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

Ud af "Afrika"

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

af Eva Jørholt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

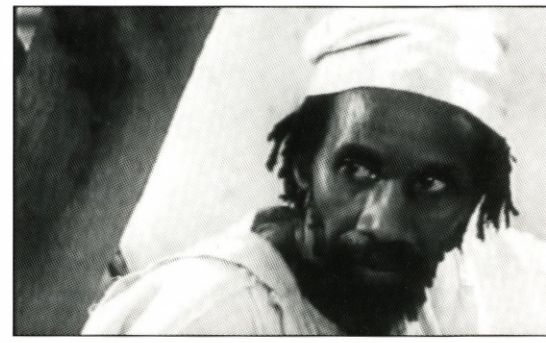
Den holistiske tænkning har tillige sat sit præg på mange afrikanske films visuelle æstetik på den måde, at man har haft en tendens til at privilegere totalbilledet og de lange indstillinger over nærbilledet og den hurtige klipning. Også økonomiske forhold kan naturligvis have spillet ind, men det er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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

stræbelserne på at udtrykke sig i en specifikt afrikansk stil.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

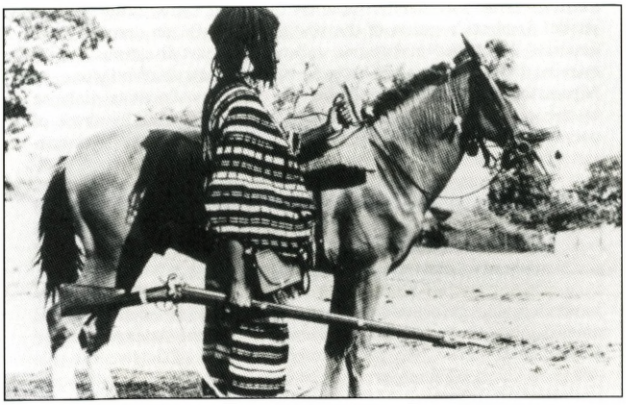
Afrikansk films store auteurs. På trods af de enorme økonomiske, strukturelle og politiske problemer, som den afrikanske spillefilm har været og stadig er oppe imod, og på trods af den stramme kulturpolitiske mission, den fra starten blev tildelt, er der mod alle odds i de forløbne knap 40 år blevet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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

familieliv inden for fællesskabets rammer.

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

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

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

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

Samba Traoré (1992), instrueret af Idrissa Ouedraogo

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

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

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

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

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

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

De franske selskaber fortsatte deres vir-

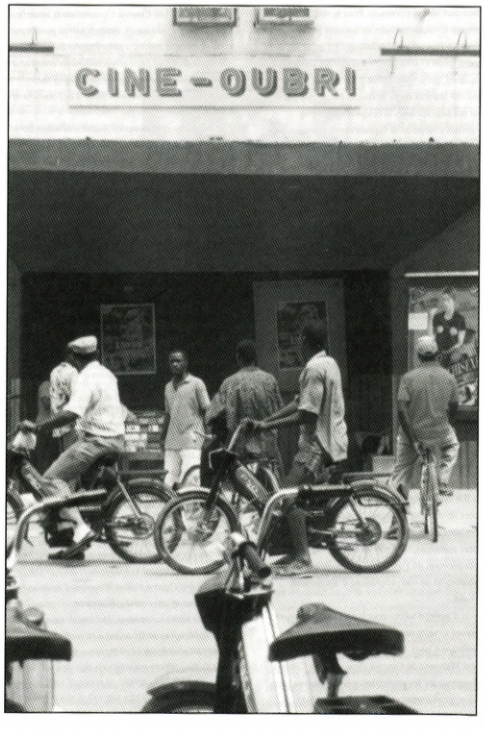
ke også efter selvstændigheden, hvor de fik selskab af det magtfulde amerikanske MPEAA (Motion Pictures Export Association of America), der var blevet opmærksom på det uopdyrkede afrikanske marked og nu satsede på et koncentreret fremstød på det afrikanske kontinent. Selv da flere vestafrikanske lande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

