

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Zajc

**Refleksija (post)kolonialne situacije v afriškem filmu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Zajc

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

**Refleksija (post)kolonialne situacije v afriškem filmu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

*Hvala očetu Milošu in mami Olgi za vsestransko spodbudo in podporo.*

*Hvala Poloni Končar iz Francoskega Inštituta Charles Nodier, ki je z osebno prizadevnostjo poskrbela za to, da so filmi dobili svoje mesto v Sloveniji in s tem omogočila sledeče diplomsko delo.*

*Hvala bratu Urošu, da je delu z lektorskim pregledom dodal še zadnjo piko na i.*

*Hvala stricu Klemenu za motivacijo in ker me je sproti postavljaj na realna tla.*

*Hvala Ani, Maruši in Tjaši za spodbudne besede in prijateljstvo, ki traja.*

*Predvsem pa hvala Domnu, za ljubezen, podporo, potrpljenje, konstantno motivacijo, za večkratno branje, konstruktivno kritiko in plodovite razgovore, ki so delo izpopolnili.*

*Diplomsko delo posvečam mami Marici, ki je bila in je še vedno vzor!*

## **Refleksija (post)kolonialne situacije v afriškem filmu**

Sledeče diplomsko delo se skozi teoretični pristop in tekstualno analizo filmov pogloblja v tematiko afriške kinematografije. V prvem delu konceptualizira ključne diskurzivne fenomene kolonializma, (post)kolonializma in neokolonializma ter prevetri vprašanja ideološke konstrukcije terminov in njihove realne posledice za današnje stanje afriške celine. Sledi predstavitev nekaterih umetniških praks in medsebojne interakcije med umetnostjo in družbo v Afriki ter opredelitev stičnih točk diverzificiranih umetnostnih zvrsti. Najbolj temeljito pa se loteva tematike afriške kinematografije, najprej skozi kulturno-zgodovinski pregled njegovega pol stoletja trajajočega obstoja. Afriški filmi nastajajo v določenem družbenem trenutku, ga obenem soustvarjajo in predstavljajo. Njihovo kulturno ozadje pa je v temelju povezano s (post)kolonialno situacijo, ki se je v petdesetletnem obdobju temeljito spremenila, predpostavljamo pa, da se je vzporedno s tem spremenila tudi afriška filmska estetika. Zato jo v teoretičnem delu razdelamo na pionirsko in sodobno obdobje, v nadaljevanju pa empirično preverjamo, če spremembe med obema obdobjema dejansko obstajajo, in če, na kakšen način se izražajo. Skupne tendence afriške kinematografije tekstualno analiziramo z branjem petih filmov prvega vala in petih filmov drugega vala.

**Ključne besede:** (post)kolonialno, afriška umetnost, afriški film, analiza filmov.

## **Reflexivity of (post)colonial state in african cinema**

The following work is focusing on the subject of african cinema through both theoretical approach and textual analysis of films. In the first part the work is conceptualising the key discursive phenomena of colonialism, postcolonialism and neocolonialism and questions the ideological constructivism of terms and their actual consequences for african state of affairs today. This is followed by a representation of some of the artistic practices and their interaction with society in Africa and finally by defining some common points. The main interest lies on the subject of african cinema, at first through cultural and historical review of a half century long period of existance of african cinema. African movies are made in a certain social moment, which they both create and represent. And their cultural background is strongly connected to the postcolonial state, that has been radically changed in the last fifty years and we assume that according to this african cinema aesthetics changed as well. That is why it is theoretically divided into the pioneer and contemporarily period. Then the work empirically verifies, if these transformations actually exist and if they doo, how are they expressed. It textually analyses some common tendencies of african cinema through the reading of five films from the first wave and five films from the second wave.

