



Downtown Ouagadougou. *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004).

Short Cuts i Sahel?

Ouagadougou og Los Angeles på film

Af Eva Jørholt

Kan man forestille sig *Short Cuts*, Robert Altmans mesterværk fra 1993 om menneskeskæbner i den postmoderne megacity Los Angeles, omplantet til Ouagadougou, hovedstaden i Burkina Faso i den knastørre Sahel-region lige syd for Sahara? Nej, det er ikke helt let, men ikke desto mindre er den burkinske film *Haramuya* (Drissa Touré, 1995) blevet omtalt netop som

„*Short Cuts in the Sahel*”. Dels af en blogger på internettet¹ – som formentlig blot har villet gøre PR for den afrikanske film ved at lade den låne lidt af *Short Cuts*' kulturelle kapital – men også af den afrikanske fødte amerikanske filmforsker Manthia Diawara: „med sin *mise-en-scène* af adskillige karakterer, der færdes i det samme rum, uden at der er nogen forbindelse mellem deres liv,

minder [*Haramuya*] om Robert Altmans *Short Cuts*” (Diawara 2000: 89).

Noget er der om snakken, for som *Short Cuts* er *Haramuya* en multiprotagonist-film, der ikke bare udspiller sig i en storby, men i vidt omfang også *handler* om denne storby. Men den begrundelse, Diawara giver for sammenligningen, kan anfægtes – og vil blive det i denne artikel. For det er netop dér, hvor filmene på trods af alle deres iøjnefaldende forskelle synes mest ens, i den urbane multiprotagonistform, at de også er mest afgørende forskellige. Denne artikel vil se nærmere på denne forskel og argumentere for, at den bunder i de urbane livsformer, som filmene hver især skildrer.

Fokus vil være på *Short Cuts* og *Haramuya*, men fra LA-siden vil tillige to andre film blive inddraget – *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) og *Crash* (Paul Haggis, 2004), der begge er multiprotagonistfilm ligesom *Short Cuts* – og fra Ouaga desuden *Laafi – Tout va bien* (1991) og *Silmandé – Tourbillon* (1998), begge instrueret af S. Pierre Yaméogo, samt *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004). Selv om de to sidstnævnte ikke er multiprotagonist-film, er de med her, fordi de supplerer og underbygger det billede af livet i den burkinske hovedstad, som præsenteres i *Haramuya*.

Et ubeskrevet blad. Hvor der er skrevet adskillige hyldekilometer om Los Angeles på film, er litteraturen om Ouaga-film ikke blot mere beskeden, den er praktisk talt ikke-eksisterende. I det hele taget forskes der stort set ikke i afrikanske storbyfilm. Det kan der være mange årsager til. En ganske væsentlig sådan er, at hovedparten af de film, der produceres i det frankofone Vestafrika – der er den væsentligste leverandør af kunstneriske afrikanske film syd for

Sahara – udspiller sig på landet. Dels fordi en meget stor del af den afrikanske befolkning fortsat bor i de rurale områder (i Burkina Faso er det omkring 80 procent), men også fordi det især tidligere – mens man endnu havde kolonitiden i frisk erindring – var væsentligt for de afrikanske filmskabere at betone en ’ægte’ afrikansk kultur, og en sådan mente man at kunne finde i mere autentisk form på landet. Men måske det også spiller ind, at det i vidt omfang har været og er Frankrig, der finansierer filmproduktionen i de tidligere franske kolonier i Afrika. Nogle instruktører – men ikke alle – hævder således, at franskmændene hellere har villet skyde penge i afrikanske ’hyttefilm’ end i film, der udspiller sig i moderne storbyer (jf. bl.a. Hoefert de Turégano 2004). Men der findes selvfølgelig afrikanske storbyfilm – bl.a. *Haramuya* og de øvrige Ouaga-film, det skal handle om her. Når de afrikanske storbyfilm kun i stærkt begrænset omfang har påkaldt sig forskningens interesse, kan det hænge sammen med, at hovedparten af dem, der forsker i afrikansk film, er ikke-afrikanere, som – i lighed med de franske finansører – kan mistænkes for at have en forkærlighed for de mere eksotiske andethedsaspekter af Afrika. Og når de forskere, der beskæftiger sig med storbyfilm, indtil videre heller ikke har interesseret sig nævneværdigt for afrikanske storbyfilm, kan det skyldes, at der er en vis tendens til ikke at betragte afrikanske storbyer som ’rigtige’ storbyer på linje med f.eks. europæiske, amerikanske og asiatiske (Robinson 2006).

I “African Cities as Cinematic Texts” (2004) – mig bekendt den eneste tekst om afrikanske storbyer på film – giver Françoise Pfaff en oversigt over de afrikanske byer, der hyppigst har optrådt i film fra det frankofone Vestafrika – dvs. lande

som bl.a. Senegal, Mali, Elfenbenskysten. Selv om Burkina Faso også er en del af det frankofone Vestafrika – og et af de vigtigste filmproducerende lande i Afrika syd for Sahara – indgår Ouagadougou ikke i undersøgelsen. Måske fordi den ikke optræder i så mange film som f.eks. Dakar i Senegal og Bamako i Mali. Men ifølge Pfaff har ”frankofone afrikanske filmskabere [...] ofte brugt storbyerne – der for hovedpartens vedkommende er skabt af kolonimagterne – og deres ikonografi som grundlag for en politisk diskurs, der udstiller og kritiserer de uafhængige nationers neokoloniale facetter” (Pfaff 2004: 89). Og hun pointerer, hvordan de fleste af disse storbyfilm er bygget op omkring en skarpt skåret modsætning mellem det rene og traditionelle, ægte afrikanske landsbyliv på den ene side og storbyen som et neokolonialt moralsk morads på den anden, en lasternes uafrikanske sump, hvor gode mennesker går til grunde.

