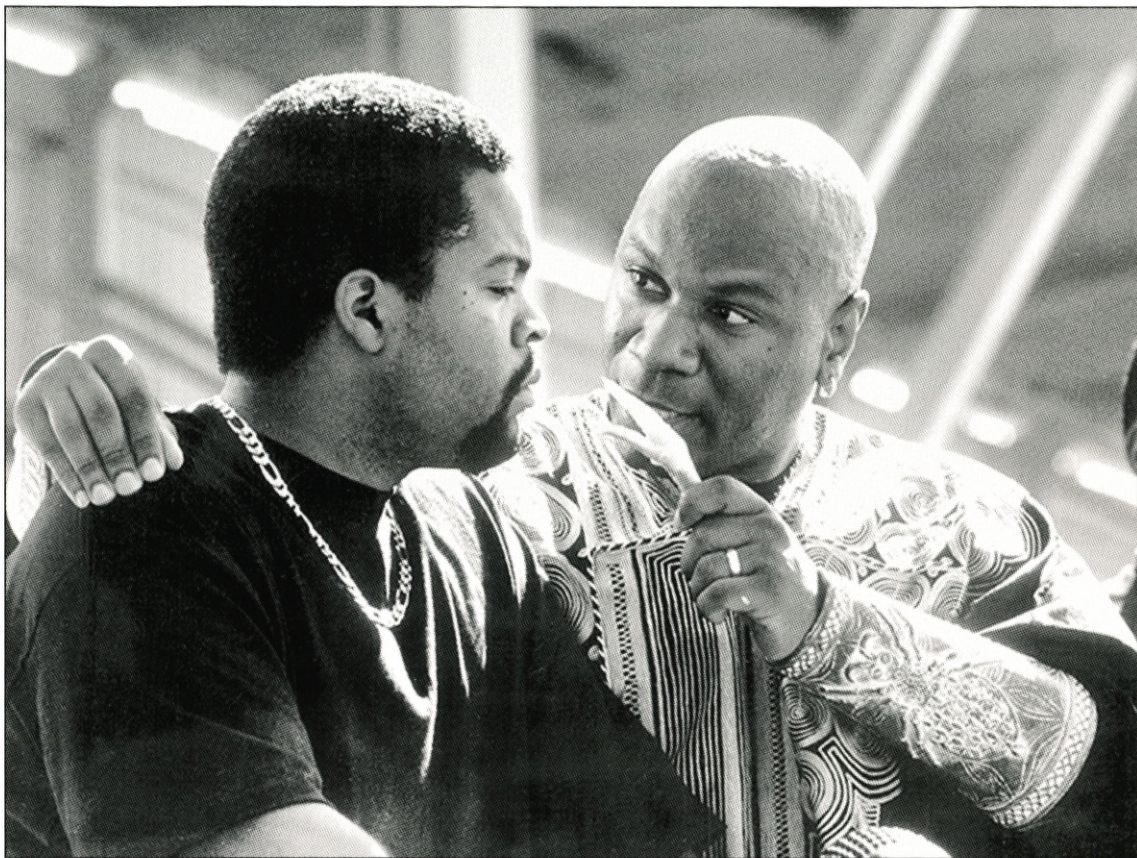




Dangerous Ground (1997), instrueret af Darrell Roodt

Sort er ikke et spørgsmål om farve

- Filmen i det ny Sydafrika

af Mai Palmberg

Med det ny Sydafrika får det afrikanske kontinent en ny filmnation at regne med. Det er også en ny slags film, der vokser frem. Den er flersproget, multikulturel og den er på én gang sort og hvid uden at leve op til omverdenens forventninger om en konfrontation mellem "hvide" og "sorte" som det primære kendetegn for det

sydafrikanske samfund. Den indeholder forsøg på at forstå arven fra de afrikanske kulturer og knytte an til den mundtlige tradition, men endnu mere fremtrædende er storbyen som scene for møder, drømme og konflikter.

En ny generation af sorte begyndte at få mulighed for at lave film i årene fra

Soweto-oprøret i 1976 til Mandelas løsladelse i 1990. Dagens sydafrikanske film tager ofte afsæt i og gransker effekterne af apartheid, men den er ikke en fortsættelse af kampårenes politiske film. Fortælleglæden, ikke politikken, er udgangspunktet for dagens sydafrikanske filmskabere.

Tre instruktører. Tre filmskaberes karrierer og baggrunde kan illustrere, hvordan den ny sydafrikanske film vokser frem af forskellige kilder og anvender forskellige metoder.

Ntshaveni Wa Luruli er født 1960 i Soweto, en gruppe sorte forstæder sydvest for Johannesburg som voksede frem efter Anden Verdenskrig. Hans vej til filmen gik over fotografiet. Da han gik i tiende klasse, fik han et kamera af sin far, og han begyndte at gå rundt og tage billeder ved bryllupper og fester. Sådan mødte han en professionel fotograf fra Israel, som gav ham et gammelt Voigtlander-kamera og indviede ham i kunstoffotografiet.

Der var dengang kun én biograf i

Soweto. Den ejedes af en sort forretningsmand og viste kung fu-film og italienske westerns. Ikke noget med substans. "Så jeg var ikke akkurat forberedt, da jeg kom ind på Filmvidenskab ved Wits (Witwatersrands universitet) i 1984. Vi skulle skrive kritiske essays om kvalitetsfilm, men de blev kun vist i biografen i Johannesburgs centrum, hvor der ikke var adgang for sorte. Min professor var derfor nødt til at give mig andre opgaver, og jeg så således de film af bl.a. Fellini, som fandtes på universitetsbiblioteket. Den første rigtigt gode film jeg så, var Ingmar Bergmans *Sommarnattens leende* (1955, *Sommernattens smil*). Det var inspirerende at se, hvordan man kunne bruge kameraet psykologisk til at fange menneskers inderste tanker. En anden instruktør jeg beundrede for hans måde at fortælle med kameraet på, var Kurosawa."

Witwatersrands universitetet var begyndt at optage et begrænset antal sorte studerende, men Wa Luruli måtte søge dispensation tre gange, før han kom ind. Hans mor gav ham madpakker med madrester fra den hvide familie, hvor hun arbejdede. "Jeg følte en slags sejrens sødme over at være nået så langt", siger han.

"Derefter fik jeg som sort i filmbranchen ikke lov at lave andet end at tage mig af apparater, som var gået i stykker o.l. Vi var stikirend-drenge og fik hverken ansvar eller anerkendelse. Vi blev stiltiende medhjælpere til forvrængede fortællinger."

