig ned i flygtningelejre omkring Damaskus. Efter nederlaget i 1967 blev beboerne i Golan-højderne selv fordrevet fra den ene dag til den anden. Den syriske stat havde flere grunde til at støtte dokumentationen af Palæstinas tragedie, og den brugte filmmediet til at øge verdens opmærksomhed på den. I både dokumentar- og fiktionsfilm pristes de ubesungne helte, uretfærdighedens ansigtsløse og navnløse martyrer. På den måde blev der bevidst skabt en filmkunst, der var socialt og politisk engageret. Den blev ikke skabt for at underholde, men var drevet af forpligtelsen til at indfange og skildre folkets forhåbninger og kampe.

En syrisk Che Guevara. Den første lange spillefilm produceret af Den Nationale Filmorganisation var *The Lorry Driver* (*Sa'eq al-Shahinah*, 1967) af den jugoslavisk-fødte Poçko Poçkovic. Filmen fortæller om en fattig mand, der forsøger at ernære sig som lastbilchauffør, men bliver udsat for vognmandens grådighed og grove arbejdsmetoder. Fortællingen vandt genklang i et samfund, der selv var låst fast af et politisk system, som påstod at ville rette op på social ulighed. Hovedpersonen var indbegrebet af den arbejderhelt, der i jagten på et værdigt liv overvinder ufattelig modgang.

Man begyndte også at overføre romaner af berømte arabiske forfattere som Ghassan Kanafani, Haydar Haydar og Hanna Mina til film. Bøgerne betragtes fortsat som klassikere, og filmatiseringerne vakte stor

folkelig begejstring. Det gælder f.eks. *The Leopard* (*Al-Fahd*, 1972), der var baseret på en historie af Haydar Haydar, og *The Dupes* (*Al-Makhdu'un*, 1972), der tog afsæt i Ghassan Kanafanis kanoniske kortroman *Mænd i solen*.

The Leopard, der var instruktøren Nabil Malehs første lange spillefilm, vandt førsteprisen på filmfestivalen i Locarno, og filmens popularitet var uovertruffen i Syrien indtil slutningen af 1980'erne, da nye navne kom til. *The Leopard* fortæller historien om en fattig bonde, der fængsles efter at have fået sin jord beslaglagt af velhavende godsejere. Han undslipper fra fængslet, griber til våben, skjuler sig i bjergene og bliver en helt, som retter op på den uretfærdighed og de krænkelser, egnens landsbyboere er udsat for. Men selv om han vinder deres sympati, kan han ikke mobilisere landsbyens folk. Til sidst forrådes han og bliver hængt på et torv for at statuere et eksempel.

Filmkritikerne så en ensom helt med mindelser om Che Guevara, men figuren fremmanede også de palæstinensiske bønder – forrådt af godsejere og tvunget ud i kamp mod israelske nybyggere. Ligesom helten i *The Lorry Driver* blev helten i *The Leopard* til i et kulturelt univers, hvor arabernes ulykkelige situation symbolsk og betydningsmæssigt smeltede sammen med palæstinensernes faktiske tragedie. Virkelighedens helte i den arabiske verden var ikke længere den nationalistiske intelligentsia i byerne, men fattige, simple bønder, der var opildnet af råbet om revolution, og hvis urokkelige vilje til at udfordre uretfærdigheden var intuitiv og frygtløs.

Flugt og fremmedgørelse. Den kendteste af de arabiske instruktører, som Den Nationale Filmorganisation havde indkaldt til at styrke den syriske filmproduktion, var Tawfiq Saleh. Han var egypter og en af de fremtrædende instruktører i den neorealistiske bølge, der havde fundet sted i egyptisk film efter statskuppet i 1952. Gennem markante værker som *Fools' Alley* (*Darb al-Mahabil*, 1955) og *Diary of a Country Prosecutor* (*Yaomiyyat Na'eb Min al-Aryaf*, 1968) fik Saleh afgørende indflydelse på flere generationer af arabiske instruktører. Hans syriske produktion *The Dupes* (1972) er i en afstemning blandt publikum i en række arabiske lande blevet udnævnt til en af det 20. århundredes ti vigtigste film.

Filmen beretter om tre unge palæstinensiske mænd, der er fanget i flygtningelejrenes trøstesløse liv og beslutter at slutte sig til de skarer af arabiske unge, som rejser ud for at finde lykken i Golf-landenes ekspanderende, arbejdssultne økonomier. Grundet periodens strenge adgangsbegrænsning til disse lande ser de tre visumløse mænd ingen anden udvej end at lade sig smugle over grænsen. De skjuler sig i en metaltønde på ladet af en lastbil. Lastbilchaufføren lægger låg på tønden i den tro, at papirarbejdet ved grænsen kun vil tage ti-femten minutter. Historien bliver til en tragedie,

The Dupes (*Al-Makhdu'un*, 1972, instruktion Tawfiq Saleh)

da grænsevagterne trækker tiden ud. De tre unge mænd bliver kvalt i ørkenvarmen, spærret inde i en tønde, som også kvæler deres skrig.

Også syriske romaner blev brugt som forlæg for tidens betydningsfulde spillefilm. Det gælder f.eks. Quays el-Zubeydis film *The Yazerly* (*al-Yazerli*, 1974), der var baseret på en roman af Hanna Mina. Den handler om en familie, der kæmper for at overleve efter at være flyttet ind til storbyen fra landet. Filmen fremhæver periodens ulige økonomiske vækst og den massive afvandring fra landdistrikterne, der skyldtes, at den statsstyrede vækst primært berørte bycentrene. På den måde er *The Yazerly* et godt eksempel på et andet yndet tema i tidens socialt engagerede film: De almindelige mennesker, som overvældes – socialt og kulturelt handicappede som de er – når de forsøger at blive integreret i et bysamfund, der er fordærvet, uretfærdigt og fremmedgørende.

Pinefulde årstal. En radikal fløj af Baathpartiet, som kaldte sig for 'Korrektionistbevægelsen', iværksatte i 1970 et kup i Syrien, hvorefter de indsatte Hafiz al-Assad som regeringschef. Bevægelsen bestod for det meste af utilfredse elementer fra militæret og sikkerhedstjenesterne, der var blevet revolutionære, og som søgte at fremtvinge stabilitet og konsolidere magten gennem et étparti-styre. De forstærkede de 'undtagelsestilstands-foranstaltninger', der allerede var blevet indført i 1963.[1]

Men det skulle blive værre endnu. Havde *Nakba*'en ('Katastrofen', red.) i 1948 og *Naksa*'en ('Tilbageslaget', red.) i 1967 været traumatiske for arabere i almindelighed og palæstinensere i særdeleshed, står Oktoberkrigen i 1973 som en særligt smertelig begivenhed for syrerne, der her uigenkaldeligt måtte afgive Golan-højderne til Israel. Disse tre årstal står på det politiske plan som markører af ydmygende nederlag til den israelske stat og skrammer i det arabiske selvbillede. På det sociale plan repræsenterer årstallene fordrivelsen af ulykkelige, fattige mennesker og usikre genhusninger andetsteds i det arabiske område – en veritabel opholdstilladelsernes kronologi. I lokale og regionale artikulationer af, hvad disse 'ydmygelser' og restitueringen efter dem indebar, spiller ideen om et 'forræderi' en afgørende rolle: Folk følte sig forrådt af deres regeringer, soldater af deres militære ledere, og individuelle arabiske stater følte sig forrådt af deres arabiske allierede.

I den beskedne mængde film, der blev produceret i 1970'erne, blev disse traumatiske milepæle indføjet i manuskripterne som objektive historiske begivenheder. Deres symbolkraft begynder først at dukke op i, hvad kritikere har identificeret som auteur-gennembruddet i syrisk film, der indtraf i 1980'erne. Palæstina-metaforen rumsterer i forgrunden eller kulissen på så godt som samtlige film produceret i Syrien efter 1980 – som omdrejningspunkt for enten filmenes figurer eller selve plottet.

Auteurfilmens gennembrud. Den generation af syriske instruktører, som i 1980'erne og fremefter producerede de mest udfordrende og spændende værker i syrisk films historie, havde så godt som alle studeret i udlandet.

Tilbage i 1960'erne, da etableringen af en infrastruktur i den syriske filmindustri krævede dygtighed og ekspertise udefra, var Cairo den eneste arabiske by, der tilbød teoretisk og teknisk uddannelse inden for film. Mod slutningen af 1960'erne begyndte Den Nationale Filmorganisation og den syriske stat at uddele legater til unge talenter, så de kunne studere i Sovjetunionen (fortrinsvis Moskva og Kiev) og andre øst-

blok-lande.

Den selvfinansierede Nabil Maleh havde taget forskud på udviklingen ved at tage sin eksamen i Tjekkoslovakiet og midt i 1960'erne vende tilbage til Syrien for at arbejde. I 1973 tog Samir Zikra eksamen på det berømte russiske Statsinstitut for Filmkunst (VGIK), fulgt af Mohammad Malas i 1974, Oussama Mohammad i 1979 og Abdellatif Abdul-Hamid i 1981.[2] Denne 'anden bølge' af hjemvendte instruktører stod bag de værker, der udgør den syriske auteurfilm.

Med Samir Zikras *The Half Meter Incident* (*Hadithat al-Nosf Metr*, 1980) begyndte filmene at rumme fortællinger, hvor hovedpersonernes egne erfaringer blev vævet sammen med traumatiske øjeblikke i historien. Historiens store drama fik her lov at give genklang i det indre psykologiske.

En række af de følgende film var helt eller delvist selvbiografiske, og næsten alle udspillede de sig tæt på instruktørernes barndomsmiljøer. Historiens vingefang blev indfanget i skildringen af almindelige menneskers ydmyge erfaringer. Traumatiske omvæltninger kunne eksempelvis fortælles inden for rammerne af historier om det at blive voksen – udspillet i den by eller landsby, hvor instruktøren havde været barn.

Drømme uden nostalgi. Bølgen af fuldblods auteurfilm, hvor instruktøren selvsikkert og eksplicit stiller sin selvbiografi til skue, blev indledt af Mohammad Malas' *Dreams of the City* (*Ahlam al-Madina*, 1983). Filmen er skamløst subjektiv, visuelt gribende og udspiller sig på baggrund af den serie af statskup, som prægede 1950'ernes politiske historie. Den beretter om de øjeblikke, der for en hel generation markerede enden på uskylden og lagde grunden

Dreams of the City (*Ahlam al-Madina*, 1983, instruktion Mohammad Malas)

til de nationale traumer i 1963, 1967 og 1970.

Dreams of the City fortæller den sørgelige historie om en ung mor, der nyligt er blevet enke, og om hendes to sønner, som tvinges til at flytte fra deres landsby til Damaskus og bo sammen med deres nærige og brutale bedstefar. Hovedpersonen er Deeb,[3] den ældste af de to sønner og omkring tretten år gammel. Men omkring ham kredser en sværm af bipersoner, der tilsammen udgør en righoldig mosaik af et folkeligt kvarter i Damaskus på et tidspunkt, hvor byen tumler med politiske omvæltninger.

I den lille gade, hvor den unge Deeb vokser op, finder vi en række unge mænd – arabiske nationalister, kommunister og Baath-tilhængere. Nogle ser han op til, andre er han bange for, nogle er flotte, andre ikke, nogle er grådige, nogle er blide, nogle er mandige, sjove og voldelige. Næsten alle er de chauvinister, og næsten alle udviser et åbenlyst politisk engagement. Den lille bydel er genoplivet uden idealisering i al sin atmosfæremættethed og med alle sine

Nights of the Jackals (*Layali Ibn Awah,* 1989, instruktion Abdellatif Abdul-Hamid)

traditioner. Mangelen på idealisering gælder også de afgørende politiske øjeblikke, der er flettet ind i filmen, f.eks. foreningen af Egypten og Syrien i 1958 – og den opløsning, der fandt sted blot tre år senere.

Når *Dreams of the City* anses for at være en undergravende film, skyldes det måden, hvorpå dens beskrivelse af samtidshistorien ofte går i en anden retning end regimets officielle version – til tider endog stik modsat. Skønt historien fortælles med en enkelt hovedpersons subjektive, personlige stemme, genlyder den højlydt af en kollektiv erindring om de politiske begivenheder. Nok så vigtigt rummer filmen et bredt spektrum af erfaringer, der får lov at udfolde sig uden nostalgisk omformning. Disse øjeblikke fremstilles, som de oplevedes i det beskedne kvarter af dets hverdagsmennesker.

Øjeblikkene ledsager Deebs overgang til manddommen, og de er lige så meget ydre begivenheder, som de kan siges at blive indoptaget af den unge mand; de former hans bevidsthed om ham selv og verden.

På lytternes opfordring. Noget mindre selvbiografiske, men ikke desto mindre meget lokalt forankrede, er tre film af Abdellatif Abdul-Hamid. De foregår alle i det landdistrikt, instruktøren stammer fra, nemlig egnen omkring den sydlige havneby Lattakia.

I *Nights of the Jackals* (*Layali Ibn Awah,* 1989), *Verbal Letters* (*Rassa'el Shafaiyya,* 1991) og *At Our Listeners' Request* (*Ma Yatlubuhu al-Mustami'un*, 2003) falder tabet af uskyld ikke sammen med, at hovedpersonerne bliver voksne, men snarere med, at nationen sender sine smukke, dygtige mænd til fronten blot for at se dem vende tilbage i kister. Mens årstiderne

kommer og går, og priserne på de høstede grøntsager og frugter svinger med grusom tilfældighed – fordi logikken i den planlagte økonomiske vækst først forråder fattige, forsvarsløse bønder – virker det, som om nationens langtrukne krig mod Israel umuligt kan få en ende.

I både *Nights of the Jackals* og *At Our Listeners' Request* indkaldes familiens 'gode' søn til militæret, netop som man kæmper hårdest for at overvinde de daglige vanskeligheder, livet disker op med. I begge film vender sønnen hjem i en kiste, og en uafvendelig, tragisk forbandelse kastes over landsbyen og familien.

Abdul-Hamids filmkunst er så langt væk fra didakticisme og dogmer, at den føles vægtløs i sin friskhed. Hans dialog og plot er spontant gennemsyret af hån, komedien uanstrengt og naturlig. Der er ingen helte, der besynges eller glemmes, kun dagligdags mennesker med laster og dyder, humørsvingninger, udbrud af vrede og mildhed; der er ingen fordømmende talehandlinger og ingen iscenesat symbolisme. Abdul-Hamid skriver ikke bare historien med lille h, han giver den status af en lille, uheldig drejning i plottet, som kuldkaster livets hverdagsbegivenheder, f.eks. en mands bejlen til sin elskede.

I *At Our Listeners' Request* samles beboerne i en landsby rituelt hver torsdag morgen. Under et stort træ i Abou Jamals baghave hører de deres yndlingsprogram i landsbyens eneste radio. Programmet sendes fra Damaskus og indeholder sange, der er ønsket af lytterne, foruden hilsner fra hele landet. Hver eneste af landsbyboerne har en historie knyttet til en sang, og de venter alle med tilbageholdt åndedræt på at høre netop deres sangønsker og hilsner blive sendt. Uge efter uge går Saleh over markerne til Abou Jamals baghave og venter på at høre den sang, hans elskede Wathifeh har bedt ham ønske som bevis på sin kærlighed. Hun vil ikke gifte sig med ham, med mindre radioen spiller den.

Netop som de første toner af hans sang en dag lyder fra radioen, afbrydes udsendelsen af en nyhedsoplæser, der dystert fortæller om den syriske hærs lynaktion for at forhindre et luftangreb fra den israelske hær. Saleh vender skuffet tilbage til arbejdet. Ugen efter aflyses programmet på grund af månelandingen, der transmitteres direkte. Slukøret går han tilbage til arbejdet, hvor Wathifeh ivrigt venter på svar. Da den stakkels mand fortæller hende, at sangen ikke blev udsendt, fordi en amerikaner er landet på månen, bliver hun meget vred over hans besynderlige undskyldninger og afviser ham endeligt. Det, som hele verden husker som 'et kæmpe spring for menneskeheden', fremstiller Abdul-Hamid som en irriterende forhindring for kærligheden mellem to fattige bønder på landet i Syrien.

Når mennesker på den måde anbringes midt på scenen, skrives historiens patriotiske kald – et motiv i statens officielle diskurs – ikke alene med småt; dens selvretfærdige krav på at beherske menneskers liv, forhåbninger og drømme undergraves. De krige, der ledsager Syriens samtidshistorie, fungerer ikke som hjemsted for demonstrativt heltemod, de fremstilles som tragiske kapitler, der river de unge og mest intelligente, hvis ikke de dygtigste, væk fra livet, fra deres familier og elskede.

I *Nights of the Jackals* og *At Our Listeners' Request* klinger den pomp og pragt, som ledsager de statsstøttede begravelser for faldne soldater, hult, når deres overlevende slægtninge og de andre landsbyboere kollektivt tænker over tabet af uskylden. I førstnævnte film får den unge mands død hans mors hjerte til at holde op med at slå. I sidstnævnte får den unge mands død hans bedste ven til at begå selvmord.

Motiverne 'at blive voksen' og 'enden på uskylden' er de filmiske og fortællemæssige instrumenter, der udtrykker den kritiske opvågnen – til løfter, regimet engang har aflagt og siden brudt. De er en af de mange måder, hvorpå auteur-instruktørerne skaffede sig rum til at udøve politisk kritik.

Palæstina som metafor. Auteurfilmene markerede et farvel til de store fortællinger om heroisme og hæder inspireret af officielle optegnelser over 'nationale' sejre og bedrifter. Filmen blev et magasin for knuste nationale forhåbninger, systemets brudte løfter, borgerens og individets desillusion. Dens linse blev kritisk, den sociale konstruktion begyndte at slå revner. Kløften mellem den officielle diskurs og den faktiske erfaring blev blotlagt; uoverensstemmelsen mellem hvad man kunne kalde det nationale paradigme og dets udfoldelse i hverdagens virkelighed synliggjordes.

Instruktørerne følte sig ikke længere motiveret til at hylde ukendte helte, de navnløse og ansigtsløse, sådan som filmene gjorde i 1970'erne. Målsætningen var i stedet at fremstille folkets historie og indskrive mennesker i historien. I denne sammenhæng spiller det syriske perspektiv på Palæstinas historie en vigtig rolle.

Den palæstinensiske tragedie står centralt i den moderne arabiske bevidsthed. Palæstina er med tiden blevet en *metafor*, og som alle andre metaforer har dens betydninger udvidet sig i takt med dens anvendelse i forskellige epoker og dens aktivering i forbindelse med lokale steder og subkulturer. Palæstina som metafor betyder noget forskelligt alt efter, hvilke konkrete livserfaringer og andre traumatiske hændelser, den sættes i relation til.

Når borgere i den arabiske verden har skullet lappe på ridser i selvopfattelsen, har Palæstina-metaforen eksempelvis været et belejligt redskab til at sætte spørgsmålstegn ved legitimiteten af deres egne, ofte udemokratiske regimer. Omvendt har selvsamme regimer ofte tyet til Palæstina-metaforen, når de har skullet forsvare beslutninger om at bruge deres budgetter på militær oprustning frem for sociale forbedringer. På den måde har metaforen vist sig anvendelig for både magtens mænd og den folkelige modstand.

Palæstina-metaforen har som nævnt en helt central placering i den syriske film. Netop i dens egenskab af metafor har dens betydningskraft kunnet blomstre inden for et af de områder, der blev omtalt indledningsvis: Det paradoksale forhold, at de mest anerkendte instruktører inden for rammerne af en statsfinansieret filmindustri har præsenteret de traumatiske 'nationale' erfaringer på måder, som står i direkte modsætning til statens officielle diskurs. Palæstina er blevet en central metafor, gennem hvilken filmmagerne har kunnet beskrive de specifikt syriske smertepunkter på en ny måde.

I Mohammad Malas' *The Night* (*Al-Leyl*, 1992) er hovedpersonen en ung mand, der forsøger at finde sin fars forsvundne erindringer. Faderen var en fattig bonde, der ligesom hundredvis af andre bønder fra egnen frivilligt havde sluttet sig til rebellernes rækker i den store revolte i Palæstina i 1936. På vej til Palæstina havde hans far gjort ophold i landsbyen Quneytra og her mødt den unge kvinde, der skulle blive hovedpersonens mor. På vej hjem vendte han tilbage for at gifte sig med hende. Da den unge mand møder ydmygelser i sit eget liv, genkalder hans problemer de besværligheder og ydmygelser, hans far måtte udholde, da han havde slået sig ned i Quneytra.

Byen Quneytra – der i dag er ødelagt og næsten forladt – er et særligt betegnende sted, for det var herfra, den syriske hær

under Seksdages-krigen mod Israel i 1967 udsendte ordren om at trække sig tilbage; det er med andre ord åstedet for nederlaget og tabet af Golan-højderne.[4]

Filmen har ikke til hensigt at give heroismen tilbage til glemte helte, langtfra: Ydmygt og veltalende giver den Palæstinas tragedie og befrielseskamp en bondes ansigt, en mands, hans kvindes og hans søns krop. Den lader kampen skrumpe ind til en enkelt kæmpende, som også var borger i den syriske stat, arbejder, far og ægtemand. Tabet af hans erindringer signalerer en udviskning fra den officielle histories tekst – den tekst, som selvtilstrækkeligt hævder at være den eneste sandhed. Og oplevelsen af, at sønnen genfinder sin fars historie, er forbundet med vedvarende ydmygelse og desillusion, netop fordi regimet tager patent på fremstillingen af Palæstinas frihedskamp som en hjørnesten i legitimeringen af sin egen jernhårde og egenrådige styreform.

Et andet sted, der fungerer som skueplads for nationale traumer, og hvis levendegørelse vækker en lignende genklang, er byen Hama, hvor diktatoren Hafiz al-Assads regime foranstaltede et blodbad på organisationen Det Muslimske Broderskab i 1982. Alene det at lade en spillefilm foregå i byen anses for dristigt, fordi det udfordrer det syriske regimes ønske om at tilsløre stedet for massakren, og fordi det er at vedkende sig den traumatiske erindring om den. Rémond Boutros' *The Greedy Ones* (*Al-Tahaleb*, 1991) og *Exodus* (*Al-Tirhal*, 1997) udspiller sig begge i Hama, instruktørens hjemby. I den førstnævnte vakler moralsk fordærvede søskende mellem kynisme og tåbelighed, da de kæmper om en arv. I den sidstnævnte, som foregår i samme historiske tidsramme som Malas' *Dreams of the City*, kæmper en stenhugger en hård kamp for at tjene til føden og undslippe det hemmelige politis greb.

Fortællinger om patriarkatet. Det motiv, der er allermest fremtrædende i den syriske auteurfilm, er måske patriarken, som styrer sin familie og slægts skæbne med fuldstændig autoritet og øver vold næsten tilfældigt. I både Mohammad Malas' *Dreams of the City*, Oussama Mohammads to film *Stars in Broad Daylight* (*Nujum al-Nahar*, 1988) og *Sacrifices* (*Sunduq al-Dunya*, 2002) samt de tre allerede omtalte film af Abdellatif Abdul-Hamid finder vi en familie (samfundets kernestruktur), hvor patriarken (far, bedstefar eller ældste søn) fremstår som knusende magtfuld.

Hvis ikke det lykkes de øvrige personer at underkende patriarkens vælde, anvender instruktørerne typisk billedsprog eller drejninger i plottet til at granske, latterliggøre og fordømme hans autoritet – især hvis der er tale om vold og mishandling.[5] Netop fordi Syrien har en jernhård junta med befaling over de væbnede styrker, er kritikken af patriarkatet og den despotiske styreform yndet blandt syriske auteur-instruktører. I *Stars in Broad Daylight* er ligheden mellem patriarken (der spilles af instruktøren Abdellatif Abdul-Hamid) og Hafiz al-Assad for slående til at kunne overses. Patriarken, denne gang en af brødrene i en stor familie, arbejder som telefonoperatør i nærheden af sin landsby, hvor familien bor. Han lytter ustraffet med på alles samtaler – en hånlig hentydning til sikkerhedsstyrkernes (*mukhabarat*) tvangsprægede udspionering af medborgerne.

I *Night of the Jackals* og *Verbal Letters* har patriarken direkte forbindelser til militæret, og hans autoritære herredømme over sin familie minder uvægerligt om hærens strenge disciplin. Han påberåber sig et højt moralsk stade og legitimerer sin uindskrænkede magt ved at hentyde til, at

Stars in Broad Daylight (*Nujum al-Nahar,* 1988, instruktion Oussama Mohammad)

han har gjort tjeneste ved fronten i Syriens krige.

I *Night of the Jackals* er faderen, som engang har været reservist i det syriske militær, en disciplinær patriark, der hele tiden er vred og ond og styrer sin families daglige sager, som var den en lille hærenhed. Men dermed er historien ikke slut. Om natten forhindrer de hylende sjakaler på de nærliggende marker ham i at sove, og de kan kun bringes til tavshed med et særlig højt pift. Til sin store ulykke kan han ikke frembringe det pift, det kan kun hans kone, og for at han kan få en rolig nattesøvn, må han bønfalde hende om at gøre det og skræmme sjakalerne bort. Hans selvsikre magt bliver således undergravet, og den mand, der udøver ubegrænset autoritet om dagen, må om natten ydmygt besnakke et af ofrene for sin mishandling.

Tragikomik og karikatur. Forbindelsen mellem samfundets militarisering og patriarkatet som en grundlæggende kraft, der former sociale relationer, blev udtryksfuldt og eksplicit fremstillet i Oussama Mohammads første film, en kort dokumentarfilm med titlen *Step by Step* (*Khutwa Khutwa,* 1978). Skridt for skridt følger Mohammad små drenge på landet, som pløjer jorden, passer kvæget, går i skole, bliver til unge mænd og melder sig til militæret. Og skridt for skridt dokumenterer Mohammad, hvordan fattige drenge fra landet forvandles fra borgere til soldater i forsøget på at skaffe sig et bedre liv end elendigheden i landbruget.

I Oussama Mohammads anden spillefilm, *Sacrifices*, vender en far, som har gjort tjeneste ved fronten, en mørk og regnfuld nat hjem til sin kone, søn og nærmeste familie, som bor i et stort lerklinet hus i en fjerntliggende landsby. I næste sekvens ser vi ham sidde midt i en kreds af slægtninge og fortælle historier om sine bedrifter. De lytter åndeløst, især til borger-soldatens historie om at have set nationens store leder ved et politisk møde. Hans hjemrejse har været så lang, at han ikke kan huske, hvor længe han har gået, og udmattet og tilsølet af mudder beder han sin kone om at bade ham. Mens hun skrubber og sæber ham ind, glider mudderet af ham i kager og rammer jorden. Hans lille søn kigger og venter på, at hans far, helten, skal dukke ren og stolt frem fra snavset. Men i næste sekvens cirkler kameraet rundt i rummet, mens sønnens forventningsfuldhed slår over i overraskelse. Hvor faderens krop skulle have været, ligger der kun en stor dynge mudder. Vandet, der skulle have vasket snavset af soldaten, helten, har i stedet afsløret, at der kun er mudder, ingen mand, ingen soldat og ingen helt. *Sacrifices* kommer hele vejen rundt om borger-soldat-metaforen. Cirklen sluttes.

Samfundets militarisering og den ideologiske indoktrinering ved hjælp af myter om nationens store militærbedrifter latterliggøres åbenlyst. I *At Our Listeners' Request* afbrydes radioudsendelsen fra Damaskus første gang med nyheden om, at

den syriske hær har nedskudt israelske fly. Mens landsbyboerne, der venter på at høre de sange, de har ønsket, pludselig bryder ud i patriotisk jubel, ved tilskuerne kun alt for godt, at dette aldrig er sket. Den falske nyhedsudsendelse er ikke bare komisk, den forøger også vægten af tragedien i slutningen af filmen, hvor den smukke søn vender hjem fra slagmarken i en kiste.

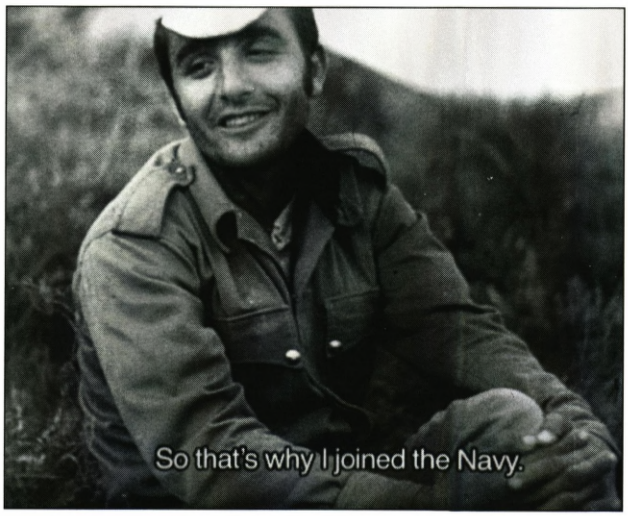
Brat opvågnen. I *Stars in Broad Daylight* bliver latterliggørelsen til karikatur. Under en bryllupsfest skubber patriarken med den slående lighed med Hafiz al-Assad sine tvillingedrenge, der ikke er mere end fem-seks år gamle, hen til mikrofonen, så de kan deklamere 'et patriotisk digt'. Som dresserede aber synger de i kor: "Far har givet mig en gave, en tank og en riffel, jeg og min bror er små børn, vi har lært at gå med i befrielseshæren, i befrielseshæren har vi lært at beskytte vores land. Ned med Israel, længe leve den arabiske nation." Faderen ser til med selvretfærdig stolthed. I modsætning til patriarken flygter hans lillebror Kasser til Damaskus – på jagt efter en bedre fremtid. Han bor her hos sin fætter, en soldat i hæren, som har gjort tjeneste ved 'fronten'. Da de lægger sig til at sove, spørger Kasser sin fætter ud om den store fjende, Israel. Med sarkasme, bitterhed og kynisme maler soldaten et billede af den fastlåste konfrontation, som er i fuldkommen modsætning til regimets version. Han fortæller, at soldaterne har vagttjeneste dag og nat og dødkeder sig, og at tiden hovedsagelig går med at udveksle drillerier og fornærmelser hen over grænsen.

Efter 1970'ernes skildringer af den ensomme, frafaldne helt, der forsvarer de magtesløse og trodser tyranniet – folkelige kombattanter med ekkoer af de palæstinensiske *feda'i*-martyrer (frihedskæmpere, red.) – udgør 1980'ernes og 1990'ernes film en brat opvågnen: Den fattige, forsvarsløse bonde er soldat, hvad enten han vil det eller ej, og i stedet for at rette op på uretfærdigheder bliver han fanget af det system, der opretholder dem. Som barn vågner han op til en verden, der er formet af patriarkatet, og som voksen opnår han bevidsthed i en verden formet af politiske dogmer, der er fuldkommen adskilt fra hans egen virkelighed. Og når han bliver far, bliver han sandsynligvis selv den patriark, hans far var.

I *Step by Step* spørger instruktøren en ung bonde, som netop er blevet indkaldt til militæret, om han ville kunne slå sine egne slægtninge ihjel, hvis de blev beskyldt for forræderi. Bonden, der er blevet soldat, svarer uden tøven ja.

Censur og repræsentation. Siden sin oprettelse har Den Nationale Filmorganisation haft beskedne ressourcer og ikke kunnet producere mere end et par spillefilm om året, foruden et par kortfilm (fiktion og dokumentar). På grund af påpasselighed hvad

Step by Step (*Khutwa Khutwa*, 1978, instruktion Oussama Mohammad)



angår repræsentationer og betydningslag sinkes filmproduktionen ofte af besværlige, trættende og somme tider ødelæggende bureaukratiske procedurer. Instruktører jamrer over, at de føler sig som gidsler i et system, der giver dem økonomisk og social sikkerhed, men tapper dem for kreativ energi og ubarmhjertigt holder opsyn med deres håndværk og kunst. Filmmanuskripter skal godkendes af komiteer, undergå endeløse smålige undersøgelser, revisioner og diskussioner, før de kan komme på listen over projekter, der støttes af Den Nationale Filmorganisation. Med Abdellatif Abdul-Hamid som den væsentlige undtagelse har instruktørerne fra den store auteur-generation ikke kunnet producere mere end to film i gennemsnit – i løbet af de to årtier, der er gået, siden de vendte tilbage til Syrien.

De fleste af de røde streger, censorerne trækker, er tydelige for instruktørerne. Udfordringen for dem har altid været at operere ved hjælp af forklædninger, kneb, allegorier og symboler. I begyndelsen af produktionen skal manuskriptet bestå prøven, og i slutningen af produktionen vises filmen for en forsamling af embedsmænd, højtstående kadrer i Baath-partiet og andre af statens standspersoner, inden den får tilladelse til at blive vist offentligt.
Nogle film klarer den første prøve, men ikke den anden. *Stars in Broad Daylight* dumpede eksempelvis ved den anden prøve. Filmen blev ikke officielt censureret af det syriske regime, men den fik ikke tilladelse til at blive vist i landets biografer.[6]

Blandt de film, der har fået forbud mod at blive vist, er Omar Amiralays *Everyday Life in a Syrian Village* (*al-Hayat al-Yaomiyyah fi Qarya Suriyya*), som blev færdig i 1974. Amiralay har siden etableret sig som en pioner inden for den arabiske verdens dokumentarfilm.

Everyday Life in a Syrian Village er produceret af Den Nationale Filmorganisation og leverer en svidende kritik af regimet og en undsigelse af dets mislykkede politik. Den blev optaget i en fjerntliggende landsby i den syriske provins, viste beboernes levevilkår og gav stemme til mennesker, der aldrig var blevet viet opmærksomhed eller havde kunnet meddele sig til offentligheden. Filmen dokumenterede fejlene i et nationalt projekt, som havde indvarslet store forandringer, fremskridt og social oprejsning, og viste, hvordan Baath-regimet knyttede sig til de stammemæssige og patriarkalske bånd og styrkede deres struktur i stedet for at opfylde løftet om at skabe lighed mellem borgerne. Filmen afslører en stat, der er mere optaget af at overvåge mennesker end af at skabe sundhedstjenester, uddannelse, job og værdigt liv. *Everyday Life in a Syrian Village* er stadig forbudt i Syrien, men dens kraft er usvækket.

Instruktørens efterfølgende dokumentarfilm, *The Chickens* (*Al-Dajaj*, 1978), var endnu et spark til statens politik og officielle diskurs. Den var produceret af syrisk tv, men blev også forbudt, og siden da har Amiralay arbejdet uden offentlig eller regeringsrelateret støtte. Ud over sit utrættelige krav om, at dokumentarfilmen skal have samme status som spillefilmen i den arabiske verden, har han været en foregangsmand for den uafhængige filmproduktion i Syrien.