**Key words:** (post)colonial, african art, african cinema, film analysis.

## Kazalo

Kazalo .....	5
1 Uvod .....	6
2 (Post)kolonialna družbena realnost v Afriki .....	9
3 Refleksija družbenega skozi afriško umetnost .....	16
4 Afriški film .....	25
4.1 »Afriškost« afriškega filma .....	25
4.2 Zgodovinski pregled afriške kinematografije .....	29
4.2.1 Zgodnji kontakti afriške celine s filmsko umetnostjo .....	29
4.2.2 Pionirsko obdobje ali prvi val afriškega filma .....	31
4.2.3 Sodobna afriška kinematografija ali drugi val afriškega filma .....	37
5 Predstavitev metode analize .....	43
6 Tekstualna analiza filmov .....	46
6.1 Poligamistova morala .....	46
6.2 Tisoč in ena roka .....	50
6.3 Otrok nekoga drugega .....	55
6.4 Delo .....	60
6.5 Moderna pripoved griota .....	65
6.6 Delci identitete .....	70
6.7 Ali Zaoua. Princ ulice .....	75
6.8 Čakajoč na srečo .....	80
6.9 Drum .....	85
6.10 Ezra .....	90
7 Komparacija obeh sklopov afriških filmov in ugotovitve .....	94
8 Sklep .....	103
9 Literatura .....	107

# 1 Uvod

Film je knjiga današnjega časa. Zato poleg drugih pomembnih dejavnikov lahko, če ga uporabimo v ta namen, postane kulturno orodje v boju tako za vzpostavitev kot tudi za spremembo ideologij, družbenih sistemov in z njimi povezanih zatiralskih praks. Film je lahko izrazito politične narave, lahko pa po drugi strani izraža predvsem subjektivne preference avtorja. Nikoli pa ni povsem ločen od družbenih praks, v vrtincu katerih nastaja in jih sočasno ustvarja. Prav kritična refleksija (post)kolonialne situacije znotraj afriške kinematografije bo osrednja tema sledečega diplomskega dela.

Črna celina ima vsaj toliko različnih kulturnih miljejev, kot je ne le afriških držav, temveč prej tradicionalnih plemen. Gre za bogato in pisano kulturno dediščino vseh dežel, ki pa ima kljub temu nekaj stičnih točk, ki prebivalke in prebivalce<sup>1</sup> kontinenta med seboj povezujejo do te mere, da lahko zaradi večje preglednosti začasno govorimo o *afriškosti*. Če pustimo ob strani druge, prav tako pomembne, zgodovinsko pogojene skupne značilnosti, je na tem mestu vredno poudariti vsaj kolektivno izkušnjo kolonializma v preteklosti in izkušnjo osvoboditve izpod jarma le-te, torej sedanjo postkolonialno situacijo, ki največkrat pomeni novo obliko odvisnosti od nekdanjih kolonizatorjev. Omeniti je potrebno še nek drug konstruktivni element skupne kulturne identitete. Gre za pomen oralne tradicije pripovedovanja zgodb in pomen različnih umetnostnih zvrsti (predvsem glasbe in plesa). Prav nekatere vrste umetniških praks in njihova esencialnost za skupnost ter sam poudarek na skupnosti pred posameznikom povezujejo med seboj sicer najrazličnejša si plemena in ravni prebivalstva.

Umetnost je za Afričane v samem jedru kulture, pomembna ne le za družbene elite, temveč za prebivalstvo v celoti. Tradicionalna umetnost je povezana z običaji in obredi, ki prežeti z miti poudarjajo zgodovino skupnosti in tako prispevajo k njeni kohezivnosti, obenem pa, ker reflektirajo aktualne družbene prakse, nosijo v sebi nek kritični potencial. Zaradi vpliva na percepcijo in hkratnega odražanja konkretnih socialnih razmer umetnost lahko, ne pa nujno, spodbuja politično aktivnost ljudi.

---

<sup>1</sup> Od tega mesta dalje bomo zaradi lažje preglednosti uporabljali moški slovnični spol, pri čemer imamo za tovrstne izraze (prebivalec, gledalec in tako dalje) v mislih tako pripadnice ženskega kot tudi moškega spola, če ni izrecno zapisano drugače.