Wa Luruli fik et Fulbright-stipendium til Columbia University i New York, hvor han var så heldig at komme til at arbejde som assistent for Spike Lee. I dag ernærer han sig som forelæser ved sit gamle universitet i Johannesburg.

Hans første spillefilm var *Chikin Biznis - the Whole Story* (1998), der vandt to priser på den store panafrikanske filmfestival



Ntshaveni Wa Lurulis debutfilm *Chikin Biznis - the Whole Story* (1998)

FESPACO i 1999. En lavere tjenestemand, som arbejder på børsen, siger op efter 25 års tjeneste for at starte for sig selv. Han drømmer om at vende tilbage til børsen med sin egen blomstrende virksomhed, men karrieren i forretningslivet indledes (og slutter) med salg af levende høns i Soweto. Trods sin ganske beskedne fremgang føler han sig som en stor mand og skaffer sig i sin forfængelighed en elskerinde, hvilket resulterer i, at hans kone smider ham ud, og at hele hans tilværelse bliver umådeligt problematisk. Og det ville ikke være en sydafrikansk film, hvis der ikke også var en grim gangster, der krydsede hovedpersonens vej. "Dette er ikke en realistisk film - dem laver dokumentarfilmskabere bedre", siger Wa Luruli. "Det her er fantasi, virkeligheden er overdrevet, og alle er udklædt for at gøre grin med hele situationen."

Darrell Roodt er en etableret hvid instruktør, som søger en ny rolle og nye temaer i det ny Sydafrika. Han startede på et dramakursus på Wits, men kom snart på kant med lærerne og besluttede, at den eneste måde han kunne lære at lave film på, var ved at gå ud og lave dem selv.

Man skulle måske tro, at Roodt som hvid instruktør ville optræde som repræsentant for de hvides privilegier. Sådan ser han det ikke selv: "Jeg kommer fra en fattig hvid familie. I modsætning til Ntshaveni har jeg aldrig haft mulighed for at studere i udlandet eller arbejde med Spike Lee. Mine første film blev lavet af filmstumper, som jeg havde stjålet."

Den første film var *Place of Weeping* (1986). Darrell Roodt var dengang 23 år. Som tekniker ved det sydafrikanske tv syntes han, at dets dokumentarprogrammer havde vældig lidt at gøre med det, som foregik i landet. Han fik idéen til sin spillefilm, da han hørte om en sort kvin-

de, der indsamlede beviser på, at hvide farmere i Natalprovinzen mishandlede deres landarbejdere, undertiden med døden til følge. Filmen blev lavet på otte dage og var ikke noget mesterværk, men fik et stort publikum. Flere af Roodts senere film, bl.a. hans tredje, *City of Blood*, gjorde ham imidlertid kendt som sydafrikansk *enfant terrible* inden for genre-film og thrillers.

Roodts første film efter apartheids fald var en ny og forbavsende fantasiløs filmatisering af Alan Patons epokegørende - og flere gange filmatiserede - roman *Cry, the Beloved Country*. I filmen, der er fra 1995, sætter Roodt hverken spørgsmålstegn ved den hvide hovedpersons paternalisme eller ved forestillingen om landsbyen som uspoleret idyl og storbyen som demoraliserende vederstyggelighed. Selv har han senere udtalt, at filmen var "alt for sentimental", hvorfor han fulgte den op med en hårdkogt thriller, *Dangerous Ground* (1997), der handler om en sort sydafrikaner, som vender hjem fra eksil og finder sin bror involveret i en narkobande ledet af nigerianske gangstere. "Det er en xenofobisk film", konstaterer Roodt uden rødmen. Budskabet er, siger han selv, at det ikke kan lade sig gøre at bekæmpe vold med vold - men det drukner noget i kugler og blod.

"Jeg konkurrerer ikke med de nye sydafrikanske instruktører om penge", understreger Roodt. Hans taktik er at søge finansiering i USA mod at lade en amerikansk stjerne få en hovedrolle. Hvad det betyder for følelsen af lokalfarve, kan man diskutere, men Whoopi Goldberg fik hovedrollen i *Sarafina* (1991), og i *Dangerous Ground* spillede Ice Cube den hjemvendende bror.

Roodt planlægger nu en ny film sammen med Ntshaveni Wa Luruli: en moder-



Portrait of a Young Man Drowning (1999), instrueret af Teboho Mahlatsi

ne afrikansk Macbeth. Filmen skal give et vue ud over Afrikas samtid. F.eks. skal Macbeth skaffe våben fra Østeuropa, og der vil være flygtningestrømme, incest og idéen om ikke-vold som eneste løsning. Som en fodnote til historien kan man notere, at Roodt og Wa Luruli blev venner på nordisk grund i 1999, da de mødtes først på filmfestivalen i Gøteborg i februar (festivalen havde indledt et samarbejde med filmfestivalen i Cape Town om udveksling af film) og siden i september ved Film fra Syd-festivalen i København. "Vi ville måske aldrig have truffet hinanden i Sydafrika", siger Wa Luruli.

Teboho Mahlatsis favoritmedie er tv. Det er effektivt som rugekasse for skuespillertalenter, og det når ud til folk. "Hvis man vil i biografen, må man tage taxa eller tog, og det er dyrt, tager tid, og man kan blive overfaldet på vejen", siger han.

I 1999 modtog Mahlatsi en sølvløve ved filmfestivalen i Venedig for sin suggestive 11 minutters kortfilm *Portrait of a Young Man Drowning*. En tidligere modstandsmænd ernærer sig som lejermorder i den sorte forstad. Han forsøger forgæves at forsone sig med sit seneste offers familie og går rundt i kvarteret for at finde et sted at tage sig et bad. Men ingen vil tage imod hverken ham eller hans omvendelse, for

man kan altid få brug for at skulle leje en morder.

Teboho Mahlatsi kom på historien, da han arbejdede som 'soft director' på et videoprojekt, *Ghetto Diaries*, i forstaden White City, hvor en række almindelige mennesker fik instruktion i at bruge et videokamera for siden selv at filme deres hverdag over to uger. Resultatet blev *White City, Black Lives* (1997). En mand med en voldsom fortid havde filmet, hvordan han forgæves forsøgte at få lov at tage et brusebad hos sine naboer. Den historie gemte Mahlatsi til eget brug. Han kom også til at tænke på en western, hvor John Wayne rider ind i en by og får en kold modtagelse på grund af noget han gjorde, da han var der sidst. Mundharmonikamusikken i Mahlatsis kortfilm er en hyldest til denne western. Ellers er hans yndlingsinstruktører Pasolini, Sembène, Scorsese og Spike Lee. Dogme 95 har han læst om på internettet: "interessant".