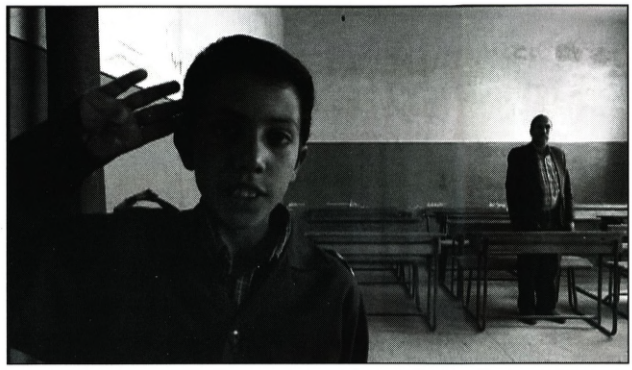
Dokumentaristisk auteur. Omar Amiralays seneste film, *A Flood in Baath Country* (*Tufan fi Balad al-Ba'th*, 2003), er muligvis den mest åbenlyse og overbevisende kritik af Baath-partiets ideologi og dets ubarmhjertige herredømme over Syriens politiske liv. Filmens kraft beror på dens afvæbnende enkelhed. Gennem interviews

med Baath-partifunktionærer, hvis opgave det er at tvinge dogmer ned over vælgerne i deres lokalområde og repræsentere deres valgkreds' interesser og anliggender i stats- og partistrukturerne, afsløres ideologiens selvmodsigelser, dens brutalitet og arkaiske karakter.

Filmen markerer også en form for afslutning i Amiralays filmografi, idet han her besluttede sig for at vende tilbage til den landsby, hvor han lavede sin allerførste dokumentarfilm i 1970, *Film-essay on the Euphrates River Dam* (*Film-Muhawala 'an Sadd al-Furat*). Amiralay var dengang en ung mand fuld af glød og iver efter at dokumentere det store infrastruktur-projekt, den syriske stat havde kastet sig ud i. Projektet lovede at modernisere fordelingen af vandressourcer og bringe elektricitet ud til landområder. Flere landsbyer blev oversvømmet, og nye byer blev bygget for at huse de bønder, som måtte flytte. 33 år senere vendte instruktøren tilbage for at filme livet i disse landsbyer og anvendte skildringen fra dengang som en prægnant målestok for bedømmelse af regimet – og som en kritik af levevilkårene for de borgere, der anses for at være Baath-partiets folkelige kerne.

Omar Amiralay er den eneste instruktør i Syrien, der udelukkende har lavet dokumentarfilm. Selv om hans film aldrig vises offentligt i Syrien, og skønt de er blevet til uden for Den Nationale Filmorganisations administrative og tekniske rammer, befinder han sig i centrum af den syriske auteurfilm. Der er et håndgribeligt slægtskab i de genopdukkende temaer og indfaldsvinkler hos ham og hans ligemænd inden for spillefilmene.

Den tredje vej: En lysende sti? Generationen af auteur-instruktører dominerer stadig filmproduktionen i Syrien. Den



A Flood in Baath Country (*Tufan fi Balad al-Ba'th*, 2003, instruktion Omar Amiralay

Nationale Filmorganisation er også fortsat den dominerende filmproducent, selv om internationale co-produktioner har været tilladt i næsten et årti. Desuden har et antal instruktører, som ikke længere er med i den Nationale Filmorganisation, som f.eks. Mohammad Malas og Nabil Maleh, været fuldt og helt afhængige af privat finansiering.

Den voksende udbredelse af high definition-video har allerede udvidet mulighederne, fordi produktionsomkostningerne er blevet betydeligt reduceret, hvilket lover godt for fremtiden. Mohammad Malas' seneste spillefilm, *Passion* (*Bab el-Maqam*, 2004), er filmet med digitalkamera, ligesom Nabil Malehs *Hunt Feast* (endnu ikke udsendt).

En tredje bølge? Måske snarere en tredje vej. Den foreløbig sidste instruktør, der er blevet uddannet på VGIK i Moskva, er Nidal el-Dibs. Efter sin tilbagevenden til Syrien har han meldt sig ind i Den Nationale Filmorganisation og her lavet sin første kortfilm, *Oh Night* (*Ya Leyl Ya 'Ayn*, 1999). Ganske usædvanligt for en kortfilm er den blevet en folkelig, kommerciel succes. El-Dibs er et årti yngre end auteur-instruktørernes generation, og han blev voksen

efter de tidlige 1980'ere og regimets voldsomme undertrykkelse af Det Muslimske Broderskab, uafhængige og systemkritiske fagforeninger og politiske partier på venstrefløjen. Alligevel er sensibiliteten nogenlunde den samme som i storebror-generationen: El-Dibs har for nylig udsendt sin første lange spillefilm, *Under the Ceiling* (*Tahta al-Saaf*, 2005), som beskriver instruktørens angstfyldte oplevelser af at være borger og subjekt i Syrien.

Tiltrukket af muligheden for berømmelse og økonomisk gevinst har næsten alle de instruktører, der er på alder med Nidal el-Dibs, taget arbejde med tv-produktion i den private sektor. Allerede i begyndelsen af 1990'erne var tv- og filmproduktion i Syrien gearet til co-produktioner med finansiering fra den private sektor, ligesom tv-stationerne begyndte at sende over satellit. Indtil da havde Egypten næsten haft monopol på produktion af tv-serier i regionen.

Der er en lang tradition for, at syrisk tv ansætter filminstruktører til at lave dramaserier og historiske serier. Veteraner som auteur-instruktørerne Nabil Maleh, Omar Amiralay og Mohammad Malas har alle instrueret dokumentarfilm for syrisk tv, men på grund af politiske uenigheder er samarbejdet med tv-stationen siden ophørt.

Satellittransmission af syrisk tv udvidede pludselig seerskaren til hele den arabiske region og gjorde det fra den ene dag til den anden muligt for tusind gange flere at se programmerne. Da Haytham Haqqis *The Silk Khan* (*Khan al-Harir*) blev vist i 1992, skabte den sensation: Arabiske seere opdagede til deres positive overraskelse en dramatisk historisk serie med en produktionsstandard uden sidestykke. Mere end et årti senere er syriske serier stadig populære, men deres kvalitet er meget ujævn. Boomet i produktionen har ikke inspireret til etableringen af sunde strukturer for branchen, snarere det modsatte. Sektoren er præget af kaos på grund af grådighed og ureguleret markedsspekulation.

Et nyt kapitel. I de seneste par år er kort-, eksperimental- og dokumentarfilm af andre syriske instruktører begyndt at dukke op på internationale festivaler. Sammenlignet med auteur-instruktørernes generation har de lavet deres film i en meget yngre alder; de er typisk i tyverne eller begyndelsen af trediverne. Meyar al-Roumi og Joude Gorani har studeret i Frankrig, Hisham al-Z'ouki i Norge, Husam Chadat i Tyskland og Fuad Nirabia i Canada, mens 'Ammar el-Beik og Diana el-Jeiroudi kom til filmen næsten ved et tilfælde, uden nogen formel uddannelse.

De er alle helt uinteresserede i at melde sig ind i Den Nationale Filmorganisation. De er ikke bange for formmæssige eksperimenter, for social eller politisk kritik eller for at søge deres egen stemme. Til trods for deres selvbevidste afstandtagen til Den Nationale Filmorganisation og trods de ringe muligheder for at opleve deres ældre kollegers værker, har mange samarbejder fundet sted. F.eks. arbejdede 'Ammar el-Beik som assistent for Mohammad Malas på *Passion*, Meyar al-Roumi arbejdede som cheffotograf på *A Flood in Baath Country*, og Joude Gorani arbejdede som cheffotograf på en dokumentarfilm, som Nidal el-Dibs har lavet for UNICEF.

Den unge generation pendler mellem Europa og Syrien og undersøger nidkært de kunstneriske og kulturelle udtryksformer i dagens Syrien, den kollektive erindring og det siddende regimes vold; de sonderer deres egen generations overvældende fremmedgørelse og eksilets fortrin. I deres vokabular, syntaks, formsprog og visuelle kultur er de tættere på deres jævn-

aldrende, som bruger digital video i Beirut, Cairo, Ramallah, Haifa, Casablanca og Algier.

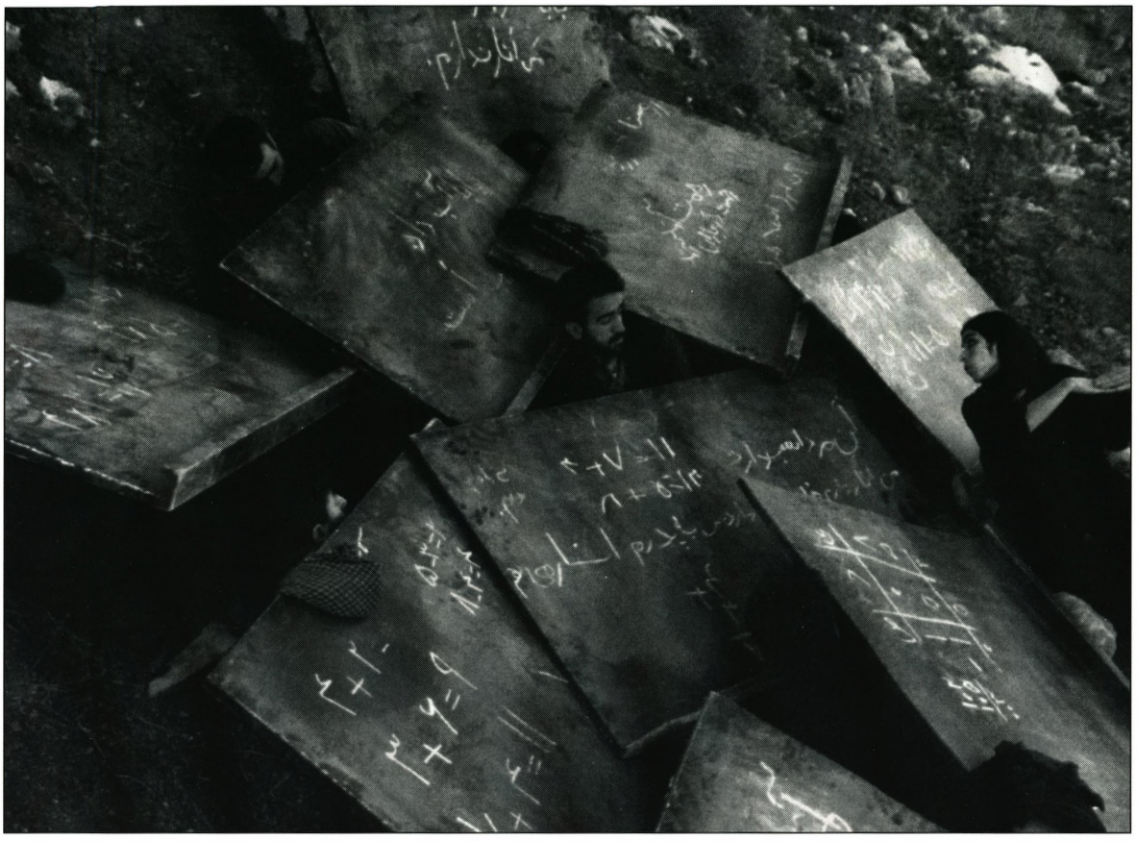
Indvarsler dette slutningen på syrisk films nationale kapitel? Et nyt kapitel ser i hvert fald ud til at åbne sig i næsten hvert eneste arabiske land for hver ny generation af filminstruktører og videokunstnere. Denne revolution vil ikke blive vist i fjernsynet, men digital teknologi peger mod en ny, uventet, lysende sti.

(Oversat af Svend Ranild)

Noter

1. Undtagelsestilstanden blev erklæret den 8. marts 1963 og er formelt stadig i kraft. Lovene vedrørende undtagelsestilstand bemyndiger republikkens premierminister (i dennes egenskab af krigsretsleder) og indenrigsministeren (i dennes egenskab af assisterende krigsretsleder) til at foretage præventive anholdelser af alle, som mistænkes for at bringe den offentlige sikkerhed og orden i fare; at iværksætte undersøgelser af personer og steder til enhver tid – og at betro enhver person udførelsen af disse opgaver. Disse brede bemyndigelser er blevet udøvet af forskellige grene af sikkerhedsapparatet, som i årtier har arresteret, tilbageholdt og under brug af tortur afhørt tusindvis i Syrien uden nogen form for domstolsindblanding.
2. Oussama Mohammad har fortalt, hvordan noget af det, der påvirkede ham under opholdet på VGIK, var de sovjetiske instruktørers tendens til at lave film, der udtrykte kritik af autoriteterne, regimet og den officielle diskurs.
3. Deeb giver sig selv det nye navn Adib, da han med sin mor og bror ankommer til Damaskus. På det tidspunkt var Syrien regeret af Adib al-Shishakli, som havde taget magten efter et statskup. Da bussen kører ind i Damaskus og dens bydele, er gaderne prydet med bannere, som erklærer ham støtte.
4. I en film som Ghassan Shmeits *Something is Smoldering* (*Shay' Ma Yahtareq*, 1993) er Quneytra ligeledes konstant nærværende. Ikke som synlig lokalitet i filmen, men som den hjemstavn, de fysisk og psykisk lidende personer i fortællingen har mistet.
5. Den allegoriske forbindelse mellem den absolutte patriark og den diktatoriske hersker – karismatisk eller ej – er et udbredt fænomen i arabisk film og litteratur generelt, ligesom det er tilfældet i mange andre tredjeverdenslandes filmkulturer.
6. Da *Stars in Broad Daylight* var til gennemsyn, fandt en meget nidkær meddeler det nødvendigt at varsko præsidentens kontor om den fare, filmen udgjorde. Der blev arrangeret en privat visning af filmen i præsidentpaladset. Der blev aldrig udsendt en officiel afgørelse om, hvorvidt den måtte vises offentligt eller skulle censureres. Myndighederne tolkede denne tavshed som et uformelt forbud, og ingen ønskede at tage ansvaret for at organisere en offentlig visning i landet. Sidenhen har filmen høstet priser og bifald på festivaler verden over.

Rasha Salti bor i New York og er kunstnerisk leder af ArteEasts filmafdeling. Hun har bl.a. kurateret filmserien 'Lens on Syria: Thirty Years of Contemporary Cinema' og redigeret bogen *Insights into Syrian Cinema: Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers* (ArteEast and Rattapallax Press, 2006).



Samira Makhmalbaf giver instruktioner under optagelserne til *Blackboards* (*Takhteh Siyah*, 2000)

Den sofistikerede filmguerilla

25 års iransk filmhistorie set i *Third Cinema*-perspektiv

Af Eric Egan

Den iranske filmkunsts nyere historie har været omskiftelig og traumatisk, kompleks og modsætningsfyldt. Filmindustrien har overlevet økonomisk sammenbrud, revolution, udrensning af de mest kreative kræfter, ideologisk omstrukturering af mediet, og der arbejdes fortsat under streng censur. Alligevel er situationen i dag den, at produktionen er oppe på gennemsnitligt 60 film om året, den nationale filmindustri hviler økonomisk i sig selv, og der bliver jævnligt vundet priser og anerkendelse på festivaler over hele verden.

I visse kredse fremsætter man dog det synspunkt, at den post-revolutionære filmkunst (en uprækcis betegnelse, der her bruges om de såkaldte 'kvalitetsfilm' og 'kunstfilm', som når frem til Vesten) er gået ind i en intellektuel blindgyde. Den er blevet til en egen genre, snarere end en kunstnerisk

bølge, lyder det, fordi den blot gentager en række faste elementer såsom børn, mystiske *chador*-klædte kvinder, postkortlandskaber, esoteriske tavse sekvenser, hyldester til bønderne og naturen samt løftede moralske pegefingre. Ifølge den iranske filmskaber Bahram Beyzai er denne nye type film ikke andet end "uægte folklore (...), der får det til at se ud, som om Iran er et land, hvor alt er godt, folk er uskyldige, hvor vi har Gud (...). Det er ikke sandfærdige film, men de fremstiller sig selv som sandfærdige" (cit. Dupont 2001: 17).

En del af problemet med denne diskussion er manglen på en veletableret, relevant og funktionsdygtig analyseramme, der går ud over det rent tekstlige. De fleste kritikere støder på problemer, når de skal placere den iranske filmkunst inden for en større referenceramme end auteur-analysen. Den eneste måde, man kan løse disse problemer på – og dermed vurdere filmene på et kvalificeret grundlag – er ved at anlægge en synsmåde, der tager højde for det unikke sociokulturelle og politiske system, de er opstået i, og som præger filmene i lige så høj grad som auteurens kunstneriske vision.

Hensigten med denne artikel er at præsentere en teoretisk ramme til undersøgelse, forståelse og vurdering af kompleksiteten i det, der er blevet kaldt 'kvalitetsfilmen', 'kunstfilmen', eller 'den nye film', der er kommet til syne i Iran siden revolutionen i 1979. Mere specifikt vil jeg argumentere for, at vi ved at anlægge et *Third Cinema*-perspektiv på de iranske film kan komme til en bedre forståelse af deres særlige og mangesidede karakter.

Third Cinema-tilgangen indebærer, at iransk film opfattes som et historisk fænomen, der afspejler det dialektiske forhold mellem film og samfund. Filmene indsættes i en politisk kontekst som en refleksion af og en reflektor for det samfund, de udspringer af. Derved kan de ses som udtryk for et kritisk engagement og en tro på filmmediets mulighed for at anvise veje til social forandring. Derudover indebærer *Third Cinema*-tilgangen, at filmenes kulturelle særpræg anerkendes; et kulturelt særpræg, som er kendetegnet ved – og kun forstås ud fra – et indgående kendskab til de lokale kulturformer som et felt, hvor der kæmpes og strides om betydninger.

***Third Cinema*-begrebet.** Idéen om en *Third Cinema* opstod i Latinamerika sidst i 1960'erne i kølvandet på datidens revolutionære begejstring. *Third Cinema* blev i perioden synonym med en form for frisættende kulturel praksis, der lånte sin jargon fra det populistisk-socialistiske oprør, som ønskede den politiske revolution udvidet til også at dække sociale og kulturelle områder.

I bestræbelsen på at definere sig som antitese til både den såkaldte *First Cinema* (Hollywoods kommercielle film) og *Second Cinema* (den europæiske *arthouse*-film) efterlyste de tidlige forkæmpere for *Third Cinema* en film, der var "uafhængigt produceret, politisk militant og filmsprogligt eksperimenterende" (Solanas og Getino 1969). Målet var at skabe "en ufuldkommen filmkunst" (Espinosa 1969), som kunne formulere en "sultens æstetik" (Rocha 1965) og sætte de udnyttede og undertrykte fri.[1] Det var en form for kulturproduktion, der så det som sin vigtigste opgave at forbinde teori og praksis i en dialektisk proces.

Det centrale element i de tidlige latinamerikanske *Third Cinema*-manifester var, at de engagerede sig i sociale og politiske emner. Filmisk kom det til udtryk gennem åbne og fleksible repræsentationsformer, der var forankret i den umiddelbare na-

tionale og folkeligt-kulturelle erfaring, og som tog højde for den kulturhistoriske kompleksitet og mangfoldighed. Et godt eksempel er Fernando Solanas og Octavio Getinos fire timer lange dokumentarfilm *La Hora de los Hornos* (1968, *Smelteovnens time*), der bar den sigende undertitel "Noter og vidnesbyrd om neokolonialismen, volden og frigørelsen".

Begrebsforvirring og konstans. *Third Cinema*-projektet tager det nationale som udgangspunkt for en undersøgelse, der skal føre til en omorganisering af livspraksisser og disses dynamik. Man bevæger sig hen imod en engageret 'virkelighedsforandringens poetik' (Wayne 2001: 58), hvorved der åbnes for en forskydning fra det lokale til det universelle – i form af en såkaldt 'kritisk internationalisme' (Willemen 1987: 8).

Den teoretiske videreudvikling af *Third Cinema*-tankegangen tog ikke rigtigt form i løbet af 1970'erne, men blev genoplivet i 80'erne og 90'erne af teoretikere, der ønskede at justere begrebet i forhold til de ændrede globale og politiske omstændigheder. Man søgte nu enten at indpasse det i en universel æstetik, hvor *Third Cinema* blev sidestillet med – og set som formet af – den tredje verdens mundtlige fortælletraditioner og folkelige kulturer (Gabriel 1982), eller betragtede det simpelthen som summen af alle de film, der er lavet af folk i den tredje verden (Armes 1987).

Nyere teoretiske skoler har betragtet *Third Cinema* som et kritisk-ideologisk projekt med et særligt politisk og æstetisk program rodfæstet i specifikke samfundshistoriske betingelser – men nu bundet sammen af en 'virtuel geografi', der overskrider geopolitiske grænsedragninger (Willemen 1987), eller som et komplekst og fragmenteret felt, der indbefatter en lang række forskellige socialt engagerede filmiske praksisser. Her har vi nået et punkt, hvor nogle taler om film med et 'post-*Third Worldist*'-islæt (Shohat og Stam 1994: 292).

Der er også, gennem disse ret flydende begrebskategorier, blevet gjort forsøg på at opdatere de latinamerikanske manifesters militant-didaktiske kritik af de såkaldte *First* og *Second Cinemas*. Nemlig ved at betragte *Third Cinema* som et redskab, man fortsat kan bruge til at udvide filmmediets konstruktivt-kritiske potentiale med henblik på en bredere social kamp (Wayne, 2001).

Skønt *Third Cinema*-begrebets udvikling kan fremstå problematisk og til tider selvmodsigende, er en række teoretiske kernepunkter forblevet konstante: 1) Det centrale spørgsmål er at forbinde teori og praksis; 2) *Third Cinema* er både formet af og søger at påvirke sociale og politiske forhold; 3) Den opererer med bevidstheden om en social og kulturel historieskrivning; 4) Den er af natur kritisk og eksperimenterende; 5) Den er kulturspecifik, dvs. forankret i det lokale, men alligevel i stand til at forholde sig til universelle vilkår.

Og det er altså ud fra disse perspektiver, vi kan udvikle en model for en bedre og mere kritisk forståelse af den iranske filmkunst.

Third Cinema-teorien anskuer historien som en modsigelsesfyldt og foranderlig proces, der rummer et utal af modstridende stemmer, og den sigter selv mod at gribe ind i denne proces. En så engageret tilgang kræver kendskab til de kulturelle og politiske nuancer i et givet land, ligesom den kræver, at man forholder sig til – og finder sin plads i – den filmkunstneriske udviklingshistorie. Det er gennem 'selvrealiseringens øjeblik' (Burton, 1985) og udfordringen af den officielle historieskrivnings postulerede sandheder, at en

samfundsmæssig forandring kan forsøges tegnet.

Dette er en særligt påtrængende opgave i iransk sammenhæng, hvor historien har været omstridt, historieskrivningen er blevet misbrugt, og kulturen i høj grad er blevet brugt til at legitimere og konsolidere den politiske magt.

Irans afbrudte nybølge-bevægelse. Den revitaliserede iranske filmkunst af i dag har sine kunstneriske og intellektuelle rødder i den nybølge-bevægelse, der blev påbegyndt, men aldrig fandt sin endelige form, i 1960'erne og 70'erne.

Nybølge-filmene var formmæssigt eksperimenterende og politisk engagerede, men de skal også ses som et modtræk til de banale lavkvalitets-melodramaer – kendt som *farsi*-film – der prægede landets kommercielle filmproduktion på den tid.

Nogle ser denne polarisering som en bevidst del af shahens politik, der ifølge filmhistorikeren Houshang Golmakani gik ud på "at tvinge den private filmsektor ud i vulgariteten ved at holde døren åben for kommercielle film fra udlandet. Samtidig kunne man kontrollere de seriøse filmskabere og deres film ved at investere i dem. Og ved at tilskynde til produktion af abstrakte film kunne styret prale af, at det støttede den seriøse filmkunst" (Golmakani 2000: 6).

Den nye bølges 'kvalitetsfilm' opstod altså i et modsætningsfyldt system af på den ene side officiel (økonomisk) støtte og på den anden side begrænsninger. Filmene kan på én gang ses som artikulationer af og forsøg på at påvirke det klima af hastig forandring, som var et resultat af shahens ambitiøse moderniseringsprogrammer, der skulle gøre Iran til stormagt.

Denne tilsyneladende modsætningsfyldte position afspejler kunstnernes traditionelle rolle i Iran. Hvad enten de har villet det eller ej, har de måttet tale til folkets bevidsthed og tanker – i fraværet af frie politiske stemmer og et civilsamfund, der kunne opfylde denne funktion.

Moderniteten til diskussion. Gennem deres selvrefleksivitet og sammenblanding af kulturelle og filmiske koder gik nybølgefilm som *Siavosh at Persepolis* (*Siavosh Dar Tahkt-e Jamshid,* 1965), *The Cow* (*Gav,* 1968), *The Mongols* (*Mogholha,* 1973) og *Prince Ehtejab* (*Shahzadeh Ehtejab,* 1975) i clinch med moderniteten. Værkerne søgte på forskellig vis tilbage i historien, lod fortid og nutid gå i symbiose med hinanden, og satte på den måde spørgsmålstegn ved selve modernitetens fremadstræbende projekt. Filmene afspejlede den historiske kompleksitet bag kulturens synlige og umiddelbart logiske udtryk.

Mest tydeligt illustreres dette i Parviz Kimiavis *The Mongols* fra 1973, en kompleks film, der søger at beskrive det moderne Iran og landets hastige udviklingtempo. Dens fragmenterede fortælling forbinder en tv-producers forsøg på at oprette en tv-station ude i ørkenen med hans kones historie-afhandling om den mongolske

Et af de surrealistiske drømmebilleder fra Parviz Kimiavis *The Mongols* (*Mogholha,* 1973)

invasion af Iran. I en bevidst rodet montageform bevæger filmen sig frem og tilbage gennem århundrederne, så der drages paralleller mellem modernitetens overvældende hastighed (symboliseret ved tv-mediets fremmarch) og den ødelæggelse af Iran, som mongolernes invasion i det 13. århundrede medførte. Filmen blander forskellige stilarter, og den kombinerer, udforsker og sprænger etablerede symboler.

I en scene standses en gruppe mongolske krigere af en enorm port, der står alene i den endeløse ørken. Da de nærmer sig porten, stiller de spørgsmålet: "Hvor er filmkunsten?" Svaret fra portens ringeklokke lyder: "Jean-Luc Godard." Her stilles den primitive persiske fortid ansigt til ansigt med moderniteten – i en visuel form, der i sig selv bærer mange lighedstræk med Godards kunstlethed, selvrefleksivitet og billed-overload. *The Mongols* er på den måde også en meditation over filmkunstens egen natur.

Vigtigst var det dog, at et sådant miks af kulturelle koder og former stod i direkte modsætning til Pahlavi-styrets monolitiske og altgennemtrængende officielle ideologi, hvorved der åbnedes et ellers ubenyttet rum for flerstemmig debat. Shah-regimet *blev* da også efterhånden bekymret over sådanne symbolladede og personlige forsøg på at diskutere den iranske virkelighed. Fra midten af 1970'erne fjernede man gradvist den økonomiske støtte og indførte strengere restriktioner for filmproduktion.

Revolutionen og kunstens rolle. Der er almindelig enighed om, at dødsstødet for denne type film var revolutionen i Iran i 1979. Herefter blev al kunstproduktion omstruktureret efter nye ideologiske retningslinjer. Det betød et farvel til de tøjlesløse kunstneriske udtryk fra før revolutionen; et farvel til forsøgene på at udvikle filmmediet ved at lade forskellige kunstformer tale sammen (bl.a. digtning, teater og prosa) og et farvel til de politisk engagerede værker, der leverede kritiske samfundskommentarer på vegne af dem, der ikke selv kunne tage ordet.

Disse processer anses af mange for at være blevet effektivt blokeret i det forandrede ideologiske klima efter revolutionen, og det samme mener mange gælder de intellektuelle spørgsmål, der havde optaget filmmagerne: Hvad vil det sige at være iraner? Hvilken position skal islam indtage? Hvilken rolle spiller den traditionelle kunst og dens udtryksformer? Er kunsten et redskab for forandring? Hvilken indflydelse har Vesten?

Men alle disse spørgsmål er ikke brokker fra en fjern fortid. De var også efter revolutionen – og er fortsat – relevante og afsæt for debat.

Sandsynligvis er de endda blevet mere påtrængende set i lyset af det islamiske styres forsøg på at levere ideologiske svar på den ovennævnte stribe spørgsmål ved konsekvent at bruge islam som prisme; enhver definition af det særligt iranske blev af regimet forankret i religionen, ligesom ethvert forsøg på at beskrive kunstens rolle tog afsæt i, at den udsprang af og skulle stå til tjeneste for islam (mere herom senere). I den forstand er kunstens – og i særdeleshed filmens – rolle som et redskab for samfundsdebat og socialt engagement lige så relevant og mangeartet, som den altid har været i Iran. Der er med andre ord tale om en fortløbende debat, som også den seneste generation af iranske filmskabere har forsøgt at gøre til deres egen. Også de har prøvet at gøre deres generations stemmer hørt.

Kontinuiteten ses tydeligt i det forhold, at på trods af de forandringer inden for filmindustrien, der indtraf efter 1979, så

gik den kontekst, de før-revolutionære film var blevet skabt i, ikke i glemmebogen – den kan ligefrem siges at have tjent som skabelon for den post-revolutionære filmkunsts rammer: Der var stadig censur, filmmagernes forhold til staten vedblev at være omtåleligt, og deres film var fortsat mere populære i udlandet end hjemme. Vægten blev også efter revolutionen lagt på virkelighedens oplevelser, det hverdagsnære. Og filmene blev blev stadig brugt ideologisk af det siddende styre til at styrke illusionen om et kulturelt levende og liberalt samfund, der støttede ytringsfrihed og kunstnerisk frihed.

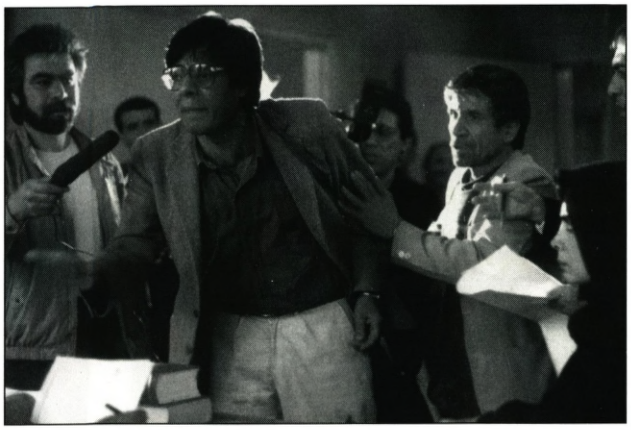
Filmen i revolutionens kølvand. Det præstestyre, der tog magten efter revolutionen, forsøgte at genoprette den ødelagte filmindustri. Det blev for dem en vigtig brik i bestræbelsen på at islamisere befolkningen og føre kulturpolitik på alle samfundsmæssige fronter. Resultatet var en 'islamisk filmkunst', der skulle udfylde samme funktion som moskéen ved at 'sprede revolutionens budskab i filmisk form', som Mehdi Kalhor, daværende viceminister for filmanliggender, formulerede det (Kalhor 1982: 12). Filmkunsten blev således vævet uløseligt ind i det nye styres bestræbelser på at politisere massernes bevidsthed. I den henseende minder situationen om de kulturfremstød, andre revolutioner i den tredje verden tidligere havde iværksat, som f.eks. *Cinema Moudjahid* i 1960'ernes Algeriet og cubanernes samtidige bestræbelser på at få kunst og revolution til at smelte sammen i en filmisk form, der kunne opdrage og socialisere masserne.

Den 'islamiske filmkunst', der opstod i Iran i årene umiddelbart efter revolutionen, var dog præget af dårlig kvalitet og forfaldt til anti-intellektualisme og slagord. Filmene talte om den islamiske mands retskaffenhed og hævdede, at den Islamiske Republik stod stejlt over for korruptionen og de vantro (ofte i den nationalisme-optik, som den otte år lange krig mod Irak afødte). Dybest set er det måske mest rammende at beskrive denne type film – præget af dogmatisme, streng håndhævelse af et islamisk moralkodeks samt hårde censurlove – som en islamis*eret* filmkunst; en del af styrets overordnede bestræbelser på at lade deres opfattelse af islam forplante sig til alle aspekter af tilværelsen.

Indsatsen kan generelt siges at have affødt tre særlige filmtyper eller genrer: 1) Mirakelfilm, der viste, hvordan de retskafne og fromme blev belønnet ved Guds mellemkomst; 2) film, der angreb det gamle shah-regime; og 3) krigsfilm, der først og fremmest blev brugt til propagandaformål i krigen mod Irak.

Eksempler på mirakelgenren udgøres af de tidligste værker af den revolutions-engagerede og senere så berømte filmskaber Mohsen Makhmalbaf. Det gælder f.eks. *Two Sightless Eyes* (*Do Chasme Bisou*, 1983), som fortæller historien om en retskaffen mand, der har så stor tro og tillid til Gud og har ofret så meget for den Islamiske Republik, at hans søns sygdom bliver helbredt. Endnu i dag kan man opleve elementer af denne genre (skønt i en mindre didaktisk form) i værker af filmskabere som eksempelvis Majid Majidi, hvis film *Paradisets farve* (*Rang-e Khoda*, 1999) er gennemsyret af visheden om, at troen på Gud bliver belønnet.

Også den revolutionære fane blev holdt højt i den begrænsede mængde film, der blev lavet umiddelbart efter revolutionen. Filmene forsøgte at konsolidere den nye islamiske stat ved at kritisere det tidligere shah-styre. Et par gode eksempler på film af denne type er Mehdi Madanchians *The Cry of the Mujahed* (*Faryad-e Mojahed*,



En middelklassefunktionær mister fatningen i Dariush Mehrjuis *Hamoon* (1990)

1979), der fortæller historien om en religiøs aktivist, der kæmper mod shahens regime, og Tahgi Keyvan Salahshours *Flight to Minoo* (*Parvaz be Souy-e Minoo*, 1980) om en hustjener, der bliver politisk aktiv og kidnapper et medlem af shahens hemmelige politi, før han selv bliver fanget og må lide martyrdøden ved skydning.

Endelig fortalte krigsfilm-instruktører som Ebrahim Hatami-Kia historier om martyrdødens nytte i værker som *The Scout* (*Dideban*, 1988).

Fraværets filmkunst. Men ønsket om at skabe en officiel 'islamisk filmkunst' skabte paradoksalt nok en kulturform, som ikke var defineret af islam, men af et fravær. Filmene var stærkt præget af, hvad der *ikke* kunne vises, og af den unaturlige adfærd, som filmene derfor kom til at rumme. Især var det i islams navn forbudt at vise nogen som helst form for intimitet imellem kønnene.

Men netop inden for denne type repræsentationer, der afspejlede regimets ubalancerede og endimensionale syn på den iranske kultur (alt var islam, islam var alt), opstod der sprækker, som lagde op til engagement og diskussion af repræsentations-problematikker.