In na tem mestu ni film nobena izjema. Še več, med umetnostnimi zvrstmi njegov potencialni politični naboj izstopa. Filme praviloma ustvarjajo intelektualci, ki so največkrat bolj družbeno kritični kot pripadniki družbenih elit (nekdanji kralji, vrči, plemenski vodje, danes pa predvsem politični voditelji), ki sicer narekujejo kulturno produkcijo in mnogokrat pomagajo vzdrževati *status quo*, vzpostavljen v skladu s kolonialno politiko (z namenom lastnega bogatenja ob pomoči evropskih osvajalcev).

Ne gre prezreti dejstva, da film krojita dve različni sili. Je hibrid med »novo«, zahodno tehnologijo (naravoslovni pol) in »starim svetom«, tradicionalno kulturo (humanistični pol). Slednja poudarja moč zgodbe<sup>2</sup>, ki je v filmu skoraj od samega začetka (če izzamemo prva leta filma atrakcije) izrednega pomena. Zaradi pomena tradicionalne umetnosti pripovedovanja zgodb pa pride še posebej do izraza v filmih afriške produkcije. Film je resda daleč najbolj tehnološko pogojena umetnost, a tehnologija ni vedno tudi pogoj kakovosti. Spreminja film, same globine filma pa največkrat ne.

Tako se kinematografska umetnost že na ravni esencialnosti vloge naracije zlahka vključi v afriški kulturni tok. Da pa film lahko doseže afriškega gledalca, je pomembno tudi, da bolj pogosto kot ostale umetnosti sodobnega časa (na primer literatura) uporablja lokalne afriške jezike in je zaradi svojega avdio-vizualnega načina komuniciranja z občinstvom vsaj v principu bolj dostopen tudi nepismenim in formalno neizobraženim. Hkrati lahko v svoje okvire vplete tudi elemente za afriško občinstvo bistvenih tradicij, kot sta glasba in ples.

V diplomskem delu se bomo po orisu konteksta, v katerem živi in se razvija afriška filmska produkcija, seznanili z afriško umetnostjo nasploh in njenim kritičnim potencialom, nato pa se podrobneje posvetili afriškemu filmu. Filmska umetnost ne more biti izolirano umetniško gibanje, ampak se izraža znotraj določenega družbeno-političnega konteksta, s katerim je v konstantnem interaktivnem odnosu (ga re-kreira in reflektira). Afriško kulturno okolje pa je v svojem temelju povezano s postkolonializmom (ker so tako rekoč vsi afriški filmi nastali med in po obdobju formalne osvoboditve od nekdanjih kolonizatorjev), katerega manifestacija se je v času petdesetih let obstoja afriškega filma korenito spreminjala. Predpostavljamo, da se je *vzporedno s tem v svojem bistvu spreminjalo tudi afriško filmsko ustvarjanje*. V četrtem

---

<sup>2</sup> Ki je sicer antropološka univerzalija.

poglavju bomo skozi komparativno metodo zato historično-teoretsko opredelili afriški film, ga v skladu z našo predpostavko razdelili na pionirsko in sodobno obdobje ter s konceptualizacijo izluščili nekaj teoretskih smernic, ki na splošno opredeljujejo afriško kinematografijo. V empiričnem delu pa bomo tekstualno analizirali vsebino in nekatere druge kinematske kode petih začetnih in petih sodobnejših afriških filmov in tako iskali odgovore na sledeče raziskovalno vprašanje. Zanimalo nas bo, *ali dejansko obstajajo evidentne spremembe v filmski estetiki med pionirskim in sodobnim obdobjem afriškega filma, in če obstajajo, kakšne so te spremembe in kako se izražajo.*