Selv om Ouagadougou ikke er skabt af franskmændene – byens historie går tilbage til det 11. århundrede – var det den franske kolonimagt, der gjorde den til hovedstad i det daværende Øvre Volta (nu Burkina Faso), og den dikotomiske modstilling af land og by går da også igen i en lang række burkinske film – dvs. hovedsagelig dem, der tager deres udgangspunkt i landsbyen. Idrissa Ouédraogos *Yam Daabo* (1987, *The Choice*) handler f.eks. om en landfamilie, der nægter at modtage udenlandsk bistand og i stedet drager ud for at finde mere frugtbar jord i en anden del af landet. Vejen går imidlertid over Ouagadougou, hvor den yngste søn bliver kørt ned og dør af sine kvæstelser. I *Samba Traoré* (1992) af samme instruktør søger familiens sorte får tilflugt hjemme i landsbyen efter at have deltaget i et væbnet røveri i storbyen. Og i Gaston Kaborés *Zan*

Boko (1988) får dikotomien et helt konkret udtryk, da en familie i en landsby, der tidligere lå et stykke vej fra Ouagadougou, pludselig, som følge af hovedstadens vækst, er blevet naboer til en rigmandsvilla, hvis ejere drikker Coca-Cola og champagne og væmmes ved landsbyboernes, i deres næsebor ildelugtende, traditionelle madlavning. Til overflod har de nyrige naboer udset sig en del af det, der engang var landsby, til en herlig swimmingpool, og ved udspekulerede kneb lykkes det dem at fordrive de oprindelige beboere.

Men burkinsk film byder også på egentlige storbyfilm, der ”dekonstruerer denne dikotomi” (Hoefert de Turégano 2004: 142) og blot skildrer dagliglivet i Ouagadougou. Det gælder bl.a. *Haramuya* og de tre andre film, der skal omtales her. *Haramuya* er et mosaik-agtigt, delvist humoristisk portræt af en række byboer, på begge sider af loven, hvis veje krydses på forskellig vis. Det samme, minus humoren, er tilfældet i *Silmandé* – *Tourbillon*, men hvor *Haramuya* fokuserer på Ouagadougous underverden, udspiller *Silmandé* – *Tourbillon* sig hovedsagelig blandt byens – og landets – elite og retter et svidende angreb mod dennes korruption og magtmisbrug. *Laafi* – *Tout va bien* skildrer et afgørende døgn i den unge student Joes liv, hvor han suser rundt i byen for at tale med indflydelsesrige personer i håb om, at de kan skaffe ham et stipendium, så han kan komme til udlandet og læse medicin – hvilket har været hans drøm, siden faderen døde, fordi han ikke kunne få ordentlig lægehjælp. Og *Ouaga Saga* parrer socialrealisme og eventyr i en beretning om en gruppe unge, der hustler sig igennem med tilfældige jobs, mens de drømmer om lysende karrierer som hhv. rockmusiker, fodboldspiller, filmstjerne mv. – indtil de en dag vinder den helt store gevinst.



La Place des Cinéastes, dvs. Filmskabernes Plads, i Ouagadougou. (Dani Kouyaté, 2004).

To byer. Skønt Ouaga og LA må siges at befinde sig i hver sin ende af storbyspektret, har de også noget til fælles. Bl.a. er de begge en slags 'filmhovedstæder'; faktisk omtales Ouagadougou undertiden som Afrikas Hollywood – en for så vidt temmelig misvisende betegnelse, der imidlertid skyldes, at byen har en helt central plads i afrikansk film. Først og fremmest danner den ramme om den største og vigtigste afrikanske filmfestival, FESPACO, Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision à Ouagadougou, som hvert andet år i februar tiltrækker i tusindvis af filmentusiaster fra hele verden. Desuden huser Ouagadougou det afrikanske Cinematek samt hele to filmskoler, og i en årrække var byen tillige sæde for den panafrikanske instruktørsam-

menslutning, FEPACI. Film har i det hele taget en fremtrædende plads i Burkina Fasos nationale selvforståelse, og selv om landet er et af verdens allerfattigste, kan det prale ikke alene af som nævnt at være et af de vigtigste filmproducerende lande i Afrika syd for Sahara, men også af indtil flere internationalt prisvindende auteurs som netop Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, S. Pierre Yaméogo og Dani Kouyaté.

Dertil kommer, at både Ouaga og LA i løbet af det 20. århundrede har gennemgået en nærmest eksplosiv vækst. Los Angeles, "fra fødslen forstadsagtig og banal" (Davis 2001: 33), havde i 1914 blot 300.000 indbyggere (Davis 2006: 3); nu tæller den knap 13 millioner² og regnes for ikke blot en megacity men ligefrem en "eksemplarisk



Haramuya (Drissa Touré, 1995).

post-metropol” (Shiel og Fitzmaurice 2001: 31). Heroverfor er Ouagadougous indbyggertal mere beskedent – de seneste officielle befolkningstal, der er fra 2007, siger 1,1 million (UN 2007), hvilket ifølge samme opgørelse er det samme som Københavns. Men i 1945 var tallet bare 17.800 (Skinner 1974: 33). Hvor Los Angeles’ indbyggertal med andre ord på over 90 år er mere end firedoblet, er Ouagadougous på kun godt 60 år mere end seksdoblet, først og fremmest som følge af intern migration fra landområderne – hvor klimaet i kombination med eksterne faktorer (som bl.a. EU’s landbrugsstøtteordninger) gør det stadig vanskeligere at overleve. Men da de tilvandrede som regel er forholdsvis unge og får børn, er den naturlige vækst også ganske betragtelig

(Tostensen, Tvedt og Vaa 2001: 9).

Hvor Los Angeles’ industrier (centreret om underholdningsbranchen og en gigantisk flyindustri) imidlertid har kastet en mængde arbejdspladser af sig – ifølge Edward Soja er LA den amerikanske by, der siden 1930’erne har akkumuleret flest arbejdspladser (Soja 1989: 192) – har der aldrig været nogen synderlig industri knyttet til Ouagadougou, og jobsituationen er ikke blevet bedre, efter at man som følge af de såkaldte ’strukturtilpasningsprogrammer’, som Verdensbanken og Den internationale Valutafond har pålagt de fleste afrikanske lande, siden starten af 1990’erne har været nødt til at privatisere store dele af den offentlige sektor, der tidligere trods alt kunne tilbyde et vist mål af beskæftigelse.

