



The Night (Al-Layl, 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 tæten – 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 Nuha 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-'Amamah 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 til-

skyndelse 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 uafhængig-

hedskampene. 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 palæstinsere 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 pristtes 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* (*Saeq al-Shahinah*, 1967) af den jugoslavisk-fødte Počko Počkovic. 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 gods-ejere. 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 palæstinenserens 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* (Yaomiyat 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 tønd, 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 Baath-partiet, 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 herefter 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 Tjekkoslaviet 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 fuld-blods auteurfilm, hvor instruktøren selv sikkert 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 nære 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 regimens 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 Deeb's 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 didacticisme 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 kuldaster 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 hærsløshed 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 uskyl-den. 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 fortælle-mæssige instrumenter, der udtrykker den kritiske opvågningen – 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 rebellerne 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 skrumpes 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 levedegørelse 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 und-

slippe 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 over 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 væld, 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 hånlige 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 ofre 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 fjernliggende 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 dyng 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 opvågningen. 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.

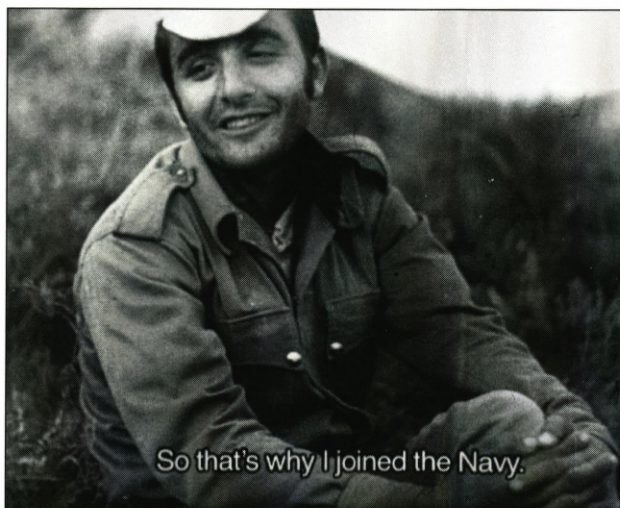
Efter 1970'ernes skildringer af den ensomme, frafaldne helt, der forsvarede de magtesløse og trodsede tyranniet – folkelige kombattanter med ekkoer af de palæstinensiske *feda'i*-martyrer (frihedskæmpere, red.) – udgør 1980'ernes og 1990'ernes film

en brat opvågning: 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)



So that's why I joined the Navy.

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 Abdelatif 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 kadre 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-Yaumiyah 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.

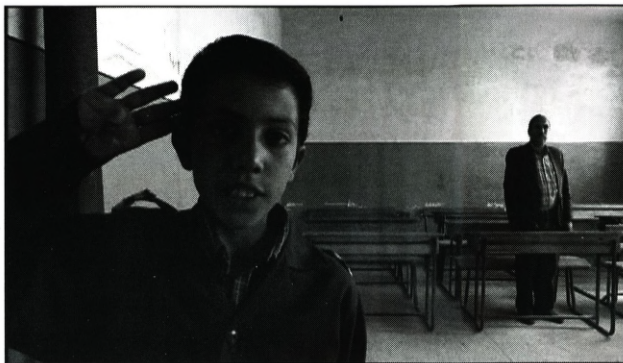
Dokumentaristisk auteur. Omar Amiralays seneste film, *A Flood in Baath Country* (*Tufan fi Balad al-Ba'th*, 2003), er muligvis den mest åbenlyse og overbevisende kritik af Baath-partiets ideologi og dets ubarmhjertige herredømme over Syriens politiske liv. Filmens kraft beror på dens afvæbnende enkelhed. 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 gearret til co-produktioner med finansiering fra den private sektor, ligesom tv-stationer 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 drama-serier 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 udviklede 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 fysiske og psykiske 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 tredje-verdenslandes 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 ArteEast's 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).