Hver onsdag aften var der fire millioner seere til tv-serien *Yizo, Yizo*, som Mahlatsi skrev i 13 episoder à en halv time. Serien, der var et bestillingsarbejde for undervisningsministeriet, handlede bl.a. om vold i skolerne. Den blev skrevet i nært samarbejde med de unge, og den ny musikbevægelse i Sydafrika, *kwaiti*, en slags rapmusik, har en fremtrædende plads. *Yizo, Yizo* tog narko- og voldsproblemerne op på en ganske realistisk måde og skabte debat. En del sorte kaldte Mahlatsi 'sell-out', fordi han fremstillede de sorte så negativt. De kommende afsnit af serien skal vare en time hver. "Det skal være mere tredimensionalt. Vi skal også komme ind på, hvorfor det er blevet sådan." Sproget er 'township slang' med indslag af zulu, xhosa, afrikaans og engelsk. "Jeg er loyal over for mit publikum og bruger kun engelsk dér, hvor det ville være naturligt i virkeligheden."

“Jeg håber en dag at få mulighed for at lave en spillefilm”, siger Mahlatsi, men han understreger, at han ikke opfatter tv som mindreværdigt i forhold til film. Historierne er vigtigere end teknikken og mediet.

Hvidt og sort. Der eksisterer ikke længere nogen helt hvid filmindustri i Sydafrika. Næsten alle film har både sorte og hvide bag kameraet, på mange forskellige niveauer. Men når de fleste instruktører stadig er hvide, betyder det så ikke, at perspektivet bliver overvejende hvidt? Svaret er ikke givet på forhånd. I nogle film er beskrivelsen af de sorte ganske vist stadig paternalistisk, som f.eks. i en af de kortfilm, som var udvalgt til at repræsentere sydafrikansk film på dette års filmfestival i Gøteborg, Jennifer Ussis *The Unique Oneness of Christian Savage* (1999). Her møder vi en hvid dreng, som leger med sin sorte ven ude på landet. Da vennen falder ned fra et træ og dør, slutter filmen med at hans skikkelse går i ét med den hvide drengs hund. “En forbandet ulykkelig slutning”, knurrede Sydafrikas ambassadør i Sverige, da han så filmen.

Catherine Stewarts 26 minutters *Clean Hands* (1999) bygger for så vidt på en ganske fyndig idé i beskrivelsen af den af-sides beliggende by, hvis indbyggere - farvede, sorte og hvide - går sammen om at narre penge fra turister til et “lokalt udviklingsprojekt”, der viser sig at bestå i indkøb af en storskærm og en videokanon for bedre at kunne se soap operas. Men det er kun de hvide personer, der får kon-turer i filmen, mens de ikke-hvide alene fremstår som sparsomt talende papfigurer.

På den anden side er den måde, hvorpå de sorte fremstilles i disse film, næppe en direkte konsekvens af, at filmene er instrueret af hvide. Det lykkedes apartheid at skabe forskellige og adskilte verdener



The Unique Oneness of Christian Savage (1999), instrueret af Jennifer Ussi

for sorte og hvide, adskilte socialt såvel som hvad angår ressourcer og magt. Men 1970ernes og 80ernes kamp mod apartheid stod ikke mellem sorte og hvide. Det var en demokratisk kamp mod kapitalen og den racistiske regering. Vigtigere end hvid og sort er derfor forholdet til denne politiske proces.

En hvid instruktør kan næppe på egen hånd sætte sig ind i sortes erfaringer. Men det man ikke kan forstå, kan man kommunikere om, og sådan arbejder mange instruktører. Der findes næppe nogen sydafrikansk film, hvor hovedparten af de navne, der figurerer på creditlisten, ikke er sorte sydafrikanere. Men hvordan kommunikationen er foregået, beretter credit-listerne naturligvis intet om. Det hævdes dog, at man arbejder mere kollektivt og mindre instruktørdomineret end i USA (1).

Mit eget indtryk fra Sydafrika er, at der består et meget mere afslappet forhold mellem sorte og hvide i dagens Sydafrika end f.eks. i Norden. Man er stærkt bevidst om, at der findes forskellige ‘etniske’ erfaringer - langt mere varierede end de fire “racer”, som apartheid opererede med - og

at klassetilhørsforhold er en vigtig ingrediens. Man hykler ikke om forskellene, men laver rå jokes om dem, sammen. Åbenhed og nysgerrighed er et godt grundlag for den gensidige indlæringsproces.

Apartheids fald indebærer, at også de hvides skæbner kan behandles friere end før. Kunstneren Penny Siopis har f.eks. sammensat en video af sin mors rystede familie-amatørfilm og sin mormors beske kommentarer om, hvordan det var at være indvandrer i det hvide Sydafrika og på én gang være bedre end de sorte og ikke så god som andre hvide. Darrell Roodt siger, at han nu gerne både vil og kan lave en film om sin fattige boer-opvækst, men der er ingen penge til den slags film.

Til syvende og sidst er det alligevel sandt, at der er brug for flere sorte instruktører til at fortælle om de sortes erfaringer. Mange af de film, som sendes til udlandet, er lavet af hvide instruktører, som angiveligt får flest stipendier og har de bedste uddannelsesmuligheder. De historiske uretfærdigheder burde rettes op hurtigere, mener en nydannet organisation for sorte film- og videoarbejdere. Men al uddannelse og meritering, som kræver erfaring, tager tid.

“Sort” som legitimitetsmarkør er ikke sædvane i sydafrikansk film, og den ovennævnte organisation er da også åben for ikke-sorte. Men i pr-materialet til filmen *Fools* (1997) skriver instruktøren Ramadan Suleman, at han har lavet “den første spillefilm, som er instrueret af en sort sydafrikansk filmskaber”. En besynderlig påstand, eftersom Suleman kun er “sort” i den brede betydning af begrebet, dvs. ikke-hvid. Og hvorfor skulle en inder fra Durban nødvendigvis udmærke sig ved at have et indefra-perspektiv, når han filmer en sort forstad til Johannesburg, det fiktive

Charterston?

Desuden har der faktisk også tidligere været sorte instruktører i Sydafrika. Den første sorte instruktør var Simon Sabela med *U-Deliwe* (1975). Han instruerede yderligere et par film, hvor handlingen var henlagt til de store sorte forstæder (2). Desuden var der sorte instruktører, som blev tvunget til at drage i eksil. Kendtest blandt dem er Lionel Ngakane, der lavede dokumentarfilmen *Vukani Awake* i 1962 og virkede aktivt i den panafrikanske filmorganisering. I dag er han vendt tilbage til fødelandet for at være med til at opbygge den ny filmindustri.

