



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-kommercialis-

me 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-sinema 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 Dagher, Fatima Rushdi, Bahiga Hafiz og Amina Muhammad både medvirkede i, producerede og/eller instruerede hver en til to film. Den libanesiske skuespillerinde Assia Dagher 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-filmene

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-Dhawlat*, 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 filmindustri's 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 Hollywood-selskaber 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.

Misr's 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 beduinfilm, 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 arbejderklasse miljøer, 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 rege-

ringen 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 beduinfilm 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 renseri 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 sejrige fremvækst i det 7. århundrede.

I forlængelse af de foregående årti-ers 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 drømmefabrikernes 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 korrupsion 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 reprivatilisere 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 reprivatilisering 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-Mummiya, 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 skrinnlagt, 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 infrastrukturu-

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 biograflukninger 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 biografteater. Den udvikling førte i 1984 til et boom af såkaldte *muqawalat*-film, dvs. ekstremt billige, hurtigt sammenflickede 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 produktionstillene, der i en periode nåede op på omkring 50 film om året.

Sideløbende hermed forandrede gen-

terne sig. Der blev lavet færre traditionelle musicals og melodramaer og flere action- og gangsterfilm samt nogle få karate-eftersligninger 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 dørs 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 underholdningsindustri 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 biografene. 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-Haggag 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 martyrs 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. Muhammad 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 middelklasser 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 glemte, at den selv har en lang histo-

rie 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 obscen 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 biograf-lærrederne. 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 sammenstød 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 ondsksfulde 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 biografierne, 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-Mudh'nibun)*, 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-amm 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 biografierne. En stor del af årsagen hertil skal søges i den egyptiske filmindustri afhengighed af Golf-staterne: prisen for de mange oledollars 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 sidst nævntes 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 Dagher 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 wa 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 al-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 (Shahad-hun wa Nubala, 1991)*, der er en filmatisering af en eksistentielistisk 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 opsigtsvækkende, 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 moral-kodeks, 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 penge-mangel 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. Sadiya 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, Munna 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 splintrang 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 fantasi, 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 Abdesalams *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 økono-

miske 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).