Udforskningen af disse sprækker blev et mere dybtfølt projekt, efterhånden som den revolutionære begejstring tog af og islamiseringsprocessen slækkedes, mens revolutionssamfundets problemer begyndte at træde tydeligere frem. Nye stemmer begyndte at udfordre bolværket af officielle prædikener.

Det kritiske engagement. I en vis forstand kan den 'islamiske filmkunst' siges at have samme funktion som shah-tidens underlødige *farsi*-film, nemlig derved, at den kom til at udgøre det antitetiske grundlag for udviklingen af en ny type 'kvalitetsfilm'. I modsætning til de oprindelige *Third Cinema*-manifester havde 'kvalitetsfilmene' i Iran altså ikke *First* og *Second Cinema* som fjendebilleder; de var i stedet vendt mod regimets ideologiske propaganda.

Det kritiske engagement i denne nye filmkunst er imidlertid helt i tråd med *Third Cinema*-ånden, idet den forsøger at fremme forandring ved at tale til publikums erkendelsesmæssige og intellektuelle evner, og den må forstås i sammenhæng med den sociale og politiske liberalisering, der fandt sted i Iran i tiden efter 1989, hvor Mohammad Khatami overtog præsidentposten.

Denne reetablerings-fase kastede f.eks. Dariush Mehrjuis Fellini-agtige *Hamoon* (1990) af sig, ligesom flere film var præget af en ny, kompleks form for realisme, der udforskede dokumentarismens sandhedsparametre og idéen om en 'objektiv sandhed' – sådan som det bl.a. ses i Abbas Kiastoramis *Close-up* (*Namay-e Nazdik*, 1990). Perioden bød også på film som Abolfazl Jalilis *Dance of Dust* (*Rags-e Khak*, 1992), der dyrker abstraktionens poesi. Alle afspejlede de reelle politiske og sociale problemer i landet, samtidig med at de

satte spørgsmålstegn ved filmens formale strukturer og søgte nye måder at involvere publikum på.

Også dette er helt i tråd med *Third Cinema*-ideologien, der ser filmkunsten som et diskussionsinstrument og en skueplads for debat, men samtidig stræber efter at forholde sig kritisk til selve det at se film. I den iranske filmkunst går udforskningen dog langt videre: Selvrefleksiviteten bliver sine steder en særegen strategi, hvor kunstnerisk rum og socialt engagement er uadskillelige. Det mærkes bl.a. derved, at mange iranske film tager udgangspunkt i virkelige hændelser, ligesom modsætningen mellem fiktion og virkelighed ofte brydes ned ved, at der i en films handling refereres til tidligere producerede film. På denne måde knyttes flere værker sammen til en vedvarende fortælling om tilblivelse.

Det mest berømte eksempel på dette fænomen er de tre film af Abbas Kiarostami, der er blevet kendt som 'Koker-trilogien' efter den landsby i Gilan-regionen, hvor de blev optaget. Første del, *Hvor er min vens hus?* (*Khaneh-ye Doust Kojast?,* 1987), er en poetisk film, der fortæller historien om en skoledrengs forsøg på at levere en notesbog, som han har taget ved en fejltagelse, tilbage til sin skolekammerat. Hans søgen ender forgæves, men selve rejsen er fuld af åbenbaringer vedrørende spørgsmål om f.eks. forholdet mellem børn og voksne, venskab og ensomhed, pligt og ære.

Tre år senere ramte et ødelæggende jordskælv regionen og dræbte omkring 50.000 mennesker. Kiarostami vendte herefter tilbage til området for at optage *...Og livet går videre* (*Va Zendegi Edameh Darad,* 1991), der fortæller historien om en

Slutbilledet fra Abbas Kiarostamis *Under oliventræerne* (*Zir-e darakhatan-e zeytoun,* 1994)

filmskabers søgen efter de drenge, der spillede hovedrollerne i *Hvor er min vens hus?* Endnu en gang viser denne søgen sig at være forgæves, men det, vi undervejs får at se, er, hvordan død og ødelæggelse, smerte og tab er selve livets dramatiske kilder.

Den sidste film i trilogien opstod ved en tilfældighed, der indtraf under optagelserne til ...*Og livet går videre.* Her har to amatørskuespillere fået tildelt rollerne som et ægtepar i en scene. Men hver gang manden forsøger at tale til sin kone, begynder han at stamme. Han bliver erstattet af produktionsholdets altmuligmand, Hossein, men kvinden, Tahereh, nægter at spille sammen med ham, da hun ved, at han i virkeligheden er forelsket i hende.

Kiarostami genskaber optagelsen af denne scene med ægteparret som det centrale element i historien i *Under oliventræerne* (*Zir-e darakhatan-e zeytoun*, 1994) for at undersøge og blotlægge filmens kunstgreb – og for at give Hossein chancen for at opnå det i virkeligheden, som han kun spillede i filmen.

Søgen og åbenhed. Et fremherskende tema i iransk film og ligeledes et nøglebegreb i *Third Cinema*-tankegangen er det *at søge.* Også denne søgen fremstilles typisk som en proces, der ikke har nogen identificerbar slutning. Fra en drengs søgen efter sin vens hus fører Kiarostami os således til en ung mands søgen efter en kærlighed, der ikke bliver gengældt, og frem til en af de mest gribende og omdiskuterede scener i Irans nyere filmhistorie: Det sidste billede i *Under oliventræerne.* Scenen fremstår som en direkte filmisk manifestation af hele idéen om søgen, og den giver den aktive tilskuer masser af rum til eftertænksomhed og kritisk engagement.

I en umådeligt lang indstilling ser vi Hossein følge Tahereh hjem, mens han fremturer med sine kærlighedserklæringer. Vi ser dem forcere en bakke og fortsætte ud i det fjerne, inden de forsvinder som to prikker i en olivenlund langt borte. Hvad der foregår mellem oliventræerne, får publikum ikke lov at se. Et musikstykke af Cimarosa toner frem på lydsporet, og mellem oliventræerne ser vi nu en af prikkerne komme til syne igen for derefter at fortsætte op ad bakken. Er Hosseins ihærdighed blevet belønnet? Vi får aldrig svaret på dette centrale spørgsmål, ligesom det aldrig bliver afsløret, hvad de to talte om. Mere end noget andet udtrykker scenen, med kritikeren Stéphane Bouquets ord, Kiarostamis "utrættelige stræben efter at genskabe verden ved at grave en dobbelt eller tredobbelt betydning frem under virkeligheden" (Bouquet 1995: 111).

Som en modvægt til de stringent konkluderende narrativer – som det islamiske regime med sine officielle fortællinger kan siges at være storleverandør af – åbner Kiarostami en dør på klem til en åben og porøs fortolkningssituation.

Denne pointe er central i relation til *Third Cinema*, for som Nandita Ghosh formulerer det, hviler dens idé og praksis på "et rum, hvor modsatrettede elementer kan eksistere side om side uden at skulle danne en nydelig syntese" (Ghosh 1996: 69).

I samfundets udkant. Skønt den kritisk engagerede søgen er et væsentligt element i de seneste 25 års iranske filmkunst, kan den dårligt kaldes konstant.

I filmene fra perioden 1985-92 gik den engagerede søgen på en bedre økonomisk og social tilværelse og en revurdering af revolutionens løfter. Et godt eksempel er Mohsen Makhmalbafs filmtrilogi bestående af *The Peddler* (*Dastforoush*, 1987), *The Cyclist* (*Bicycleran*, 1989) og *The Marriage of the Blessed* (*Arusi-ye Khuban*, 1989). Alle

tre film handler om folk, der lever i fornedrende fattigdom i samfundets udkant – revolutionens menige soldater, der ikke har fået den gevinst ud af revolutionen, som de var blevet stillet i udsigt.

I perioden 1993-98 blev filmenes søgen i stedet rettet mod nye politiske løsninger, og atter står de herskende officielle repræsentationsformer for fald. En film som Ebrahim Hatami-Kias melankolske *From Kharkh to Rhine* (*Az Kharkhe ta Rhine,* 1993) handler således om de følelsesmæssige og fysiske ar, som en gruppe krigsinvalider fra krigen mod Irak sidder tilbage med.

Filmen underminerer – eller rettere bemægtiger sig – det standardbillede af den heroiske krigsmartyr, som Hatami-Kia selv i sine tidligere film havde været med til at befæste. Væk er nu de højtravende revolutionære idealer, i deres sted finder vi individets og familiens lidelser, og der sættes spørgsmålstegn ved, hvilken gavn deres opofrelse har gjort: Hvad er der blevet af revolutionens løfter?

De iranske filmkunstnere af i dag synes især involveret i en søgen efter større frihed. Ved at sætte fokus på en kriseramt kultur illustrerer de behovet for et velfungerende civilsamfund. Dette er blevet særligt tydeligt med tilsynekomsten af en række markante kvindelige filmskabere – ikke mindst Rakhshan Bani-Etemad og Tahmineh Milani – der beskæftiger sig med kønsproblematikker. Og så er der det nye, at den generation af unge filmskabere – man kunne kalde dem revolutionens børnebørn – der netop er blevet voksne, udelukkende har levet under det islamiske styre.

Fraværet af en konkret erindring til (nostalgisk) perspektivering sætter naturligvis sit præg på de iagttagelser og frustrationer, de forsøger at artikulere.

Mohsen Makhmalbafs hovedværk *The Cyclist* (*Bicycleran,* 1989) følger en afghansk flygtning, der for at tjene penge til sin kones operation begiver sig ud på en maraton-cykeltur

Fakta møder fiktion. Den mest markante skikkelse i denne unge flok er uden tvivl Mohsen Makhmalbafs datter Samira, hvis debutfilm *Æblet* (*Sib,* 1997) vidnede om et bemærkelsesværdigt talent, men også om en kunstner, der var tydeligt påvirket af nyere tendenser og eksperimenter inden for de senere års øvrige iranske filmkunst. *Æblet*, der er baseret på en virkelig hændelse og gennemspilles af de reelt involverede parter, fortæller historien om to unge piger, der af deres stærkt religiøse far og

En af de film med feministisk islæt, der er dukket op i Iran i de senere år, er Tahmineh Milanis *Two Women* (*Do zan,* 1999)

De forsømte børns mor i *Æblet* (*Sib,* 1997, instruktion Samira Makhmalbaf)

blinde mor har været spærret inde i hjemmet siden fødslen.

Ud fra denne simple præmis skaber Samira Makhmalbaf en kraftfuld film med mange lag og et righoldigt symbolsprog, som på samme tid kommenterer kulturens og traditionens undertrykkende åg, menneskets åndelige styrke og dets medfødte trang til viden og frihed. Og endelig udforsker *Æblet* selve filmsproget ved at lade dokumentarfilmens og fiktionsfilmens former indgå i en kompleks og ustabil kombination.

Sådanne kritiske undersøgelser foregår stadig inden for strengt håndhævede retningslinjer for, hvad der er tilladt, hvilket tvinger filmfolkene til at operere i et felt mellem kreativitet og censur. Det har, som Godfrey Cheshire har udtrykt det, gjort begreberne Iran og filmkunst uløseligt knyttet til hinanden; de er bundet sammen i et gensidigt kritisk forhold (Cheshire, 1993).

I Iran finder det kritiske samfundsengagement filmisk form gennem en række komplekst sammenblandede koder. Der er med andre ord et godt stykke vej til 60'ernes åbenlyse guerilla-filmkunst i Latinamerika. Men selv om budskaberne kan være sværere at afkode, er det passionerede engagement i kunsten fortsat en afgørende faktor i forhold til at få sat en socialpolitisk og humanistisk dagsorden. Kunsten er ganske enkelt – i endnu højere grad end tilfældet var i Latinamerika – den mest effektive måde at artikulere folkets problemer og frustrationer på.

Filmenes optik er typisk realistisk eller ligefrem dokumentarisk. Den realistiske skildring har altid været et centralt element i *Third Cinema*, naturligvis dels ud fra et økonomisk perspektiv (praktisk nødvendighed på grund af knaphed på

ressourcer). Men også som en subversiv politisk handling, der har til hensigt at føre "ting tilbage til deres virkelige sted og betydning" og tilbageerobre det oprindelige, lokale rum fra de officielle historieskrivere (Solanas og Getino 1970-71: 8).

De realistiske elementer i den iranske filmkunst har allieret sig med dokumentarfilmens evne til at fange virkelighedens her og nu. I modsætning til cubanerne, der brugte formen som et didaktisk-pædagogisk redskab, er den i iransk filmkunst snarere et udtryk for en selvrefleksiv tilgang, hvor man søger at bygge bro over kløften mellem fakta og fiktion. Den iranske film skaber et system, hvor de i stedet lever side om side uden synlige grænsedragninger. Fakta og fiktion er i disse film afledt af og problematiserer implicit hinanden, hvorved filmene også kommer til at fungere som en diskussion af selve repræsentationens natur.

Et godt eksempel på et sådant projekt finder man i Mohsen Makhmalbafs *Salaam Cinema* (1995). Filmen handler om den massive respons, Makhmalbaf fik på en annonce, der efterlyste skuespillere til en ny film. Det fremkalder på det nærmeste optøjer, da op imod 5.000 mennesker dukker op til audition, og netop dét gør Makhmalbaf til emnet for *Salaam Cinema*. Resten af filmen består af de reelle prøveoptagelser af de potentielle skuespillere, og intervieweren Makhmalbaf giver den hele armen som tyrannisk diktator.

Men filmen er mere end bare en række underholdende, skægge og til tider hjerteskærende vignetter, der opregner, hvor desperate folk er. Det lykkes den at præsentere en teoretisk refleksion over forholdet mellem instruktør og skuespiller, over filmkunstens sociale slagkraft og indvirkning på forestillingsevnen hos iranerne, samt over filmmediets evne til at korrumpere (Egan 2005: 148). Makhmalbaf bruger mediet til på én gang at udforske magtens anatomi, underkastelsen under autoriteter, håbløsheden og fortvivlelsen i samfundet. På denne måde går han ind i en form for analyse både af samfundet og af sin egen praksis; han udstiller samfundet i dets mest nøgne form, men sætter samtidig spørgsmålstegn ved den funktion, magt og struktur, filmen som kunstform besidder.

Filmkunstens sociale styrke. Gennem den slags projekter bidrager de iranske filmmagere til at demonstrere, hvordan kulturelle skabelsesprocesser fungerer, samtidig med at de søger at "portrættere det betragtende publikum og gøre beskueren opmærksom på, at vedkommende selv er en aktiv betragter" (Dabashi 1999: 96). Ved at færdes i grænselandet mellem betragter og betragtet og ved at afsøge begrebernes randområder og sprækker tager den iranske filmkunst det skridt at bevidstgøre sit publikum politisk.

Dét har været medvirkende årsag til opblomstringen af en paradoksal iransk filmkunst, hvor filmskaberne kæmper for at lade deres egne interesser og aspirationer flyde sammen med den folkelige utilfredshed, mens de på samme tid sætter spørgsmålstegn ved, om filmen evner at være talerør for udtryk af den art. Netop disse egenskaber gør, at iransk filmkunst hæver sig fra det lokale til det universelle og nærmer sig en original form for 'kritisk internationalisme'.

Her kan vi se, hvor nyttig *Third Cinema* er som referenceramme. Ikke alene fokuserer denne teori på, hvor vigtigt det er at identificere og undersøge egne lokale kulturformer. Den gør det ved at fokusere på det livsbekræftende og det kritiske perspektiv; det lokale bliver udvidet til at rumme udsagn om samfundet som helhed.

Hensigten med at blotlægge disse forhold er at flytte beskueren: At aktivere ham eller hende på en måde, der overgår den rent æstetiske kontemplation, at bevidstgøre om de sociale og historiske konflikter. I iransk sammenhæng bliver dette tydeligst, når man ser på, i hvor høj grad man søger tilflugt i humanismen og hverdagsskildringen.

Humanismen som verdsligt alternativ. Underlagt et ideologisk system, der postulerer, at Gud er kraften bag alle menneskets handlinger, bliver mennesket slave af Gud, og i den islamiske republik fungerer Guds herredømme og præsternes magt som hinandens logiske forudsætninger. De iranske films humanisme frembyder et 'verdsligt' alternativ, hvori mennesket er ansvarligt for sine egne handlinger, sit liv og sin skæbne – hvilket virker som en fornærmelse mod det iranske styres legitimitet, dets trossystem og frihedsbegreb.

Det forhold, at filmfolk lader dette alternativ opstå i en lokal kontekst, understreger, at en 'virkelighedsforandringens poetik' faktisk er trådt i kraft. Denne pointe blev formuleret i 1976 af filmforskeren Hala Salmane, der opfordrede sine algeriske landsmænd til at skabe en filmkunst, der reelt udtrykte den algeriske bevidsthed. Midlerne var ifølge Salmane simple nok: "Film dagligdagen, som den leves og opleves af masserne, og brug deres sprog og kulturformer (...) til at overvinde kolonialismen i kulturen" (Salmane 1976: 41). Lighedstrækkene i forhold til det iranske projekt er påfaldende – blot drejer det sig her om en konflikt med den 'interne' kolonialisme, som statsideologien repræsenterer.

Alt dette betyder ikke, at religiøsitet og religiøse skikke er fuldstændig fraværende i iransk film i dag. Men den officielle neoshiismes autoritære dogmatisme, sådan som den artikuleres af det islamiske styre, er i filmkunsten blevet erstattet af en mere kontemplativ og åndelig form for religiøsitet; en fortolkning af islam, der er tænksom og moralsk orienteret, og som understøttet af poesiens rytmer mediterer over livets gang.

Idéen om en enhedskultur. Som politisk og samfundshistorisk projekt er *Third Cinema* – og bør være – forankret i et "intimt kendskab til kulturen, både hvad angår kulturproduktionen specifikt og hverdagslivets nuancer i bred forstand" (Wayne 2001: 22). Målet er at give samfundets allerdårligst stillede stemmer og modvirke, som Stephanie G. Neuman udtrykker det, "den blodløse universalitet, der frarøver individer og samfund deres egenart" (Neuman 1998: 16); at lægge intellektuel vægt bag den forandringens poetik, der søger at føre tingene tilbage til deres rette sted.

At *Third Cinema* søger tilbage til og anerkender de lokale kulturformer, er dog ikke ensbetydende med, at den tilskynder til nativisme eller til essentialisme på det kulturelle plan. Snarere indebærer det en undersøgelse og anerkendelse af eksistensen af et komplekst felt fyldt med brudflader; en skueplads for politisk strid, som rummer et utal af forskellige fortællinger.

I Iran ligger konfliktfeltets brændpunkt i fortolkningen af specifikke kulturelle og historiske kendsgerninger, der indgår i landets kulturelle fundament, og især i den måde, hvorpå disse kendsgerninger bliver brugt til at skabe et 'falsk' og konstrueret billede af, at de repræsenterer *helheden*. Det gælder f.eks. shah-regimets betoning af den før-islamiske histories glans, og det gælder den islamiske republiks udstrakte brug af shiitisk symbolsprog.

Konflikten mellem de ideologier, der

ser henholdsvis den persiske fortid og islam som udgangspunkt for en iransk enhedskultur, har stået i centrum for kulturdebatten og præget kulturproduktionen i Iran, lige siden digteren Ferdowsi i det 11. århundrede skrev national-eposet *Shahnameh*. Dagsordenen var for så vidt uændret under det 20. århundredes litterære modernisme (repræsenteret ved forfattere som Sadeq Hedayat), og i den henseende er den iranske filmkunst ikke anderledes. Dagens iranske film er blot et af de seneste kapitler i en ældgammel, fortløbende fortælling.

Poesiens kraft. Når dualiteten mellem Persien og islam alligevel har ændret karakter, skyldes det formentlig den persiske digtekunst og dens "evne til at gøre hverdagens erfaringer universelle og knytte dem til en uendelig søgen efter Gud" (Mackey 1998: 73-74).

Denne gang er der ikke tale om en søgen, der er defineret og begrænset af officielle dogmer, men af individets eget forhold til Gud, som det finder form gennem spiritualitet og mysticisme. En sådan tilgang rummer en erkendelse af, at Persien og islam ikke udelukker hinanden; begge er vigtige bestanddele af den iranske kultur.

I en film som Abbas Kiarostamis *The Wind Will Carry Us* (*Bad Ma-ra Khahad Bord,* 1999) oplever vi digtekunstens potentiale som samlende kraft i fuld udfoldelse. Den skildrer en tilsyneladende moralsk og eksistentielt fortabt mand, der strander i en kurdisk landsby og dér genopdager skønheden ved livet – konkretiseret ved et digt af 1200-tals-skjalden og sufimystikeren Rumi, der netop inkarnerer koblingen af dynamisk sanselighed og længslen efter Gud.

Akkurat som Mohsen Makhmalbafs *The Silence* (*Sokout,* 1998) tager *The Wind Will Carry Us* afsæt i mikro-planet i form af et enkeltindivids allermest personlige og emotionelle dilemmaer og handlinger – solidt forankret i en konkret kulturel kontekst. Herfra projiceres de op i et format, hvor de får universel klang, samtidig med at filmen får understreget faren ved blind tro på almene ideologiske sandheder. Der er ingen grydeklar anvisning til, hvordan hovedpersonen skal håndtere sine dugfriske erkendelser; snarere rummer filmen i sin urbane synsvinkel og rurale romantisering en række voldsomt ambivalente signaler.

I den henseende har de iranske film et slægtskab med Julio García Espinosas idé om 'en ufuldkommen filmkunst', der dels er forankret i virkeligheden og dels, i Catherine Davies' formulering, "gennem en mangfoldighed af ikke-dømmende og ikke-retningsanvisende fremstillinger tilstræber at beskrive de problemer, som 'kæmpende mennesker' står overfor" (Davies 1997: 346).

Kulturel heterogenitet. Slægtskabet med mangfoldigheds-tanken illustreres måske allerbedst af de iranske filmkunstneres stræben efter at fremvise og spejle landets multikulturelle og multietniske sammensætning. Der er en tydelig aktuel bestræbelse på at skabe et mere repræsentativt og 'realistisk' billede af de forskellige etniske, sproglige og kulturelle identiteter, der eksisterer inden for landets grænser – og i samme ombæring sætte spørgsmålstegn ved, hvad begrebet 'den iranske nation' egentlig dækker over.

Det gælder film som *Blackboards* (*Takhteh Siyah,* 2000), *Marooned in Iraq* (*Avazhayé Sarzaminé Madariyam,* 2001), der begge skildrer kurdernes erfaringer og livskamp, og det gælder *Jom'eh* (2000), *Delbaran* (2001) og *Baran* (2001), der alle beskriver afghanske immigranters ditto.

Bahman Ghobadi hører til de instruktører, der har været med til at give minoriteter et ansigt og en stemme i iransk film. Her et billede fra hans kurdiske film *De berusede hestes tid* (*Zamani barayé masti asbha,* 2000)

Også denne bestræbelse kan ses som en protest mod den officielle statslige diskurs' homogenitets-tænkning, der søger at udligne alle forskelle.[2] Filmene sigter mod at give de marginaliserede stemme og fremvise mangfoldigheden af kulturformer og skikke. Med filmforskeren Wimal Dissanayakes ord – møntet på tendenser i den asiatiske filmkunst generelt – sættes der "fokus på fællesskabernes ambivalens (...) og på de spirende, modsatrettede diskurser, der befolker det nationale rum" (Dissanayake 1994: xvi).

Netop her ser vi formålstjenligheden af en *Third Cinema*-tilgang til den iranske filmkunst: Som teori forholder den sig til den specifikke kulturs sociale, politiske og historiske forhold. Kulturen betragtes som en form, der har udviklet sig i takt med konkrete behov og forhåbninger. Og på grund af teoriens evne til at fokusere på kulturformerne som et redskab til at forstå komplekse samfundshistoriske processer kan den hjælpe os til at forstå den iranske filmkunsts bestræbelser. Bestræbelser, der går ud på at beskrive partikulære sociale omstændigheder og gøre dem forståelige. Og samtidig udfordre disse forestillinger – og stille krav om forandring.

(Oversat af Marianne Madelung)

Noter

1. En kort introduktion af disse folk fra *Third Cinema*-ideologiens første generation: Argentineren Fernando E. Solanas og spansk-argentineren Octavio Getino står bag en række centrale værker i den latinamerikanske filmhistorie. I 1967 forfattede de manifestet "Towards a Third Cinema". Julio García Espinosa er cubansk filminstruktør med en karriere som vice-kulturminister i Castros regering. Og den brasilianske filmskaber Glauber Rocha var med værker som *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio Dræberen*) en nøgleskikkelse i den brasilianske *cinema novo*. (For en mere udførlig redegørelse for 1960'ernes og 70'ernes nye latinamerikanske film, se f.eks. *Kosmorama* nr. 225, 'Film fra den fjerne verden', sommer 2000, red.)
2. En præcis kritik af 'myten om et sprogligt, etnisk og kulturelt samlet Iran' kan læses i Nasrin Rahimiehs analyse af Bahram Beyzais flersprogede film *Bashu, the Little Stranger* (*Bashu, Gharibeye Kushak*) (Rahimieh 2002).

Litteratur

Armes, Roy (1987). *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press.

Burton, Julianne (1985). "Marginal Cinema and Mainstream Critical Theory". In: *Screen*, vol. 26, nr. 3-4.

Cheshire, Godfrey (1993). "Where is Iranian Cinema Now?" In: *Film Comment*, marts-april 1993.

Dabashi, Hamid (1999). "Mohsen Makhmalbaf's *A Moment of Innocence*". In: Rose Issa og Sheila Whitaker (red.): *Life and Art: The New Iranian Cinema*. London: BFI.

Davies, Catherine (1997). "Modernity, Masculinity and Imperfect Cinema in Cuba". In: *Screen*, vol. 38, nr. 4.

Dissanayake, Wimal (1994). *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.

Downing, John (red.)(1987). *Film and Politics in the Third World*. New York: Autonomedia.

Dupont, John (2001). "Film Takes Iranians Back

to a Dark Time". In: *International Herald Tribune* d. 16. februar 2001.

Egan, Eric (2005). *The Films of Makhmalbaf: Cinema, Politics and Culture in Iran*. Washington DC: Mage.

Espinosa, Julio García (1997 [1967]). "For an Imperfect Cinema". In: Michael T. Martin: *New Latin American Cinema, Theory Practices and Transcontinental Articulations, Volume One*. Detroit: Wayne State University.

Ettinghausen, Richard og Ehsan Yarshater (red.)(1979). *Highlights of Persian Art*. New York: Westview Press.

Gabriel, Teshome (1982). *Third Cinema in the Third World*. Ann Arbor MI: UMI Research Press.

Ghosh, Nandita (1996). "Shooting Image Weapons the Place of *Manthan* as Third Cinema in India". In: *Deep Focus*, vol. 6, 1996.

Golmakani, Houshang (2000). "Pre-Revolution Years of Iranian Cinema". In: *Film Magazine*, forår 2000.

Kalhor, Mehdi (1982). *Post-Revolution Iranian Cinema*. Tehran: Ministry of Ershad-e Eslami.

King, John (1990). *Magical Reels – A History of Cinema in Latin America*. London: Verso.

Mackey, Sandra (1998). *The Iranians: Persia, Islam and the Soul of a Nation*. London: Penguin Plume.

Neuman, Stephanie G. (red.)(1998). *International Relations Theory and the Third World*. London: Macmillan.

Rahimieh, Nasrin (2002). "Marking Gender and Difference in the Myth of the Nation:. A Post-revolutionary Iranian Film". In: Richard Tapper (red.): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. London: IB Tauris.

Rahnema, Ali (1999). "Iranian Intellectuals in the Twentieth Century". In: *Middle East Critique*, nr. 15, efterår 1999.

Rocha, Glauber (1997 [1965]). "An Esthetic of Hunger". In: Michael T. Martin (red.): *New Latin American Cinema, Theory Practices and Transcontinental Articulations, Volume One*. Detroit: Wayne State University.

Salmane, Hala (1976). *Algerian Cinema*. London: BFI.

Shohat, Ella og Robert Stam (1994). *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.

Solanas, Fernando and Getino, Octavio (1970-71 [1969]). "Towards a Third Cinema". In: *Cineaste*, vol. 4, nr. 3, vinter 1970-71.

Tabatabai, Mohsen (1997). "Iran: Islamic Visions and Grand Illusions". In: Ruth Petrie (red.): *Film and Censorship: The Index Reader*. London: BFI.

Wayne, Mike (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto.

Willemen, Paul (1987). "The Third Cinema Question: Notes and Reflections". In: *Framework*, nr. 34, 1987.

Eric Egan underviser i film ved University College Dublin. Han har skrevet ph.d.-afhandling om iransk film og er forfatter til bogen *The Films of Makhmalbaf: Cinema, Politics and Culture in Iran* (Mage, 2005).

Pitircik Akerman (th) i *A Passing Summer's Rain* (*Yaz Yağmuru,* 1993, instruktion Tomris Giritlioğlu)

Den farlige seksualitet

Kvindebilleder i tyrkisk film

Af Serazer Pekerman

Siden 1940'erne har melodramaet været den helt dominerende genre i tyrkisk film. I daglig tale bruger man udtrykket 'som i en tyrkisk film', når utrolige og uventede tragedier pludselig vælter ind over én, og kun et mirakel synes at kunne bringe verden tilbage på ret køl. Udtrykket har først og fremmest baggrund i de såkaldte Yesilçam-melodramaer. Yesilçam, der betyder 'fyrretræ', var tidligere navnet på den gade i bydelen Beyoglu i Istanbul, hvor de fleste filmselskaber havde til huse.[1] I mange år blev langt størstedelen af landets film produceret i dette Tyrkiets svar på Hollywood, og Yesilçam kom til at stå som generel genrebetegnelse for de populære tyrkiske melodramaer, der typisk handler om umulig kærlighed mellem en rig mand og en fattig kvinde – eller omvendt.

Deniz Kandiyoti, der har forsket i den tyrkiske litteraturs kvindebilleder, har beskrevet, hvordan det tyrkiske samfund

historisk bygger på en klassisk patriarkalsk orden, hvor kvinden har en underordnet status (Kandiyoti 1996: 170). I denne sociale struktur sikres det gennem ægteskabet, at kvindens arbejdskraft og reproduktionsevne tilhører en mand. Hun forventes at sidde dydigt og vente på, at denne mand kommer og tager hende, og for sin egen skyld bør hun ikke ønske sig mere af livet, end hun får – og da slet ikke klage over sin skæbne. Deniz Kandiyoti anskuer de litterære kvindebilleder som værende formet af tre hovedfaktorer: islam, nationalisme og vestliggørelse (Kandiyoti 1996: 135).

Den religiøse faktor kan summeres op med et citat fra Abdel Wahab Boudhibas bog *Sexuality in Islam*, der beskriver, hvordan islam betragter kvinder og seksualitet som potentielt farlige, kaos-skabende elementer: "Når mænd falder for kvinders ynder, handler de imod guds vilje" (Boudhiba 1985: 118). Eller med den marokkanske sociolog og feminist Fatema Mernissis ord: "Det islamiske samfund står over for to trusler – en ekstern i form af den vantro, og en intern: kvinden" (Mernissi 1997: 43).

Hvad angår nationalismen, så fremstår den i den tyrkiske litteratur som en stabiliserende og positiv faktor, mens den vestlige modernitet ifølge Kandiyoti ofte fungerer som skræmmebillede; som en trussel mod det traditionelle samfund og som en sikker vej til usømmelighed og dekadence

Filmens faldne engle. At den tyrkiske films kvindebilleder har mange fællestræk med de kvindebilleder, man finder i litteraturen, er ikke overraskende. Ikke blot er film og litteratur produkter af den samme kultur, mange af de populære tyrkiske romaner er også blevet filmatiseret.

Afsættet for denne artikel er, at trekanten af islam, nationalisme og modernitetsfascination lige så vel kan bruges som perspektiv for en analyse af kvinderepræsentationen i tyrkisk film. Mere specifikt vil jeg fokusere på 'faldne kvinder', der er et hyppigt optrædende dramatisk tema i tyrkiske film. De faldne kvinder er typisk velmenende og godhjertede, men er af den ene eller den anden grund kommet på afveje. Uanset deres sociale status og uddannelse adlyder de i udgangspunktet patriarkatets love, men blot et lille fejltrin kan forårsage social déroute og give dem status af faldne kvinder.

Inden for rammerne af islam og det patriarkalske samfunds nationale værdier defineres disse kvinder som usømmelige, og de optræder i filmene, mere eller mindre overbevisende, som den største forhindring i den mandlige helts eksistentielle kamp.

Når filmene alligevel er så populære – blandt såvel mandlige som kvindelige tilskuere – skyldes det bl.a., at den faldne kvinde i sig selv er en bevægende figur. Men i høj grad også, at hun ofte fungerer som selve drivkraften i de voldsomt populære historier om umulig kærlighed.

For at redde sin ære, og dermed hele nationens, må helten frelse denne kvinde fra fortabelse, hvilket kan ske på to måder: ved tilintetgørelse eller soning. Hvis ikke hun skal dø, er det kun straf og oprigtig anger, der kan bringe hende tilbage til livet. Straffens omfang afhænger af fejltrinnets karakter. I de tilfælde, hvor plottet er bundet op på misforståelser og fejlfortolkninger, bliver sandheden afsløret til sidst, og kvindens ære er intakt, når det står klart, at hun f.eks. blot har ofret sig for en hemmelig og hellig mission[2] eller er det uskyldige offer for ondsindet sladder eller uretmæssige anklager. I den type plot mister hun på intet tidspunkt sin uskyld, så der er intet behov for straf; publikum afventer blot, at tingenes rette sammenhæng skal komme

for en dag.

I andre film kan hun være sagesløst offer for skæbnens rænkespil. Heltens indsats består da i at bekæmpe de omstændigheder, der har ført til hendes fald. Publikums tro på hendes uskyld rokkes ikke, hvilket dels gør det lettere for helten at frelse hende dels fritager hende for yderligere straf, da hendes lidelser anses for at være straf nok i sig selv.

Den faldne kvinde kan imidlertid også være et offer for sine egne barnligt naive længsler efter Vestens livsstil, eksempelvis repræsenteret ved vestlig musik og dans, en kurtiserende *boyfriend*, europæisk modetøj, frisure, smykker og make-up. I disse film vil hun typisk undervejs indse, at sådanne attributter blot er falsk glitterstads og derfor i virkeligheden slet ikke attraktive.

I modsætning til den typiske Hollywood-heltinde finder en god muslimsk kvinde ingen glæde ved jordisk gods, og hun kan aldrig blive lykkelig, hvis hun prostituerer sig som elskerinde til en rig mand.

De faldne kvinder vil derfor typisk lide, til de enten bliver frelst af helten eller dør. Men hvad enten de i deres naivitet har længtes efter et liv i synd, eller de er blevet tvunget ud i det af en ubønhørlig skæbnes tildragelser, så erkender de deres ulykkelige situation i samme øjeblik, de falder. Og da begynder de straks at appellere om hjælp.