Permanent krisetilstand. Uden et regulært job og uden mulighed for nogen form for offentlig hjælp kæmper hovedparten af ouagaleserne en daglig kamp for overlevelse – de befinder sig i en permanent krisetilstand, som urbansociologen Abdou-Maliq Simone har kaldt det (Simone 2004: 4). Indbyggerne er henvist til selv at skabe sig en levevej, hvilket de fleste gør med imponerende opfindsomhed. Blot er der sjældent tale om formaliserede jobs, men snarere om 'sort arbejde', 'undergrunds-økonomi' eller 'mikro-økonomi' inden for det, man kalder 'den uformelle sektor'. Fælles for alle dem, der arbejder i den uformelle sektor – med alt fra produktion og salg til alle tænkelige former for service-ydelser (skopudsning, knallertovervågning, frisør- og sekretærarbejde osv. osv.) – er, at de ikke er registreret, og at de ikke betaler skat af deres indtægter.

Sort arbejde og parallel-økonomier kendes naturligvis også i den såkaldte 'første verden' (Castells og Portes 1991; Sassen 2001), men trods alt ikke i et omfang som i f.eks. Afrika. I Ouagadougou skønnes 80 procent af indbyggerne således at arbejde i den uformelle sektor, der på landsplan estimeres at repræsentere 40 procent af Burkina Fasos bruttonationalindtægt (Verick 2006). Selv om staten således går glip af betragtelige skatteindtægter, tolereres den uformelle sektor, da landets økonomi simpelthen ville kollapse, hvis man forbød 'sort arbejde'.

For den enkelte er de indtægter, som undergrundsøkonomien kan kaste af sig, dog for det meste så beskedne, at det ikke ville være muligt at leve af dem, hvis der skulle betales skat – ikke mindst siden man i januar 1994 devaluerede den vestafrikanske valuta – den såkaldte franc CFA – med 50 procent. Ifølge en rapport, som den vestafrikanske økonomiske og monetære

union, UEMOA, udarbejdede i 2005, tjener over halvdelen af dem, der arbejder i Ouagadougous uformelle sektor, under minimumslønnen på 27.000 FCFA (eller cirka 41 Euro) om måneden for i gennemsnit 55,6 timers arbejde om ugen (UEMOA 2005).

I *Haramuya*, *Ouaga Saga* og *Laafi* er det da også kun de færreste, der har regulære – eller formelle – jobs. I alle tre film vrirler det med gadehandlende, knallertvogtere og ambulante detailsælgere (i Ouagadougou kan man købe cigaretter stykvis), de fleste af dem 'legale', om end uformelle næringsdrivende. At grænsen mellem legal og illegal business imidlertid er hårfin, demonstreres f.eks. i *Haramuya* og *Ouaga Saga* ved, at knallerthandlere og -reparatører i vidt omfang driver hæleri og anden lyssky virksomhed ved siden af deres legale erhverv. I *Haramuya* ser vi således, hvordan en ung mand nægter at betale et par unge fyre for at passe på hans knallert, mens han nyder en øl på en bar – med det resultat, at knallerten er væk, da han kommer ud. De unge fyre har naturligvis ikke set noget, men en 'tilfældigt' forbipasserende træder hjælpende til og tager den forurettede med til en af sine venner, der reparerer knallerter. Det aftales, at reparatørens 'assistenter' skal lede efter knallerten – og sørme, om ikke de to unge fyre, som den bestjålne ikke ville betale for at passe på knallerten, kort efter dukker op med den. Glad er ejeren, der ikke skal ud og købe en ny knallert, men kan nøjes med at betale en findeløn, som hjælperen, reparatøren og de to unge fyre deler imellem sig. En typisk deal, som alle vinder på: den nærige unge mand får både en lærestreg og sin knallert tilbage, og de øvrige har tjent lidt ekstra.

I alle fire film ser vi desuden, hvordan lovens vogtere supplerer deres magre, formelle indkomst med mere uautoriserede

indtægtskilder, f.eks. ved med flid kun at standse dyre biler, hvis ejere med en vis sandsynlighed kan slås for et pænt beløb. De dyre biler finder man især i *Silmandé – Tourbillon*, der som nævnt udspiller sig blandt byens velhavere. Selv om de fleste i dette segment har regulære jobs, er forretningsmetoderne mindst lige så opfindsomme som dem, man finder i den uformelle sektor. Her får de bare karakter af regulært magtmisbrug – helt op til landets førstedame, der tager alle kneb i brug for at kunne parkere en substantiel del af landets guldreserver på en privat bankkonto i Schweiz. Men også *Silmandé – Tourbillon* er i høj grad præget af den gades uformelle sektor, som står helt centralt i de tre øvrige film.

I gadehøjde. Gaden er simpelthen omdrejningspunktet for de fire Ouaga-film, som den er det for livet i Ouagadougou i det hele taget. De tre af filmene åbner med store oversigtsbilleder af gadelivet, der ligger indhyllet i regionens karakteristiske røde støv. Og *Haramuyas* første billeder er af en mand, der sover i et gadekøkken. Især *Laafi* er ydermere kendetegnet ved lange passager, hvor hovedpersonen Joe og hans venner kører igennem Ouagadougou på deres knallerter, hvilket er med til at give filmen et udtalt urbant rytmisk flow. Kun i *Silmandé – Tourbillon* oplever man dels protagonister, der kører i bil, dels forholdsvis mange interiørscener.

Selve gadelivet står dermed i kontrast til en klassisk storbytekst, nemlig Henri

Joe og vennerne i S. Pierre Yaméogos *Laafi – Tout va bien* (1991).





Anne Archer og Tim Robbins i *Short Cuts* (Robert Altman, 1993).

Lefebvres *The Urban Revolution*, hvor det bl.a. hedder:

Selv om gaden måske oprindelig havde betydning som mødested, har den sidenhen mistet denne betydning, og kunne kun have mistet den, ved, i en nødvendig reduktionsproces, at reducere sig selv til en gennemfartsvej for (jagede) fodgængere på den ene side og (privilegerede) automobiler på den anden. (Lefebvre 1970: 20).

Sådan er det ganske rigtigt i de fleste vestlige storbyer – og i helt ekstrem grad i LA, der som bekendt efterhånden er mere bilernes end englenes by. Hvor ouagaleserne hovedsagelig færdes til fods, på cykel eller på knallert i byens sparsomt asfalterede gader, er de store freeways ifølge den britiske arkitekturhistoriker Reyner Banham ”stedet, hvor angelenoerne lever en stor del af deres liv [...] Motorvejen er, i lige så høj grad som stranden, stedet hvor en angeleno er mest sig selv, mest uløseligt identificeret med sin storslåede by.” (Banham 1971: 246).