Naša analiza bo obsegala deset zmagovalcev festivala FESPACO (*Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou*), ki od leta 1969 dalje vsaki dve leti poteka v Burkina Fasu. Pred tem bomo opredelili nekatere značilnosti tega največjega in najbolj odmevnega kulturnega dogodka na celini, ki je ena izmed redkih priložnosti za Afričane, da si lahko ogledajo filme domače produkcije in obenem za ustvarjanje publicitete filmskih ustvarjalcev (za nadaljnjo distribucijo in prikaz avtorskih del). Ker zmagovalni filmi dosežejo najširši in najštevilčnejši krog občinstva iz afriške celine, poleg tega pa so izbrani s strani budnih oči filmskih kritikov, so relevantni tudi za našo analizo. Sledile bodo ugotovitve znotraj obeh sklopov in kritična komparacija med njima, s pomočjo katere bomo na zastavljeno raziskovalno vprašanje odgovorili.



## 2 (Post)kolonialna družbena realnost v Afriki

V drugem poglavju bomo na kratko orisali družbeno relevantne fenomene, vezane na kontinentalno zgodovino, kar nam bo pomagalo pri kasnejši umestitvi Afrike na kulturni in umetniški, podrobneje pa na filmski zemljevid sveta.

Današnja Afrika nosi v sebi raznolike zgodbe, vezane na specifične preteklosti, ki so jo ustvarjale. Dolgo časa so bile zgodovine Afrike zamolčane, saj je bilo pisnih virov afriških piscev malo, največ ohranjenih pa prihaja izpod peres tujih zapisovalcev, predvsem arabskih in evropskih, ki so pisali skozi merila lastne kulture in četudi so se ta merila skozi zgodovino formalno spreminjala, so bile afriške kulture večinoma prikazane kot inferiorne<sup>3</sup>. Kljub temu v zadnjem času kontinentalna zgodovina počasi dobiva novo podobo, pri tem so pomembni obdelava epov, drugih ustnih virov in nova arheološka odkritja (Plut 2001, 208).

Čeprav o tem ni bilo veliko zapsanega, je bogat kulturni razcvet črne celine obstajal že dolgo pred prihodom Evropejcev. Ki-Zerbo pri opisu stanja v Afriki pred antičnim obdobjem – v katerem je znan predvsem Egipt kot prva civilizacija – omenja obstoj bogatih kultur in plemenskih ureditev<sup>4</sup>, razvoj umetnosti in orodij. V mnogih afriških plemenskih ureditvah je med 7. in 12. stoletjem prišlo do preobrazbe političnih ureditev v kraljestva, pomembno pa je bilo tudi obdobje velike dobe Črne Afrike (od 7. do konca 16. stoletja), ko naj bi dežele živele v ekonomskem, političnem in kulturnem blagostanju. (Ki-Zerbo 1977). Evropa pa je od 16. stoletja dalje želela sama, brez arabskih posrednikov, izkoriščati Afriko, kar je pomenilo začetek novega obdobja, (Ki-Zerbo 1977, 193), ki je močno zaznamovalo vso njeno nadaljnjo zgodovino.

---

<sup>3</sup> V antičnem obdobju sta bila severni in severovzhodni del Afrike predstavljena kot pozitivna, saj je bila na primer Aleksandrijska knjižnica svetovno čudo. Bolj negativna podoba se pojavi z rastjo srednjeveške civilizacije in krščanskega vpliva, nadaljuje pa se tudi v času razsvetljenstva (Plut 2001, 208–209), ki ga po Brumnu in Jeffsu po eni strani smatramo za temeljni kamen razvoja svobode, obenem pa s tako imenovanimi naravnimi zakoni vzpostavi tudi temelje sodobnega rasizma. Razumevanje Afričanov kot ljudstev brez pomena in zgodovine se obdrži v 19. stoletju, tako razmišljajo tudi ključni evropski veleumi tistega časa. Tudi Darwinov evolucionizem in naravna selekcija ne pripomoreta k manj rasističnemu pogledu, diktatorji 20. stoletja pa tovrstne ideje prenesejo v prakso (Brumen in Jeffs 2001, v–vi).