Kun i ganske sjældne tilfælde synker kvinderne til bunds i de fortabte sjæles mørke sump og bliver *onde*, hvilket betragtes som en straf værre end døden. Sådanne kvinder, sande *femmes fatales*, kan ikke frelses, og de optræder da også mest som en slags negative modbilleder til de faldne kvinder. De illustrerer, hvor galt det kan gå, hvis man accepterer at leve som fortabt outsider uden håb om nogensinde at opnå social anerkendelse. Også den slags kvinder vil før eller siden få deres straf.

Først i de senere år er man begyndt at dekonstruere klichéen om de faldne kvinder. Fra slutningen af 90'erne har tyrkisk film fået sine egne uafhængige kvindefigurer, som selv er i stand til at afgøre, om de er faldne eller ej. Ikke alene har de i det store og hele lov til at begå fejl, om nødvendigt er de også i stand til at redde sig selv. Eller de kan vælge at forblive, som de er.

Kvinden i den tyrkiske filmhistorie. Tyrkiets første spillefilm kom i 1917. På dette tidspunkt var kvindelige optrædener på teater og i film forbeholdt ikke-muslimske kvinder fra de etniske minoriteter. For muslimske kvinder blev sådanne aktiviteter betragtet som syndige.

Som så mange andre steder var de fleste af tidens filmskuespillere hentet direkte fra teaterscenen. Og netop hvad angår de ikke-tyrkiske kvinder, havde filmmediet det fortrin i forhold til teatret, at det endnu var stumt, så det brede publikum var ikke generet af kvindernes eventuelle dialekt eller accent.

Den første muslimske kvinde gjorde sin entré på de tyrkiske lærreder umiddelbart efter republikkens grundlæggelse i 1923. Filmen var *Ateşten Gömlek* ('Ildskjorten'), en filmatisering af den kvindelige forfatter Halide Edip Adıvars populære nationalpatriotiske roman af samme navn, og instruktøren var teatermanden Muhsin Ertuğrul (1892-1979), der skulle blive den helt dominerende skikkelse i 1920'ernes og 30'ernes tyrkiske film.

Ertuğruls egen teatertrup havde indtil dette tidspunkt leveret størstedelen af tyrkisk films skuespillere. Men til hovedrollen i netop *Ateşten Gömlek* kunne han ikke bruge en ikke-muslimsk kvinde – der var jo tale om et stort opsat nationalistisk

epos om den tyrkiske uafhængighedskrig. Og magthaverne lod sig overbevise af Ertuğruls argumenter og gav køb på religiøse dogmer til fordel for de nationalistiske idealer.

Ertuğrul indledte jagten på sin hovedrolle-indehaver ved at indrykke en annonce i en avis. Han hørte kun fra to kvinder, der dermed blev de første muslimske skuespillerinder i tyrkisk film: Bedia Muvahhit (1897-1994) og Neyyire Ertuğrul (1903-43).

I de følgende godt ti år var der kun yderligere tre tyrkiske kvinder, der gik til filmen. Semiha Berksoy (1910-2004) begyndte sin karriere i 1931, og den første Miss Turkey, Feriha Tevfik (1910-91), i 1932. Året efter fik de følgeskab af Cahide Sonku (1916-81), der også havde en fortid på teateret, men snart fik stjernestatus efter at have modelleret sit film-image efter Marlene Dietrichs: hun var smuk, kølig og uopnåelig (Evren 1999: 144).

Endnu i 1930'erne havde Muhsin Ertuğrul praktisk talt monopol på at lave film i Tyrkiet, og da hovedparten af de kvinder, der optrådte på lærredet, var håndplukket fra hans teatertrup, bar deres spillestil stærkt præg af hans sceneinstruktion. I 40'erne kom imidlertid andre instruktører til, som lagde afstand til det meget teaterprægede spil i Ertuğruls film. En af dem, Faruk Kenç (1910-2000), organiserede skønhedskonkurrencer for at finde nye kvindelige filmskuespillere, og i løbet af 40'erne kom der flere kvinder i tyrkisk film. Kun de færreste af dem var så dygtige som Ertuğruls teaterskuespillere – til gengæld var de smukke, og publikum elskede dem.

Pioneren Muhsin Ertuğrul (tv) anno 1931 – flankeret af en starlet og sin foretrukne kameramand, Cezmi Ar

Nye kyske stereotyper. Skønhedsdronningernes entré på de tyrkiske lærreder var forbundet med Yesilçam-produktionsmiljøets opsving i 1940'erne. Høje afgifter på billetsalget var hovedårsagen til, at der indtil slutningen af årtiet kun blev produceret i gennemsnit to film om året. Men da afgifterne blev sat ned i 1948, og regeringen samtidig søgte at stimulere til private investeringer i filmbranchen, eksploderede produktionstallene: 35 film om året fra slutningen af 1950'erne, og med gennemsnitligt 200 årlige produktioner i perioden 1965-75 sikrede Yesilçam Tyrkiet en fjerdeplads på listen over verdens mest produktive filmlande.

Yesilçam-filmene var lavbudgetproduktioner, oftest skåret over samme melodramatiske læst, der gik rent ind hos det brede tyrkiske publikum.

På denne baggrund og sideløbende med Tyrkiets overgang til flerparti-demokrati

Türkan Soray i *Seni Seviyorum* ('Jeg elsker dig', 1983, instruktion Atif Yilmaz)

fik tyrkisk film i 1950'erne to nye kvindelige stjerner: Muhterem Nur (f. 1932) og Belgin Doruk (1936-95).

Muhterem Nur inkarnerede slummens uskyldsrene og naive piger, der elskede rent og stærkt og for det meste blev ofre for en ond skæbne. Men ved at holde fast i traditionens konservative idealer lykkedes det dem som regel at overvinde problemerne og inkassere belønningen i form af en adgangsbillet til en højere socialklasse. For en stor del af det kvindelige tyrkiske publikum kom Muhterem Nur derved til at fungere som en slags rollemodel.

Belgin Doruk, derimod, optrådte altid som den forkælede *nouveau riche*-pige, som ender med at forelske sig i sin chauffør, der belærer hende om livets sande – læs: traditionelle – værdier.

Uanset socialklasse var disse 'engle' kun tilgængelige for kærtegn på hænder og kinder. De kunne pjatte, synge, grine og på anden måde udvise koket adfærd, og selv om det bragte deres anstændighed i farezonen, kunne de tillige løbe meget langsomt og kunstnerisk manieret. Men at danse var udelukket! Det samme var selvsagt fysisk kærlighed. Selv et kys på munden var utænkeligt – ikke så meget på grund af den ellers benhårde censur, men mere fordi det simpelthen blev betragtet som en offentlig skændsel. Så selv om en ubønhørlig tilværelse ofte forviste disse kvinder til snuskede natklubber, var de hævet over sex. Deres

adfærd forblev lige så anstændig som deres påklædning, der højst kunne afsløre et knæ eller en skulder.

I 1960'erne og 70'erne kom fire nye kvindelige 'engle' til – Filiz Akin (f. 1943), Hülya Koçyigit (f. 1947), Türkan Soray (f. 1945) og Fatma Girik (f. 1943). Filiz Akin, der var den eneste blondine blandt dem, optrådte for det meste som den rige, veluddannede og moderne pige, der dog aldrig helt ofrede sine republikanske idealer på modernitetens alter. Med sine blå øjne inkarnerede Fatma Girik *tomboy*en, der kæmpede og sloges som en mand, mens Hülya Koçyigit og Türkan Soray begge spillede skrøbelige, uskyldsfuldt elskende kvinder og lidende mødre/hustruer. Alle var de gode kvinder, der hverken begærede, jagtede eller gik i seng med mænd, endsige *tænkte* på det. De tog anstændigt vare på deres jomfruelighed og gemte den til den forventede forening med den mand, de skulle tilbringe resten af livet med – hvilket var filmenes typiske happy ending.

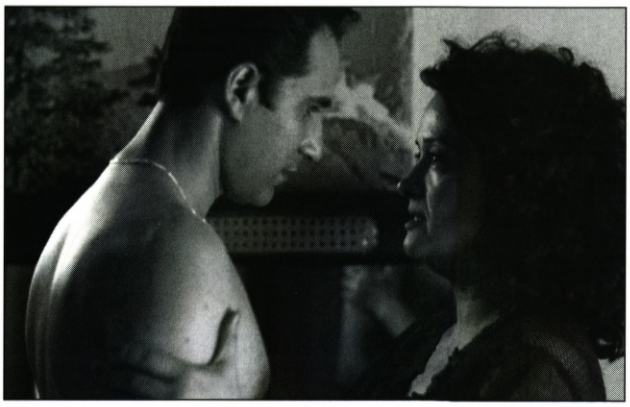
De elskendes sluttelige forening udspiller sig som regel i parker eller haver, hvor de hengiver sig til kropslig kontakt. Men i stedet for at kysse eller elske med hinanden leger de skjul mellem træerne (for det meste fyrretræer!). Deres kroppe forenes i kunstlede naturstykker, ofte indrammet på en sådan måde, at man ser dem sammen under et træ med Istanbul i baggrunden som en svag silhuet – som Adam og Eva under træet i Paradisets have. Eller de mødes i en rosenhave og taler om evig, hellig kærlighed.

Müjde Ars fejlbarlige kvinder. 'Beskidte' forehavender som kys og sex var endnu på dette tidspunkt forbeholdt slemme kvinder, hvis ondskab var ligefrem proportional med deres seksualitet. De jagtede mænd og ødelagde både etablerede familier og unge pars muligheder for en fremtidig hellig forening. I det klassiske Yesilçam-melodrama måtte den komplekse femininitet splittes op på to modsatrettede kvindefigurer. Den samme kvinde kunne ikke både være god og begære mænd. Seksualiteten måtte kanaliseres over i en anden krop: englens dæmoniske dobbeltgænger.

I 1970'erne fik tyrkisk film imidlertid en ny kvindelig stjerne, Müjde Ar (f. 1955), som gjorde op med de tyrkiske filmkvinders skizofrene dobbeltgængertilværelse. Hun blev opdaget af instruktøren Halit Refig (f. 1934), der lod hende spille hovedrollen i tv-serien *The Forbidden Love* (*Ask-i memnu*, 1974). Det var dog en anden instruktør, Atif Yilmaz (1925-2006), der i 1970'erne og 80'erne for alvor skulle gøre hende til stjerne.

I disse film spillede Müjde Ar for det meste kvinder, hvis adfærd var en torn i øjet på de religiøse og nationalistiske kræfter, men det lykkedes hende at fremstille dem på en måde, så deres ærbarhed ikke kunne drages i tvivl. Hendes stærke, ikke-stereotype kvindeskikkelser stillede det tyrkiske filmpublikum over for det faktum,

Müjde Ar i Serdar Akars
Offside (*Dar Alanda Kisa Paslasmalar*, 2000)



at en enkelt kvinde kan rumme både godt og ondt. Hun kan begære mænd og gå aktivt efter den mand, hun elsker; hun kan lyve, hævne sig og leve efter sine egne regler uden hjælp fra hverken skæbnen eller andre mennesker. Og alligevel være en god kvinde.

Publikum elskede Müjde Ar. Hun var ikke en stjerne på et fjernt firmament, men fremstod med alle sine fejl og sit begær som en ganske almindelig kvinde, en af os. I mange år forblev hendes sammensatte kvindefigurer imidlertid undtagelsen, der bekræftede reglen i tyrkisk film.

Erotik og arabesk. I 1970'erne og 80'erne blev der fortsat produceret over 100 film om året i Tyrkiet, men under indflydelse dels af tv, dels af periodens politiske begivenheder ændrede udbuddet af populærfilm sig markant. De gyldne Yesilçam-år fik en ende.

1970'erne indrammedes af militærkup i hhv. 1971 og 1980. I den mellemliggende periode holdt den tyrkiske befolkning sig meget inden for hjemmets fire vægge, specielt om aftenen. Det kunne være farligt – og undertiden var det direkte forbudt – at gå ud. Logisk nok betød det, at biografernes publikumstal styrtdykkede, mens tv-mediet hittede. At se tv var en tryg indendørs-beskæftigelse, og så var det ovenikøbet billigere end alle andre former for underholdning. Tv blev således en naturlig del af dagligdagen, og det tidligere melodrama-publikum blev hjemme og så udenlandske – mestendels amerikanske – tv-serier. I filmbranchens bestræbelser på at give den tyrkiske befolkning, hvad tv ikke kunne levere, måtte det klassiske Yesilçam-melodrama vige for erotiske film, letbenede komedier og såkaldte 'arabesk'-film,

Tyrkisk film oplevede en veritabel bølge af erotiske film i 1970'erne. For de fleste instruktører blev det et adelsmærke *ikke* at lave erotiske film, ligesom det var en æressag for skuespillerne, mandlige såvel som kvindelige, ikke at medvirke i dem. Men hvor de allerede etablerede 'engle'-stjerner aldrig optrådte i disse film, havde nye navne vanskeligere ved at stå imod. Mange var tvunget til at medvirke i de erotiske film for i det hele taget at have noget at lave, og det har siden forhindret dem i at få roller som pæne piger. I dag er det stadig noget, man taler om, hvis en eller anden berømthed har en fortid i den erotiske genre.

For de kvindelige skuespillere var det således en meget vanskelig tid, hvor de fleste kæmpede for at bevare deres ærbarhed og følgelig måtte gå arbejdsløse i længere perioder eller tjene til livets opretholdelse som casino-sangerinder. Der er en egen ulykkelig ironi i det forhold, at skuespillernes virkelige liv i denne periode til forveksling kunne ligne de melodramaer, de havde medvirket i i de foregående årtier.

Mod slutningen af 70'erne blev 'arabesken' den dominerende genre. Arabesk er i udgangspunktet en betegnelse for arabisk inspireret populærmusik, men da den blev forbudt på radio og tv, måtte sangerne finde nye pr-kanaler for deres plader. Arabesk-filmene har således først og fremmest til formål at sælge plader. De bygger på lynhurtigt sammenflikkede manuskripter, og den nødtørftige handling er konstrueret omkring sangeren, der spiller filmens helt. Som regel udstyres han med et eller andet uhyrligt problem, som han synger om højt og lavt, og når han er kommet igennem alle pladens numre, er filmen slut.

Genrens kvindelige figurer er typisk faldne kvinder. Heltens verden styrter sammen, da hans søster, mor eller elskede må prostituere sig, og han må følgelig enten kæmpe for at redde hende – efter en pas-

sende straf – eller dræbe hende for at bevare sin egen ære. Hvis det lykkes ham at hente hende tilbage fra mørkets kræfter, vil filmen ofte klinge ud med en indstilling af hende på en solbeskinnet kirkegård eller i moskéen, hvor hun tilsløret og i grædende bøn takker for sin frelse. Hvis hun derimod ikke kan reddes, ser vi i filmens slutning helten græde over hendes døde legeme.

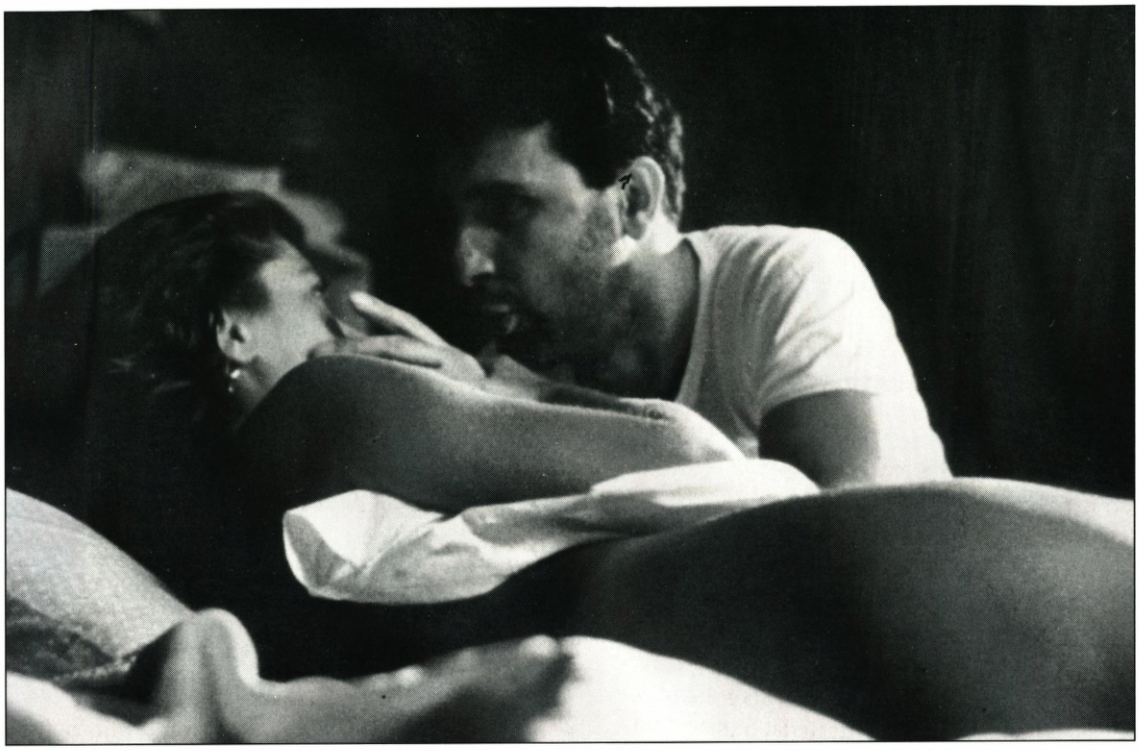
Yesim Salkim i Yavuz Turguls *The Bandit* (*Eskiya*, 1996)

Det venstreorienterede melodrama. Mens de erotiske film havde kronede dage i 1970'erne, strammedes den politiske censur. Ud af de foregående årtiers Yesilçam-boom var der ellers vokset en gruppe filmkunstnere, som i løbet af 60'erne havde introduceret en ny realisme i tyrkisk film og bl.a. stillet skarpt på samfundets fattige og undertrykte. Vigtigst blandt disse socialt engagerede instruktører var Yilmaz Güney (1937-84), som i 1970'erne blev genstand for skarp politisk forfølgelse og måtte lade kolleger instruere de fleste af sine manuskripter.

Det er imidlertid værd at bemærke, at flere af disse socialistisk inspirerede værker på nogle punkter lægger sig i umiddelbar forlængelse af melodramaerne. Faktisk kan man tale om en filmisk sub-genre, en slags 'venstreorienteret melodrama', hvor såvel de mandlige som de kvindelige figurer allerede i udgangspunktet er 'faldne' outsidere. Ganske vist er kvinderne skildret som individer med mere alvorlige problemer end deres seksualitet, og ærbarhed er sjældent et centralt tema i disse film, der snarere er optaget af at skildre en slags kollektiv tilstand af håbløshed. Men i f.eks. Yilmaz Güneys *The Poor* (*Zavallilar*, 1975, færdiggjort af Atif Yilmaz, mens Güney selv sad i fængsel) kan man høre den mandlige hovedperson sige til en prostitueret: "Dette system vil gøre jer alle til prostituerede; revolutionen er jeres eneste håb om frelse." Selv om konteksten unægteligt er en anden, er det venstreorienterede melodramas kvinder således ikke mindre endimensionale end deres ældre Yesilçam-søstre: deres eneste håb om frelse er nu blot forskudt til et engagement i venstrefløjens politiske kamp.

De fleste af disse film blev forbudt, og de få, der slap gennem censuren, var sjældent i stand til at tilfredsstille hverken publikum eller instruktørerne selv. Men de står tilbage som komplekse vidnesbyrd om en kaotisk tid.

Krise og genfødsel. I løbet af 1980'erne faldt produktionstallene støt, og begyndelsen af 90'erne blev et sandt mareridt for tyrkisk film. Alene i 1978 var der blevet solgt 58,2 millioner biografbilletter; tallet for 1994 var 0,3 million (Scognamillo 2003: 368). Og hvor man i 1975 havde kunnet sprøjte hele 225 nye film ud på markedet, blev der i hele perioden 1991-96 kun produceret i alt knap 40 film, hvoraf færre end femten kom ud i normal biografdistribution. Men samtidig med at produktionen faldt, øgedes mangfoldigheden, og i slut-90'erne syntes tyrkisk film på vej mod en slags genfødsel, godt hjulpet på vej af det lokale publikum, der var sultent efter igen at kunne se tyrkiske film.



Berlin in Berlin (1993, instruktion Sinan Cetin)

Yavuz Turguls (f. 1946) *The Bandit* (*Eskiya*, 1996) blev en publikumssucces af en kaliber, der ikke var set siden de gyldne Yesilçam-dage, og den skabte mere trængsel ved de tyrkiske billetluger end *Titanic*. I *The Bandit* er Emel (spillet af sangeren og skuespilleren Yesim Salkim) den eneste kvinde, men skønt hun ikke på nogen måde kan siges at være god, bliver hun hverken dømt eller straffet, for hun har, forstår vi, sine grunde til at forføre helten. I forlængelse af Müjde Ars selvstændige kvinder gør Emel dermed op med forgangne tiders skizofrene kvindebillede og forener ondt og godt i én og samme krop.

Et andet eksempel på denne 'nye tyrkiske kvinde' finder vi i *Innocence* (*Masumiyet*, 1997), der er instrueret af Zeki Demirkubuz (f. 1964). Her er hovedpersonen Ugur (spillet af Derya Alabora) en prostitueret, der også optræder som natklubsangerinde. Hun kan imidlertid ikke betegnes som en 'falden' kvinde, for skønt hun er prostitueret, føler hun ikke noget behov for at blive reddet. Hun er tro mod sin mand, der sidder i fængsel, og følger ham, hver gang han bliver overflyttet til et nyt fængsel. I det hele taget er hun kendetegnet ved en veludviklet omsorg for andre.

Offside (*Dar Alanda Kisa Paslasmalar*, 2000), der er instrueret af Serdar Akar (f. 1964), byder på endnu en prostitueret, Aynur (Müjde Ar). Skønt hun aldrig ligefrem bliver accepteret af samfundet, er der ingen, der synes at tage anstød af hende. Hun fremstår som en klog og sofistikeret kvinde, altid parat til at lytte til og hjælpe andre. Og da hun får tilbudt ægteskab, siger hun nej tak.

Værd at bemærke er også Sinan Cetins

(f. 1953) *Berlin in Berlin* (1993), hvor man for første gang nogensinde kunne opleve en tyrkisk kvinde masturbere på film – men vel at mærke en pæn og nydelig kvinde (spillet af Hülya Avşar), der forbliver pæn og nydelig – selv efter at vi har været vidne til hendes seksuelle begær.

Hvor man tidligere mest havde nøjedes med at antyde, at de faldne kvinder havde sex med mænd for penge, vrimlede det i sen-90'erne med prostituerede på de tyrkiske lærreder. Selv om publikum ikke overværede selve akten, herskede der ingen tvivl om, hvad der foregik, men kvinderne blev ikke af den grund anset for onde. Man kan således konstatere, at de faldne kvinder stadig er et fremtrædende tema i tyrkisk film – blot synes holdningen til dem at have ændret sig.

"Det eneste, vi frygter, er kvinder". I februar 2006 erklærede Müjde Ar til avisen *Milliyet*, at der ikke er nogen tilfredsstillende erotiske scener i tyrkisk film. Udtalelsen udløste en diskussion i den tyrkiske filmindustri, hvor de fleste instruktører og såvel mandlige som kvindelige skuespillere i det store og hele erklærede sig enige med Müjde Ar. Der var også dem, der hævdede, at tyrkiske kvinders kroppe ganske enkelt ikke egner sig til den slags scener, mens andre fremførte, at det tyrkiske publikum ville reagere negativt, hvis man indlagde erotiske scener i en i øvrigt tækkelig film. Der blev advaret imod at indlægge erotiske scener som rent pikanteri; kun hvis scenerne havde en nødvendig dramaturgisk funktion, ville de ikke virke anstødelige. Kun i de færreste tyrkiske film kan erotikken imidlertid siges at være båret af en sådan dramaturgisk nødvendighed. Ifølge Müjde Ar bærer de erotiske scener også præg af, at instruktørerne – som praktisk talt alle er mænd; først i 90'erne er der dukket et par kvindelige instruktører op – føler sig ilde til mode under optagelserne, som de sørger for at få i kassen hurtigst muligt, mens de bekymrer sig om folkets dom.

Atif Yilmaz – hvis navn er uløseligt forbundet med Müjde Ars efter deres mangeårige samarbejde – kom ved et foredrag i 2005 med en morsom kommentar. På et spørgsmål om, hvorfor horror- og science fiction-genrerne glimrer ved deres fravær i tyrkisk film, svarede han: "Fordi disse genrer ikke fungerer. Hvorfor skulle nogen lave en film, som ingen vil se? Uanset hvilken klasse de tilhører, og uanset deres uddannelsesniveau er der ingen tyrkiske tilskuere, der gider se horror eller science fiction. Vi tyrkere er hverken bange for mørke, døde mennesker eller ukendte og onde kræfter; vi holder natlige picnics på kirkegårde og drikker raki. Ej heller frygter vi fremtidige katastrofer eller en eller anden ukendt form for liv ude i rummet. Det eneste, vi frygter, er kvinder. Vi føler os truet; de er overalt, vi elsker dem, vi behøver dem, vi begærer dem – men vi forstår dem ikke."

Og her berører vi måske den egentlige årsag til melodramaernes popularitet og dominans i tyrkisk film. Der består en slags hemmelig, maskulin 'kontrakt' mellem de (mestendels mandlige) tyrkiske instruktører og det tyrkiske publikum. Melodramaerne repræsenterer mændenes opfattelse af *deres* kvinder – et kvindebillede, som i et vist omfang har været med til at forme *deres* virkelige kvinder, som ler og græder til disse film.

Men uanset denne underforståede kontrakt mellem instruktørerne og publikum vil enhver kvindes sjæl, gudskelov, altid rumme helt sin egen dosering af godt og ondt. Tyrkisk films 'faldne' kvinder råber stadig om hjælp, men i dag nægter de at

lade sig redde af helten. Han er imidlertid nødt til at blive ved med at forsøge at frelse dem, for at filmen kan fortsætte.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. I dag er gaden opkaldt efter tyrkisk films første mandlige stjerne, Ayhan Ishik (1929-1979).
2. Som i Halide Edip Adivars roman *Vurun Kahpeye* (*Stone the Harlot to Death*), en historie om en ung republikansk lærer, der kommer til en lille by og ofrer sig for sit lands frihed. Romanen er blevet filmatiseret tre gange; af Omer Lutfi Akad i 1949, Orhan Aksoy i 1964 og Halit Refig i 1973.

Litteratur:

Boudhiba, Abdel Wahab (1985). *Sexuality in Islam*. London: Routledge and Kegan Paul.

Evren, Burçak (1999). "Bizim Yildizlarimiz: Kadin Oyuncular" [Our Stars: Actresses]. In: Oya Baydar og Derya Ozkan (red.): *75 Yılda Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları* [Fashions of Republic]. Istanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Jacobs, Lea (1997). *The Wages of Sin : Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Los Angeles: University of California Press.

Mernissi, Fatema (1987). *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Scognamillo, Giovanni (2003). *Turk Sinema Tarihi* [The History of Turkish Cinema]. Istanbul: Kabalci.

Kandiyoti, Deniz (1996). *Cariyeler, Bacilar, Yurttaslar* [Women of the Court, Sisters, Citizens]. Istanbul: Metis.

Serazer Pekerman underviser i film og webdesign ved Bilgi-universitetet i Istanbul. Hun har desuden selv instrueret en række kortfilm.

Climates (*Iklimler*, 2006). Ebru Ceylan, instruktørens hustru, spiller hovedrollen

Romantiske klimaforandringer

En indføring i Nuri Bilge Ceylans billedskønne, melankolske og listigt selvironiske film

Af Thure Munkholm

I en tid, hvor tyrkisk film har svært ved at finde ud over landets grænser, har instruktøren Nuri Bilge Ceylan (f. 1959) med blot fire spillefilm i bagagen slået sit navn fast som en af Tyrkiets mest velrenommerede filmskabere. Det foreløbige højdepunkt i karrieren har været tildelingen af juryens Grand Prix i Cannes i 2003 for filmen *Distant* (*Uzak*).

Med små budgetter og sig selv som producent (Ceylan har etableret produktionsselskabet NBC Film) har det været let for instruktøren at undgå kommercielle kompromiser. Han har i ro og mag kunnet iscenesætte sig selv som en auteur, der med let genkendelige stiltræk og tilbagevendende motiver laver sin helt egen type film – idiosynkratiske sædeskildringer, der fortæller om almindelige mennesker med en problemfyldt hverdag, ondt i livet og ofte en følelse af fejlplacering.

Skønt hans fortællinger er solidt forankret i den tyrkiske muld og handler om lokal hjemstavnsfølelse, er det især i Østeuropa og den hedengangne Sovjetunion, Ceylan har hentet sin stilistiske inspiration, og han har udviklet et ekstremt sansemættet og naturforbundet billedsprog, der står i gæld

til ikke mindst Andrei Tarkovskij.

Nuri Bilge Ceylans foreløbige produktion fremstår af alle disse årsager som usædvanlig konsistent, både hvad angår tematik og stil. De fire spillefilm er flankeret af en enkelt kortfilm, som er Ceylans første værk og på mange måder et frø, hele hans univers synes at være spiret frem af. Debutkortfilmen hedder ganske passende *Cocoon* (*Koza*, 1995) og skildrer et ægtepars problemer med at kommunikere med hinanden. Samme problemstilling er omdrejningspunktet for Ceylans seneste film, *Climates* (*Iklimlir*, 2006).

Og som om det ikke var nok med faste temaer og stiltræk, er selv Ceylans skuespillere gengangere. Ganske vist ændres navne og identiteter fra film til film, men som typer og af temperament ligner de sig selv. Kuriøst er det også, at de næsten alle er rekrutteret blandt venner og familie. Instruktørens mor, Fatma Ceylan, spiller således med i samtlige Ceylans fem film, faderen Emin i fire, og vennerne Emin Toprak og Muzaffer Özdemir i henholdsvis tre og to film. I den seneste, *Climates*, der i maj i år modtog de internationale filmkritikeres pris på Cannes-festivalen, har han såmænd placeret sig selv og sin kone foran kameraet.

Med et sådant ensemble kunne man godt tro, at Ceylans film ville være udpræget selvbiografiske. Men det er de faktisk ikke. I nogen grad kan familierelationerne selvfølgelig ikke undgå at henlede opmærksomheden på Ceylan som person, hvilket han også har udnyttet med selvironisk effekt (mere om dette senere i artiklen). Men fordelen ved den nære rekruttering er primært rent pragmatisk: Ved at begrænse skuespilllerlønningerne kan økonomien holdes nede på et niveau, hvor Ceylan kan bevare fuld kunstnerisk kontrol over processen og det færdige produkt.

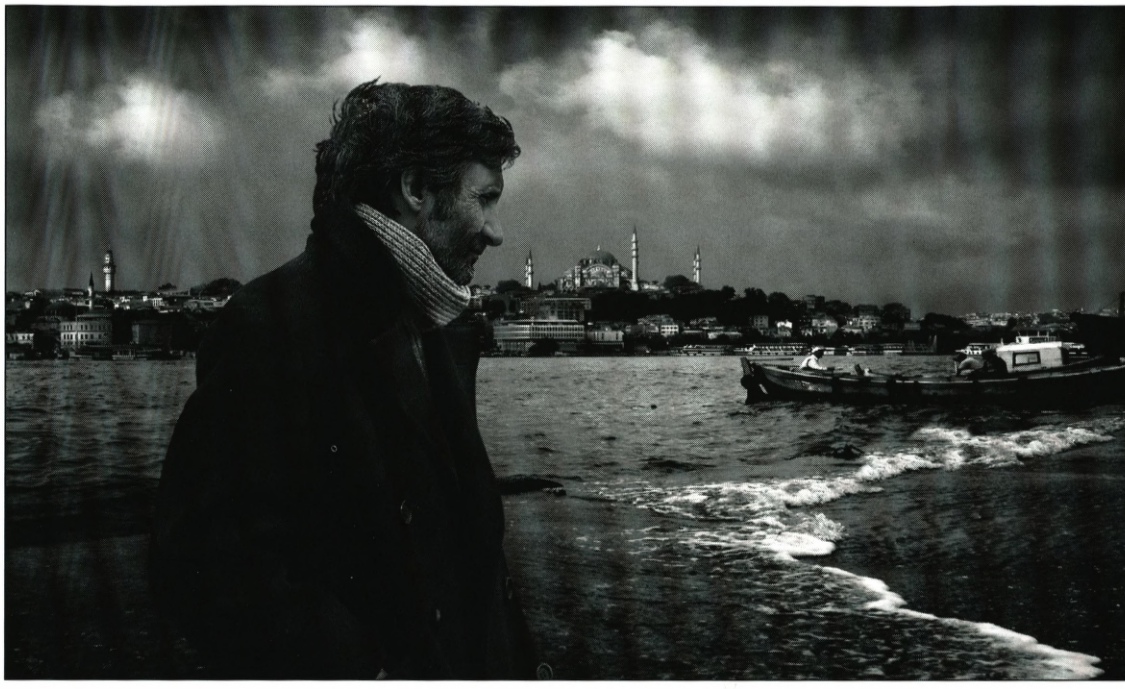
Melankoliens resonans. I den lyriske *Cocoon*, der blev udtaget til kortfilmkonkurrencen i Cannes, skildrer Ceylan et gammelt ægtepar, der mod slutningen af deres liv mødes efter længere tids adskillelse. Hun ankommer fra byen, mens han ses ventende i og omkring deres gamle hus i en lille landsby. I løbet af filmens sytten ordløse minutter følger vi deres gradvise erkendelse af, at de ikke længere er i stand til at kommunikere med hinanden.

Fortiden kan ikke genskabes, signalerer Ceylan, men den er også svær at løbe fra. Overalt skildrer han sine personer som værende tynget af begivenheder i fortiden, der hensætter dem i en form for melankolsk apati.

Hvor det i *Cocoon* gælder parrets erindring om ægteskabet, handler det i debutspillefilmen *The Small Town* (*Kasaba*, 1998) om en mand, der som ung vælger at forlade sin landsby i det centrale Anatolien til fordel for et liv i byen. Beslutningen bliver det traumatiske omdrejningspunkt for den resterende del af familien – ikke mindst for hans efterladte søn, der senere tager samme skridt.

I *Majskyer* (*Mayis sikintisi*, 1999) er det et eksamensresultat, der får en af hovedpersonerne til at forlade sin landsby og sit kedelige fabriksarbejde, og i *Distant* er det højst sandsynligt en forlist affære et sted i fortiden, der er den væsentligste årsag til en af hovedpersonernes depressive tilstand.