Desuden har man i visse kvarterer af downtown LA direkte bestræbt sig på at undgå fodgængere for på den måde at mindske risikoen for overfald og uønskede hjemløse (Davis 2006: 226). I sin frit fabulerende bog om Amerika skriver Jean Baudrillard således om LA:

Hvis du i denne centrifuge af en storby stiger ud af din bil, er du en lovovertræder: i samme øjeblik du giver dig til at gå, er du en trussel mod den offentlige orden, ligesom hundene, der strejfer om på vejene. Kun indvandrerne fra Den tredje Verden har ret til at gå. Det er en slags privilegium de har, der er forbundet med det privilegium at bo i storbyernes tomme centre. For de andre er gangen, udmattelsen og muskelvirksomheden blevet meget sjældne goder, *services*, som sælges meget dyrt. Således vendes tingene ironisk på hovedet. (Baudrillard 1986: 84).

Ikke alene har gaden mistet sin betydning som mødested i LA, byen har i alt væsentligt skrevet fodgængerne helt ud af storby-ligningen.

Det er på den baggrund, man skal forstå de overvejelser, Don Cheadles politimand gør sig fra forsædet af sin bil i starten af *Crash*:

It's the sense of touch. In any real city you walk, you brush by people, people bump into you. In LA, nobody touches you. Always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much that we crash into each other, just so we can feel something.

Replikken er central ikke alene for *Crash*, men tillige for de øvrige LA-film, hvor bilen er ikke bare det foretrukne, men – bortset fra Tim Robbins' politimotorcykel i *Short Cuts* og en enlig bus i *Crash* – tilsyneladende det eneste transportmiddel. Fra Anne Archer-klovnens udtjente Toyota i *Short Cuts* til de to parcelhus-store, sorte Lincoln Navigators, der hhv. stjæles og ikke stjæles i *Crash*. Forskansen bag bilens karrosseri og ruder kommer man ikke i nærkontakt med omgivelserne, og bilen bliver dermed nærmest et embleme på den sociale isolation, der kendetegner filmenes karakterer. Nobody touches you and you don't touch anybody – med mindre selvfølgelig man kører et menneske ned (som f.eks. Lily Tomlins cafeteria-servitrice gør det i *Short Cuts*).

I Ouaga, derimod, har gaden fortsat den oprindelige karakter af mødested, som Le-febvre taler om; her er det bilerne, der må underordne sig de privilegerede fodgængere ... og knallertkørere, ikke omvendt. Og bl.a. fordi så meget af tilværelsen udspiller sig i gadens fulde offentlighed, kender ouagaleserne i vidt omfang hinanden. Hvor anonymitet ellers anses for et typisk urbant fænomen, er det svært – for ikke at sige umuligt – at være anonym i Ouagadougou. Dét jokes der med i *Ouaga Saga*, hvor en af hovedpersonerne efter at have vundet den store gevinst i det nationale lotteri, forsøger at give den som betydningsfuld forret-

ningsmand i luksusbussen på vej hjem til Ouagadougou. Her falder han i snak med en ung studine, der spørger ham, om det er et aktieselskab, han har. På fransk hedder aktieselskab 'société anonyme', hvilket også betyder 'anonymt samfund', og netop sådan forstår den nyslåede millionær det, for han svarer, "Nej, ikke et anonymt samfund, et samfund, der tilhører os allesammen, familie, venner og alle dem, vi kender."

Uformelle netværk. Når folk i Ouagadougou i vidt omfang kender hinanden, er det imidlertid ikke alene fordi så meget af tilværelsen udspiller sig på gaden, men i mindst lige så høj grad fordi ouagaleserne – ligesom indbyggerne i de fleste andre afrikanske storbyer – søger at etablere deres egne sociale sikkerhedsnet ved at organisere sig i forskellige former for uformelle netværk. I den uformelle sektor har ingen råd til stå alene; på godt og ondt er alle uløseligt forbundet i et intrikat og for den udenforstående ofte usynligt netværk af indbyrdes relationer. I sin afhandling om den uformelle sektor i Guinea-Bissau fremhæver Ilda Lourenço-Lindell således, hvordan ...

... byboerne skaber "deres egne urbane systemer" [...] De etablerer deres egne sociale institutioner og normer til regulering af en lang række udvekslingsforhold for på den måde at give hverdagen i storbyen et vist mål af forudsigelighed og tryghed. [...] Daglig overlevelse i byen bygger i vidt omfang på netværk af personlige relationer, hvorigennem de fattige får adgang til et sted at bo, et stykke jord at opdyrke, kredit, værdifulde prisinformationer og hjælp på en dårlig dag." (Lourenço-Lindell 2002: 11, 22).

På den baggrund taler hun om *social forbundethed* – i modsætning til social isolation – som en helt afgørende faktor for disse menneskers overlevelse.³ I den uformelle sektor er de flestes tilværelser på den ene eller den anden måde forbundet,

hvilket i *Haramuya* udtrykkes ved filmens mosaik-agtige struktur.

Selv om *Haramuya* er bygget op om to centrale 'husholdninger' – et bordel og en muslimsk storfamilie, der bor i næsten identiske bebyggelser organiseret omkring en stor åben gård – går den sociale interaktion på kryds og tværs, ikke alene mellem de to centrale fællesskaber, men også i forhold til snart sagt alle andre tænkelige sociale grupperinger i byen. Fra den libanesiske forretningsdrivende over det lokale horehus og byens småkriminelle ungdom til den stedlige koranskole. Allesammen er de på den ene eller den anden måde forbundet med hinanden.

Her er med andre ord tale om en urban livsform, som ikke alene er væsensforskellig fra den, vi ser i *Short Cuts* og de øvrige LA-film, men som på mange måder også står i skærende kontrast til f.eks. Georg Simmels klassiske karakteristik af livet i de europæiske storbyer omkring år 1900. I "Storbyerne og det åndelige liv" taler han således bl.a. om, at "man intetsteds føler sig så ensom og forladt som netop i den storbymæssige vrimmel" (Simmel 1903: 201), og han hævder desuden, at ...