Senegaleseren Ousmane Sembène leverede et andet perspektiv på sagen, da han i foråret 1999 besøgte Sydafrika som gæst hos African Media Entertainment. Han søgte penge til sit projekt om kolonialismens indvirkning på Afrika og sagde, at han foretrak at gå til sine “afrikanske brødre”, før han vendte sig mod Europa. I betragtning af at hans vært var en medie-koncern, som ejes af hvide, var der en del sydafrikanere, som mente, at han lige så godt kunne have været i Europa. Men Sembène svarede, at det var hans faste overbevisning, at også de hvide sydafrikanere er afrikanere - de er bare en stamme blandt mange andre (3).

De sortes muligheder for at lære at lave film i Sydafrika må forbedres, ganske enkelt fordi der findes uudnyttede ressourcer og uforløste fortællinger. Men sort er ikke et spørgsmål om farve.

Distributionen. Sorte får langsomt men sikkert mere plads i den sydafrikanske filmproduktion. Men vil filmene også nå det sorte publikum? De to store biografkæder SterKinekor og NuMetro gør ikke noget for at fremme de nationale film og dømmer dem ofte på forhånd til at være

tabsgivende. *Chikin Biznis* blev kun vist i fire biografer og havde i slutningen af 1999 endnu kun indspillet ca. 10.000 Rand, en brøkdel af produktionsomkostningerne. Blandt de ca. 200 uafhængige biografer er der mange, der overvejer at lukke. Et nyt fænomen er biografer, der benytter videokanon, hvorved de kan sænke billetprisen til en tredjedel. De fleste nyopførte biografer henlægges til storcentre med gode parkeringsmuligheder, i de fleste tilfælde i overvejende hvide områder.

En repræsentant for det sydafrikanske kulturministerium fortæller om den ene biograf i Soweto i apartheid-æraen. Hvor mange er der i dag, spørger jeg. Tre, tror han. Sowetos befolkning kan meget vel være tre gange større i dag, mellem en og to millioner.

Men folk ser film mange andre steder end i biograferne: i mødelokaler, kirker, skoler, garager og selvfølgelig i hjemmene. Der sælges hvert år en halv million videokassetter i Sydafrika. Men for de fleste er tv den eneste mulighed for at se film af nogen art. 25 millioner mennesker har hverken adgang til video eller biografer.

Film Resource Unit (FRU) er en stadig vigtigere alternativ distributør af kvalitetsfilm. "Gennem filmen vil vi bidrage til at styrke en national identitet", siger deres reklamevideo. FRU blev skabt i kampårene i 1980'erne som et video-ressourcecenter, med støtte fra svenske bistandsmidler kanaliseret igennem Filmcentrum. I dag er FRU en distributionscentral med en portefølje på ca. 500 film. De sælger 2000 videokassetter om måneden og får nu mere end en million Rand ind i royalties til filmskaberne om året. FRU er også det eneste selskab, der vil distribuere film fra Afrika nord for Zambezi. Ellers er interessen ikke stor hos distributørerne. Hvis

dialogen ikke er dubbet, anses filmene for at være eksklusive kunstfilm, hvorfor de kun når ud til landets to kunstbiografer, den ene i Cape Town, den anden i Johannesburg, eller til nogen af filmfestivalerne i disse to byer og Durban.

Tv. Måske filmen ikke har brug for tv, mens tv behøver filmen, som Serge Toubiana siger. Men Olivier Barlet kan også have ret, når han hævder, at tv kan give kvalitetsfilmen en chance (4). Tv er uden sammenligning det vigtigste filmmedie i Sydafrika i dag. Her findes både ressourcer, et stort publikum og mulighed for gennem love og statutter at favorisere den nationale produktion. Såvel det statslige SABC (South African Broadcasting Corporation) som betalingskanalen M-Net og den nu gratis satellitkanal e.tv har givet et forum for nye kort- og dokumentarfilm.

M-Net har en særlig afdeling, New Directions, der støtter nye sydafrikanske filmskabere. Hidtil har New Directions stået bag 20 kortfilm, bl.a. Mtutuzeli Matshobas *Chikin Biznis* - en kort foreløber for Wa Lurulis lange *Chikin Biznis - the Whole Story*, der også har manuskript af Mtutuzeli Matshoba. Og med støtte fra Holland, Frankrig, Canada og Finland stod SABC i 1996 for det panafrikanske projekt *Africa Dreaming*, hvor seks instruktører fra hele Afrika blev inviteret til at realisere deres drømmeprojekter.

Men South African Broadcasting Corporation synes at have et ambivalent forhold til spørgsmålet om amerikansk kontra afrikansk produktion. Da "det nye SABC" blev indviet med pomp og pragt ved en ceremoni, der kostede 3,8 millioner Rand, kunne tv-seerne se et militærfly lande på den militære flyveplads i Pretoria, og ud væltede et større opbud af

amerikanske kunstnere, der skulle stå for aftenens underholdning. Det kunne have været en afspejling af det forhold, at Hollywood længe har været og stadig er en del af den sydafrikanske kultur. Med den nuanceforskel, at alle disse kunstnere var sorte, anført af Stevie Wonder og hans nykomponerede sang til Mandela.

Den amerikanske dominans går tilbage til 1950'erne, da tv begyndte at true USAs filmindustri. Sydafrika, der først fik tv i 1976, blev et lukrativt marked. I 1980'erne, da kulturboykotten begyndte at slå igennem, var det kun amerikanske film, der uhindret veltede ind.

Dertil kommer den romantisering af jazzens Harlem og Chicago, som er ganske udtalt blandt sorte intellektuelle i Johannesburg. Det er måske den væsentligste årsag til, at man lod sorte amerikanske kunstnere markere overgangen fra apartheidstatens til demokratiets tv. Bydelen Sophiatown, der i slutningen af 1950'erne jævnedes med jorden af myndighedernes bulldozere for at give plads for boliger til hvide, er blevet et symbol på storbyens kultur. Lionel Rogosins *Come Back Africa* (1959) blev optaget der og er i dag en del af kulten omkring Sophiatown.

Amerikanske soap operas er blevet en del af tilværelsen. Minibus-selskaberne i Soweto ændrede ligefrem deres køretider, så de passede med *Glamours* sendetider. I en interviewundersøgelse blandt sorte sygeplejersker og studerende kom det frem, at de nok så serien som eskapisme, men at de samtidig engagerede sig voldsomt og fandt paralleller til deres egne tilværelser, f.eks. hvad angik vanskelighederne ved at opretholde et forhold på lang afstand, mændenes svigefuldhed mm. Serien var blevet "inkorporeret i den lokale kultur" (5).