Men alle disse psykiske lig i lasten tjener ikke til at forklare, hvorfor personerne har det så skidt. Snarere er de – akkurat som hos Ingmar Bergman og Michelangelo Antonioni – symptomer på en mere grundlæggende tilstand af psykisk ustabilitet og melankolsk apati. På samme måde som hovedpersonen Giulianas biluheld i Antonionis *Il deserto rosso* (1964, *Den røde ørken*) ikke fuldt ud kan forklare hendes

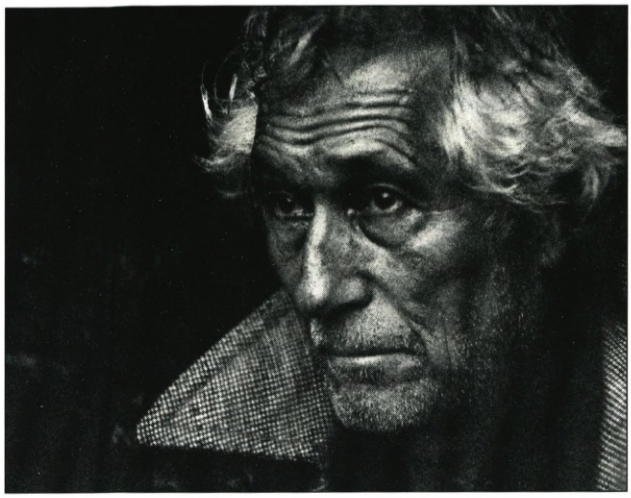


Muzaffer Özdemir som den ensomme Mahmut i *Distant* (*Uzak*, 2002)

psykiske nedtur – uanset hvor meget hendes rationelle mand prøver at få den til det – er melankolien hos Nuri Bilge Ceylan så at sige fundamental. Den kan ikke henføres til banale, enkeltstående kausalforhold. Den synes at være et eksistensvilkår.

At Ceylan under alle omstændigheder er mere interesseret i *tilstanden* af melankoli end i dens årsager, vidner hans billedsprog om. Skåret ind til benet kan allerede *Cocoon* betragtes som en studie i melankoli. Med en for en debutant imponerende træfsikkerhed formår han at få personernes melankoli til at resonere i filmens stil. Det sker gennem en gribende sammenstilling af enkle situationsbeskrivelser, lyriske billedpassager og nærbilleder af karakterernes mærkede ansigter. En stil, som Ceylan har fulgt op på og forfinet i sine efterfølgende film.

Landskabet som ledemotiv. Ceylans visuelle formidling af melankolien bringer mindelser om den romantiske malerkunst. Den franske kunsthistoriker Vincent Pomarède har således beskrevet, hvordan de romantiske malere ikke blot var interesseret i landskaber og i den menneskelige subjektivitet. Vigtigere var den måde, disse to interesser blev bragt til at gribe ind i hinanden på. Ifølge Pomarède indgik subjekt og landskab nemlig i en gensidig påvirkning, hvor landskabet udtrykte, hvad sjælen følte, alt imens subjektet på sin side søgte ud i og lod sig påvirke af landskabets tristesse: "Pirringen af fantasien var forbundet til virkeligheds-dogmet; drømmens subjektivitet til det betragtende øjes objektivitet" (Pomarède 2006: 318). Udtrykt i filmiske termer kan man sige, at det var en montage af to elementer (landskabet og subjektiviteten), der definerede den skil-



Emin Ceylan i *Cocoon* (*Koza*, 1995)

dring af mentale tilstande, som 1700- og 1800-tallets romantiske malere tilstræbte.

Træder vi et par skridt fremad i historien, til 1995 og *Cocoon*, ser vi, hvordan Ceylan viderefører den romantiske naturtanke.

Filmen lægger for med en serie af parfotografier af det gamle ægtepar, mens de endnu var sammen. I to klip introduceres nu hovedpersonerne hver for sig. Han, indhyllet i mørke, kigger mod venstre i billedet; hun kigger mod højre med et bylandskab bag sig. Herved får Ceylan med enkle midler pointeret, at hovedpersonernes forsøg på at nærme sig hinanden ikke blokeres af uvilje (de kigger stadig i hinandens retning), men derimod af noget udefinerbart, der blokerer for den direkte relation (deres blikke mødes ikke).

Herefter klippes der til et billede af en kornmark, der ruskes af vinden. Helt i tråd med Lev Kuleshovs tommelfingerregel om, at to på hinanden følgende indstillinger har en afsmittende effekt på hinanden, bliver billedet af efterårsvejrets indvirkning på kornet øjeblikkeligt bærer af det aldrendes ægtepars melankoli. Billedet af en omstyrtet og urolig kornmark bliver koblet med usikkerheden i deres blikke. Samtidig etablerer Ceylan landskabet som *Cocoons* ledemotiv – et motiv, der som i hans senere film væver sig umærkeligt ind og ud af skildringerne af ægteparrets uforløste genforening.

Ceylan har ofte udtalt, at han i sine film prøver at fokusere på de detaljer i den mellemmenneskelige psykologi, der ikke kan tales om. Med det oprørte landskab som ledemotiv skaber han en kraftfuld visuel metafor, der udtrykker den udsatte følelsesmæssige tilstand, det gamle ægtepar befinder sig i i mødet med hinanden, men som de ikke selv er i stand til at tale om.

Men ud over at fungere som en visuel projektion af ægteparrets stemninger har landskabet også en anden funktion. Der er nemlig ikke tale om et hvilket som helst landskab, men om deres gamle hjemegn – deres baghave, et sted fyldt med minder om det liv, de i sin tid levede sammen. I flere scener ser vi manden, der stadig bor på stedet, bevæge sig langsomt gennem eller ligge henslængt i kornet. Disse sekvenser minder påfaldende om den måde, hvorpå Stalker ligger drømmende på jorden i Tarkovskijs *Stalker* (1978, *Vandringsmanden*), og på samme måde som i dén film er naturen hos Ceylan ikke udelukkende et subjektivt billede, men også et konkret sted, hvor han kan opsøge og måske lindre sine vandrende tanker og erindringen om det, der var.

Visuelle klimaændringer. Denne romantiske dobbelthed kommer måske stærkest til udtryk i de konstante klimaændringer, der overalt i Ceylans film indrammer personernes forblæste tilværelser. Klimaet i filmene er ekstremt omskifteligt. Årstiderne kan snildt skifte mellem to indstillinger, og snart placerer Ceylan sine personer på

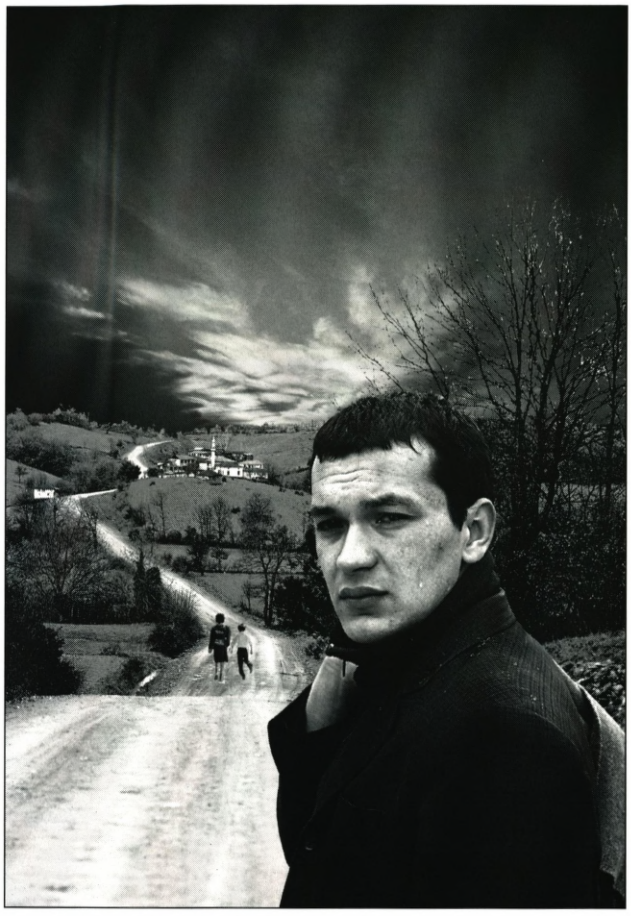
vindblæste marker, snart foran oprørte vandspejle eller midt i snedækkede landskaber.

På handlingsplanet søger mange af personerne selv aktivt ud i vejrekstremerne. Man kan gætte på, at de gør det for at dyrke melankolien som tilstand. De urolige landskabsbilleder går dog samtidig så at sige bag om ryggen på personerne og udtrykker deres tilstand af melankoli. Det ses for eksempel, når hovedpersonen i *Distant* går lange ture gennem et sneklædt Istanbul, eller når den triste hovedperson i *The Small Town* betragter en majsolnedgang fra sin faste plads på marken. Og måske visuelt stærkest af alle er den scene i Ceylans seneste film, *Climates*, hvor den mandlige hovedperson er søgt ud på en bro for at betragte vinternatten, der strækker sit farvemættede skydække ud bag ham. Filmens titel peger naturligvis på klimaets dobbelte betydning. De konstante klimaændringer i *Climates* danner bagtæppe for skildringen af et kuldsejlet kærlighedsforhold og de to hovedpersoners konstante kamp for at holde liv i det. Sammen eller hver for sig.

Majskyer (*Mayis sikintisi*, 1999)

De tre aldre. Et af de punkter, hvor Ceylan har fundet sin egen stil, er i hans skildring af mennesket i dets forskellige aldre, herunder forholdet mellem børn og voksne. Jean-Luc Godard har engang om sit efterårsdigt *Éloge de l'amour* (2001) udtalt, at han ønskede at lave en film om voksenlivets ubestemmelighed i overgangen fra barn- til alderdom. I de to ender af aldersskalaen bliver mennesket omtalt med aldersbetegnelser ('en ung kvinde', 'en gammel mand'), mens det spektrum, der ligger imellem ung og gammel, kun sjældent betegnes. Den periode, der udgør den centrale del af vores liv, er derfor, siger Godard, præget af en form for identitetsløshed (Godard 2001: 31). Og det er netop grundstenen til følelsen af melankoli i *Éloge de l'amour*.

Ceylan knytter en lignende melankoli til netop den store midterste del af livet. Men i modsætning til Godard, der sætter voksenlivets 'ubestemmelighed' i centrum, anbringer Ceylan sine melankolske klynkere i spænd mellem barndommen, der er overstået og glemt, og en alderdom, der endnu ikke kendes. Begge yderpoler i aldersspektret romantiseres tydeligt: Børnene fremstilles som åbne over for livet, som opdagelsesrejsende i en verden spækket med sansepotentiale, mens de ældre mennesker skildres som forholdsvis realistiske, jordbundne og ofte med ironisk overskud – bortset fra i *Cocoon*, hvor de gamle hovedpersoner minder om de øvrige films voksne melankolikere. De ældre har gene-



Melankoli i *The Small Town* (*Kasaba*, 1998)

relt fundet sig til rette i det liv, der endnu trykker de voksne, og de reagerer ofte på hverdagens trængsler med en formildende distance.

Næst efter de voksne melankolikere spiller børnene og deres måde at opleve verden på den vigtigste rolle i Ceylans filmkunst. I begyndelsen af *The Small Town* viser han i en fantastisk scene, hvordan en hel skoleklasse glemmer alt om undervisningen for i stedet at koncentrere sig om en fjer, som de puster rundt mellem bordene i det kolde undervisningslokale. Da fjeren efter en rum tid daler langsomt ned mod underviserens kateder, rettes klassens samlede opmærksomhed mod dette lille naturfænomen, der i børnenes øjne er som ramt af en tryllestav. Hverdagen er blevet magisk. Det forstår vi som tilskuere især, da Ceylan skifter sine forholdsvis neutralt beskrivende kameraindstillinger ud med en indstilling filmet fra loftet – af fjeren, der langsomt daler gennem klasselokalet. Med ét vendes klasselokalets let genkendelige geografi på hovedet og får i kraft af denne ene indstilling et helt nyt liv. Åbenbaringen er for os som beskuere rent visuel; for de måbende børn er den mental.

Samme opdagelsesfascination ses i forbindelse med de to søskende, der i samme film spadserer hjem til familien langs mark og skov. Vejen hjem – og ikke mindst fundet af en skildpadde på jorden – udgør for den yngste af de to en symbolsk opdagelse af verden. Det lille dyr granskes på alle ledder og kanter, før nye opdagelser står for døren. Senere ser vi drengen slå heftigt i jorden med en kæp, indtil der begynder at krible små fascinerende insekter frem.

Det udtryksfulde ved naturen sættes i direkte forbindelse med børnenes fascination af virkelighedens små mirakler, der igen på interessant vis spejler Ceylans egne forsøg på at skildre hverdagens stumme poesi. Billeder som dem af fjeren, skildpadden og myrerne er nemlig langt fra enestående i Ceylans film. Tværtimod forsøger han ofte at give sine billeder en kant af udtryksfuld naturmagi, som når han eksempelvis fokuserer på ringene i et vandspejl (i *Cocoon* og *The Small Town*), det pulserende skyggespil på personernes kroppe (i *The Small Town* og *Majskyer*) eller på, hvordan nyfalden sne kan ændre det genkendelige landskab (i *The Small Town*, *Distant* og *Climates*). Børnenes sansninger kommer på den måde til at fremstå som kraftfulde metaforer for den åbenhed over for naturens fænomener, som Ceylan – der

også selv står bag kameraet på sine film – selv søger.

Fra højstemthed til humor. Den klassiske auteurlæsning betragter ofte en instruktørs samlede værker som variationer over ét udgangspunkt. Samlet set udgør Nuri Bilge Ceylans værk som allerede nævnt et organisk hele, hvor ikke blot skuespillere og karaktertræk går igen fra film til film, men hvor også de enkelte films handlingstråde og visuelle ledemotiver skaber elegante netværk af overlapninger og relationer på tværs af værkerne.

Men på trods af alle disse konsistente træk findes der næppe noget instruktør-*œuvre*, det giver mere mening at analysere kronologisk end Nuri Bilge Ceylans. Den opmærksomme tilskuer vil forlyste sig med at opdage, hvordan hver ny Ceylan-film har sit klart definerede udgangspunkt i den forrige – som forsøgte han med hver film at gå et skridt tilbage, finde en interessant scene i den tidligere og gøre den til en ny film. Eksempelvis tager *Distant* udgangspunkt i filminstruktøren og hans fætter, der var mindre centrale figurer i *Majskyer*. Blot ses deres forhold nu fra en lidt anden vinkel.

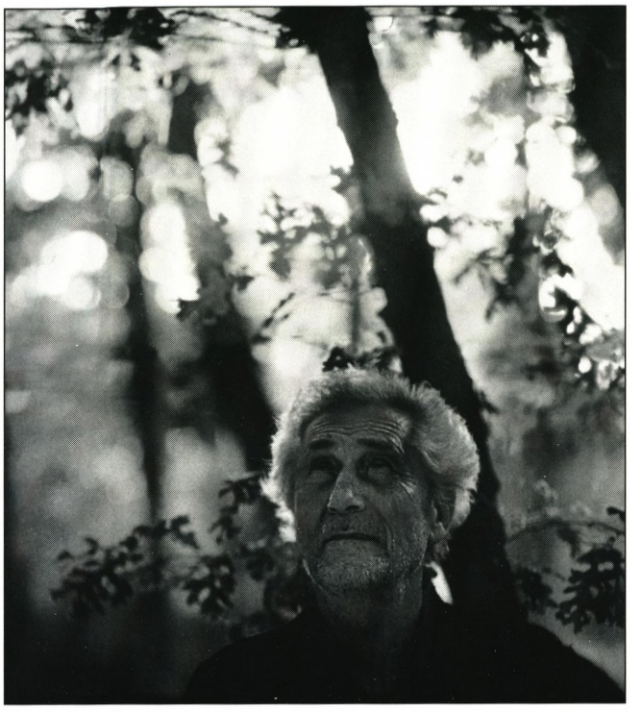
Og går man kronologisk til værks, bliver de små tematiske udsving i Ceylans oeuvre tilmed suppleret af en interessant udviklingslinje, der går fra det alvorsfulde mod det stadig mere selvironiske.

Ceylan har selv udtalt, at en af hans største inspirationskilder er den russiske forfatter Anton Tjekhov, hvis tragikomiske humor han har forsøgt at ramme. Humoren spiller en væsentlig og ofte undervurderet rolle i Ceylans film. I *Cocoon* og *The Small Town* kommer den til udtryk i form af et mildt lune, der diskret siver ind i den højstemte melankoli og gør skildringen menneskelig. *Majskyer* er sine steder ligefrem morsom; omdrejningspunktet er en gammel mands kamp for at beskytte sine træer mod en usynlig fjende, nemlig myndighederne. Bureaukratiet, staten, den kommunale administration, lovgivningen – det fylder komisk meget i den gamle mands bevidsthed; komisk, fordi ingen lytter til ham, og fordi hverken han eller vi nogensinde møder fjenden, selv om han jagter den tilforordnede gennem hele lokalområdet.

Det store i det små. Klasseværelset i *The Small Town* (*Kasaba*, 1998)

I den efterfølgende film, *Distant*, sætter en elegant selvironi igennem hos Ceylan. I filmen flytter Yusuf for en kort periode fra landsbyen ind til den i Istanbul bosatte Mahmut, hvem det bestemt ikke passer at skulle dele lejlighed – eller tilværelse. I en uforglemmelig scene forsøger Mahmut at kede vennen så meget, at denne vil fortrække og gå i seng. Det morsomme er midlet: En videovisning af Ceylans eget referencepunkt, Tarkovskijs *Stalker*. Og så snart missionen er fuldført, og Yusuf er smuttet, viger Tarkovskijs højstemte scener såmænd pladsen for en god gang porno!

Senere i *Distant* citerer Ceylan rent visuelt selv samme Tarkovskij-film. I *Stalker* foretager Tarkovskij en ubrudt kamerabevægelse fra et close-up af titelfigurens



Emin Ceylan som den fanatiske træ-beskytter i *Majskyer* (*Mayis sikintisi,* 1999)

ansigt, op over hovedet på ham og ud til et drømmeagtigt landskab. Variationer over denne teknik findes allerede i Ceylans tidligste værker, *Cocoon* og *The Small Town*.

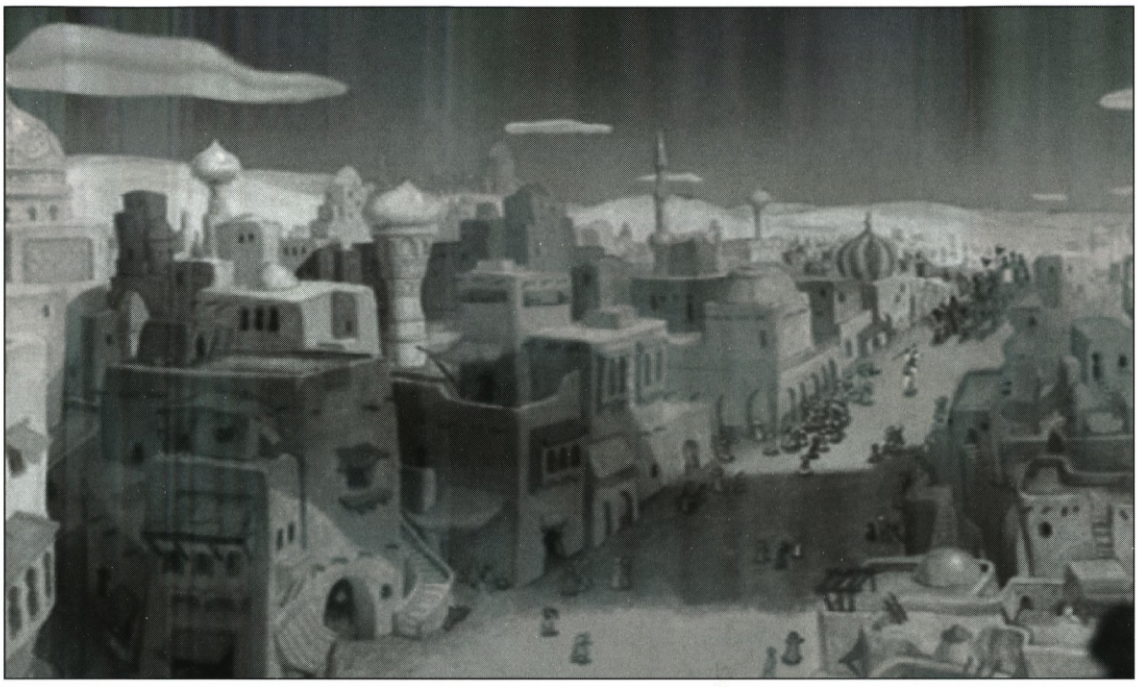
Men i *Distant* får den et særligt ironisk twist. Da fotografen en aften sidder og mimrer i sofaen, hæver kameraet sig fra sin position bag lænestolen langsomt over hovedet på ham – og ender foran det flimrende fjernsyn.

Ved at skifte metafysikken og naturromantikken ud med det flimrende tv viser Ceylan, at han – trods sin alvorstunge beskæftigelse med sjælens traurighed og den problematiske mellemmenneskelige psykologi – ikke er bange for at lægge afstand til den patos, han i sine tidlige film kanaliserede ned i samme type indstilling. Heri ligger ikke alene en afstandtagen til filmenes selvhøjtidelige personer, men også en selvironisk distance til Ceylans egen måde at lave film på. Det kan godt være, at livet er kedeligt. Men det betyder ikke, at man som tilskuer skal kede sig.

Litteratur

Godard, Jean-Luc (2001). "Entretien". In: *Cahiers du cinéma* #557, maj 2001, s. 28-39.

Pomarède, Vincent (2006). "Die Lust an der Melancholie – Die Landschaft als Zustand der Seele". In: Jean Clair (red.): *Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst.* Berlin: Hatje Cantz.



Bybillede fra Disney-tegnefilmen *Aladdin* (1992, instruktion: Ron Clements og John Musker)

It's barbaric, but hey, it's home

Disneys *Aladdin* – uskyldig underholdning eller orientalistisk stereotypi?

Af Maja Rudloff

Selv om Mellemøsten i århundreder har fungeret som et fremmedbillede, Vesten har defineret sig op imod, er det først gennem de seneste årtier, at man er begyndt at interessere sig for mellemøstlige stereotypier i den vestlige populærkultur.

Edward Saids *Orientalisme* fra 1978 er et centralt værk i opgøret med Vestens traditionelle fremstilling af andre kulturer. Bogen markerede en helt ny tilgang til kulturanalysen – en poststrukturalistisk, dekonstruktiv tilgang til de diskursive processer, der danner grundlag for den vestlige selvforståelse og historieskrivning. Saids værk var blandt de første, der foreslog, at den vestlige akademiske tradition og kunsthistorie havde skabt en imaginær 'Orient', der skjulte de mellemøstlige landes virkelighed og i stedet fremstillede Mellemøsten som et snavset og frastødende, men også fortryllende sted – en fiktion fyldt af vellystne, æggende og skurkagtige stereotyper, der, ifølge Said, i virkeligheden fortalte mere om dem, der skabte myterne, end om 'de andre', der blev repræsenteret.[1]

Orientalisme kan betegne vidt forskellige fænomener og udspringe af en bred vifte af vestlige forestillinger. Men karakteristisk

Halshugning under maurerkongerne i Granada (1870). Dette maleri af franskmanden Henri Regnault (1843-1871) er et godt eksempel på den orientalistiske kunst: Det eksotiske motiv er fri fantasi, men detaljerne yderst realistiske

er, at de netop er fantasier og sjældent forbundet med noget dybere kendskab til de lande og kulturer, de refererer til. Orienten er ikke en reel geografisk lokalitet, men en relativ størrelse, der fra 1700-tallet og frem i den vestlige bevidsthed strakte sig fra Marokko i vest til Japan i øst (Said 2002: 9) – en ideologisk konstruktion i en euro-amerikansk diskurs, den vestlige verdens kvintessentielle 'anden'.

Said viser, hvor let det er at tale om Mellemøsten og dets befolkninger under ét, fordi orientalismens traditionelle diskurs og repræsentationsformer allerede har reduceret dem til en kerne-essens. Det er hans ønske at problematisere orientalismen, da den gennem sine konstruktioner og fortællinger for ham at se bærer et medansvar for Vestens unuancerede holdninger til de mange millioner mennesker, der lever i Mellemøsten – eller som har måttet forlade regionen på grund af politisk undertrykkelse eller ønsket om et bedre liv.

Orientalismen har sine rødder i 17- og 1800-tallets eksotisme – en eksotisme, der i høj grad blev formet og defineret af samtidens europæiske litteratur og billedkunst,[2] men Said beskriver også, hvorledes den arabiske muslim særligt efter AndenVerdenskrig har optrådt som en vigtig figur i amerikansk populærkultur. Han konkluderer:

> I film og på tv bliver araberen enten forbundet med liderlighed eller blodtørstig uærlighed. Han synes at være sexgal og degenereret. Ganske vist er han i stand til at gennemføre listigt udtænkte intriger, men grundlæggende er han sadistisk, troløs og lavtstående (Said 2002: 325).

Medieforskere som Henry A. Giroux, Janet Wasco, Erin Addison og Ella Shohat har videreført Saids pointer og peget på, hvor stort et ansvar populærkulturen, herunder film, bærer for udbredelsen af bestemte billeder af 'de andre' – og dermed for hegemoni-dannelser.

Underholdning med holdning. I dette perspektiv er Disney-koncernens film særlig interessante. Dels fordi Walt Disney

i dag er en af verdens førende medieproducenter og dermed fungerer som afsender af en stor del af de repræsentationer af andre kulturer, der dagligt projiceres ud i verden,[3] og dels fordi Disney indtager en særlig status hos forbrugere og anmeldere verden over. Mange føler, at koncernens produkter og de budskaber, de formidler, er mere tilforladelige og uskyldige end andre mediekonglomeraters (Wasco 2001: 3).

Således har en nylig dansk receptionsanalyse vist, at forældre anskuer Disney-navnet som et kvalitetsstempel og derfor sætter færre begrænsninger og regler for deres børns forbrug af Disney end for deres brug af andre medieprodukter (Drotner 2003: 167).

Som den amerikanske medieforsker Henry A. Giroux imidlertid har påpeget, så har Disneys film og tegnefilm en funktion, der langt overstiger den rene underholdning; de producerer også kultur og reproducerer den vestlige opfattelse af andre kulturer (se bl.a. Giroux 1997).

Nærværende artikel tager Giroux på ordet og undersøger, hvilket billede af Mellemøsten og dets befolkninger, multimedie-koncernen rent faktisk tegner. Afsættet er tegnefilmen *Aladdin* (1992), der er instrueret af Ron Clements og John Musker.

Ikke alene er *Aladdin* tegnefilm-historisk interessant ved at være en del af den bølge af animationsfilm, der i 1980'erne og 90'erne genoplivede Disney-selskabets stolte tradition for nyfortolkninger af ældre litterære eventyr. Den skiller sig samtidig ud fra mange af Disneys øvrige film ved ikke at bygge på vestlige fortællinger, men på den middelalderlige persiske historie om gadedrengen Aladdin ('den af lykken tilsmilede') og hans fortryllede lampe. Filmen fik da også usædvanligt stor opmærksomhed ved premieren, blev rost af kritikerne og vandt bl.a. to Oscars og tre Golden Globe-priser, og den blev efterfølgende solgt i hele 24 millioner videokopier i USA alene (Maltin 1995: 296). *Aladdins* samlede indtjening på biografbilletter, videosalg og diverse merchandise var på over en milliard dollars (Giroux 1999: 93), og filmen blev derved den hidtil mest indbringende tegnefilm i virksomhedens historie.

Disneys Orient. Som den amerikanske filmforsker Erin Addison har påpeget, er Disneys *Aladdin* tydeligvis et kvintessentielt orientalistisk sted: Som handlingen skrider frem, afsløres en verden af sabelslugere, halvdøde hashrygere, korrupte gadehandlere, fez- og turbanklædte folk, tilslørede og dog næsten nøgne kvinder, mavedansere, akrobater, kameler, elefanter, bengalske tigere, kobraslanger og skarabæer. En verden sammensat af ørken, afskærmede haver, pyramider, Taj Mahal, basarer, pagoder og klassiske ruiner. Et sted, hvor dyrkelsen af Farao, troen på Allah og fejringen af det kinesiske nytår er strikket sømløst sammen. Ved ukritisk at samle alle disse elementer under ét sletter filmen de forskellige kulturers særlige karakteristika (Kina, Indien, Saudi-Arabien, Egypten, Marokko m.fl.) og erstatter dem med en velkendt ideologisk konfiguration – Orienten.

I Disneys fremstilling er de ovennævnte lande mere ens i deres andethed, end deres kulturelle systemer er adskilt fra hinanden, og dermed henvises hele feltet til en eksotisk andethedsposition: "Det er alt sammen Orienten, det er ikke os" (Addison 1993: 7).

Allerede filmens åbningssang, "Arabian Nights", skitserer arabisk kultur med en tydelig orientalistisk tone. Sangteksten hævder:

I come from a land
From a faraway place
Where the caravan camels roam

Den onde troldmand Jafar i *Aladdin* (1992)

Where they cut off your ear
If they don't like your face
It's barbaric, but hey, it's home

Sangtekstens beskrivelse af Arabien som et barbarisk sted, hvor man får skåret øret af, hvis ikke folk synes om ens ansigt, frembragte massive protester fra etniske minoritetsgrupper i USA, bl.a. The American-Arab Anti-Discrimination Commitee (Maltin 1995: 296).

På baggrund af protesterne ændrede man til hjemmevideo-udgaven af filmen (men ikke til cd'en med filmens soundtrack) sangtekstens linje fire og fem, så de i stedet lød: "*where it's flat and immense / and the heat is intense*". Den efterfølgende sætning, "*It's barbaric, but hey, it's home*", blev derimod bevaret.

Dick Cook, direktør for Disneys videodistribution, gav som forklaring herpå, at ordet 'barbarisk' refererede til landskabet og det barske klima, ikke til befolkningen (Fox 1993).

Minoritetsgrupper havde også andre indvendinger, der ikke vandt gehør i Disney-ledelsen. Det gjaldt bl.a. den ukorrekte udtale af arabiske navne i filmen, den unuancerede portrættering af land og by (der findes tilsyneladende kun ørken og basar) og brugen af intetsigende krusedulle r i stedet for rigtigt arabisk skriftsprog. Åbningssangens negative præsentation af arabisk kultur og natur understøttes desuden visuelt af en række groteske, voldelige og onde figurer, der ligeledes forblev uændrede.

Aladdin – en vestlig helt. Edward Said har påpeget, hvordan krumme næser og 'onde, moustachedækkede ansigtsudtryk' hører til de mest udbredte etniske stereotypier, når det gælder arabere (Said 2002: 324), og begge dele fylder godt i filmens etnografiske landskab. Aladdin er den absolut eneste mandlige figur i filmen, der ikke har ansigtsbehåring i en eller anden form. Tilsvarende har filmens to andre centrale mandlige figurer – sultanen og troldmanden Jafar – krogede næser, mens Aladdins er lige.

Med sin vest, vide posede bukser og diskrete fez er Aladdin ganske vist arabisk klædt, men han fremstår ikke så karikeret som filmens øvrige mænd. Som Yousef Salem, en tidligere talsmand for den amerikanske organisation South Bay Islamic Association, har bemærket om Aladdins karakter: "Det, der gør ham sympatisk, er de amerikanske karaktertræk, man har givet ham" (cit. Scheinin 1993).

I modsætning til Aladdin, der bl.a. betegnes som 'en usleben diamant', præsenteres Jafar i filmens amerikanske version som "*a dark man (...) with a dark purpose*" og eksemplificerer dermed den vestlige populærkulturs tradition for at associere hudfarve med moralsk anløben karakter (Said 2002: 325).

Også i sit talesprog skiller Aladdin sig ud ved sin vestlighed. Hvor de onde karakterer taler med kraftig mellemøstlig accent, taler Aladdin amerikansk-engelsk. I filmens slutning låner han tilmed en vel-

kendt amerikansk kælenavnsform til sig selv – indflettet i en kæk reference til et Paul Simon-hit fra den nationale sangskat – gennem replikken "*You can call me Al.*"

Fra Disneys animatorer vides det, at forbillederne for Aladdins personlighed og fysik var Michael J. Fox og særligt Tom Cruise, som denne tog sig ud i film som *Far and Away* (1992) og *Top Gun* (1986). Tom Cruise havde den "selvtillid, styrke og atletiske statur", som animatorerne fandt passende til Aladdin, tillige med "det drengede smil, der skjuler noget lidt farligt" (cit. Culhane 1992: 62-67). Christopher Finch bemærker i *The Art of Walt Disney*, at animatorerne måske har forsøgt at gøre Aladdin *for* nutidig, således at han ofte synes malplaceret blandt resten af filmens figurer (Finch 1995: 312).

Under alle omstændigheder er det værd at bide mærke i, at Aladdin bliver gjort tiltrækkende som mand gennem parafraseringen af et samtidigt amerikansk filmstjerneideal – ikke et arabisk – mens filmens kvindefremstilling er præget af et arketypisk orientalistisk verdensbillede.

Østlig kvinde bag hjemmets mure. Hvor gadedrengen Aladdins dynamiske togter gennem Agrabahs byrum – over tage, ind og ud ad vinduer – understreger hans frihed og mangel på respekt for autoriteter, forholder det sig lige omvendt med den kvindelige halvdel af filmens romantiske par. De rum, Jasmin placeres i og karakteriseres på baggrund af, udtrykker konstant hendes indespærrethed og plads i hjemmet.

Jasmins fangenskab udtrykkes gennem et helt specifikt symbol, nemlig fugleburet, der gennem de seneste 3-400 års europæiske kunsthistorie har været brugt til at kommentere kvinders seksualitet og samfundsmæssige position. Fuglen i bur har historisk set refereret til dyder og god opdragelse, eller den har signaleret kritik af borgerkvindens fastlåste position i ægteskabet. Omvendt har den frie fugl symboliseret det liv, en tankeløs ung kvinde kunne blive udsat for – og ofte refereret ublu til kortvarig jomfrudom (Linnet 2001: 112-123).

I Disney-koncernens 90'er-fremstilling af Mellemøsten er disse mildt sagt konservative konnotationer vakt til live igen. Jasmin slipper fugle ud fra fugleburet i haven, mens hun kigger længselsfuldt efter dem. Selv er hun lukket inde. Dørene til hendes altan har samme mønster som buret i haven, og også baldakinen over Jasmins seng har form af et bur.

Af Jasmins far, sultanen, får vi indledningsvis at vide, at loven kræver, at Jasmin skal giftes med en prins inden sin fødselsdag, som blot er tre dage væk. Jasmin proklamerer vredt, at hun aldrig har haft nogen venner ud over tigeren Rajah, og at hun aldrig har gjort noget på egen hånd, endsige været uden for paladset. Og hun proklamerer, at hvis hun skal gifte sig, skal det være af kærlighed. Disneys traditionelle kærlighedsplot finder således sin form på baggrund af forestillingen om, at muslimer altid indgår ufrivillige tvangsægteskaber. Referencen til islam bliver eksplicit, da sultanen som reaktion på hendes modvilje udbryder: "Allah forbyde, at du får nogen døtre!"