<sup>4</sup> Predkolonialna Afrika je vsebovala do 10000 različnih vladavin, ki so jih sestavljale mnoge različne politične organizacije in oblasti (Wikipedia 2010a).

Gre za obdobje kolonializma, ki ga Loomba v splošnem opredeli »kot osvajanje in nadzorovanje ozemlja in dobrin drugih ljudi« (Loomba 2009, 8), podobno pa McClintock kolonizacijo kot tisto, ki » ... vsebuje neposredno ozemeljsko prisvojitve druge geopolitične entitete, odkrito izkoriščanje njenih virov in delovne sile, in sistematično vmešavanje v kapacitete osvojene kulture« (McClintock 2007, 420). Zgornji pojmovanji zajemata najrazličnejše oblike kolonizacije<sup>5</sup> in poenostavita njeno notranjo heterogenost. Kakor koli heterogene so že pojavne oblike kolonizacije, je ta po Loombi vselej pomenila novo razmerje med domorodci in priseljenci<sup>6</sup>, ki je bilo izjemno kompleksno in travmatično, preoblikovalo pa je življenje obeh skupin. (Loomba 2009, 7–8)

Za naše delo je ključen zgoraj omenjeni specifični zgodovinski fenomen, ki ga opredelimo kot »kapitalistično kolonizacijo«<sup>7</sup> Afrike s strani Evropejcev od 16. stoletja dalje. Z njo je neizogibno povezana tudi trgovina s sužnji<sup>8</sup>. Afričani so trgovali z zlatom, slonovino in ljudmi, v zameno pa so dobivali škodljive izdelke (alkohol). Trgovina s sužnji je moralno in ideološko prizadela številne (v suženjstvo je bilo odpeljanih nekje med petdeset in sto milijonov Afričanov), kar je v afriških družbah sprožilo velike demografske, ekonomske in kulturne krize in negativno zaznamovalo nadaljnje razvojne zmožnosti (Ki-Zerbo 1977, 214–216). Na koncu 19. stoletja so sistem suženjstva preobrazili v sistem formalnih kolonij in s popolnoma nezgodovinskimi mejami razdelili Afriko na neživiljenjske države. Kolonizirani so bili vsi afriški narodi z izjemo neodvisnih Liberije in današnje Etiopije (Wikipedia 2010a). »Spirala medsebojnih vojn, ki jo je na začetku povzročila trgovina s sužnji, se zaradi

---

<sup>5</sup> Loomba kot kolonializem omenja tudi širitev rimskega imperija v 2. stoletju (od Armenije do Atlantskega oceana), Mongolsko osvajanje Bližnjega vzhoda in Kitajske v 13. stoletju, azteško podrejanje ostalih etničnih skupin v Mehiki dolini v 16. stoletju in druge (Loomba 2009, 8).

<sup>6</sup> Kolonizacija pa ni omejena na osvajanje tujih dežel, obstaja tudi notranja kolonizacija, pri kateri » ... vladajoči del dežele lahko obravnava skupino ali religijo kot tujo kolonijo« (McClintock 2007, 420).

<sup>7</sup> Marksisti za ločnico s preostalimi kolonializmi postavljajo vzporednost razvoja te kolonizacije s kapitalizmom zahodne Evrope, ki je prestrukturiral tudi gospodarstva osvojenih dežel z vzpostavitvijo neprekinjenega toka človeških in naravnih virov med osvojeno in osvajalsko deželo, končni dobički pa so pritekali nazaj v tako imenovano »domovino« (Loomba 2009, 9–10).