Der er faktisk også blevet produceret en

række sydafrikanske soap operas, mange af dem, men ikke alle, på engelsk. Flere gransker Sydafrikas historie på en ny måde og dramatiserer den vanskelige omstilling til et multikulturelt og demokratisk samfund. En serie med historisk motiv var *Isidingo* (1999), en rigtig sæbeopera med 184 episoder. En anden lokal serie er *Saints, Sinners, and Settlers*, som i slutningen af 1999 anlagde et nyt blik på en række sagnomspundne skikkelser i Sydafrikas historie: "grundlæggeren" Jan van Riebeeck, den kvindelige xhosa-profet Nongqawuse, apartheid-arkitekten Hendrik Verwoerd, zuluhøvdingen Dingaan, som boerne mødte og tilintetgjorde, og den britiske imperialist Lord Kitchener. Producenten Phillip van Niekerk fik idéen, da han så, hvordan hele verden, fra Rio til Durban, fulgte den televiserede retssag mod O.J. Simpson. Måske tv-mediets enorme kraft kunne anvendes i den vigtige debat om, hvad det er for et land det demokratiske Sydafrika har arvet?

Staten vågner. En dynamisk statslig film-politik efterlystes allerede før valget i 1994. Men det begyndte ildevarslede. Kulturen blev slået sammen med teknologi og videnskab, og ministerposten gik til Inkatha, den organisation som har flere tusind liv på samvittigheden fra sine forsøg på under Buthelezi's ledelse at eliminere ANC i Natalprovincen. Også viceministeren Winnie Mandela var mere kendt for vold end for kultur.

Ved filmfestivalen i Gøteborg i 1999 klagede filmskaberne fra Sydafrika over, at det nye Sydafrikas ledare kun var interesseret i fodbold, cricket og rugby, ikke i kulturproduktion. "Vi henvises til et afsides hjørne og bliver som løver i en zoologisk have", sagde Ntshaveni Wa Luruli. "Vi forsøger at opbygge en nation af mangfol-

dighed, vi burde spille en vigtig rolle.”

Filmen fik bedre vilkår i 1998 med den nye kulturminister Brigitte Mabandla, som har sagt: “Vi tror, at film er en af de mest magtfulde udtryksmåder for sydafrikansk kultur og kreativitet.” Sydafrika fik i 1999 sit eget Film- og Videoinstitut med inspiration fra Australien, Irland og Canada. Sydafrika har infrastrukturen, nu gælder det om at slå over i “fast forward, hvis vi skal nå med ind i det 21. århundrede”, siger instituttets chef, Shan Moodley. Filmintitutttet skal dels administrere en fond til uddannelse inden for forskellige sektorer, dels yde produktionsstøtte.

Spørgsmålet er bare, om man i iveren efter at eksponere sig i udlandet og - som Moodley udtrykker det - “gøre sektoren bæredygtig”, forsømmer det nationale publikum og distributionsproblemet. Sydafrikansk film har siden 1995 været stærkt repræsenteret på den panafrikanske filmfestival FESPACO i Ouagadougou, og siden 1999 har der været et udvalg af sydafrikanske film med på filmfestivalen i Göteborg. Sithengi, som løber af stablen om efteråret i Cape Town, er på få år blevet et af kontinentets største filmmarkeder med mange besøgende, men knap så mange aftaler. I 1997 blev der underskrevet en coproduktionsaftale med Canada, i 1999 en med Sverige.

Hvad er sydafrikansk film? “Der eksisterer ikke nogen sydafrikansk filmidentitet”, skrev Johan BIGNAUT i 1992. “Vor unikke mangfoldighed og vort enestående miljø er aldrig blevet brugt og præsenteret med stolthed i vore film, for som nation er vi nedbøjede af skyld. Intet af vor kulturarv, bortset fra nogle scener fra apartheid og en del vild natur, er blevet præsenteret i vore film fra 1980'erne og tidligere.” Hvis der ikke bliver taget forholdsregler i ret-

ning af at skabe en “frisk filmindustri”, og hvis den ikke får støtte såvel fra medierne som fra publikum, spår han, at sydafrikansk film blot vil blive en forlængelse af amerikansk kultur (6).

I dag er der definitivt ved at vokse en ny sydafrikansk film frem, mener Keyan Tomaselli, der er professor ved University of Natal's Centre for Cultural and Media Studies i Durban. Det er en film, der bygger på mange sprog og mange befolkningsgrupper, et multikulturelt samfund i funktion, men samtidig også en film, der søger sin identitet ved at granske effekterne af apartheid og underkaste historien en kritisk revurdering. Den bryder med apartheidfilmene, men adskiller sig også fra antiapartheid-filmene.

Apartheid-film. Apartheid-æraens film spænder over et stort register, fra etnografiske betragtninger over, hvor godt det var med adskilte stammer og kulturer, over befæstelsen af historiske myter om ædle vilde og upålidelige sorte til ren krigspropaganda for “vore drenge i grænselandet” i kamp mod terrorister, dvs. ANC.

I 1956 indførte man i Sydafrika et statsligt system der gav støtte i forhold til de boxoffice tal, filmene havde opnået i de biografer, som var godkendt af staten. En stor del af disse film, måske de fleste, var på boernes sprog, afrikaans, men også billige film for sorte kunne opnå støtte. “Ingen bekymrer sig det mindste om kvalitet, vi giver støtte til producenternes glubskhed, ikke til kunst”, udtalte Ross Devenish, en af dem, der forsøgte at lave gode film, bl.a. efter Athol Fugards stykke *Boesman and Lena* (7). Så snart støtten forsvandt i 1988, kollapsede denne ikke-seriøse filmproduktion.

Jamie Uys' *The Gods Must be Crazy* (1980, *I Guder*) var den eneste internatio-

nale succes blandt de film, der var farvet af apartheid-ideologien. I 1982 var den nummer ét på boxoffice hitlisten i Japan, i 1983 var den det samme i Frankrig, og i USA indspillede den 200 millioner dollars. Handlingen var morsom, men også fornedrende, når man tænkte nærmere over den. En tom Coca-Cola flaske kommer pludselig dumpende ned fra himlen, og en flok bushmen begynder at slå om klenodiet. Mod bedre vidende hævdede Uys, at bushfolket fortsat levede som de havde gjort i umindelige tider, uden at nævne, at deres liv i halv-ørkenen var en følge af, at de var blevet trængt væk af den europæiske kolonisering. Han syntes heller ikke at indse, at filmens budskab om, at de hvides civilisation ikke var noget for de lykkelige indfødte, passede som hånd i handske til apartheidregimets ideologi. Myten om den lykkelige vilde sattes yderligere i relief, da Jamie Uys hævdede, at bushmændene ikke forstår sig på penge, og betalte hovedrolleindehaveren N!Xau så lidt, at denne måtte søge juridisk bistand for at få en anstændig betaling (8).