Jasmins og Aladdins vidt forskellige rumlige forankring udtrykker således to sider af samme vestlige forestilling om Østen: Jasmin er den tilfangetagne orientalske kvinde; Aladdin er den egenrådige vestlige helt, der skal redde hende fra hendes middelalderlige kulturs love.

Traditionel tilsløring eller vestlig fantasi? I *Aladdin* fremstilles Jasmins fangenskab som et resultat af den anskuelse, at kvinder

Aladdin skiller sig fysisk ud fra alle de øvrige mandlige figurer i *Aladdin* (1992)

og deres seksualitet skal beskyttes. Men samtidig er denne fortælling med til at opretholde en myte om Østens kvinder som værende stærkt erotiske (se Said 2002: 31-32).

Fangenskabet har i denne forstand fæl-

Et fængsel inde i et fængsel. Jasmin og hendes far i *Aladdin* (1992)

lestræk med slørets funktion, og som Erin Addison har påpeget, har både kvindelig tilsløring og arrangerede ægteskaber længe været centrale punkter i den euroamerikanske kritik af islamisk styrede lande.

I sin analyse af Disneys *Aladdin* beskriver samme Addison begrebet *hijab* som en social kode, der ikke blot refererer til tilsløring, men også til en generel henstilling om mådehold og adskillelse af de to køn. Men den opfordrer ikke, påpeger Addison, til fuldstændig isolation eller fangenskab, som det i *Aladdin* er tilfældet med Jasmin (Addison 1993: 10f).

Ud over Jasmin rummer *Aladdin* ingen indgående kvindeskildringer, men den betragtelige mængde bifigurer af hunkøn er alligevel værd at bemærke. Allerede tidligt i filmen hopper Aladdin på sin flugt fra sultanens soldater gennem et vindue og støder på tre velskabte unge kvinder og en lidet tiltrækkende mor. De unge kvinder bærer små, transparente slør for ansigtet, selv om de er hjemme og på trods af, at deres kroppe er absurd blottede. Dette 'tilsløret/utilsløret'-motiv gentages, da lampens ånd først producerer lokkende bikinidanserinder (med gennemsigtige slør over deres meget kurvede hofter) og sidenhen storbarmede, bikini-bærende dromedarer med ansigtsslør.

Da Aladdin ankommer til sultan-paladset i skikkelse af prins Ali, er også paraden af kvindelige akrobater og danserinder næsten nøgne, selv om deres mandlige modparter er fuldt påklædte. På husenes balkoner jubler lige så afklædte, forførende kvinder. Uden undtagelse bærer figurerne, hvis bryster er yderst eksponerede, transparente slør på størrelse med lommetørklæder. Vi er med andre ord et stykke fra traditionelle former for tilsløring i den arabiske verden.

Filmens brug af slør har således intet med *hijab* at gøre. Sløret bliver i stedet et tegn på forførelse og tiltrækning af det modsatte køn – et erotisk virkemiddel for en mandlig fantasi – snarere end et genkendeligt symbol på en social orden. Tilsløringen i *Aladdin* er reduceret til koketteri; den stiller en *af*sløring i udsigt, ikke en tilsløring.

På den måde passer Disneys *Aladdin* fint ind i den generelle tendens, Ella Shohat sporer i vestlige repræsentationer af Orienten: "Som seksualitets-metafor er Orienten materialiseret i form af den tilslørede kvinde (...). I orientalistiske malerier, fotografier og film viser de tilslørede kvinder ironisk nok mere hud, end de skjuler" (Shohat 1997: 32).

Den franske maler Jules-Robert Auguste (1789-1850) fik med sine harems-pasteller – her *Tre odalisker* – stor indflydelse på de romantiske orientalister

Haremsfantasier i fuldt flor i *Aladdin* (1992)

En orientalsk Barbie-dukke. Edward Said vender i *Orientalisme* gentagne gange tilbage til den vestlige akademiske traditions behandling af spørgsmål om køn og seksualitet, og han påviser derved, at køn og etniske stereotypier er uløseligt viklet ind i hinanden i Vestens repræsentationer af mellemøstlige befolkninger. Han beskriver Europas opfattelse af Orienten således:

> Orienten var et sted, hvor man kunne søge efter seksuelle oplevelser, der ikke var tilgængelige i Europa. Stort set ingen europæisk forfatter, der skrev om eller rejste til Orienten i perioden efter 1800, afstod fra denne søgen (Said 2002: 223).

Majoriteten af kvinderne i *Aladdin* – unge som gamle, tykke som tynde – er tilsyneladende udstyret med et voldsomt begær efter mænd. Alle er de flirtende, letpåklædte, villige, forføreriske; fra de velproportionerede slørdansere over den meget overvægtige kvinde på balkonen til den fede tungesmækkende dame i gadedøren, der finder Aladdin "*rather tasty*". I fortsættelsen af en tilsyneladende ganske konventionel orientalistisk diskurs udmærker *Aladdin* sig ved sin fuldstændige mangel på nuancerede kvindelige rollemodeller. Fraværende er f.eks. Aladdins kærlige moder, der figurerede i den oprindelige 1001-nat-version af historien – en arabisk kvinde, der var villig til at ofre alt for sin søns lykke.

Filmens kvindelige hovedperson, Jasmin, er ganske vist af filmens instruktører blevet fremhævet som værende mere oprørsk og emanciperet end tidligere Disney-prinsesser og dermed et positivt forbillede (se f.eks. Culhane 1992: 10). Det er dog en selvstændighed, som er nok så forbundet til hendes kvindelige attributter. Således benytter hun ved flere lejligheder bevidst sit attraktive ydre til at fordreje hovedet på filmens mænd. Og i påklædning, fysik og seksuel fremtoning afviger Jasmin da heller ikke stort fra filmens horder af haremskvinde-stereotyper.[5] Hun er langhåret, storbarmet og smaltaljet, hun bærer guldsmykker og har mørk hud og let skrå øjne. En arabisk Barbie-dukke, fristes man til at sige. Jasmins begrænsede magt og handlekraft kommer blandt andet til udtryk, da hun trods sin status ikke kan få Jafars soldater til at løslade Aladdin, der er blevet fanget på markedspladsen.

Mænds magt. Tematiseringen af magtforhold var essentiel i europæiske kunstneres repræsentationer af forholdet mellem det vestlige og det orientalske menneske. Det gjaldt det mandlige individs magt over kvinder såvel som den hvide mands overlegenhed i forhold til mørkere og mere inferiøre racer (Nochlin 1989: 12). Begge dele tjente til retfærdiggørelse af kontrol, og som Barbara Harlow bemærker i bogen *Colonial Harem*: "Det at besidde arabiske kvinder blev en erstatning for (...) den politiske og militære erobring af den arabiske verden" (cit. Addison 2003: 14).

I Disneys univers kan det konstateres, at Jasmin trods sin prinsesserang ingen magt har. Hendes angivelige oprørskhed og selvstændighed er tilsyneladende blot endnu en udfordring, der skal overkommes af

helten Aladdin. Således må hun flere gange forlade sig på at blive reddet af Aladdin. Første gang, da hun troskyldigt tager et æble fra en frugthandler for at give det til et sultent barn og står til at miste sin ene hånd som straf. Og da Jafar mod filmens slutning har franarret sultanen hans magt og taget Jasmin som sin slave – en erotisk en af slagsen at dømme efter Jasmins udseende; Jasmin er iført håndlænker og rød haremsdragt, håret er sat op, og hun tvinges af Jafar til at servere ham frugt – er det igen Aladdin, der kommer heltinden til undsætning, overvinder den arabiske skurk og sikrer, at verdensordenen igen stabiliseres.

Den orientalske prinsesse som erotisk fantasi i *Aladdin* (1992)

Magt og succes i Disneys *Aladdin* er således åbenlyst associeret med, hvem der har ejerskab over Jasmin. Hun er ikke selv fri i den forstand, at hun kan overtage tronen. Det er heller ikke på tale, at hun kan undlade at gifte sig; blot slipper hun for at indgå et kærlighedsløst tvangsægteskab med 'mørkets mand', Jafar. Disneys emancipation består i, at hun overføres fra et orientalsk til et vestligt pardannelsesparadigme. Hvor kærlighed for Aladdin er vejen til rigdom og status, er frihed for Jasmin vejen til kærlighed.[6]

Intention og kreation. Gennem hele sit virke hævdede Walt Disney selv, at hans formål var at skabe uskyldig underholdning: "Jeg er interesseret i at underholde folk, bringe glæde og især smil til andre, og jeg tænker ikke på at udtrykke personlige holdninger eller skabe obskure, kreative udtryk" (cit. Watts 1997: 32).

Dette fokus på Disney-produktets tilforladelighed har hans arvtagere i koncernen haft succes med at fortsætte. Ifølge Henry A. Giroux forsøger mediegiganten vedvarende at promovere et venligt billede af virksomhedens repræsentationer af race og køn. Giroux har dog selv gennem de sidste 10-15 år problematiseret de budskaber, Disneys film udbreder, og som ifølge ham *er* andet og mere end blot underholdning:

> Disney-film bruger fortryllelse og uskyld til at fortælle historier, der hjælper børn til at forstå, hvem de selv er (Giroux 1999: 84).

Denne anskuelse bakkes op af flere kritikere som direkte reaktion på *Aladdin*. Jack G. Shaheen, der er professor med speciale i repræsentationen af arabere på film, havde følgende kommentarer:

> I betragtning af den skade, udbredelsen af skurkebilleder som Jafar forvolder, er det mig en gåde, hvordan respekterede anmeldere kan anbefale *Aladdin* til nogen som helst – fem-årige eller voksne. *Aladdin* burde have været brugt til at nedbryde vrængbilleder. I stedet indsnævrer den vores udsyn og forplumrer virkeligheden (Shaheen 1992: 3).

Og South Bay Islamic Association-repræsentanten Yousef Salem udtalte: "Jeg har en datter, som siger, at hun skammer sig over at kalde sig araber. Det skyldes fremstillinger som denne" (cit. Scheinin 1993).

I enkelte tilfælde har repræsentanter for Disney-koncernen taget til genmæle mod kritikken og forklaret, at de ingen intention

har om at fejlrepræsentere minoriteter. Problemet er naturligvis, at selv om skabere og afsendere af kulturelle produkter som Disneys kan have beundringsværdige mål, lades vi ikke desto mindre tilbage med deres kreationer, ikke deres intentioner.

Noter

1. Med danske Ulf Hedetofts ord: "Hvor der er nationale 'selvbilleder' er der også nødvendigvis nationale 'fremmedbilleder': forestillinger om andre nationer og deres egenart og deres relation til 'os selv'. Ja, endnu væsentligere: i den idealistiske konstruktion af os selv indgår billederne af de 'fremmede' som en væsentlig, integreret del" (Hedetoft 1990: 31).
2. Særligt engelske malere som Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) og franske som Eugène Delacroix (1798-1863) og Jean-Léon Gérôme (1824-1904) lod sig fra slutningen af 1700-tallet inspirere til farverige fantasier om fremmede lande.
3. Man regner med, at en tredjedel af verdens befolkning allerede i 1954 havde set mindst én Disneyfilm (Wasco 2001: 22), og med 1980'ernes og 1990'ernes teknologiske landvindinger inden for massekommunikation er dette tal steget drastisk. I 1994 havde firmaet afdelinger i 64 lande, og i nogle europæiske lande sidder Disney på ca. 60 procent af markedet for familiefilm på leje- og købevideo (Drotner 2003: 28).
4. Filmens stil blev ifølge produktionsdesigner Richard Van der Wende udviklet på baggrund af persiske miniaturemalerier fra år 1000-1500 samt viktorianske malerier af østlige kulturer, fotografier, arabisk kalligrafi og billedbøger fra Mellemøsten (Culhane 1992: 89).
5. Filmens mange mavedanserlignende kostumer synes inspireret af den europæiske dyrkelse af orientalistiske kostumer i begyndelsen af 1900-tallet; jf. de kostumer, den legendariske kurtisane og spion Mata Hari (1876-1917) optrådte i, og dem, som Sergei Diaghilevs dansekompagni Ballets Russes bar i forestillinger som *Shéhérazade* (1910).
6. Dette plot er, ifølge Annalee R. Wards undersøgelser af fem andre nyere Disney-tegnefilm, ganske typisk for Disneys menneskesyn. Hvor romantikken og drømmen om at finde en mand spiller en central rolle i beskrivelsen af de kvindelige figurers eksistentielle vilkår, udgør den kun en del af de mandliges liv. Definitionen af mandlige helteroller er ifølge Ward meget bredere end deres kvindelige sidestykker og handler ud over opnåelsen af kærlighed i lige så høj grad om personlig udvikling og social accept (Ward 2002: 116-119). En diskussion af frihed/kærlighed-temaet i relation til skellet mellem øst og vest leveres i øvrigt af Erin Addison (1993: 18).

Litteratur

Addison, Erin (1993). "Saving Other Women from Other Men: Disney's 'Aladdin'". In: *Camera Obscura*, januar-maj 1993, pp. 4-25.

Barnard, Malcolm (1996). *Fashion as Communication*. London: Routledge.

Culhane, John (1992). *Disney's Aladdin – The Making of an Animated Film*. New York: Hyperion.

Drotner, Kirsten (2003). *Disney i Danmark – At vokse op med en global mediegigant*. København: Høst & Søns Forlag.

Finch, Christopher (1995). *The Art of Walt Disney – From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry N. Abrams.

Fox, David J. (1995). "Disney Will Alter Song in 'Aladdin'". In: *Los Angeles Times* d. 10. juli 1993.

Giroux, Henry A. (1995). " Innocence". In: Elizabeth Bell et al (red.): *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Indiana: Indiana University Press

Giroux, Henry A. (1996). *Fugitive Cultures: Race, Violence and Youth*. New York: Routledge.

Giroux, Henry A. (1997). "Are Disney Movies Good for Your Kids?" In: Shirley R. Steinberg og Joe L. Kincheloe (red.). *Kinderculture – The Corporate Construction of Childhood*. Boulder: Westview Press.

Giroux, Henry A. (1999). *The Mouse That Roared – Disney and the End of Innocence*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.

Hedetoft, Ulf (1990). "Det nationale fremmedbillede som kulturelt tegn". In: Gunhild Agger et al. (red.): *Stereotyper i Europa – Kulturstudier 10*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Kristiansen, Kristof K. (1988). "Fordomme og fjender". In: Kristof K. Kristiansen og Jens R. Rasmussen (red.): *Fjendebilleder og fremmedhad*. København: FN-forbundet.

Linnet, Ragni et al. (red.) (2001). *Two Golden Ages – Masterpieces of Dutch and Danish Painting*. Zwolle: Waanders Publishers.

Maltin, Leonard (1995). *The Disney Films*. New York: Jessie Film.

Nochlin, Linda (1989). *Women, Art, and Power, and Other Essays*. London: Thames and Hudson.

Said, Edward W. (2002). *Orientalisme*. Roskilde-Roskilde Universitetsforlag.

Shaheen, Jack G. (1992). "Arab Caricatures Deface Disney's 'Aladdin'". In: *Los Angeles Times* d. 21. december 1992.

Scheinin, Richard (1993). "Angry Over 'Aladdin'". In: *Washington Post* d. 10. januar 1993.

Shohat, Ella (1997). "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema". In: Matthew Bernstein og Gaylyn Studlar (red.): *Visions of the East: Orientalism in Film*. London: I.B. Tauris and Co.

Thomsen, Bodil Marie (1986). "Tilsløring og afsløring – blik, spejl og mode". In: Christa Lykke Christensen et al. (red): *Slidser – en bog om mode*. Århus: Modtryk.

Ward, Annalee R. (2002). *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press.

Wasco, Janet (2001). *Understanding Disney – the Manufacture of Fantasy*. Cambridge: Polity Press.

Maja Rudloff er ekstern lektor på Københavns Universitet og cand.mag. i kunsthistorie med speciale om kønsrepræsentationer i nyere Disney-tegnefilm.

Korstogsfilmen anno 2005: Ridley Scotts epos *Kingdom of Heaven*

Korsfarere før og nu

Fiktion og fakta i Ridley Scotts *Kingdom of Heaven*

Af Hamid Dabashi

I begyndelsen af oktober 2003 blev jeg kontaktet af en herre, der sagde, at han ringede på vegne af Ridley Scott, som ville høre, om jeg ville læse manuskriptet til hans næste film. Hvad skulle filmen handle om, spurgte jeg. Om de store korstog. Og hvem mon havde skrevet manuskriptet til Sir Ridleys nye film, spekulerede jeg højt. William Monahan. Jeg kendte ikke dengang og kender stadig ikke Monahan. Ønskede Ridley Scott mon, at jeg skulle læse hans manuskript, fordi jeg forsker i islam i middelalderen eller på grund af mit arbejde med film? Begge dele, sagde herren i telefonen. Jeg skal med glæde læse manuskriptet, svarede jeg.

Ridley Scott, mumlede jeg for mig selv, da jeg havde lagt røret. Jeg havde været fan af Ridley Scott og fulgt hans karriere temmelig tæt siden *The Duellists* (1977, *Duellanterne*), som jeg opdagede ved et tilfælde på grund af min interesse for Joseph Conrad. Da jeg senere samme dag var på vej ned til Kim's Video for at leje et par af Ridley Scotts film til fornyet gennemsyn, tænkte jeg i mit stille sind, at jeg altid

har følt en særlig samhørighed med hans filmkunst, fordi hans allerførste film, *Boy and Bicycle* (1965), har en næsten uhyggelig lighed med Abbas Kiarostamis tidlige film; den er en slags miks af Kiarostamis *The Bread and the Alley* (*Nan va Kucheh*, 1970) og *Recess* (*Zang-e Tafrih*, 1972). Jeg synes stadig, det er fascinerende at tænke på, hvordan to prominente filmskabere kan sætte ud fra næsten samme sted og siden rejse til så vidt forskellige verdener.

Få dage efter samtalen modtog jeg en omfangsrig pakke indeholdende William Monahans manuskript med titlen *Kingdom of Heaven*. Tværs hen over hver eneste side stod mit navn i KÆMPEMÆSSIGE skrifttyper. Jeg blev bedt om at skrive under på en erklæring om, at manuskriptet var fortroligt, og at jeg ikke ville delagtiggøre andre i det. Jeg underskrev og sendte erklæringen.

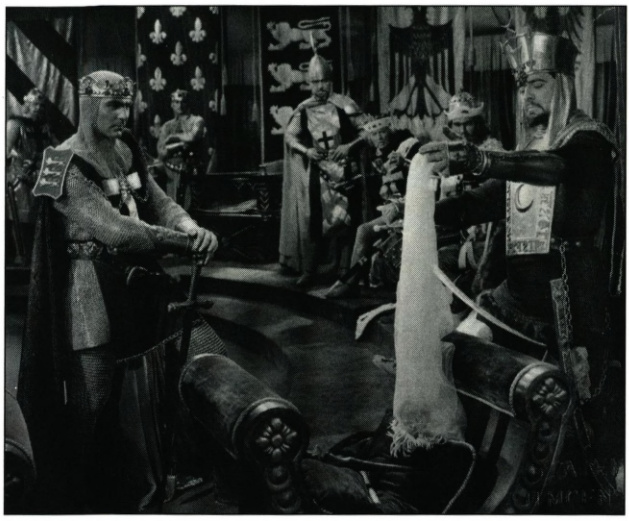
Da jeg kort efter begyndte at læse manuskriptet, kunne jeg konstatere, at det var overordentlig velskrevet. Plottet var ret lige ud ad landevejen: Efter at have mistet sin familie og i det store og hele også alt, hvad der var tilbage af hans tro, tager Balian imod en invitation fra den fader, han aldrig har kendt, Godfrey af Ibelin, og drager til Jerusalem, hvor han lander midt i de gensidigt ødelæggende skærmydsler mellem muslimer og kristne. De to oplyste ledere, kong Baldwin (Baudouin) 4. (kompetent hjulpet af sin fortrolige, Tiberias) og Saladin (med assistance fra sin kampfælle Imad), har ellers introduceret et element af tolerance og humanisme i de langvarige fjendtligheder, men to krigeriske kristne riddere ved kong Baldwins hof, Guy de Lusignan og Reynald, er fast besluttet på at puste til ilden mellem kristne og muslimer og udæske Saladin til krig.

Hårdt plaget af sin spedalskhed og døden nær forsøger kong Baldwin desperat

En 1100-tallets Hamlet: Orlando Bloom i *Kingdom of Heaven* (2005)

at holde sine aggressive riddere i ave. Sideløbende hermed forelsker kong Baldwins søster, Sibylla, sig i Balian, selv om hun er gift med Guy de Lusignan. Kong Baldwin tilbyder Balian, at han kan få Sibylla – Guy er, forsikrer Tiresias ham om, ikke nogen hindring for deres forening, der er nødvendig for opretholdelsen af Jerusalem som kristent kongdømme. Balian nægter at tage en anden mands kone, kong Baldwin dør, Saladin angriber Jerusalem, Balian forsvarer byen tappert, men ender med at måtte overgive den til Saladin. Balian forhandler sig til frit lejde for de kristne, og han og Sibylla drager hjem til Frankrig, hvor de lever lykkeligt til deres dages ende.

William Monahans manuskript bar tydeligt præg af at være skrevet af en mand, der var fortrolig med forskningen i perio-



Henry Wilcoxon som Richard Løvehjerte (tv) og Ian Keith som Saladin i Cecil B. DeMilles *The Crusades* (1935, *Korsridderne*)

dens begivenheder og ubesværet kunne bevæge sig rundt i middelalderen – og, hvad der måske var endnu vigtigere, den friske og virtuost turnerede dialog slog gnister. Men jeg fandt selvfølgelig også en række ting, som nok kunne give stof til en samtale eller to. Jeg læste manuskriptet to gange, og efter anden gennemlæsning var det helt overbroderet med mine hastigt nedkradsede notater og randbemærkninger. I slutningen af oktober 2003 sendte jeg, via den herre, der havde kontaktet mig, en e-mail til Ridley Scott med alle mine kommentarer til William Monahans manuskript.

Eksotismens faldgruber. Min primære betænkelighed ved det manuskript, jeg læste, var, husker jeg, af narratologisk art. Handlingens progression var mere eller mindre modelleret over et korsridder-eventyr, i tre afsnit: 1) en road movie à la Ingmar Bergmans *Det sjunde inseglet* (1957, *Det syvende segl*) fra Balians afrejse fra Frankrig til hans ankomst til Jerusalem; 2) derpå en slags Laurence Olivier'sk *Hamlet* (1948) eller et øde Helsingør, som Monahan kalder det, i den spedalske Baldwin 4.'s palads; og endelig 3) Balian, der som en anden T.E. Lawrence i David Leans *Lawrence of Arabia* (1962) udfordrer Arabiens ørkenlandskaber, om jeg så må sige.

Således brudt ned i metaforiske referencer til filmhistoriens klassikere havde det manuskript, jeg læste, 35 sider (eller 35 sekvenser) fra det *Det sjunde inseglet*, cirka 22 sider (25 sekvenser) fra *Hamlet*, og 67 sider (109 sekvenser) fra *Lawrence of Arabia*. Som jeg anførte i mine bemærkninger, er dette slet ikke nogen dårlig formel – fra en ægte Ingmar Bergman føres vi over i en opdateret Laurence Olivier for at slutte af i en genbemægtigelse af David Lean (*genbemægtigelse*, fordi David Lean havde hentet historien hos John Ford). Så langt så godt, konkluderede jeg.

Men, skrev jeg i min rapport, efterhånden som manuskriptet skrider frem, kommer denne kombination til at virke lidt kunstig. Og til trods for, at fortællingen bevæger sig så ubesværet, får den også et vist mekanisk præg – og kommer uvægerligt til at ende i en overbærende eksotisering af Det Hellige Land, hvilket jeg så gav et par eksempler på.

Min helt centrale bekymring, da jeg læste manuskriptet, var selvfølgelig den mest oplagte – nemlig, hvorvidt det var lykkedes at styre klar af de klichéfyldte klassiske Hollywood-repræsentationer af 'Det Hellige Land' og dets indbyggere. Dels ville den slags klichéer ikke klæde Ridley Scotts filmkunst, som jeg nærer den dybeste beundring for, dels er de trivielle for en rent filmisk betragtning, og måske de ligefrem kunne forværre de allerede grufulde anti-arabiske og anti-muslimske tendenser i USA og Europa.

Især var det vigtigt for mig, at Ridley Scotts kamera ikke blev placeret på ryggen

af Balian, hvilket ville have givet filmen en eksotisk, turist-agtig og dermed uundgåeligt orientalistisk drejning. Kameraet måtte, skrev jeg i mine kommentarer, være frit til at strejfe om i Jerusalem og stifte bekendtskab med byen uafhængigt af Balians blik. Også selv om dette blik på intet tidspunkt var turistens – af grunde, som har med Balians person at gøre på det tidspunkt, hvor vi møder ham. Der er jo nemlig det særlige ved Balian, at han netop har mistet både kone og barn og stadig er i sorg, da han nærmer sig Jerusalem. Han havde end ikke lyst til at rejse til Jerusalem. Hele hans opmærksomhed er vendt mod hans eget indre. Han er meget mere indadskuende end udadvendt og således ikke i humør til at se på sine omgivelser.

Ikke desto mindre fungerer film ved hjælp af visuelle troper – og der er en række konventionelle troper, der straks aktiveres i samme øjeblik, man hører om en Hollywood-periodefilm. Min egen erindring om Hollywood-korstogsfilm går tilbage til min barndom i Iran, hvor jeg første gang stiftede bekendtskab med Cecil B. DeMilles *The Crusades* (1935, *Korsridderne*) og David Butlers *King Richard and the Crusaders* (1954) – sidstnævnte med Rex Harrison som Saladin!

Jump cut til nogle årtier senere, hvor jeg (sammen med min ven og kollega ved Columbia University Theodore Riccardi, der er en dygtig pianist og alvidende opera-buff) holdt et kursus om 'Opera og Orienten'. På kurset analyserede vi operaer som Glucks *Armide* (1777), Haydns *Armida* (1783), Rossinis *Tancredi* (1813), Donizettis *Rosmunda d'Inghilterra* (1834) og Verdis *I Lombardi alla Prima Crociata* (1843). Alle vidner de om den europæiske operas stærke tradition for at beskæftige sig med korsfarerne. Omtrent samtidig gik jeg i gang med et andet kursus om 'Film i Mellemøsten', hvor vi bl.a. så nærmere på, hvordan Youssef Chahine havde behandlet det historiske materiale i filmen *Saladin* (*Al Nasser Salah Ad-Din*, 1963). Jeg var således meget bevidst om, hvordan, f.eks., milaneserne ved førsteopførelsen af Verdis *I Lombardi* i 1843 umiddelbart kunne identificere sig med en kristen 'befrielse' af Jerusalem – på det tidspunkt stod de selv midt i frihedskampen mod Østrig.

Tilsvarende var det åbenlyst, at Youssef Chahine i høj grad havde modelleret sin Saladin over Gamal Abd al-Nasser, der i 1950'erne befriede Egypten fra kolonialisme og korruption. Alt dette – samt det faktum, at jeg selv var newyorker og levede som iraner i en post-11. september-verden, hvor den racebaserede udskillelse af arabere og muslimer i høj grad bygger på netop sådanne både middelalderlige og moderne stereotyper – løb gennem hovedet på mig, da jeg læste og gjorde notater til William Monahans manuskript. Dertil kom den bog, jeg havde skrevet om Ayn al-Qudat al-Hamadhani, en muslimsk mystiker, der levede på korstogenes tid, og det at jeg havde tilbragt næsten ti år med at analysere, studere og undervise i *world cinema* – altsammen faktorer, der gjorde mig til en temmelig usædvanlig sparringspartner for Ridley Scotts livtag med korstogene.

Efterhånden som jeg læste manuskriptet, stod det klart, at Ridley Scotts kamera faktisk i høj grad var bundet op på Balian og kun sjældent bevægede sig uden for hans synsfelt. I mine øjne risikerede filmen dermed ikke alene at adoptere et orientalistisk perspektiv, det var også en meget poesiforladt måde at fortælle på. I kraft af Balians status som pilgrim var der lagt op til, at såvel hans synsvinkel som Ridley Scotts kamera ville formidle et turistagtigt billede af Det Hellige Land – hvilket man efter min mening burde søge at undgå.

For mig at se bestod udfordringen i at sætte Ridley Scotts kamera fri, slippe det løs, så det kunne stifte bekendtskab med Det Hellige Land, *før* Balian ankommer dertil. Derved ville man kunne opnå to ting: Dels en mere elegant måde at præsentere historien på, dels en af-eksotisering af Jerusalem, hvorved man ville forhindre et orientalistisk syn på byen.

På grundlag af denne vurdering foreslog jeg, at man omstrukturerede fortællingen og erstattede den lineære fremadskriden med en struktur baseret på sekventielle parallelhandlinger. F.eks. kunne man lade Balian rejse fra Frankrig til Jerusalem præcis på samme måde som han gjorde det i William Monahans manuskript, men omkring 20 sider inde klippe til Baldwins hof, Guys grusomheder, Sibyllas trængsler osv., for således, om jeg så må sige, at forberede Helsingør på Hamlets ankomst. Og så, i samme øjeblik Balian når Jerusalem, hvilket han gør cirka 40 sider inde i manuskriptet, genoptage det sekventielle parløb, men denne gang mellem Baldwins hof og Saladins lejr.

En kropsløs Saladin. Det manuskript, jeg læste, indeholdt så godt som ingen definerende oplysninger om Saladin, ingen forberedelse, ingen kontekstuel (kulturel) afgrænsning af hans figur. Den ridderlige adfærd, som William Monahans manuskript generøst forsyner ham med, forekommer på den baggrund temmelig arbitrær og fungerer ikke rigtigt. Dette var, efter min mening, manuskriptets svageste punkt – af indlysende grunde.

William Monahan præsenterer et i det store og hele korrekt billede af korstogene set fra korsfarernes perspektiv, men det muslimske perspektiv glimrer ved sit fravær. Han næsten over-kompenserer for dette fravær ved den virtuost turnerede dialog – hvilket dog ikke altid kan skjule problemet. Hans Saladin var ganske rigtigt ridderlig, tænkte jeg, men fuldstændig kropsløs. Manuskriptets udeladelse af Saladins følelsesmæssige univers kunne, skrev jeg, resultere i nok en kliché-mættet film om arabere og muslimer. Det er vigtigt, at Ridley Scotts kamera stifter bekendtskab med Saladin, *før* Balian ser ham. Ikke alene vil det forhindre Balians perspektiv i at eksotisere Jerusalem, hvilket ville være i modstrid med hans heroiske og tragiske karakter, det vil også give historien mere dramatisk nerve.

Jeg kan huske, at jeg derpå foreslog, at man indlagde to meget korte episoder, der kunne bidrage til en karakteristik af Saladin.

For det første: Den største jødiske filosof nogensinde, Moses Maimonides, var også læge ved Saladins hof. Hvad hvis man kort efter Balians ankomst til Jerusalem indlagde en ganske kort sekvens, hvor Saladin betror Maimonides sine politiske og religiøse overvejelser? Bare et enkelt kort møde mellem Saladin og Maimonides, omhyggeligt plantet et strategisk sted i plottet, helst første gang vi møder Saladin, ville kunne gøre det. I sin egenskab af Saladins livlæge kunne Maimonides meget vel også ledsage ham på slagmarken – hvilket Monahan selv lægger op til ved at lade Saladin tilbyde den spedalske Baldwin et besøg af hans personlige læge.

For det andet: Som et alternativ – eller måske endnu en tilføjelse – foreslog jeg, at man placerede William Monahan, i overført forstand, i Saladins palads i Cairo. Jeg forestillede mig følgende: En delegation fra Saladins søn Zahirs hof i Aleppo er netop ankommet for at kræve en ung muslimsk filosof, Shahab al-Din Yahya al-Suhrawardi (1154-1191), henrettet, fordi han har draget de religiøse overhoveders magt og vi-

den i tvivl. Skønt Saladins søn er forelsket i den unge filosof, er Saladin nødt til at bøje sig for den klerikale delegation, fordi han har brug for deres støtte i kampen mod korsfarerne.

Ved at indlægge bare en af disse scener, men selvfølgelig helst dem begge, håbede jeg, at man kunne opnå flere ting: 1) Monahans fortælling ville forlene Saladin med mere karakter og kultur; 2) det islamiske samfund ville komme til at fremstå med interne spændinger og modsætninger, hvorved man ville undgå klichéfyldte generaliseringer; og 3) filmen ville kunne give bare en antydning af den politiske atmosfære på Saladins side.

På lignende vis foreslog jeg, at man så at sige kunne placere William Monahan i en lejlighed i Jerusalem sammen med datidens suverænt mest fremtrædende muslimske teolog, filosof og mystiker, Abu Hamed al-Ghazali (1058-1111). Situationen kunne være denne: Under dække af at ville foretage en pilgrimsrejse til Mekka har Abu Hamed al-Ghazali netop forladt sit prestigefyldte virke som lærer i Bagdad. Det er lykkedes ham at flygte fra magthavernes grusomheder, og incognito er han nu kommet til Jerusalem for at få styr på sin martrende tvivl om snart sagt alt. Dybt plaget af en lammende troskrise er han i færd med at skrive en bog med titlen "Forløsning fra mørket".

Al-Ghazali døde godt nok et halvt århundrede, før Saladin (1138-1193) blev født, men ved at referere til ham kunne man dels gøre den muslimske tilstedeværelse i manuskriptet mere substantiel, dels sikre sig en yderligere af-eksotisering af Jerusalem, og endelig kunne man ved sådan en enkelt lille detalje demonstrere, at Jerusalem faktisk var en kosmopolitisk by – med en betragtelig jødisk, kristen og muslimsk befolkning – uanset om den var under kristent eller muslimsk herredømme.

Erstat, foreslog jeg, det nuværende lineære plot med en tre-leddet fortælling. Det vil løfte manuskriptet, forbedre historien og gøre dramaet på én gang mere helstøbt og mere overbevisende. Samtidig vil fremstillingen af Jerusalem blive mindre eksotiserende, uden at det behøver gå ud over Balian af Ibelins behov for nye spirituelle omgivelser til at genfinde sit håb og sin menneskelighed – oven på hans barns tragiske død og hustruens efterfølgende selvmord.