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

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

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

Selv om man er en uafhængig afrikansk



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

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

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

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

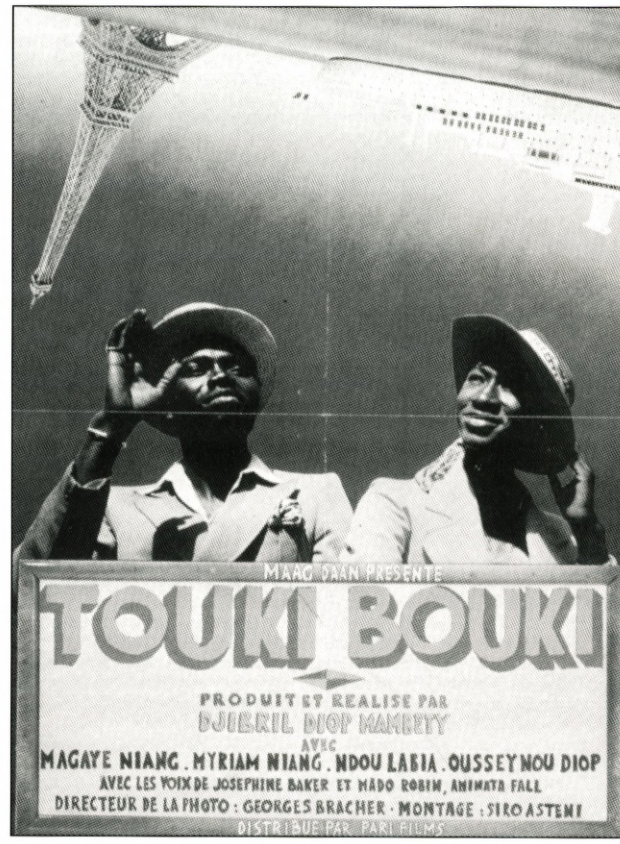
I de senere år har de tilbageværende biografer - mange er blevet omdannet til hoteller, natklubber e.l. - fået konkurrence fra små videoklubber, der viser relativt nye film på video for et publikum af unge, som måske ikke kan betale en biografbillet. Skønt visningsforholdene er yderst ringe, er videoklubberne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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

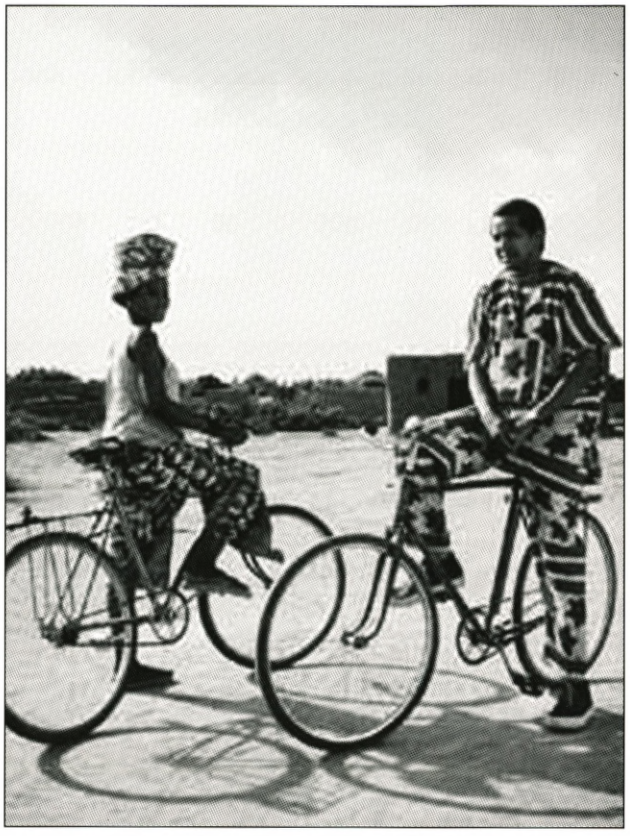
TGV (1998) af Moussa Sene Absas landsmand Moussa Touré er en rytmisk swingende afrikansk adaption af John Fords klassiske western *Stagecoach* (1939, *Diligencen*). Med en chauffør, der kalder sig Rambo, skal en brousse-taxi (ironisk opkaldt efter det franske hurtigtog TGV) fragte sin ladning af passagerer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

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

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

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

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



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

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

par af afrikansk films alvorligste problemer.

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

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

Noter

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

Touki Bouki af Djibril Diop-Mambety (1973)

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

Litteratur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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