Storbyboernes mentale holdning til hinanden vil man formelt skulle beskrive som reserverethed. Hvis den vedvarende ydre berøring med utallige mennesker skulle fremkalde lige så mange indre reaktioner som i lillebyen, hvor man kender næsten enhver man møder og har et positivt forhold til hver enkelt, så ville man blive fuldstændig atomiseret indvendigt og komme i en helt ubeskrivelig psykisk forfatning. (Simmel 1903: 198).

En lignende karakteristik finder man hos urbansociologen Louis Wirth, som 35 år senere skrev følgende om omgangsformen i storbyen:

De traditionelle slægts- og nabobånd og de dermed forbundne følelser, som opstår, når man har levet sammen i generationer under den samme

folkelige tradition, er med al sandsynlighed fraværende eller, i bedste fald, relativt svage i en folkemasse, hvis medlemmer har så forskellige oprindelser og baggrunde. Under den slags forhold træder konkurrence og formelle kontrolmekanismer i stedet for de solidaritetsbånd, der holder sammen på et traditionelt samfund. (Wirth 1938: 11).

Selv om man kan finde organisationsformer, der minder om ouagalesernes, i visse – socialt belastede – kvarterer i vestlige storbyer⁴, holder Simmel og Wirths karakteristik vel i vidt omfang stadig, når det gælder de fleste moderne storbyer, inkl. Los Angeles, mens tilværelsen i Ouagadougous uformelle sektor i høj grad er kendetegnet ved netop sådanne sociale omgangsformer, som Simmel og Wirth er enige om at henhøre til lille- og landsbyen.

De netværkskonstellationer, som ouagaleserne etablerer, kan da også i vidt omfang ses netop som en urban videreførelse af det traditionelle liv på landet. Det er således i den kontekst, man skal forstå titlen *Haramuya*, som ifølge instruktøren selv er "et hybrid-ord, en blanding af arabisk og dioula⁵. Det indeholder et element af selvmodsigelse, af at være ekskluderet eller i eksil i sine egne omgivelser." (Cit. in Hoefert de Turégano 2004: 141). Filmens byboer er med andre ord på én gang fremmede og hjemmehørende i storbyen. Storbyen er deres hjem, men de urbane levevilkår og værdier er samtidig væsensforskellige fra den tradition, som de fleste stadig bærer i sig, fordi de er vokset op med den. Drissa Touré forklarer selv:

Byen har overtaget sine indbygges tilværelse: inden for rammerne af det traditionelle system er de vant til et liv i fællesskab, men de befinder sig nu i en upersonlig storby, hvor "Loven" baserer sig på en moderne legitimitet. Hensigten med filmen er ikke at fordømme dette system, men at se på dets konsekvenser og den adfærd og de reaktionsmønstre, som det afføder hos karaktererne.⁶



Kalifa ser langt efter sin libanesiske veninde i *Haramuya* (Drissa Touré, 1995).

Umiddelbart synes instruktørens beskrivelse af livet i Ouagadougou ikke at adskille sig væsentligt fra Simmels og Wirths storby-diagnoser. Men filmen siger noget andet, for den viser netop, hvordan byboerne organiserer sig i netværk ikke alene som en videreførelse af traditionen, men i høj grad også som et adækvat svar på de urbane udfordringer.

De urbane netværk adskiller sig fra de traditionelle ved deres flygtighed og stadige interaktion med andre netværk, hvilket netop er et omdrejningspunkt i *Haramuya*. For nok er indbyggerne afhængige af den tryghed, de uformelle netværk kan tilbyde, men de er hverken bundet af de netværk, de nu hver især måtte indgå i, eller fjendtligt indstillet over for andre netværks medlemmer. Tilværelsen kan ændre sig fra den

ene dag til den anden, og man kan i morgen selv være en af dem, der i dag er 'de andre'. Man har hverken råd til fjendtlighed over for andre netværk eller til overdreven loyalitet over for det, man selv tilhører.

På et overordnet dramaturgisk plan beskriver *Haramuya* således, hvordan en række medlemmer af forskellige netværk som følge af diverse hændelser bryder med deres oprindelige grupperinger og grundlægger en ny. En tidligere småkriminal gadehandler, Oussou, bliver en dag taget uden ID-kort, og da han ikke kan betale bøden, bliver han politispion og angiver sine tidligere kumpaner, der bl.a. stjal den knallert, jeg omtalte tidligere. På den restaurant, hvor Oussou også arbejder, møder han en revisor, og i fællesskab lykkes det dem at skaffe tilstrækkelige beviser

Nat i LA. *Crash* (Paul Haggis, 2004).

mod revisorens arbejdsgiver, den libanesiske forretningsmand, til at få ham fældet. Samtidig er den unge Kalifa, som er bror til fyren, der fik sin knallert stjålet, og har været ude i noget snavs med nogle af Oussous kumpaner, blevet forelsket i libanese-rens datter, som bryder med sin far, efter at det er lykkedes hende at finde sin mor, der er bordelmutter. Moderen opgiver sit erhverv for at blive genforenet med datteren, og sammen med Kalifa, der forlader sin muslimske familie, slutter de sig sammen med bl.a. Oussou, revisoren og en imam, der er blevet udstødt af det muslimske fællesskab efter en uheldig affære med noget marihuana. Et nyt fællesskab er etableret.

Eksistentiel spleen. Selv om der også er stor fattigdom i Los Angeles – Mike Davis

refererer til byen som "the nation's poverty capital" og fremhæver, at den er den amerikanske storby, der har flest fattige (Davis 2006: xiii) – er der også rigtig mange angelenoer, der ikke lider nogen materiel nød ... og nyder at vise det. Forskellen mellem rig og fattig er enorm, og af samme årsag har Los Angeles en af USA's højeste *crime rates*. Som den eneste af de tre LA-film favner *Crash* – der netop stiller skarpt på byens kriminalitet og etniske spændinger – alle etniske grupper og sociale lag, mens *Short Cuts* og *Magnolia* ret eksklusivt beskæftiger sig med den hvide, mere eller mindre privilegerede del af angelenoerne.