En remake af *Gladiator*? Min anden hovedanke mod manuskriptet var, at det forekom mig at være næsten identisk med Ridley Scotts foregående film, *Gladiator* (2000). Persongalleriet i *Kingdom of Heaven* minder til forveksling om *Gladiators*. Som den tragiske helt, der efter at have mistet kone og barn skyldbetynget nægter sig selv enhver form for fornøjelse og mere eller mindre mod sin vilje ender med at kæmpe for fællesskabets vel, er Balian af Ibelin næsten identisk med Maximus Decimus Meridius (Russell Crowe). Tilsvarende

Eva Green som Sibylla i *Kingdom of Heaven* (2005)

er der mange fællestræk mellem Guy de Lusignan (Marton Csokas) og Commodus (Joaquin Phoenix), den uægte, svage, hævngerrige og forræderiske søn af kejser Marcus Aurelius (Richard Harris), som selv bærer en uhyggelig lighed med Godfrey af Ibelin (Liam Neeson). I *Kingdom of Heaven*, foretrækker Godfrey at adoptere Balian, ligesom Aurelius adopterede og foretrak Maximus. Videre er Sibylla-figuren identisk med *Gladiators* Lucilla (Connie Nielsen) – ganske vist er hun denne gang Baldwins søster (i stedet for Aurelius' datter), men hun føler sig ikke mindre frastødt af sin ægtemand Guy (for Lucillas vedkommende gælder det hendes bror/elsker Commodus) og er lige så forelsket i Balian (i Maximus' sted).

Her er der for meget, der ligner hinanden, sagde jeg til mig selv. Hvorfor skulle Ridley Scott ønske at lave den samme film to gange? Hans forkærlighed for tragiske helte – som dokumenteret fra *Thelma & Louise* (1991) til *Black Hawk Down* (2002) – behøvede vel ikke nødvendigvis medføre, at der var *så* mange lighedstræk mellem *Gladiator* og *Kingdom of Heaven*? I den sammenhæng fremsatte jeg to forslag:

For det første: Hen imod slutningen af manuskriptet, hvor Baldwin dør, og Sibylla opgiver sine planer med Balian, bliver hun umiskendeligt mere militant og udviser større politisk kløgt. Måske man kunne fremhæve dette aspekt af hendes personlighed ved at pifte hendes romantiske følelser for Balian lidt op og gøre hendes erotiske manipulation mere udtalt. Det foreslog jeg, for er Sibyllas fromhed af afgørende betydning for hendes politiske engagement, så er den erotiske side af hende det ikke mindre. Jeg forestillede mig, at Sibylla ville kunne fungere som en slags katalysator i forhold til resten af personerne, hvis hun blev gjort mere manipulerende i politik og mere aggressiv i erotik – samtidig med at man derved ville undgå, at *Kingdom of Heaven* og *Gladiator* kom til at ligne hinanden for meget.

For det andet: Samme resultat ville efter min mening kunne opnås, hvis man, som jeg tidligere har foreslået, forlenede Saladin med en stærkere og mere fyldig tilstedeværelse i filmen. Også dét ville forhindre et for stort sammenfald mellem *Kingdom of Heaven* og *Gladiator*.

I tilgift til disse overordnede punkter fremsatte jeg også en række mindre bemærkninger vedrørende historisk og geografisk konsekvens og e-mailede mine kommentarer til Los Angeles.

Øretæver i luften. Det var vel omtrent alt, hvad jeg havde med *Kingdom of Heaven* at gøre, indtil jeg en gang i begyndelsen af december 2004 modtog endnu en opringning med besked om, at Ridley Scott gerne ville have, at jeg så den første version af filmen. Ville jeg have tid til det? Selvfølgelig, med fornøjelse, svarede jeg.

Før jeg fløj til Los Angeles for at se filmen, researchede jeg lidt på, hvad der var sket, siden jeg havde læst manuskriptet, og jeg opdagede, at filmen var blevet genstand for en ophidset debat i medierne, allerede før nogen havde haft mulighed for at se den.

Den 12. august 2004 havde *The New York Times'* Sharon Waxman skrevet en artikel om Ridley Scotts igangværende produktion, *Kingdom of Heaven*. Artiklen var den første større medie-omtale af filmen i USA. Tilsyneladende på baggrund af et manuskript, som det på en eller anden måde var lykkedes Sharon Waxman at få fingre i, indleder artiklen med at sætte spørgsmålstegn ved timingen:

I en tid, hvor tv-nyhederne hver aften bringer blodige billeder af muslimer og vesterlændinge

i kamp i Irak og andre steder, kan det virke som en mærkelig beslutning at lancere en stort opsat episk Hollywood-film om kristne og muslimers rasende kamp om Jerusalem i det 12. århundredes korstogs-æra.

Hun kobler derefter filmen til de seneste begivenheder i USA's forhold til den muslimske verden:

Ser vi bort fra filmens specifikke handling, er emnet i sig selv svangert med betydning. Alene ordet 'korstog' er belastet. Da præsident Bush umiddelbart efter angrebene den 11. september omtalte krigen mod terror som et 'korstog', blev han kritiseret for at bruge en term, der længe har haft anti-muslimske undertoner. Samtidig var der islam-eksperter, der efter 9/11 analyserede Osama bin Ladens motiver og fastslog, at han forsøgte at fremstå som en vore dages Saladin. Og Saddam Husseins regering påkaldte sig Saladins navn for at få muslimer til at stå sammen imod den amerikansk ledede invasion af Irak.

Selv i sine analyserende sidebemærkninger var Sharon Waxman ganske negativ:

Af en film om hellig krig at være er der forbløffende lidt religiøs retorik i *Kingdom of Heaven*, ja for den sags skyld religiøst indhold i det hele taget. De eneste åbenlyst religiøse figurer er ekstremister: plyndrende tempelriddere på den kristne side og morderiske saracener-riddere på den muslimske.

I artiklen kom Waxman også ind på de filmselskaber, der havde nægtet at skyde penge i produktionen af *Kingdom of Heaven*:

Fox' bestyrelsesformand, Jim Gianopoulos, mente ikke, at filmen ville give anledning til kontroverser. "Vi er glade for at kunne producere denne film for Ridley Scott," sagde han. "Han er trods alt den moderne episke films mester, og dette er en storslået historie, rig på eventyr, romantik og action, og med Orlando Bloom i spidsen for et hold ypperlige skuespillere. At dømme efter, hvad vi indtil videre har set, bliver det en af de mest spændende filmbegivenheder i 2005."

Ledelsen af Warner Brothers læste manuskriptet og afslog at gå ind i filmen side om side med Fox, men ifølge Warner Brothers' øverste direktør, Alan Horn, havde afslaget intet med emnet at gøre; selskabet havde bare andre episke periodefilm på tegnebrættet. "Jeg syntes, manuskriptet var afbalanceret og lod forskellige politiske synspunkter komme til udtryk," sagde Alan Horn. "Det så ikke tingene i sort/hvidt, godt/ondt."

Muslimske og kristne reaktioner. Med dette udgangspunkt havde Sharon Waxman så fået fat i en lang række folk, der ytrede sig i negative vendinger om filmen. Den første fjendtlige respons, hun havde indhentet, kom fra en prominent muslimsk jurist:

Khaled Abu el-Fadl, der er professor ved University of California, Los Angeles, hvor han forsker i islamisk jura, var stærkt uenig og kaldte manuskriptet en hån og en gentagelse af Hollywoods historiske araber- og muslim-stereotypier. "Jeg tror, denne film vil lære folk at hade muslimer," sagde han. "Der er denne stereotype opfattelse af muslimer som konstant dumme, retarderede, tilbagestående og ude af stand til kompleks tankevirksomhed. På det intellektuelle plan er det virkelig irriterende, samtidig med at det på mange planer er udtryk for en reel historieforvanskning."

Ifølge Mr. Fadl ville filmen forstærke den negative holdning til muslimer i USA. "Hvordan vil folk i det nuværende klima reagere på disse billeder af muslimer, der angriber kirker og skænder korset?" spurgte han.

Den anden negative respons, Sharon Waxman havde indhentet, var fra en talskvinde for den amerikansk-arabiske anti-diskriminations-komité:

"Jeg er først og fremmest betænkelig ved selve idéen om en film om korstogene, når man tænker på, hvad de repræsenterer i dagens amerikanske diskurs," sagde Laila al-Qatami, en talskvinde for den amerikansk-arabiske anti-diskriminations-komité i Washington.

Og hun tilføjede: "Jeg oplever, at der er en masse retorik, en masse ord, der fyger rundt i luften, om islams uforenelighed med kristendommen, også fra prominente personer. En film

som denne kan give det tema en endnu mere fremtrædende plads i den offentlige debat."

Kommentarerne kom fuldstændig bag på mig. Reagerede disse mennesker på det samme manuskript, som jeg havde læst? De udtalte sig så skråsikkert om "denne film", som om de allerede havde set den, men den var jo end ikke færdig. Hvordan kunne nogen, ikke mindst forskere, forholde sig til et empirisk materiale, de ikke havde set, endsige undersøgt, ja som faktisk slet ikke eksisterede? Det forekom mig meget mærkeligt.

Efter at have slået fast, at muslimer og arabere ikke ville bryde sig om denne film, skred Sharon Waxman så til at spørge kristne om deres mening:

Ikke alle de personer, som The Times har talt med, nærede bekymring for filmens effekt. Vi udleverede manuskriptet til *Kingdom of Heaven* til fem eksperter, deriblandt pastor George Dennis, der er jesuiterpræst og professor i historie ved Loyola Marymount-universitetet i Los Angeles, og han var imponeret over manuskriptets nuancer og præcision. "For en historisk betragtning fandt jeg det temmelig præcist," siger han. "Jeg kan ikke forestille mig, at kristne skulle have nogen indvendinger mod det. Og jeg mener heller ikke, der er noget i filmen, som muslimer har grund til at gøre indsigelse imod. Der er ikke noget i det manuskript, der kan støde nogen, så vidt jeg kan se."

Ved til fundamentalisternes bål? Konklusionen på alle disse omhyggeligt udvalgte og indsamlede udtalelser om en film, som ingen endnu havde set – som end ikke var færdig – var ganske indlysende: muslimer og arabere har problemer med filmen; det har kristne ikke; ergo er filmen kontroversiel, hvilket netop var Sharon Waxmans budskab.

Waxman går derpå videre med en religiøs person, der så at sige befinder sig i midten af spektret, en Christy Lohr, der er koordinator ved the Multifaith Ministry Education Consortium i New York. Også hun fordømmer filmen: "Jeg tror, de nyder at stikke hånden i en hvepserede."

Bundlinjen i Waxmans artikel var ikke til at tage fejl af: *Kingdom of Heaven* kommer på et dårligt tidspunkt; muslimer og arabere vil ikke bryde sig om den; kristne vil være ligeglade; selv religiøse fritænkere som Christy Lohr er imod den; hvilket angiveligt skulle være årsagen til, at der var nogle selskaber, der ikke havde villet røre ved filmen.

Kort tid efter at jeg havde læst Waxmans behandling af *Kingdom of Heaven*, opdagede jeg, at problemerne omkring Ridley Scotts nye film faktisk allerede var startet i England otte måneder tidligere. Den 18. januar 2004 havde Charlotte Edwardes skrevet en artikel til *Telegraph* under overskriften "Ridley Scotts nye korstogsfilm 'lefler for Osama bin Laden'". I artiklens første afsnit opsummerede hun sit synspunkt som følger:

Sir Ridley Scott, den Oscar-nominerede filmskaber, blev i aftes overfaldet af ledende britiske universitetsfolk på grund af sin kommende film, som de hævder 'forvansker' korstogenes historie med henblik på at fremstille arabere i et gunstigt lys.

Charlotte Edwardes citerede professor Jonathan Riley-Smith – en fremtrædende korstogsforsker og forfatter til mange bøger og artikler om emnet, bl.a. *The Crusades: A Short History* (1990), *The Oxford Illustrated History of the Crusades* (2001) og *What Were the Crusades?* (2002) – som havde kaldt filmen "latterlig", "total fiktion", "farlig for forholdet til araberne" og "det rene vrøvl". Professor Riley-Smith havde afsluttet sin svada med følgende ord:

Det lyder som det totale sludder. Det er noget vås. Overhovedet ikke historisk korrekt. De tager udgangspunkt i *Talismanen* [Walter Scotts roman, red.], der skildrer muslimer som sofistikerede og civiliserede, mens korsfarerne alle fremstilles som brutale barbarer. Det har intet med virkeligheden at gøre.

Hvilket ledte Edwardes til følgende konklusion:

Professor Riley-Smith tilføjede, at Sir Ridley var på vildspor, og at han leflede for de islamiske fundamentalister. "Det er Osama bin Ladens version af historien. Filmen vil bære ved til de islamiske fundamentalisters bål."

Edwardes går derefter videre til en anden korstogshistoriker:

Dr. Jonathan Philips, der underviser i historie ved London University og har skrevet bogen *The Fourth Crusade and the Sack of Constantinople*, erklærede sig enig i, at filmen tog sit udgangspunkt i en forældet fremstilling af korstogene, og at den ikke kunne karakteriseres som en 'historie-time'. Ved sin "ærbødige fremstilling af Saladin, som var et praktisk talt ubeskrevet blad i arabisk historie, indtil romantiske historikere genopfandt ham i det 19. århundrede, følger Sir Ridley både Saddam Husseins og den tidligere syriske diktator Hafez Assads eksempel. For at stive den arabisk-muslimske stolthed af bestilte begge ledere store portrætter og statuer af Saladin – som i virkeligheden var kurder."

For at runde af citerer Edwardes Amin Maalouf, forfatteren af *The Crusades Through Arab Eyes* (1989), som angiveligt skal have sagt, "Det er aldrig nogen god idé at forvanske historien, ej heller når man mener at gøre det i en god hensigt. Der var grusomheder fra alle sider, ikke kun fra den ene side."

Delte meninger om en endnu ikke eksisterende film. Igen var jeg forbløffet over, hvordan alle disse mennesker kunne tale om *Kingdom of Heaven*, som om de havde set den. De talte alle så skråsikkert om 'denne film', at jeg så småt begyndte at tro, at de måske faktisk havde set den – men så kom jeg i tanker om, at Ridley Scott på det tidspunkt end ikke var færdig med at optage den, og da slet ikke var gået i gang med dens lange postproduktions-proces. Min konklusion var enkel: Den ståhej, som *Kingdom of Heaven* havde afstedkommet i Europa, var lige så negativt farvet som i USA. Blot var den baseret på europæiske historikere, der mente, at filmen leflede for islamisk fundamentalisme, og at den præsenterede en version af historien, som diktatorer som Saddam Hussein og Hafez al-Assad eller terrorister som Osama bin Laden kunne støtte op om.

Med andre ord en ganske bizar situation: to lige negative, men stik modsatte reaktioner. På den ene side af Atlanten spredte Waxman en følelse af, at filmen var anti-islamisk, mens Edwardes på den anden side af Atlanten havde fabrikeret en slags konsensus om, at den var pro-islamisk. Begge vurderinger byggede på en film, som jeg ville få at se som en af de første, nu da jeg var inviteret til at se en tidlig, grovklippet version af filmen.

Film skal ses. Selv professionelle filmkritikere og -forskere kan ikke danne sig et pålideligt indtryk af en film alene på grundlag af dens manuskript, og her var der altså en flok jurister og historikere – folk, som ellers nok omgås deres respektive empiriske materiale, fortrinsvis skrevne tekster, med stor varsomhed – der havde følt sig foranlediget til at tage så skråsikkert

Kingdom of Heaven (2005)

afstand fra en visuel oplevelse, de endnu ikke havde haft mulighed for at have. Selv hvis de eventuelt skulle have haft adgang til en definitiv version af filmens manuskript, var det ganske forbløffende.

Før jeg fløj til Los Angeles for at se filmen, erfarede jeg imidlertid også, at der var to anmeldere, der havde forsøgt at imødegå disse negative udtalelser om *Kingdom of Heaven*: Den ene var David Poland, som i *Hot Button* (12. august 2004) går i rette med Sharon Waxman, men ender med faktisk at underbygge hendes kritik; den anden var *Times*' Richard Corliss, som med titlen på sin artikel, "Ridley Scotts 1.001 arabiske riddere", ligeledes gjorde filmen mere skade end gavn.

Konklusion: Så vidt jeg kunne se, havde Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* brug for at blive reddet ud af nogle af sine største tilhængeres favntag.

Instruktøren gør ondt værre. I mellemtiden var der dukket udtalelser fra Ridley Scott selv op på arenaen, og hvad enten han nu faktisk havde sagt det, man citerede ham for, eller ej, så gjorde disse udtalelser ikke ligefrem sagen bedre.

Han havde angiveligt sagt, at han ikke kerede sig om, hvorvidt filmen ville virke stødende på denne eller hin religiøse gruppe. Filmen er som 'en moralsk spejderhåndbog', skal han have udtalt til en journalist. "Den handler om at bruge hjerte og hoved, om at handle etisk korrekt. Hvordan kan nogen have noget imod dét? Filmen tramper ikke på Koranen, slet ikke."

Der var også en talsmand, som på vegne af Ridley Scott skulle have udtalt, at filmen fremstiller arabere i et positivt lys. "Den forsøger at være fair, og det er vores håb, at den muslimske verden vil opfatte den som et korrektiv til historieskrivningen."

I en anden udtalelse skal Ridley Scott have sagt, at "Ridderen var den tids cowboy. Med sig bar han et vist mål af retfærdighed, tro og ridderlighed – moralsk adfærd. Jeg tror i virkeligheden, at det at handle moralsk er, hvad det hele handler om."

Hvis citatet ellers er korrekt, var dette en specielt uheldig metafor at bruge, for hvis ridderne var *cowboys*, måtte muslimerne være *indianere* – og med de tvivlsomme referencer var vi allerede ude på dybt vand.

Ridley Scott havde angiveligt først udtalt, at *Kingdom of Heaven* var "historisk korrekt" og tænkt som "en fascinerende historietime"; og at "i slutningen af vores film forsvarer vores helte muslimerne, hvilket er historisk korrekt". Men på den anden side hævdedes han også at have sagt: "Jeg forsøger at lave film. Jeg er ikke historiker. Ud af 300 års historie var denne konflikt den mest interessante, og i tilgift var den afbalanceret." Eller: "Jeg laver film, ikke historisk dokumentation. Jeg forsøger at ramme sandheden. Og eftersom Bill Monahan er journalist, er han hele vejen igennem så vidt muligt gået til primærteksterne. Men det er ikke så let, for vi var jo ikke selv til stede, og vi kan ikke snakke med nogen, som var der. Så det, der kommer ned på papiret, er kvalificeret gætværk. Vi forsøger at vise og være fair mod begge sider. Vi brugte muslimske skuespillere i tre store roller. Ghassan Massoud, der spiller Saladin, er en muslimsk forsker, og han havde det fint med filmens bestræbelser på at dele sol og vind lige."

Ridley Scott hævdedes også at have udtalt, at han blev udsat for trusler fra islamiske fundamentalister under optagelserne i Marokko, og at den marokkanske hær stillede flere hundrede soldater til rådighed for hans sikkerhed – soldater, som angiveligt også blev brugt som statister i filmen.

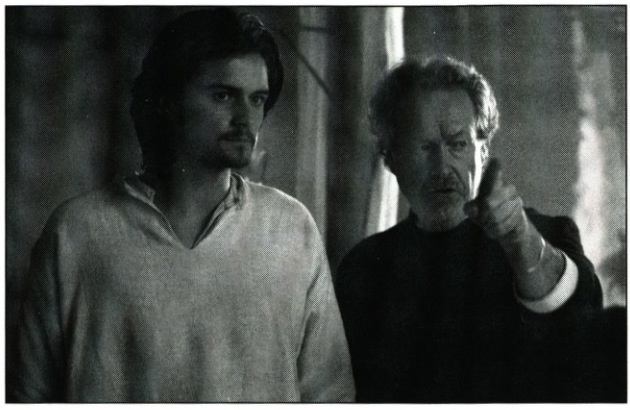
Intet af alt dette er nødvendigvis sandt,

men uanset om rygterne havde noget på sig eller ej, svirrede og cirkulerede de i cyberspace og bidrog til at forstærke den negative ståhej om filmen.

Før jeg fløj til Los Angeles, var min overordnede konklusion, at der allerede før filmens færdiggørelse var genereret fire negative *spins* om *Kingdom of Heaven*: 1) muslimer kan ikke lide den; 2) europæiske historikere protesterer imod den, fordi den lefler for islamisk fundamentalisme og terror; 3) kristne har sandsynligvis ikke noget imod den, mens økumeniske organisationer kritiserer dens timing; og 4) dens tilhængere forsvarer den med argumenter, der risikerer at bære yderligere ved til modstandernes bål.

Så vidt jeg kunne se, var det grundlæggende problem med dette billede, at de muslimer, der blev citeret for at have gjort indsigelse imod filmen, hverken havde set den eller var bekendt med Ridley Scotts filmkunst i øvrigt, mens Waxman og Edwardes, som man måtte formode kendte til Ridley Scotts film, havde besluttet sig for ikke at kunne lide *Kingdom of Heaven* og indhentet udtalelser, der underbyggede deres egne synspunkter – af en eller anden grund, som jeg kun kunne gisne om. Måske de ikke brød sig om slutningen på *Thelma & Louise*?

Mit møde med Sir Ridley. Jeg fløj fra New York til Los Angeles søndag den 12. december 2004. Næste dag så jeg en grovklippet version af *Kingdom of Heaven*, og dagen derpå, tirsdag den 14. december, begav jeg mig til Scott Free-selskabets kontorer på La Peer Drive i West Hollywood. Her havde jeg mit første møde med Ridley Scott og fik en lang snak med ham, hans klipper Dody Dorn, hvis arbejde på Christopher Nolans *Memento* (2000) jeg beundrer meget, og hans producer, Lisa Ellzey.



Ridley Scott (th) instruerer Orlando Bloom

"Lad os høre, hvad De synes," sagde Sir Ridley, da vi sad i hans kontor på Scott Free Production. "Deres oprigtige mening," tilføjede han i samme åndedrag. Jeg gav dem en detaljeret (og oprigtig) redegørelse for min reaktion på den udgave, jeg havde set. Vi diskuterede en lang række specifikke emner – fra en for mig at se fortsat narrativt problematisk Imad-figur (i den endelige udgave af filmen hedder figuren Nasir og spilles af Alexander Siddig) til en forbløffende sekvens, hvor der klippes fra Balian af Ibelins hyrdetime med Sibylla til hendes ægtemand, Guy de Lusignan, der angriber en egyptisk karavane. I mine øjne måtte der gøres noget ved denne sekvens, den fungerede ikke.

Jeg gav også udtryk for mine betænkeligheder ved den arabiske dialekt, som flere af skuespillerne talte, og foreslog, at de skulle coaches af en, der kendte til områdets dialekter og kunne give ikke-arabere den rette accent, når de taler arabisk, som når Sibylla henvender sig til sin kammerpige (Samira Draa).

Videre undrede jeg mig over, at Ridley Scott havde valgt ikke at vise den faktiske kamp mellem Guy de Lusignan og Saladin – det berømte slag ved Hittin (4. juli 1187).

Det forekom mig, at han oven på hele den dramatiske optakt var nødt til også at vise selve slaget som en slags dramatisk katharsis. Han svarede, at han ikke ville overlæsse slutningen af filmen med for mange slag, fordi han havde brug for, at Saladins erobring af Jerusalem skulle stå ud som noget særligt. Men i mine øjne kunne slaget om Jerusalem ikke helt kompensere for det ufuldbyrdede dramatiske crescendo i konfrontationen mellem Guy de Lusignan og Saladin. Desuden forekom det mig, at der var behov for en tydeliggørelse af Tiberias (Jeremy Irons) og Balians grunde til ikke at deltage i slaget, så de ikke kom til at fremstå som svage, men tværtimod som netop kloge og fremsynede.

Jeg mente desuden, at der måtte gøres noget ved den tale, som Balian holder til Jerusalems borgere, da han forsøger at mobilisere dem mod Saladin. Den gav ikke rigtigt mening og fungerede ikke. Vi diskuterede også andre historiske og geografiske detaljer, hvoraf den vigtigste nok var min bekymring ved scenen, hvor Saladin hugger hovedet af Reynald af Chatillon (Brendan Gleeson). Jeg var bange for, at den kunne give problemer, og mindede Ridley Scott om, at den historiske Renaud de Chatillon havde hjulpet Baudouin 4. med at besejre Saladin i Ramleh i 1177. Saladin havde derfor et personligt hævnmotiv. To gange havde han ifølge muslimske historikere svoret, at han ville slå Renaud ihjel. Men efter at vi havde drøftet de alternative versioner, Ridley Scott havde lavet af denne sekvens, endte jeg med at mene, at scenen, hvor Saladin dræber Reynald i sit telt (hvilket er historisk korrekt), kan betragtes som en narrativ pendant til Guys mord på Saladins sendebud tidligere i filmen. Det var den slags ting, vi drøftede i denne del af samtalen.

Korstogene i europæisk og islamisk historieskrivning. Vi gik også ind i en mere detaljeret diskussion af perioden og Saladins rolle i den. Mere specifikt talte vi om årene fra det romerske kongerige Jerusalems grundlæggelse i 1099, hvor Godefroy de Bouillon besejrede egypterne ved Ascalon, hvorpå hans bror, Baudouin 1., året efter kunne krones til konge af Jerusalem; over Saladins fødsel i Tikrit i 1138 som søn af den kurdiske leder Ayyub, frem til 1152, hvor han går i den syriske hersker, Nureddins, tjeneste; 1153, hvor Baudouin 3. indtager Ascalon; 1164, hvor Saladin tager initiativ til tre krigstogter mod korsridderne; 1169, hvor han bliver visir for fatimiderne efter sin onkel Shirkuhs død; 1174, hvor Nureddin dør, og Saladin erobrer Damaskus; 1175, hvor de Isma'ilske Mordere forsøger at slå Saladin ihjel; 1183, hvor Saladin erobrer Aleppo – og Mosul tre år senere; 1186, hvor den unge Baudouin 5. bliver forgivet af sin mor; og til slaget ved Hittin den 4. juli 1187 – det slag, som Ridley Scott havde valgt kun at vise optakten til. Og videre frem til erobringen af Jerusalem den 2. oktober 1187; påbegyndelsen i 1189 af det tredje korstog, hvor Jerusalem forblev under Saladins kontrol; mordet i 1192 på Conrad de Montferrat, der var gift med Sibyllas søster, Isabella, og samme års undertegnelse af Ramleh-freden med kong Richard 1. af England, hvorpå hele kysten blev erklæret kristen, med undtagelse af Jerusalem, der forblev muslimsk; sluttende med Saladins død i Damaskus den 4. marts 1193.

Sir Ridley ville høre om baggrunden for min interesse for perioden, og jeg nævnte kort, at Saladins far, Najm al-Din Ayyoub, og hans berømte onkel, Asad al-Din Shirkuh (som skulle komme til at spille en afgørende rolle for nevøens militære løbebane), havde kommandoen over et fort

i Tikrit i det nordlige Mesopotamien, da en vis Aziz al-Din Mawstowfi (1079-1131) cirka syv år før Saladins fødsel blev sendt dertil som politisk fange og efterfølgende halshugget – som det uskyldige offer for en forræderisk persisk visir ved navn Daragazini og dennes økonomiske underslæb.

Denne Aziz al-Din al-Mawstowfi er muligvis ikke interessant for Dem, sagde jeg til Sir Ridley, men jeg er sikker på, at det vil interessere Dem at vide, at han var onkel til en vis Imad al-Din Katib al-Isfahani, *den* vigtigste muslimske historiker på Saladins tid. Uden hans bog om Saladin ville vi alle have været prisgivet kristne historikeres åbenlyst fjendtlige fremstillinger af ham. Så når jeg ser Imad i Deres film, sagde jeg til Sir Ridley, ser jeg ting, som andre mennesker måske ikke vil lægge mærke til.

Samme Aziz al-Din al-Mawstowfi, Imad Katibs onkel, var også mæcen for en radikal ung filosof/mystiker ved navn Ayn l-Qudat al-Hamadhani (1098-1131). Hele mit liv, fortalte jeg, har jeg været fascineret af denne filosof/mystiker, og jeg har brugt ti år på at forske i hans liv, tanker, karriere og brutale henrettelse – og skrevet en større bog om ham: *Truth and Narrative: The Untimely Thoughts of Ayn al-Qudat al-Hamadhani* (1999). Kun halvvejs i spøg foreslog jeg Sir Ridley at lave en film om ham. Han smilede, rejste sig og hentede en kop kaffe til mig. Ridley Scott er en overordentligt elskværdig mand.

I løbet af samtalen kom vi også ind på, hvordan korstogene i virkeligheden har haft langt større betydning for europæisk historie, end de har haft for den islamiske, for på korstogenes tid havde centrum for den islamiske civilisation under Seljuqid-imperiet flyttet sig længere mod øst. For de muslimske historikere – med undtagelse af Imad al-Katib, selvfølgelig, og et par andre som Ibn Shaddad og Ibn Athir – var korstogene derfor ikke meget mere end grænsestridigheder.

Faktisk er det først for ganske nyligt, at muslimer er begyndt at opfatte 'korstogene' som en historisk epoke, ligesom europæerne i øvrigt selv helt frem til den moderne kolonialisme-æra tillagde korsfarerne ahistoriske motiver og hensigter. Amin Maaloufs *Crusades Through Arab Eyes* (1989) er det seneste forsøg på en populærhistorisk

Kingdom of Heaven (2005)

fremstilling, baseret på (for muslimsk historieskrivning) sparsomme arabisksprogede primærkilder om korsfarerne.

Til slut i samtalen udtrykte jeg min beundring for filmens fantastiske kampscener, som jeg karakteriserede som en blanding af Akira Kurosawas *Ran* (1985) og John Fords *Fort Apache* (1948). Ridley Scott var helt med på Kurosawas *Ran*, men John Fords *Fort Apache*? Jo, fastholdt jeg. Balian af Ibelin er kaptajn Kirby York (John Wayne) og Tiberias oberstløjtnant Owen Thursday (Henry Fonda), mens Sibylla er Philadelphia Thursday (Shirley Temple). Jeg kunne ikke helt tyde Sir Ridleys ubestemmelige smil; det dækkede vist over en blanding af forvirring og skepsis.

Filmiske refleksioner over trosbegrebet. Allervigtigst i den samtale, jeg havde med Sir Ridley i december 2004, var selvfølgelig, hvorvidt jeg havde sporet noget som helst anti-islamisk i hans film. Nej, svarede jeg, det har jeg ikke. Og jeg forklarede, at filmen hverken er pro- eller anti-islamisk, ligesom den hverken er pro- eller anti-kristen. I en vis forstand er det faktisk slet ikke en film 'om' korstogene. Og dog er *Kingdom of Heaven* i mine øjne en dyb film om tro, på samme måde som *Black Rain* (1989) og *Gladiator* kan betragtes som filmiske refleksioner over trosbegrebet.

Sir Ridley bad mig forklare nærmere. Fra allerførste gang, jeg læste manuskriptet, sagde jeg, slog det mig, at Balian af Ibelins figur lignede Maximus Decimus Meridius til forveksling. Også Maximus mister sin tro på menneskeheden, da hans kone og søn bliver myrdet af Commodus. Efter at have mistet familie, tro og håb slutter Balian af Ibelin sig til korsridderne, på samme måde som Maximus bliver gladiator – mere end noget andet rejser de ud for at genfinde og genoprette troen på deres egen menneskelighed. En sådan rejse står i centrum for praktisk talt alle Ridley Scotts film.

Der er et lige så bemærkelsesværdigt lighedstræk mellem Balian af Ibelin og Nick Conklin (Michael Douglas) i *Black Rain*. Bortset fra at Balian rejser til Det Hellige Land, mens Nick Conklin drager til Japan, er der i begge tilfælde tale om rejser, der forandrer personernes liv. Begge mænd har ved rejsens begyndelse mistet enhver tro på eksistensen af sjælsadel og pålidelighed, men ender med at finde en mening med livet gennem en genopbygning af deres egen værdighed. Sibylla (Eva Green) i *Kingdom of Heaven* er Joyce (Kate Capshaw) i *Black Rain* omplantet fra Tokyo til Jerusalem – både en muse og en slags *deus ex machina*, der kommer en plaget helt og hans fortabte sjæl til undsætning.

På mange måder minder *Kingdom of Heaven* ikke blot om *Black Rain*, men også om *Alien* (1979, *Alien – den 8. passager*), *Blade Runner* (1982), *Thelma & Louise*, og, ikke mindst, om *1492: Conquest of Paradise* (1992, *1492: Erobring af paradis*). Alle skildrer de rejser, som personerne sætter ud på på et tidspunkt, hvor de står i begreb med at miste alt håb og tro, men som afsluttes med, at de genvinder dette håb og denne tro.

Hvis man ikke ser *Kingdom of Heaven* i lyset af Ridley Scotts samlede filmiske oeuvre, risikerer man at havne i alle tænkelige former for grimme fejllæsninger. Læser man *Kingdom of Heaven* ude af dens kontekst, dømmer man den ikke alene på grundlag af et manuskript, der ifølge sagens natur ikke kan give noget indtryk af den færdige film, man dømmer samtidig en film af en af filmhistoriens store – en filmskaber med en personlig vision, som har præget hele Ridley Scotts snart 50-årige kunstneriske løbebane. Man kan ikke udtale sig hverken negativt eller po-

sitivt om en filmskabers intentioner alene på grundlag af et par begivenheder i hans karriere, der måtte pege i denne eller hin retning (og da slet ikke på grundlag af tendentiøs journalistisk misinformation).

Saladin og Balian – et fælles ædelt mål. Ridley Scotts desillusionerede personer, der forlader deres vante omgivelser for at søge lykken og en form for frelse i det fremmede, har altid fascineret mig. Måske de er en projektion af ham selv som outsider i Hollywood, en britisk filmskaber, der forsøger at kæmpe sig igennem den amerikanske filmindustris vildnis.

Under alle omstændigheder er man nødt til at tage højde for dette gennemgående tema i Ridley Scotts filmkunst og læse *Kingdom of Heaven* i dens rette kontekst: som et værk, der føjer sig ind i en stor filmkunstners livslange optagethed af bestemte temaer såvel som i hans kunstneriske topografi, følelsesmæssige univers og æstetiske sensibilitet. For hvorved adskiller Balian af Ibelins rejse til Det Hellige Land sig, når det kommer til stykket, fra Maximus' indtræden i gladiatorernes rækker eller Nick Conklins rejse til Japan eller, for den sags skyld, et rumvæsens landing på jorden, Christoffer Columbus' opdagelse af den Ny Verden, G.I. Janes prøvelser i den amerikanske hærs mandehørm eller samme hærs prøvelser i Mogadishu?

Ridley Scotts filmkunst næres af dialektikken mellem velkendte ansigter og fremmede omgivelser, der vækker nye eller fortrængte sider af dem selv til live; fortabte sjæle, der genvinder deres menneskelighed og deres tro på en verden, som de må genskabe i lyset af deres egen søgen.

For mig, sagde jeg til Sir Ridley den dag i hans kontor på Scott Free, handler *Kingdom of Heaven* om en mand, der først mister og derpå genvinder sin tro – og i så henseende er Balian af Ibelin hverken kristen eller muslim, han er både kristen og muslim. Religiøse tilhørsforhold bliver uden betydning i Balians melankolske søgen efter en ophøjet mening med tilværelsen, og i den forstand står han som en filmisk projektion af menneskeheden som helhed. Især i den storslåede Golgatha-scene, hvor Balian sidder på et højdedrag og ser ud over solnedgangen – ikke længere kristen, muslim eller jøde, men en kreativ kombination af det bedste i alle disse religioner.