Antipartheid-film. Darrell Roodts *Place of Weeping* (1986) blev i reklamematerialet kaldt den første sydafrikanske antipartheid-film. Det var ikke helt rigtigt, for allerede i 1960'erne lavede Jans Rautenbach *Jannie Totsiens*, der i en let gennemskuelig allegorisk form fremstillede Sydafrika som et mentalsygehus, hvor de vanvittige sad på magten, og med en læge (premierministeren), der forsøgte at retfærdiggøre situationen. Men Roodts film havde mere karakter af dokudrama. Og frem for alt blev den mere kendt. Den blev frigivet af censuren for både det hvide og det sorte publikum og for udlandet, og den havde premiere i Cannes. "Jeg troede, den skulle få en efterfølger", siger

Darrell Roodt, men det blev ikke til mange sydafrikanske film om apartheid. Det havde sine krasse årsager, for sydafrikanske antipartheid-film kunne ikke vises i de godkendte biografer, hvilket var en forudsætning for, at filmene kunne få statsstøtte.

Roodt var selv den første til at underkaste de sydafrikanske troppers massive og Vietnam-lignende virksomhed i Angola en kritisk behandling på film. Det skete i *The Stick* (1987). For første gang fik han et reelt budget og lejede helikoptere, sprængstoffer og masser af ampuller med blod. En enkelt replik i filmen var imidlertid nok til, at censuren greb ind og forbød den. Den eneste overlevende fra en dødspatruljes massakre af en angolansk by siger: "You will never win this fucking war." *The Stick*, der er inspireret af Oliver Stones *Platoon*, kunne først vises i Sydafrika i 1989, på en filmfestival arrangeret af den progressive avis *Weekly Mail & Guardian*. På det tidspunkt havde den allerede været åbningsfilm ved filmfestivalen i Montreal og var blevet vist på festivaler i São Paulo, Moskva og London.

Bedre gik det for *Mapantsula* (1988). Hovedpersonen er en professionel tyv i Johannesburg, som i slutningen af filmen møder en fagligt aktiv mand, som tilfældigvis har overtaget tyvens veninde. Tyven begynder at indse det nyttesløse i sin jagt på andres midler, hvilket politiet forsøger at udnytte for at bruge ham som angiver. Spike Lee, som i anden sammenhæng har udtalt, at han ville finde det forkert, hvis en hvid lavede en film om Malcolm X, hilste filmen velkommen som en spillefilm, der "endelig præsenterede Sydafrika fra et sort perspektiv" (9). Han var øjensynligt ikke klar over, at *Mapantsula* blev skabt i et samarbejde mellem en hvid instruktør, Oliver Schmitz, og en sort skuespiller og

medforfatter, Thomas Mogatlane.

Mange antiapartheid-film har været udenlandske, som f.eks. Zoltan Kordas engelske version af *Cry, the Beloved Country* (1951) med Sidney Poitier i hovedrollen, og amerikaneren Lionel Rogosins *Come Back Africa* (1959), der især er værdt at huske for sine stemningsfyldte bybilleder og for scenen fra en shebeen (dvs. et illegalt værtshus), hvor en ung Miriam Makeba synger for de mænd, som tilfældigvis er filmens manuskriptforfattere. Man kan også nævne Henning Carlsens halvokumentariske *Dilemma* (1962), som blev optaget i hemmelighed i Johannesburg på grundlag af Nadine Gordimers bog *I freed land* (1958), der var blevet forbudt kort tid forinden.

Med *Cry Freedom* (1989) bragte Richard Attenborough den sydafrikanske modstandskamp og politivold op på alverdens film lærreder. Her var intet om klas-sesolidaritet blandt sorte, som i *Mapant-sula*, men derimod betonedes antiracis-men i frihedskampen. Den fremtrædende rolle, som den hvide liberale Donald Woods spiller i filmen, er undertiden blevet kritiseret, men det var et bevidst valg, for at filmen skulle nå et publikum af både sorte og hvide i USA.

Flere udenlandske filmskabere er fortsat med at stille spørgsmål vedrørende racis-mens historie og effekter. Med *Addicted to Solitude* (1999) tegner Jon Bang Carlsen f.eks. et portræt af to hvide kvinder i Karoos ørkenlignende landskab. De sørger mere over de mænd, der har forladt dem, end over racismen, uden at give op og uden rigtigt at forstå. Der skulle en uden-landsk iagttager til for at få deres historier frem.

En anden nordisk Sydafrikaskildrer er Maj Wechseltmann. Hun har lavet en do-kumentarfilm om 25 kæmpende kvinder,

Brave Women (1999), der af den sydafri-kanske kritiker Andrew Worsdale er blevet fremhævet som en af de bedste kampfilm nogensinde. Hendes film om Gandhi i Sydafrika får premiere til efteråret.

Post-apartheid-film. Det var ikke let for en sydafrikansk filmskaber at lave kritiske film under apartheid. I dag er der ikke mange sydafrikanske filmskabere, som vil lave kritiske film. Ntshaveni Wa Luruli er typisk for den ny generation. Det politiske element i *Chikin Biznis* er begrænset til re-ferencer, der serveres mere eller mindre *en passant*: I nogle scener skimter man Sydafrikas nye flag; en scene blev indspil-let ved Meadowlands High School, hvor Soweto-oprøret begyndte (for øvrigt Wa Lurulis egen gamle skole); en anden scene udspiller sig i Kliptown, hvor Friheds-manifestet blev vedtaget i 1955. Men det er ikke nogen politisk film, ingen bandwa-gon-film. Tiden for politiske film er ovre, mener Wa Luruli: "Hvorfor skal man for-søge at sælge sand i Sahara?" Og han tilføjer: "Politiske dagsordener interesserer mig ikke. Jeg ville bare fortælle en historie. Der findes mange andre vigtige historier end apartheid. Kampfilm er ofte nedla-dende. Med deres stereotype fremstilling af sorte som stakler med politiet på nak-ken, gør de os svagere end vi er. Vi lever i en forvirret tid og forsøger at finde os selv som nation. Vore fortællinger kommer til at afspejle gadens historier. Men der findes mange forskellige legitime fortællinger."