Fælles for de tre film er imidlertid, at alle karaktererne synes – i lettere eller sværere grad – at lide af ensomhed, eksistentiel spleen og i nogle tilfælde udtalt

angst. Dødsfrekvensen er høj – som følge af selvmord (især *Short Cuts*), forbrydelser (især *Crash*) eller kræft (især *Magnolia*) – men i alle tilfælde er det karakteristisk, at karaktererne er så ensomme i døden, som de var i livet. Fra den cellospillende unge pige i *Short Cuts*, der gasser sig selv i garagen, mens mor er optaget af at pleje sin falmende karriere som sanger, over statsadvokatens frue i *Crash*, der ikke kan lokke nogen af vennerne til at hjælpe sig, da hun er faldet ned ad trappen (kun den mexicanske hushjælp, som hun har behandlet som skidt, kommer hende til undsætning), til de to dødssyge tv-mænd, bossen og værten, i *Magnolia* ... En meget stor del af de tre LA-films karakterer er som levende døde, afskærmet fra omverdenen bag deres bilers og luksusvillaers panser.

Den sociale interaktion er for en stor dels vedkommende indirekte, formidlet gennem bilruden eller de moderne kommunikationsmedier: tovejs via telefonen – jf. husmoderens telefonsexservice og bagerens telefonterror i *Short Cuts* – og envejs via det allestedsnærværende tv. Mest udtalt i *Magnolia*, hvor hovedparten af karaktererne på den ene eller den anden måde har en forbindelse til tv, men tv spiller også en ganske fremtrædende rolle i både *Short Cuts* og *Crash*.

Selvfølgelig har også angelenoer familie, venner og kolleger, men det er betegnende, at LA-filmenes karakterer ikke indgår i sociale netværk som dem, man ser i Ouaga-filmene. Bortset fra familierelationerne – der i alle tre film fremstilles som betændte – er de sociale relationer i hovedsagen begrænset til flygtige, professionsbestemte møder (som når man taler med en socialrådgiver, bliver stoppet af politiet, hyrer en låsesmed eller bestiller en kage), uengageret sludren med naboen over hækken i villakvarteret og tilfældige, som oftest

anonyme, sammenstød med folk, man ikke kender i forvejen. LA er selvfølgelig en del større end Ouagadougou, men forskellen, hvad angår social forbundethed, er ikke desto mindre slående.

I det LA, der præsenteres i disse film, er den simmelske reserverethed og den wirthske cocktail af konkurrence og formelle kontrolmekanismer løbet amok og endt i en slags post-urban syge, der har gjort angelenoerne til en flok kuldslåede 'prisoners of life' uden nævneværdig indbyrdes kontakt.

Eksistentialisme vs. hverdagsrealisme.

Dermed når vi omsider frem til den lovede vurdering af multiprotagoniststrukturen i hhv. *Haramuya* og *Short Cuts*.

For en umiddelbar betragtning kan de to films struktur ganske rigtigt minde om hinanden. Både *Haramuya* og *Short Cuts* springer rundt imellem en række fortællestreng. I *Short Cuts* (og de øvrige LA-film) bygges der som regel bro fra den ene streng til den anden ved forskellige former for continuity-klip. F.eks. klippes der fra vandet i en swimmingpool til fiskere ved en flod; fra børn i én familie til børn i en anden; fra en dør, der åbnes ét sted, til en person, der træder ind i et lokale et andet sted. Der skabes med andre ord i klipningen en nærmest kuleshovsk kreativ geografi, som forener adskilte lokaliteter og karakterer. Kun i enkelte tilfælde skabes overgangen ved tørre klip fra én scene til den næste. Omvendt i *Haramuya*, hvor de fleste overgange etableres enten ved et hårdt klip eller, hyppigere, via store oversigtsbilleder af menneskemængden i gaderne.

Den helt afgørende forskel på *Haramuyas* og *Short Cuts'* multiprotagoniststruktur finder vi imidlertid i de to films dramaturgiske rationale. For hvor *Haramuya* blot er en humoristisk hverdagsskildring af den sociale forbundethed, der er et reelt livsvilkår

i Ouagadougous uformelle sektor, synes *Short Cuts* og de øvrige LA-film at være ude i en slags eksistentielistisk projekt, der går ud på at demonstrere, at filmenes socialt isolerede angelenoer faktisk *er* forbundne, selv om det måske ikke opleves sådan i deres umiddelbare hverdag. Eller sagt på en anden måde: Hvor *Haramuya* blot vil vise, der vil *Short Cuts* et al. bevise.

Selv om *Short Cuts* i princippet udmærket kunne have bygget på et originalmanuskript – ligesom *Magnolia* og *Crash* gør det – er det i denne sammenhæng interessant at notere sig, at filmen faktisk allerede i sin tilblivelseshistorie er et udtryk for denne bestræbelse på at sammenføje i udgangspunktet adskilte historier. For manuskriptet bygger som bekendt på en række enkeltstående Raymond Carver-noveller, der er skrevet sammen, så der opstår en vis interaktion imellem personerne fra de forskellige historier.

I både *Short Cuts* og de to andre film kommer den overgribende eksistentielle forbundethed bl.a. til udtryk via natur- og kulturfænomener, der er fælles for *alle* angelenoerne. Ud over tv er det helt fra starten af *Short Cuts* de helikoptere, der gennem hele filmen svæver over byen og sprøjter mod den truende *medfly* invasion, frem til det afsluttende jordskælv, der på den ene eller den anden måde har konsekvenser for *alle* personerne.

Magnolia nægter i sin indledning eksplicit at tro på, at noget blot skulle være tilfældigt. Budskabet synes at være, at der er en højere mening med selv de mest besynderlige og skæbnesvangre sammentræf – hvilket man jo i alt fald inden for fiktionens rammer kan sikre dramaturgisk. Her ved at påstå en slags guddommelig forbindelse mellem filmens individuelle skæbner. *Magnolia* overtrumfer således *Short Cuts'* *medflies*, helikoptere og jordskælv ved at

åbne himlene og sende en regn af gigantiske frøer ned over byen. Og i *Crash* sner det sørme i LA!

Ud over frø-regnen bruger *Magnolia* også det allestedsnærværende tv-medie som dramaturgisk klister, og i *Crash* knyttes de mange individuelle historier fra alle byens sociale lag og etniske grupperinger mere jordbundet sammen ved hjælp af repræsentanter for erhverv, der per definition kommer overalt, ikke mindst i byer plaget af en høj grad af kriminalitet: politifolk og låsesmede.