Med kærlighedsfuld respekt for alle og uden at angribe nogen skildrer *Kingdom of Heaven* en søgen efter det, som er mest ophøjet i menneskene (dvs. når de hæver sig over deres banale stammestridigheder), og den søger det på en scene, hvor de tværtimod overgiver sig til deres laveste fællesnævner.

Dermed ikke være sagt, at *Kingdom of Heaven* vender det blinde øje til menneskehedens grusomheder. Tværtimod. Ridley Scotts kamera er ubønhørligt i sin afsløring af forræderi, begærlighed og nedrigheder i begge lejre. Men samtidig fornemmer det, at Saladin og Balian er besjælet af samme ædle mål; et mål, som overskrider deres specifikke rollefigurer og rækker dybt ind i det bedste af deres respektive kulturer.

Grusomheder, såvel historiske som nutidige, udspiller sig uden for kunstens domæne. Men kunsten søger at udvinde en helende medicin af historiens gift.

Alt og intet. Efter vores lange samtale tog jeg afsked med Sir Ridley og hans kolleger og vendte tilbage til mit hotel. Jeg kan huske, at jeg på vejen tænkte, at Balian af Ibelin ligesom alle Ridley Scotts andre hovedpersoner er en dialogisk figur, en figur, der opstår i dialog med en anden. Forholdet mellem Balian og Imad i *Kingdom of*

Heaven er således identisk med forholdet mellem Thelma Dickinson (Geena Davis) og Louise Sawyer (Susan Sarandon), eller mellem Nick Conklin og Charlie Vincent (Andy Garcia) på den ene side, og mellem Nick Conklin og Yusaku Matsuda (Kogi Sato) på den anden.

Scenen hen imod slutningen af *Kingdom of Heaven*, hvor Imad giver Balian sin hest, og de siger farvel på hinandens sprog, er identisk med slutscenen i *Black Rain*, hvor Nick Conklin og Yusaku Matsuda udveksler gaver og hilsener, før de skilles. I begge tilfælde har vi at gøre med to brødre, som billedligt omfavner hinanden hen over en kulturkløft efter sammen at have gennemlevet noget, som har ændret dem begge til det bedre. Balian af Ibelin tager en lille smule af islam med sig tilbage til Frankrig, ligesom Imad, der bliver tilbage i Jerusalem, er blevet en lille smule kristen. Er der nogen bedre måde til at tale om tolerance i en verden, der sønderrives af vold?

Tilsvarende, da Saladin og Balian står over for hinanden, og Balian i endnu en af Monahans udsøgt smukke og præcise dialoger spørger Saladin: "Hvad betyder Jerusalem for dig?" "Intet," svarer Saladin prompte, men samtidig drillende. Filmen klipper til et medium shot af Balian, så vi kan se hans forvirring, og derefter tilbage til et medium shot af Saladin, der stopper op, vender sig og med et på én gang bredt og ømt smil tilføjer: "Alt."

I det øjeblik indser vi alle – muslimer såvel som kristne, jøder og ikke-jøder, hinduer eller hvad det nu måtte være – både, hvor banale vores fordomme er, og hvor ædle vores forhåbninger ikke desto mindre kan være: For Jerusalem er enten et håb om evig fred, om hele menneskehedens broder- og søsterskab, eller den er ingenting. Indlejret i dette paradoks, der både er smukt skrevet og mesterligt filmet og klippet, ligger to bemærkelsesværdige begavelser, som rækker hinsides de kulturelle kløfter, der adskiller dem, og mødes i et vægtløst rum, hvor den fælles menneskehed kan trække vejret frit.

Det er dét, *Kingdom of Heaven* gør, tænkte jeg. Den handler ikke om en kamp mellem muslimer og kristne – hvorfor skulle en stor filmskaber blot nøjes med at gentage og omsætte de banaliteter, som historisk har forvoldt så umådelig skade på denne jord, til film? *Kingdom of Heaven* er ikke en opfordring til vold. Tværtimod opsøger filmen de grusomme slagmarker for at opspore og fastslå menneskehedens fælles broderskab.

Saladin og kong Baldwin udveksler høflighed, venlighed og omsorg – ikke sværd, pile og spyd. Saladin og Balian udveksler fortrolighed, ædelhed og vid – og da de endelig kæmper mod hinanden, er deres kamp helt ifølge bogen. Balian forsvarer heltemodigt og tappert Jerusalem og sætter Saladins langt overlegne hær på en hård prøve. Og Saladin er ædel, generøs og tilgivende i sin sejr; vi ser ham f.eks. samle et væltet kors op og placere det i dets rette position.

Tro hinsides religioner. *Kingdom of Heavens* slagscener, som hører til de prægtigste i filmkunstens historie, er anledninger til at reflektere over ædelhed og frelse, ikke til at overgive sig til udpenslet vold og vulgaritet. Mod slutningen af slaget om Jerusalem er der en indstilling højt oppe fra, fra et sted så fjernt i himlene, så viist, fjernt, vemodigt, højstemt og rådvildt, at jeg kun kan sammenligne det med John Dowlands *Lachrimae* (1604). Den indstilling er en visuel *Lachrimae*, et dybt foruroligende spørgsmålstegn: Hvorfor, hvorfor alle disse blodsudgydelser, hvad opnår man, hvad taber man?

Visdommen i dette ene engagerede spørgsmål, dette kig fra Guds synsvinkel, er et af den internationale filmkunsts dybeste metafysiske øjeblikke – det er en troshandling på linje med en *ghazal* af Rumi, en kantate af Bach, et epigramdigt af Omar Khayyam, et krucifiks af Tizian eller Moazzen Zadeh Ardabilis kalden til bøn. Men hvor og hvordan viser man den indstilling til mennesker, der blindet af deres måske berettigede frygt og deres fortvivlelses forhastede vrede raser mod et kunstværk fra dybet af deres illegitime fordomme?

Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* mindede mig ikke kun om den mest oplagte film at sammenligne den med, nemlig den store egyptiske filmskaber Youssef Chahines *Saladin*, der havde manuskript af Nobelprismodtageren Naguib Mahfouz og digteren Abderrahman Cherkaoui, og hvor Chahine portrætterer Saladin som en vis, kosmopolitisk og visionær leder, et eksempel til efterfølgelse for både den egyptiske nation og hele den arabiske og islamiske verden. Den mindede mig også om *Ran* (1985) og mange af Kurosawas andre film, der i høj grad tog afsæt i Hiroshimas gru. Gennem hele sin filmiske karriere skulle Kurosawa igen og igen tematisere krig og vold som et middel til at forlige sig med den mest traumatiske begivenhed i hans lands historie. Tilsvarende er Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* et bud på en filmisk refleksion over den seneste tids traumatiske begivenheder i en verden, der vånder sig under den stigende vold på globalt plan – hvilket er blevet formuleret i religiøse termer, længe før Ridley Scott lavede *Kingdom of Heaven*.

De, der uden overhovedet at have set filmen hævder, at den skaber eller forstærker fjendtligheder mellem muslimer og kristne, skulle bare vide, at der helt frem til det afsluttende slag om Jerusalem faktisk ikke er nogen større kampscener i *Kingdom of Heaven*. Det kan jeg huske, at jeg tænkte ved mig selv, da flyet lettede fra Los Angeles på vej til New York. Meget besynderligt, tænkte jeg, men sandt.

Filmens mest storladne kampscene er slet ikke et slag. I det, der står som hele filmens ubestridt mest majestætiske militære fremrykning, leder Saladin og kong Baldwin 4. med episk grandeur og i fuldt kongeligt ornat deres respektive hære, kun for at ende med at stå ansigt til ansigt i spidsen for hver sin ubevægelige hærskare. De hilser hinanden på udsøgt ædel og civiliseret maner og beslutter ikke at kæmpe, hvorpå Saladin tilbyder kong Baldwin at lade sin personlige læge – dvs. Moses Maimonides, en af de største jødiske filosoffer/fysikere nogensinde – se på kongens spedalskhed. I dette øjeblik er de to mænd ikke længere blot to ledere, de er en fysisk inkarnation af deres respektive folk, ligesom deres mildhed og venlighed står som et symbolsk favntag mellem to krigsførende nationer. Ikke længere blot kristne og muslimer, men en filmisk ækvivalens for alle krigsførende folkeslag. Denne scene, tænkte jeg, er et dybt udtryk for en tro på en fælles menneskehed, der går forud for enhver specifik tro og transcenderer enhver religion.

Da *Kingdom of Heaven* havde premiere over hele USA i maj 2005, var der ingen større protester fra hverken kristent eller muslimsk hold. Efter at have set mange forskellige versioner af filmen undervejs, gik jeg ind for at se det færdige resultat ved premieren i New York. I samme øjeblik der blev mørkt i salen, og de første billeder tonede frem på lærredet, måtte Newyorker-forskeren og -kulturkritikeren vige for det lille barn i det sydlige Iran, og fuldstændig hypnotiseret af filmmediets magi så jeg filmen til ende, som om jeg absolut intet

Ahmed Mazhar som den store feltherre i Youssef Chahines *Saladin* (*Al Nasser Salah Ad-Din*, 1963)

havde haft med den at gøre. Jeg fandt intet stødende, intet fornedrende, ingen nedsættende udsagn om nogen som helst i denne film. Tværtimod var den en udsøgt filmisk oplevelse båret af en altoverskyggende kærlighed til menneskeheden som helhed.

***Kingdom of Heaven* og karikaturtegningerne.** Mens jeg arbejdede på denne artikel, kunne jeg ikke lade være med at sammenligne Ridley Scotts noble behandling af en alvorlig strid mellem muslimer og kristne med Jyllands-Postens karikaturtegneres decideret banale forsøg på at sætte deres eget præg på den samme konfliktfyldte historie.

Det var naturligvis fuldstændig tilfældigt, at mit arbejde på Ridley Scotts *Kingdom of Heaven* og det, at jeg nu var i færd med at skrive om det til et dansk tidsskrift, sådan skulle falde sammen med sagen om karikaturtegningerne. Men i efterdønningerne af de gemene danske karikaturtegninger stod det mig om muligt endnu mere klart, at *Kingdom of Heaven* er et af de mest udsøgte filmiske udtryk for tro i en i øvrigt troløs og forræderisk verden. *Kingdom of Heaven* bærer vidne om et engageret intellekt, der ser verden forbløde og rejser tilbage i tiden til den historiske periode, hvor såret blev banet, for dér og da at forsøge at læge det ved en ubøjelig tro på vores fælles menneskelighed.

I retorik og symbolik går mange af verdens aktuelle konflikter – specielt i det, som tre verdensreligioner hver især

betragter som deres hellige land – tilbage til to århundreders vedvarende og gensidigt ødelæggende krigsførelse, hvor jøder, kristne og muslimer lagde grunden til de historiske konflikter, som nu betegnes korstogene. For en historisk betragtning er det selvfølgelig helt uholdbart at søge kimen til meget af det, som sker i den post/koloniale verden, i Korstogene. Men ikke desto mindre er korstogsretorikken blevet en del af den politiske sprogbrug på alle sider af den ideologiske kløft mellem vores stridende politiske kulturer.

Hvis en filmskaber vælger at gå tilbage til sårets oprindelse, genskabe omstændighederne for dets tilblivelse og forsøge at læge det på en måde, så alle involverede parter bliver mindet om deres fælles og irreduktible menneskelighed, så er det i mine øjne ikke at opildne til vold – hvorimod de danske karikaturtegneres underliggende racisme er. Verden er allerede lammet af rædselsfulde voldshandlinger hinsides almindelige og uskyldige menneskers kontrol. *Kingdom of Heaven* søger et lys i et af de mørkeste øjeblikke i menneskehedens historie, mens de danske karikaturtegninger af profeten Muhammed reducerer os alle (muslimer, kristne, jøder osv.) til vores barbariske gerningers laveste og mest ondskabsfulde fællesnævner. Under og før den civilisatoriske fernis, som islam, kristendommen og judaismen må have givet os hver især.

Årene mellem 1090 og 1290 var præget af en række uforsonlige krige, hvor kristne og muslimer kæmpede mod hinanden om herredømmet over, hvad begge parter betragtede som deres hellige land. Og fanget mellem tidens to supermagter blev den jødiske befolkning offer for de invaderende korsfareres systematiske pogromer. Meget af den senere verdenshistories krigeriske alfabet synes at være blevet grundlagt i løbet af disse to blodige århundreder.

I en tid, hvor korstogsmetaforen nu igen er dukket op som en slags essens af den nuværende politiske konflikt, er den eneste legitime bevæggrund til at rejse tilbage til den tid, hvor dette vedvarende sår på menneskehedens krop har sin oprindelse, at ville forsøge at læge det med en blid berøring, et engageret intellekt og en universel kærlighed til menneskeheden som helhed.

I mine øjne er *Kingdom of Heaven* en kunstnerisk troshandling i udtrykkets mest universelle forstand. Den kan ikke reduceres til én bestemt religion, men favner dem alle. Uanset hvilken religion vi måtte være født ind i, og uanset hvad vi end stadig måtte nære af angst på vores respektive kulturers vegne, så må det være os tilladt at tage betingelserne for vores fælles menneskehed op til fornyet overvejelse. Som borgere i en verden, der trues af stadig mere omfattende meningsløs vold, må vi gentænke disse betingelser uafhængigt af vores nedarvede fordomme. Og via kunstens kreative kraft må vi forholde os til denne planets altoverskyggende problem, vores allesammens overlevelse.

(Oversat af redaktionen)

Note

En tidligere og langt kortere version af denne artikel har været trykt i *Sight & Sound* (maj 2005).

Hamid Dabashi underviser i *world cinema*, litteraturvidenskab og den islamiske verdens sociale og intellektuelle historie ved Columbia University i New York. Han har bl.a. skrevet bogen *Close Up: Iranian Cinema – Past, Present, Future* (Verso, 2001).

Eman og Rima i hammamen – fra filmen *En sort streg om øjet* (2006, instruktion: Camilla Magid)

Kvinder i hammam

På dokumentaroptagelse i Syrien

Af Camilla Magid

Dette er skrevet umiddelbart efter, at ambassaden i Damaskus stod i brand. Det var ikke en gang halvanden måned siden, at jeg selv stod i bygningen. Er de venlige mennesker på gaden, som hjalp mig med at finde vej derhen, at finde blandt dem, som med vredens vanvid lysende i øjnene råber slagord mod Danmark? Er denne kløft mellem kulturer så dyb og så bred, at der ikke kan bygges broer over den?

Det kan synes sådan, når man ser de muslimske landes reaktioner på Jyllands-Postens Muhammed-tegninger og krav om en undskyldning fra den danske regering, og når man herhjemme ser den manglende forståelse for, hvor krænkende det at afbilde Muhammed er for muslimer.

De billeder, der i disse dage (februar 2006) ruller over skærmen, viser et helt andet Syrien end det, jeg mellem september og december 2005 befandt mig i for at optage en dokumentarfilm.

Her oplevede jeg stor venlighed og gæstfrihed fra alle, jeg mødte – fra de korte samtaler med taxachauffører og juicesælgere, som spurgte til de danske køer og vores osteproduktion, til kvinder, som jeg mødte i hammamerne (de syriske bade) og på busrejser gennem landet; kvinder, der inviterede mig hjem til sig. Jeg rejste rundt alene, alene kvinde, uden at føle mig utryg.

Fra Forsvarsakademiet til Syrien. Min vej mod denne films tilblivelse begyndte allerede for flere år siden. Gennem rejser i området var jeg blevet betaget af den arabiske verden på godt og ondt, og i mine studier på Film- og Medievidenskab begyndte jeg at fokusere på de arabiske medier og medie-dækningen af 'de fremmede' herhjemme. Efter 11. september og i forbindelse med invasionen af Irak følte jeg en frustration over de danske mediers fremstilling af begivenhederne i Mellemøsten. Jeg oplevede, at den arabiske vinkel sjældent blev dækket, formodentlig mere som et resultat af manglende ressourcer end af mangel på vilje til at give et nuanceret billede af forholdene i Mellemøsten.

For blandt andet at lære at tale arabisk søgte jeg ind på Forsvarets sprogofficersuddannelse, en uddannelse, hvor man ud over at lære arabisk skrift og tale har fag som Islam og Mellemøstens moderne historie på bachelorniveau. Målet for mig er at kombinere mine to uddannelser i et arbejde, som kan være med til at give en større forståelse af den arabiske kultur og forbedre integrationen af folk med arabisk baggrund herhjemme.

Umiddelbart efter at jeg var blevet færdig som sprogofficer, tog jeg afsted til Syrien.

En film om kvinder i hammam. Mit projekt var i sin grundtanke at vise et lille stykke arabisk liv – i dette tilfælde to unge kvinders liv – for at give et mere nuanceret billede og en dybere forståelse af en kultur, som for mange synes så fremmed. At undersøge, om vi virkelig er så forskellige. Tanken var at holde hovedscenen i en kvinde-hammam – en vigtig del af den syriske kultur. I gamle dage havde hammamen en praktisk og nødvendig funktion som bad. Samtidig fungerede den som ægteskabscentral, hvor kommende svigermødre havde lejlighed til at se potentielle svigerdøtre efter i sømmene. I dag har stort set alle bad i hjemmet, og man kommer her for det sociale. I hammamen har kvinderne et frirum, og her kan man tale med sine veninder i timevis uden at blive afbrudt af mænd eller af omverdenens krav.

Jeg ville vise en sanselighed og en kropslighed, man normalt ikke forbinder med disse kvinder, derfor valgte jeg hammamen som ramme. Når først sløret er lagt, er der mere at spejle sig i end først antaget.

Den muslimske kultur er i de sidste år kommet tæt på, men det er forståelsen for den ikke. Jeg ønsker at være med til at nedbryde fordomme om den arabiske verden. Det, jeg vil med denne film, er at give større indsigt i de unge muslimske kvinders verden.

Gatekeeping. I det syriske samfund er gode kontakter altafgørende. Da jeg tog afsted, kendte jeg ingen i Syrien. Det første stykke tid brugte jeg på dagligt at besøge forskellige kvinde-hammamer for at iagttage ritualerne omkring et hammambesøg, se på rummene og forsøge at få kontakt til forskellige kvinder som mulige hovedpersoner til filmen. Det sidste var svært. Selv om de var nysgerrige, søde og gerne ville tale, fik jeg ikke en fornemmelse af kontakt, som ville kunne føre mig videre.

Gennem en ven fik jeg kontakt til en dansker, som har boet og arbejdet i hovedstaden Damaskus i fire år. Han satte mig i forbindelse med en internationalt anerkendt syrisk kunstfotograf, som hvert år arrangerer en international fotofestival og en kvindekunstfestival i Aleppo i det nordlige Syrien. Jeg rejste op for at møde ham, og derfra begyndte tingene at gå stærkt.

Fotografen var interesseret i at støtte projektet og introducerede mig til forskelli-

Fra oven: Rima og Eman – fra filmen *En sort streg om øjet*

ge kvinder. Gennem ham mødte jeg Eman og Rima, som senere skulle blive filmens hovedpersoner, og jeg fik også kontakt til en kvindelig syrisk fotograf, som lige var vendt tilbage til Syrien efter fem år på en parisisk filmskole.

Det var en nødvendighed, at fotografen var kvinde. I en kultur, hvor kønnene i så høj grad lever adskilt, ville det at have en mand med på optagelserne ændre stemningen totalt, og vi ville heller ikke have kunnet optage scenerne i hammamen.

Fotografen blev en uvurderlig hjælp. Gennem hendes kontakter lejede vi udstyr i Damaskus. Ud over at være billigere end at leje hjemmefra havde det den fordel, at vi undgik problemer med at bringe udstyret gennem tolden i lufthavnen. Desuden havde hun indblik i, hvad vi kunne tillade os at filme, og hvad vi ikke kunne, og hun kunne sproget.

Eman og Rima. Det var meget nemt at lære Eman og Rima at kende, på trods af at vi er vokset op i to forskellige verdener. Det virkede, som om det at være ung kvinde – i gang med at navigere rundt i søgen efter kærligheden, et meningsfuldt job, gode venner, lykke – vejede tungere end vores kulturelle forskelle.

Rimas far er fiskehandler i Latakia – en syrisk havneby. Hun studerer jura i Aleppo. Hun har i sit liv truffet nogle kontroversielle valg, der har skabt konflikter mellem hende og hendes familie. Som 19-årig besluttede hun at lægge sit tørklæde, hvilket medførte, at faderen ikke talte til hende i over to år. Hun var parat til at gifte sig med sin kristne kæreste og tage de kampe, dette måtte medføre, men han turde ikke komme hjem med en muslimsk pige, og forholdet endte med, at han rejste til USA og giftede sig med en pige, hans familie havde fundet til ham.

Eman er vokset op i Kuwait sammen med sine forældre og deres tretten børn, men familien måtte rejse tilbage til Syrien i 1990, da den anden Golf-krig brød ud. Hjemme i Syrien ventede faderens anden kone og deres fire børn. Alle Emans søstre er gift med en søn af en af hendes farbrødre. Forældrene ville til nød lade hende blive gift med en søn af en morbror, men en fremmed – en mand uden for familien – er udelukket.

Eman har ikke anden uddannelse end grundskolen, men alligevel sidder hun i dag i en stilling som Project Manager på et sundhedsprojekt under WHO. Hendes digte og fotografier, som forestiller hende selv, er meget intime og sensuelle, en kontrast til hendes ydre. Hun går med tørklæde og i løsthængende tøj.

Oprindeligt skulle Emans søster også have medvirket i filmen. Hun var lige blevet gift med sin fætter, som hun aldrig

havde talt med før deres forlovelse og kun mødt et par gange før brylluppet. Hun er gymnasielærer og meget religiøs, men alligevel accepterer hun fuldstændig sin søsters måde at leve på. For mig var deres forhold et godt eksempel på noget, jeg mange gange oplevede i Syrien, nemlig at folk lever side om side, skønt de har forskellige guder, værdier og livssyn. Desuden repræsenterer søsteren den traditionelle syriske kvinde, i modsætning til Eman og Rima. Mens de er rebelske og bryder med de traditionelle mønstre, har søsteren ingen trang til at leve som dem. Hun ville have været en god modvægt til Eman og Rima, men desværre sprang hun fra projektet, umiddelbart før vi gik i gang med at optage, fordi hun var i dårligt humør på grund af en strid med sin mand.

Uden om myndighederne. Som udgangspunkt var jeg ikke i tvivl om, at alt skulle foregå efter bogen – med officielle tilladelser til at filme og få båndene ud af landet, syrisk bureaukrati og alt, hvad dertil hører. Af min visumansøgning fremgik det, at jeg var i landet for at lave research til en dokumentarfilm om kvinder. Det er ikke ulovligt at filme i landet, men det er ulovligt at drive journalistisk virksomhed uden myndighedernes tilladelse.

Ved at tale med folk fra det syriske film- og kunstmiljø indså jeg imidlertid hurtigt, at hvis filmen skulle blive til noget, skulle det være uden myndighedernes indblanding. Vi blev nødt til at optage uden tilladelse, for sammen med tilladelsen ville følge en mand fra sikkerhedspolitiet, som skulle ledsage os under optagelserne. Sådan ville det have været helt umuligt at opnå den intimitet og åbenhed, som kvinderne viser os i de endelige optagelser. Desuden ville vi risikere, at alle medvirkende ville blive afhørt gentagne gange, og at båndene skulle screenes og godkendes, inden jeg kunne tage dem ud af landet. Jeg blev derfor rådet til at holde lav profil. Hvis jeg gjorde dét, ville der ikke blive nogle problemer. Styret holder sig så vidt muligt fra udlændinge, og selv om vi skulle blive taget i at optage uden tilladelse, ville der ikke ske os noget, så længe det ikke var politiske eller islamistiske emner, vi arbejdede med. Det sidste skulle heldigvis vise sig at holde stik.

Men det at optage uden tilladelse havde omkostninger: vi kunne ikke optage i det offentlige rum, men var med nogle få undtagelser begrænset til private lejligheder. Desuden var der den konstante utryghed og følelse af hele tiden at måtte kigge sig over skulderen. Jeg kunne ikke fortælle andre end de involverede, hvad jeg lavede i landet. Og så var der den reelle risiko.

Ansvaret for de medvirkende. Når man er opvokset i et system, hvor man ikke behøver at udøve selvcensur, inden man taler, og hvor man kan ytre sig, som man vil, er det svært at se de usynlige grænser, som omgiver en i et diktatur som Syrien. Regler overholdes, brydes og omgås, og som fremmed i systemet har man ikke en chance for at gennemskue, hvilke veje man trygt kan gå, og hvor der er farligt.

Det var en mærkelig situation. Jeg følte og føler mig stadig ansvarlig for de medvirkendes og min fotografs sikkerhed. Hvilken risiko udsatte de sig for ved at arbejde sammen med en udlænding uden styrets godkendelse?

Jeg drøftede de mulige konsekvenser ved at optage uden tilladelse med fotografen og de medvirkende, da jeg følte, at de bedre end jeg kunne vurdere risikoen. Fotografen var relativt ubekymret. Som del af den syriske filmverden var hun tydeligvis vant til at omgå myndighederne – det er simpelthen

Eman tager billeder af sig selv – fra filmen *En sort streg om øjet*

en nødvendig del af arbejdet.

Kvinderne var heller ikke bekymret for styret, men tænkte mere på deres omgivelsers reaktioner. Rima havde ingen betænkeligheder ved at stå frem og fortælle sin historie. Hun har hele tiden ønsket at bidrage til debatten om den arabiske kvindes rolle. Både debatten i Vesten og, især, i Syrien, da det er det samfund, hun lever i. Hun har derfor været interesseret i, at filmen skulle vises i Syrien.

Eman derimod har langt mere på spil. Hendes familie kender endnu ikke til de kunstfotos, hun laver med sig selv som model. De kender heller ikke noget til hendes kæreste i Saudi-Arabien, som igen ikke kender til det faktum, at hun går med tørklæde. På trods af disse forhold har hun ikke været i tvivl om, at hun ønskede at være med i filmen.

Jeg lavede en kontrakt med begge kvinder. I kontrakten indgår et punkt om, at filmen kun må vises i de arabiske lande med de medvirkendes samtykke.

På besøg hos det syriske sikkerhedspoliti. En gang fik vi problemer. Vi havde en pause i optagelserne i en privat lejlighed og besluttede os for at udnytte tiden ved at optage cleansound – storbylyd. Vi gik ind i en park, lod kameraet blive i tasken og stillede os diskret i et hjørne for at optage lyden med mikrofonen. I løbet af få minutter var vi omringet af mennesker, som syntes, at det virkede noget suspekt, det vi stod og lavede. Vi blev sat på en taxa sammen med en politibetjent og kørt til en bygning omkranset af høje mure og svært bevæbnede vagter. Den skulle vise sig at huse *al muxaabaraat* – det syriske sikkerhedspoliti.

Indenfor blev vi mødt af chefen, en behagelig og velklædt mand, der spurgte, om vi helst ville have te eller kaffe. Vi ville helst bare væk derfra. Efter at han havde set på dagens optagelser og øjensynligt ikke fun-

det dem synderligt problematiske, fik vi lov at gå, efter at han havde fået navne, adresser, telefonnumre, hotel osv.

Vi forlod sikkerhedspolitiet med kamera og bånd i god behold, men med en ubehagelig følelse i maven. For mit vedkommende forsvandt den først, da jeg et par uger efter igen stod på dansk jord med båndene i sikkerhed. Fotografen var mere pragmatisk. Hun sagde, at i hendes job ville hun højst sandsynligt komme i karambolage med sikkerhedspolitiet mange gange i fremtiden, så hun var bare glad for nu at have prøvet det.

Besøget var i sig selv udramatisk, men det påvirkede alligevel resten af optagelserne. Vi ventede hvert øjeblik, at der ville dukke nogen op. Både fotografen og jeg var utrygge under resten af forløbet, hvilket selvfølgelig også smittede af på de medvirkende. Men samtidig gav det os også en større følelse af forbundethed, så vi gik fra at være kamerakvinde, medvirkende og instruktør til at være fire personer, som sammen var i færd med at lave et stykke dokumentation om kvinders liv i Mellemøsten

Hammam-optagelserne er lavet i en gammel, oprindeligt jødisk hammam midt inde i Aleppos *suq* – markedet i den gamle bydel. Vi havde lejet stedet, men turde ikke røbe formålet med, at vi var der. Det skal siges, at det er almindeligt, at en gruppe kvinder lejer en hammam i en hel eller halv dag for at kunne være der alene i hinandens selskab. Vi måtte skjule kamera og mikrofon i vores tasker under håndklæder og hårshampoo, og jeg havde boomstangen bundet fast til kroppen under min gulvlange nederdel. Det lykkedes os at få de optagelser, vi skulle bruge, men hele tiden var vi allesammen præget af angsten for at blive opdaget.

Etiske overvejelser i klipperummet. I øjeblikket er vi ved at klippe filmen færdig, og her sidder jeg som enhver anden instruktør og træffer valg om, hvilken vej materialet skal gå. Om hvordan jeg bedst muligt er loyal over for de medvirkende uden at skildre deres tilværelse som mindre problematisk, end den faktisk er. Samtidig ønsker jeg imidlertid heller ikke at lave en film, der får tilskueren til at opfatte disse kvinder som stakler.

En anden vigtig overvejelse – især i lyset af konflikten om Muhammed-tegningerne – har gået på Eman og Rimas risiko ved, at filmen bliver offentliggjort. Hvilke konsekvenser vil det kunne have for dem i forhold til deres familier og jobs? Jeg har haft løbende kontakt med kvinderne, og de ønsker stadig at fortsætte projektet.

Det har fra starten været klart, at det at stå frem og fortælle deres historier har betydet meget for dem. Både fordi de dermed kunne være med til at gøre op med Vestens forenklede opfattelse af arabiske kvinder, men også fordi filmen gav dem mulighed for at tale om emner, som de til daglig har svært ved at tale åbent om.

I filmen giver kvinderne udtryk for deres frustrationer over de begrænsninger, som de oplever i deres hverdag, og over den pris, de har måttet betale for at bryde normerne. De må holde deres kæresteforhold skjult for familien. Eman er som den eneste datter i familien aldrig blevet friet til af en af sine fætre, måske fordi hun ikke er jomfru på grund af en operation, hun fik foretaget som 11-årig.

Filmen viser to kvinder og deres søgen efter en identitet i et samfund, der er i forandring, hvor traditioner langsomt brydes. De unge kvinder lever i en anden verden end forældrene. Et sted fortæller Eman:

"Min mor vil gerne have, at jeg lever et traditionelt liv. For hende er det *lykke*. Men lykke er noget forskelligt for forskellige mennesker.

Et traditionelt liv betyder ægteskab, børn og et hjem ... på den traditionelle måde. I min familie er det utænkeligt, at en pige gifter sig med andre end sin farbrors søn. (...) Jeg er den eneste, som det aldrig vil ske for. Jeg er også den eneste, som ingen har friet til.

Nu er jeg 30 år, men min mor benægter det. Hun siger, at jeg ikke skal sige det til nogen. For hende er det en katastrofe."

Der er ingen tvivl om, at filmens emne er følsomt. Der er imidlertid ikke tale om en generaliserende film om arabisk kultur, men derimod om en film om nogle kvinder, som har deres at kæmpe med, bl.a. i kraft af den kultur, de lever i – ligesom kvinder herhjemme har deres at kæmpe med i kraft af vores kultur.

Jeg har som udgangspunkt ikke ønsket at lave en tørklædefilm, da jeg er uforstående over for den store debat, emnet har skabt herhjemme. Jeg mener, at det må være et personligt valg, som andre ikke kan blande sig i. Men det blev hurtigt klart, at det er så vigtigt et emne for kvinderne i filmen, at det ikke er til at komme udenom. Tværtimod bliver det nødt til at få en forholdsvis central plads i filmen, hvis jeg skal portrættere kvinderne sandfærdigt.

I redigeringsfasen bliver det klart, i hvor høj grad fortolkningen af det, de medvirkende siger, afhænger af seerens kontekst. Der er forskel på, når en syrisk kvinde siger noget hjemme i sin lejlighed foran et kamera i Syrien, og når dansk tv bringer et citat fra en syrisk kvinde. Herhjemme er der risiko for, at citatet bliver skrevet ind i en anden kontekst, der handler om islam, arabisk kultur og kvindeundertrykkelse. Fokus skifter fra at være en personlig oplevelse – med alle de facetter, som spiller ind i denne – til at blive et eksempel, der tolkes ind i et forenklet billede.

For mig kommer filmen til at handle om kærlighed, om to stærke kvinder og om, hvor mange ligheder der er mellem dem og mig på trods af kulturforskellen. Mange af de tanker, de gør sig om kærligheden – om angsten for at binde sig, om at være utilfreds med sin krop, om begær, og om det at blive tiltrukket af en anden – er de samme tanker, som kvinder herhjemme går rundt med. Det er det, jeg synes er interessant. Andre vil kunne tage elementer ud af konteksten og opfatte kvinderne som undertrykte. I mine øjne er de stærke kvinder, der hele tiden træffer selvstændige valg. Jeg ser på ingen måde disse kvinder som ofre – og det gør de heller ikke selv. Tværtimod.

Camilla Magid er arabisk sprogofficer og studerer Medievidenskab på Københavns Universitet.

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Viola Shafik
Fra mavedanserinder til moralsk snerpethed
Egyptisk films historie – kort fortalt

Ehab Galal
Religion i egyptiske spillefilm
En personlig og moralsk vejviser

Nitzan Ben-Shaul
Interetniske spændinger i en belejret nation
Israelsk films fremstilling af forholdet mellem ashkenazi- og mizrahi-jøder siden 1950'erne

Carl Nørrested
Israelsk films enfant terrible
Et portræt af instruktøren Amos Gitai

Khaled Ramadan
Samfundets kronikører
Undersøgende videokunst og eksperimenterende dokumentarfilm i vækst i Mellemøsten

Rasha Salti
Kritiske statsborgere
Nogle markante paradokser i den syriske filmkunst og filmkultur

Eric Egan
Den sofistikerede filmguerilla
25 års iransk filmhistorie set i Third Cinema-perspektiv

Serazer Pekerman
Den farlige seksualitet
Kvindebilleder i tyrkisk film

Thure Munkholm
Romantiske klimaforandringer
En indføring i Nuri Bilge Ceylans billedskønne, melankolske og listigt selvironiske film

Maja Rudloff
It's barbaric, but hey, it's home
Disneys *Aladdin* – uskyldig underholdning eller orientalistisk stereotypi?

Hamid Dabashi
Korsfarere før og nu
Fiktion og fakta i Ridley Scotts *Kingdom of Heaven*

Camilla Magid
Kvinder i hammam
På dokumentaroptagelse i Syrien