Traumerne fra apartheid-æraen kom-mer med sikkerhed til at dukke op mange gange endnu. Et af dem er Sydafrikas for-tiede krig i Angola, der optræder som rammefortælling i Gavin Hoods *A Reasonable Man* (1999). Filmens styrke ligger i den interessante rettergangsse-kvens, hvor rationelle motiver konfronte-



A Reasonable Man (1999), instrueret af Gavin Hood, der selv spiller hovedrollen

res med traditionel overtro. Gavin Hood har ladet sig inspirere af en retssag fra 1930'erne om en ung zulu, der havde dræbt et barn i den tro, at det var en *toko-losh*, et ondt væsen, som måtte fordrives med alle midler.

Men samtidig handler filmen om sydafrikansk identitet. Årsagen til, at den liberale advokat påtager sig sagen med den unge fyr, antydes i åbningsscenen, hvor han som soldat deltager i et sanseløst skyderi i et forladt hus i en angolansk by. Senere i filmen gentages scenen, og vi ser, at den store fjende i huset var en ung knægt, der nu er gennemhullet af den liberale hysteriske kugleregn. En *sangoma* (medicinkvinde) hjælper advokaten med at fordrive de onde minder og den dårlige samvittighed, mens hans britiske veninde vælger at stikke af fra al denne trolddom. *Sangoma*'ens behandling bliver som en rituel genforening med den hvide sydafrikaners fortrængte afrikanske oprindelse.

Den sydafrikanske films identitet. Udviklingen af en sydafrikansk filmisk identitet kan anskues på to måder. Man kan pege på træk og elementer, som styrker

tilknytningen til det øvrige Afrika med dets kosmologi og fortælleteknik, som bundes i den mundtlige tradition. Men man kan også sætte fokus på, hvad sydafrikansk film har at byde på af nyt og anderledes.

Den mundtlige tradition kan sætte sig spor i filmene på mange forskellige måder. En *imbongi* - zulusprogets betegnelse for en *praise poet* eller en *griot* - kan f.eks. fungere som fortæller. Der kan også optræde en *sangoma*, eller der kan være tale om en kollektiv fortælling, som ikke nødvendigvis skrider lineært frem.

En egentlig sydafrikansk griot-tradition findes der ikke meget af. Keyan Tomaselli påpeger, at der næppe findes mere end én film, der indeholder en griot, *Two Rivers* (1985) af Mark Newman, hvor en *imbongi* fra Venda fortæller historien om sit folks kolonisering. Det mest originale ved filmen er dog dens forsøg på at smelte "hvid" og "sort" kultur sammen til en ikke-racistisk blanding.

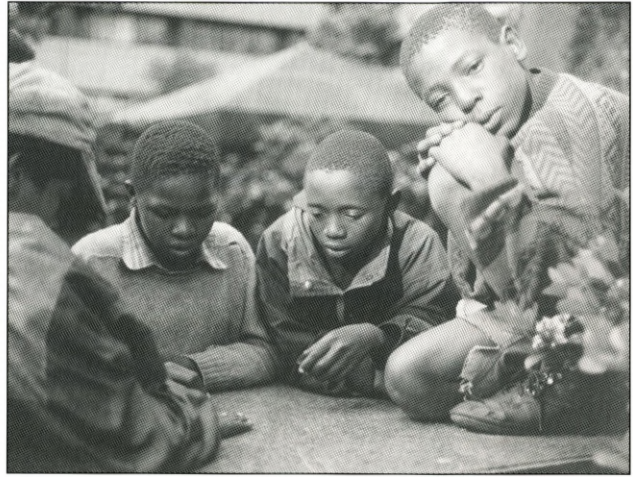
Sangoma'er har optrådt som eksotiske indslag i tidligere film, af bl.a. Jamie Uys, og også i dagens sydafrikanske film bliver tilknytningen til traditionen ofte blot en tom markør. *Mamlambo* (1997), der er lavet af en af Sydafrikas få kvindelige instruktører, Palesa Letlaka-Nkosi, indledes og afsluttes med åndekraften Mamlambo, der bor i floden og kan forvandle mennesker til dyr. Gadedrengen Malusi bliver venner med Tinyie, en prostitueret fra Formosa, et venskab som hendes onkel og alfons afslutter med en kniv i maven på drengen. "Jeg kan mærke, at mine forfædre kalder på mig", siger han og bliver med ét til en stor fugl der flyver hen over Johannesburg.

De kulturelle rødder forekommer at være lidt løst påklistede i den ellers meget imponerende *Hillbrow Kids* (1999) af

Michael Hammon og Jacqueline Gorgen. Filmen indledes og afsluttes med en kvinde, som fra en bakketop i Johannesburg fortæller en legende, hvor forfædrene opfordrer til, at man ikke opgiver traditionerne. Denne indramning glemmer man let. Størsteparten af filmen giver en række portrætter af børn, der lever på gaden. Filmskaberne er vendt tilbage til dem gang på gang, har vundet deres tillid og tager del i deres dyrt erhvervede visdom. I et af de sjældne tilfælde, hvor vi får et interview i stedet for børnenes egne fortællinger, bliver en dreng spurgt, hvad han ville gøre for gadebørnene, hvis han var præsident. Han svarer lidt genert, at først ville han nok være nødt til at gå i skole, eftersom det er krævende at være præsident. Men senere skulle alle gadebørnene have lov at gå i skole. Og når de kom fra skole og begyndte at tigge, skulle man sørge for, at de kunne bo på et herberg, hvor ingen stjal det fra dem, som det var lykkedes dem at tigge sammen. I *Hillbrow Kids* er gadebørnene hovedpersoner, med den voldsprægede og forfaldne bydel Hillbrow som en stærk kulisse.

Storbyen. *Hillbrow Kids* peger på den sydafrikanske films særtræk og styrke. Der er to hovedingredienser. Dels er filmens virkelige tema storbyens hverdagskonflikter, som fremstilles uden moraliseren. Dels træder mangfoldigheden frem ved, at fokuseringen skifter mellem de forskellige hovedpersoner.

Volden er en væsentlig del af den sydafrikanske hverdag, og det afspejler sig i filmene. I *Jump the Gun* (1997), som er lavet af den engelske instruktør Les Blair med aktiv medvirken fra improviserende sydafrikanske skuespillere, sammenbringer tre vildfarne menneskers skæbner. En sort kvinde vil efter et mislykket ægteskab



Hillbrow Kids (Sydafrika/Tyskland 1999), instrueret af Michael Hammon og Jacqueline Gorgen

prøve lykken som sanger, men havner i en Soweto-gangsters klør. Efter nogle år på en boreplatform vender en hvid elektriker hjem og finder sit hvide Johannesburg forbløffende sort. Han forelsker sig uheldigt i en hvid narkoluder, og i en symbolsk scene falder trio'en i søvn side om side på flugt fra Soweto-gangsterens dødelige våben. Scenen er blevet fortolket som et udtryk for en forbrødring mellem sorte og hvide, men kan i lige så høj grad ses som en celebrering af, at racismens afskaffelse har legaliseret de hvide mænds omgang med sorte kvinder.