Men filmene betoner ikke alene et fælles vilkår for angelenoerne, de forsøger tillige at godtgøre, at alle disse isolerede skæbner griber ind i hinanden og påvirker hinanden i en slags kædereaktioner. Kaosteorien ophøjet til dramaturgisk princip. Som bekendt taler kaosteorien – meget kort fortalt – om, hvordan en sommerfugls basken med vingerne i Tokyo kan skabe snevejr i New York (eller LA?), og i filmenes eksistentielistiske fortolkning kommer dette til udtryk ved kæder af begivenheder, der involverer mennesker, som ikke i udgangspunktet kender hinanden. Et eksempel fra *Short Cuts*: Hvis cafeteria-servitricen og limo-chaufføren ikke var kommet op at skændes, fordi klovnekvindens mand og hans fiske-venner havde fornøjet sig med at få servitricen til at bukke sig så langt ned, at de kunne se op under hendes skørter, ville hun måske have været mere agtpågivende og ikke have kørt tv-værtens lille søn ned. På hospitalet lykkes det ikke lægen at redde drengens liv, hvilket måske er medvirkende årsag til, at lægen og hans hustru senere samme aften kommer i et gevaldigt klammeri – umiddelbart inden de får besøg af klovnekvinden og hendes fiskende mand ... som satte hele denne kæde i gang. *Short Cuts* består af et mylder af sådanne dramaturgiske kæder, der griber



'Moped jackers' i *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004).

ind i hinanden på kryds og tværs.

Disse kædereaktioner suppleres i *Crash* med en slags 'negativ' version, hvor personernes 'skæbnelinjer' i flere tilfælde er lige ved at krydses, men ikke gør det. Cirka et kvarter inde i filmen snakker Matt Dillons politibetjent f.eks. i telefon med faderens sagsbehandler fra en diner, hvor to 'chinamen' samtidig har en indgående snak. Betjenten og kineserne bemærker ikke hinanden – heller ikke da den ældre af de to kinesere umiddelbart efter kører bort i sin hvide van og næsten strejfer den gående Matt Dillon i fodgængerfeltet. Kineseren viser sig senere at være menneskehandler, men inden hans lyssky transaktioner afsløres, er han blevet kørt ned af to unge sorte *carjackers*. Filmen synes at ville gøre opmærksom på, at *hvis* betjenten og kineseren f.eks. var faldet i snak, eller – mere sandsynligt – Matt Dillon havde givet sine opsparede frustrationer frit løb på kineserens bekostning, så ville kineseren

måske ikke være blevet kørt ned ... og de sammenstuede flygtninge, der sad lænket i hans varevogn, ikke senere være blevet befriet.

Tilsvarende, da Don Cheadles politimand ankommer til en *crime scene*, hvor en hvid betjent har skudt og dræbt en sort. I baggrunden ser vi de to *carjackers* køre forbi åstedet i den sorte Lincoln Navigator, de har stjålet fra statsadvokaten, men Don Cheadle bemærker dem ikke, og de ikke ham. Som det senere skal vise sig, er den ene af de to unge fyre Don Cheadle-karakterens lillebror, og *hvis* de havde set hinanden i denne situation, var lillebroderen måske ikke endt i byens lighus.

Der er for så vidt ikke noget nyt i disse eksistensfilosofisk inspirerede, dramaturgiske domino-effekter – realiserede eller hypotetiske – og de er ikke reserveret LA-film. Noget lignende finder vi bl.a. hos Kieslowski, i Tom Tykwers *Lola rennt* (1998, *Lola*)

og i Alejandro González Iñárritu's *Amores perros* (2000, *Love is a bitch*). Samt i samme instruktørs *Babel* (2006), hvor påvisningen af de usynlige bånd mellem mennesker, der ellers ikke har noget med hinanden at gøre, er løftet op på globalt plan.

Det afgørende i denne sammenhæng er imidlertid, at Ouaga-filmene ikke behøver ty til sofistiskerede filosofiske og dramaturgiske principper for at beskrive ouagalesernes sociale forbundethed. Der er forbundetheden et livsvilkår og multi-protagoniststrukturen den mest adækvate – om end selvfølgelig ikke den eneste mulige – formidlingsform. Men selv når de burkinske storbyfilm fokuserer på en enkelt protagonist – som i *Laafi* – eller på en specifik gruppe – som i *Ouaga Saga* – er det, som om resten af byen følger naturligt med. Skønt Joes historie er i forgrunden i *Laafi*, er det således umuligt at isolere den fra alle de historier, som udgøres af de mennesker, der omgiver ham. Og tilsvarende i *Ouaga Saga*.

I LA-filmene er det lige omvendt. Den individcentrerede dramaturgi er her det logiske korrelat til angelenoernes sociale isolation, mens multiprotagoniststrukturen forbliver et postulat, et tankeeksperiment eller en slags redskab i en eksistensfilosofisk bevisførelse.

Så for at vende tilbage til udgangspunktet. Er *Haramuya Short Cuts* i Sahel? Nej, i lyset af ovenstående vil jeg hævde, at det snarere er *Short Cuts*, der er *Haramuya* i LA.

Film

Laafi – *Tout va bien* (S. Pierre Yaméogo, 1991)
Haramuya (Drissa Touré, 1995)
Silmandé – *Tourbillon* (S. Pierre Yaméogo, 1998)
Ouaga Saga (Dani Kouyaté, 2004)

Short Cuts (Robert Altman, 1993)
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)
Crash (Paul Haggis, 2004)