I bl.a. de tidligere omtalte *Dangerous Ground* og *Portrait of a Young Man Drowning*, i Oliver Schmitz' dokumentarfilm *Joburg Stories* (1997), og i kortfilmene *Lucky Day* (1999) af Brian Tilley og *Husk* (1999) af Jeremy Handler er volden handlingens forudsætning.

"I må holde op med al den vold i sydafrikansk film", siger en somalisk instruktør, Abdulkadir Ahmed Said: "I har en voyeuristisk filmkunst, som bygger på vold og bestyrker forestillingen om et

traumatiseret samfund. Sydafrikansk film bliver ikke rigtig afrikansk, før den opgiver volden" (10). "Sludder", siger Keyan Tomaselli, "volden er en del af vores samfund. Sydafrika er et voldeligt samfund, og såvel årsager som symptomer må underkastes en kritisk efterprøvning. At sætte fortid og nutid over for hinanden er en del af hele processen, og hører med til udviklingen af en æstetik, som afspejler og behandler disse vilkår. At lave film i Sydafrika uden at referere til volden eller apartheids konsekvenser ville svare til at lave film i Somalia uden at referere til krig og sult" (11).

Der er et element af *déjà vu* over dagens sydafrikanske film, blot med andre fortegn. De to mest fremtrædende stridsrår er hørt før. Efter apartheid og kulturboykot satser det nye Sydafrikas filmindustri igen på at opnå international anerkendelse og udbredelse, ligesom man i begyndelsen af det 20. århundrede gik i brechen for produktion og distribution af film. Sandsynligvis blev verdens første newsreel optaget under boerkrigen 1899-1902, "verdens første massemediekrig". Sydafrikas første spillefilm blev lavet i 1910 (*The Great Kimberley Diamond Robbery*). Og i de første tiår efter århundredskiftet viste omkringrejsende filmforevisere britiske og amerikanske film i store mængder.

Nu kræver filmindustrien igen flere resourcer under parolen 'til kamp mod den angelsaksiske verdens kulturimperialisme.' Også dét er hørt før, i 1930erne, hvor det afrikaans-talende hvide establishment mobiliserede mod import af film fra de angelsaksiske lande.

Den store forskel er, at der siden apartheids ophør er kommet nye spillere på banen, de sorte. Målsætningen er i dag en ny filmindustri - med alt, hvad det in-

debærer af uddannelse, finansiering, temaer og distribution - som skal give filmen en sydafrikansk og afrikansk identitet.

Det er endnu for tidligt at bedømme udviklingen, men to ting kan slås fast: På den ene side er Sydafrika ved at udvikle sig til et spændende filmland på det afrikanske kontinent. På den anden side er forventningerne til den ny films hurtige blomstring i et vibrerende og generøst kulturelt klima ikke blevet indfriet. Endnu, siger en del, og peger på nye statslige initiativer. De indfries aldrig, siger andre, som peger på, hvordan markedskræfterne styrer - og får lov til at styre. Kun på tv er der blevet åbnet mulighed for nye talenter i større målestok.

Noter

1. Tomaselli 1993, s. 73.
2. Tomaselli 1989, s. 57 och 72.
3. Citeret af Andrew Worsdale, *Weekly Mail & Guardian*. 25.2.2000.
4. Barlet 1996, s. 308, 300.
5. Tager 1997, s. 113.
6. Blignaut: "We Are Who...? What!", in Blignaut & Botha 1992, s. 109-110.
7. Worsdale 23.12.1999.
8. Davis 1996, s. 91.
9. Tomaselli 1993, s. 71.
10. Citeret af Worsdale 25.2. 2000 i rapport fra filmfestivalen i Rotterdam.
11. Brev fra Keyan Tomaselli 27.3.2000.

Litteratur

- Blignaut, Johan & Martin Botha (red.) (1992): *Movies - Moguls - Mavericks. South African Cinema 1979-1991*, Cape Town: Showdata.
- Botha, Martin (1999): *National Film and Video Foundation: Strategy document. Second version*, Cape Town (upubliceret).

- Jacques Bidou présente: *Fools, un film de Ramadan Suleman*, Paris: JBA Productions.
- Davis, Peter (1996): *Darkest Hollywood. Exploring the Jungle of Cinema's South Africa*. Randburg: Ravan Press.
- Shepperson, Arnold & Keyan G. Tomaselli (1998): "South African Cinema: Before and Beyond Apartheid", in *The International Movie Industry* (red. G. Kindem), Southern Illinois University Press.
- Shepperson, Arnold & Keyan G. Tomaselli (1997): "South African Cinema Beyond Apartheid: Affirmative Action in Distribution and Storytelling", in antologi af J. G. Z. Akudinobi, Abebe (under udgivelse).
- Tager, Michele (1997): "Identification and Interpretation: The Bold and the Beautiful and the Urban Black Viewer in KwaZulu-Natal", in *Critical Arts* (Durban) Vol. 11 (No. 1-2), s. 95-119.
- Tomaselli, Keyan G. (1989): *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*. London and New York: Routledge.
- Tomaselli, Keyan G (1993): "'Colouring It In': Films in 'Black' or 'White' - Reassessing Authorship", in *Critical Arts* (Durban) Vol. 7, s. 61-77.
- Tomaselli, Keyan G. & Maureen Eke (1995): "Secondary Orality in South African Film", in *Iris* (University of Iowa) No. 18, s. 61-69.
- Worsdale, Andrew, diverse artikler i *Weekly Mail & Guardian* (Johannesburg) 2.2.1996-25.2.2000.
- Interviews med:
 Mike Dearham, Pretoria 3.12.1999
 Teboho Mahlatsi, Gøteborg 2.2.2000
 Shan Moodley, Gøteborg 3.2.2000
 Darrell Roodt, Gøteborg 1.2.1999
 Trevor Steele-Taylor, Cape Town 28.11. 1999
 Ntshaveni Wa Luruli, Gøteborg 1.2.1999
 og Johannesburg 3.12.1999
- Korrespondance med Martin Botha, Arnold Shepperson og Keyan Tomaselli marts 2000

Mai Palmberg er finsk magister i statsvidenskab og koordinator for forskningsprojektet 'Cultural Images in and of Africa' ved Nordiska Afrikainstitutet i Uppsala i Sverige. Hun har igennem mange år beskæftiget sig med det sydlige Afrika og har skrevet og redigeret en lang række bøger om Afrika - bl.a. *Sydafrika - en regnbågsnation føds* (1995), som hun skrev sammen med Per Strand.