Noter

1. Cameron Bailey on 'African Film Web Meeting': <http://web.mit.edu/21f.853/africa-film/0036.html>
2. Ifølge FN's seneste opgørelse over verdens urbane agglomerationer havde Los Angeles (inkl. Long Beach og Santa Ana) 12,5 millioner indbyggere i 2007. (United Nations Population Division Department of Economic and Social Affairs 2007).
3. I sin bog om videokultur i det nordlige Nigeria, *Signal and Noise*, beskriver Bryan Larkin samstemmende, hvordan "Det aktuelle Afrika er kendetegnet ved en nedbrydning af de etablerede veje til fremskridt, og af erkendelsen af tilværelsen som en daglig kamp mod hverdagens usikkerhed. [...] Konsekvensen af de økonomiske forandringer [privatiseringer og drastisk reduceret købekraft, red.] har været, at et stort antal arbejdere er flyttet fra den offentlige sektor over i den private. Fra at have været lønmodtagere har de bevæget sig over i en situation kendetegnet ved stadig større risiko, uden for ældre netværk af uddannelse, regulær beskæftigelse og løn, men de søger nu stabilitet inden for nye netværk, der efterhånden kobler Afrika af den officielle verdensøkonomi. [...] Væksten i den uformelle sektor bygger på (og genererer) en særlig form for social arkitektur, som skaber nye former for fællesskaber, revaloriserer etniske og slægtbaserede tilhørsforhold og konstituerer sociale subjekter i deres forhold til staten, økonomien og hinanden." (Larkin 2008: 169, 179). En af Larkins pointer er, at hele den nigerianske videoindustri – også kendt som Nollywood – har sit udspring i den uformelle sektor.
4. I *Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor* giver Sudhir Alladi Venkatesh denne meget præcise beskrivelse af, hvordan den uformelle sektor fungerer i en sort ghetto-forstad til Chicago: "Jeg opdagede hurtigt, at den tilsyneladende tilfældige samling af kvarterets mænd og kvinder – unge og gamle, erhvervsdrivende og subsistensløse – alle var forbundet til hinanden i et kæmpemæssigt, ofte usynligt net, som bandt deres kvarter sammen. Dette væv var undergrundsøkonomien. I kraft af undergrundsøkonomien fik lokale læger hjemmelavede måltider fra en hjemmegående i blokken; en prostitueret fik gratis købmandsvarer ved at tilbyde sine tjenester til den lokale købmand; en velvillig politibetjent så igennem fingre med mindre forseelser til gengæld for oplysninger fra et bandemedlem; og en forretningsdrivende

- kunne hyre en lokal hjemløs til at sove i hans butik om natten, bl.a. fordi en sikkerhedsvagt var for dyr. På den ene eller den anden måde levede alle her under jorden.” (Venkatesh 2006: xiii).
5. Dioula er et af mandé-sprogene. I Burkina Faso tales det bl.a. af dioulaerne, der er landets næststørste etniske gruppe, efter mossi'erne.
 6. www.unifrance.org/films/detail_film.asp?cfilm=13176&CommonUser=&langue=21004
- Litteratur**
- Banham, Reyner (1971). “Los Angeles”. In: Gert Balling, Mikkel Bogh, Henrik Reeh, Mette Sandbye og Martin Zerlang (red.): *Den moderne kulturs historie*. København, Gads Forlag 2006.
- Baudrillard, Jean (1986). *Amerika*. København, Informations forlag 2006.
- Castells, Manuel og Alejandro Portes (1991). “World Underneath: The Origins, Dynamics, and Effects of the Informal Economy”. In: Alejandro Portes, Manuel Castells, og Lauren A. Benton (red.): *The Informal Economy. Studies in Advanced and Less Developed Countries*. Baltimore og London, Johns Hopkins University Press.
- Davis, Mike (2006). *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. New York, Verso.
- Diawara, Manthia (2000). “The Iconography of West African Cinema”. In: June Givanni (red.): *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. London, British Film Institute.
- Hansen, Karen Tranberg og Mariken Vaa (2004). “Introduction”. In: Karen Tranberg Hansen og Mariken Vaa (red.), *Reconsidering Informality. Perspectives from Urban Africa*. Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet.
- Hoefert de Turégano, Teresa (2004). *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*. Firenze, European Press Academic Publishing.
- Larkin, Bryan (2008). *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham og London, Duke University Press.
- Lefebvre, Henri (1970). *The Urban Revolution*. Minneapolis og London, University of Minnesota Press 2003.
- Lourenço-Lindell, Ilda (2002). *Walking the Tight Rope. Informal Livelihoods and Social Networks in a West African City*. Stockholm, Stockholms Universitet.
- Pfaff, Françoise (2004). “African Cities as Cinematic Texts”. In: Françoise Pfaff (red.): *Focus on African Films*. Bloomington og Indianapolis, Indiana University Press.
- Robinson, Jennifer (2006). *Ordinary Cities. Between Modernity and Development*. London og New York, Routledge.
- Sassen, Saskia (2001). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton og Oxford, Princeton University Press.
- Simmel, Georg (1903). “Storbyerne og det åndelige liv”. In: *Hvordan er samfundet muligt? Udvalgte sociologiske skrifter*. København, Nordisk Forlag 1998.
- Simone, AbdouMaliq (2004). *For the City Yet to Come. Changing African Life in Four Cities*. Durham og London, Duke University Press.
- Skinner, Elliott P. (1974). *African Urban Life. The Transformation of Ouagadougou*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Soja, Edward (1989). “Taking Los Angeles Apart: Towards a Postmodern Geography”. In: Richard T. LeGates og Frederic Stout (red.): *The City Reader*, 3rd edition. London og New York, Routledge 2003.
- Tostensen, Arne, Tvedten, Inge og Vaa, Mariken (2001). “The Urban Crisis, Governance and Associational Life”. In: Tostensen, Tvedten, Vaa (red.): *Associational Life in African Cities. Popular Responses to the Urban Crisis*. Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet.
- UEMOA (2004). *Le secteur informel dans les principales agglomérations de sept Etats membres de l'UEMOA: Performances, insertion, perspectives*. In: STATECO no. 99, 2005. www.uemoa.int/Publication/2004/RapSectInform2.pdf
- UNFPA (2007). *State of World Population 2007. Unleashing the Potential of Urban Growth*. United Nations Populations Fund 2007. <http://www.unfpa.org/swp/>
- United Nations Population Division Department of Economic and Social Affairs (2007). *Urban Agglomerations 2007*. <http://www.un.org/esa/population/unpop.htm>
- Van Dijk, Meine Pieter (1986). *Burkina-Faso. Le secteur informel de Ouagadougou*. Paris, L'Harmattan.
- Venkatesh, Sudhir Alladi (2006). *Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor*. Cambridge, Massachusetts, og London, Harvard University Press.
- Verick, Sher (2006). “The Impact of Globalization on the Informal Sector in Africa”. www.iza.org/conference_files/worldb2006/verick_s872.pdf
- Wirth, Louis (1938). “Urbanism as a Way of Life”. In: *The American Journal of Sociology*, Vol. XLIV, July 1938, No. 1.