<sup>8</sup> V črnskih kraljestvih so suženjstvo poznali že prej, vendar so imeli sužnji drugačen status. Kongoški sužnji so bili denimo del družine, imeli so državljanske, lastninske pravice in so celo nadomeščali gospodarja. Prav tako so s sužnji trgovali Arabci, vendar so spreobrnjence osvobodili. Njihov status je bil kljub temu bistveno boljši od evropskega suženjstva, saj so imeli po osvoboditvi možnost kariere, tudi barva kože ni igrala nobene vloge (Plut 2001, 210–216).

mej, ki so [v času kolonializma] ločevale posamezna ljudstva in združevale tradicionalne sovražnike, nadaljuje v današnji čas« (Plut 2001, 217).

Kolonializem kot prisvajanje ozemlja, naravnih in kulturnih bogastev ter človeških virov drugih dežel pa želimo razmejiti od sorodnega imperializma. Oba termina po Youngu vsebujeta podreditev enega ljudstva s strani drugega, vendar s to razliko, da imperializem nadzira iz centra in nastane iz ideoloških in finančnih razlogov, kolonializem pa zaradi poselitve kolonij s strani posameznih skupnosti ali trgovskih področij in je bolj pragmatično naravnan. Kolonizacija deluje lokalno in ponavadi nesistematično, na periferiji in iz ekonomskih razlogov, imperializem pa poganja ideologija iz prestolnice, njegov cilj je obramba in širitev državne moči (Young 2009, 16–17)<sup>9</sup>. V našem primeru je zaradi praktične naravnosti primaren kolonializem.

Kolonizirane afriške države so se tekom 20. stoletja (po koncu druge svetovne vojne<sup>10</sup>) pričele osamosvajati<sup>11</sup>. Osamosvajanja so potekala v obliki protikolonialnega upora, ki ga Loomba označi kot » ... boj za reprezentacijo, oblikovanje in ponovno pridobitev kulture in sebstva, ki ju je kolonialna vladavina sistematično zatirala in spodjedala« (Loomba 2009, 217).

Šlo je za zgodovinski moment, do katerega je lahko prišlo le, če so kolonizirana ljudstva oblikovala trdno identiteto za kljubovanje kolonizatorjem na politični, intelektualni in čustveni ravni. Ideološko so ti boji sloneli na širših idejah *panafrikanizma* in *negritude*<sup>12</sup>, nacionalna ideja pa je bila vezivo za združitev postkolonialnih energij na vseh teh ravneh. Proces dekolonizacije med letoma 1960 in 1970 so pomenili negacijo različnih rasističnih pokroviteljstev, a je potrebno vzeti v

---

<sup>9</sup> Podobno tudi za Loombo imperializem izvira iz velikih mest in vodi k dominaciji in nadzoru. Kar se v kolonijah dogaja kot posledica imperialistične nadvlade, pa je kolonializem (Loomba 2009, 12).

<sup>10</sup> Ko mnogi Afričani, ki so se borili proti fašizmu na tujih tleh, zahtevajo odpravo le-tega tudi doma (Brumen in Jeffs 2001, viii).

<sup>11</sup> Libija, nekdanja italijanska kolonija, se je osamosvojila prva, leta 1951, sledila sta Tunizija in Maroko (1956), Gana je leto kasneje postala prva svobodna subsaharska kolonija. Kljub temu, da je bila Južna Afrika ena izmed prvih neodvisnih afriških držav, je do leta 1994 ostala pod nadvlado bele populacije v obliki segregacijske politike apartheid (Wikipedia 2010a).

<sup>12</sup> Negritude (Aimé Césaire) se nanaša na dela francosko govorečih temnopoltih intelektualcev, panafrikanizem pa na podobno gibanje v angleško govorečem svetu. »Obe gibanji sta opredelili pannacionalno rasno solidarnost, zahtevali konec nadvlade belcev in imperialistične prevlade in pozitivno povzdigovali črnstvo, še zlasti afriško črnstvo« (Loomba 2009, 211).

obzir tudi dejstvo, da se je večina afriških dekolonizacijskih nacionalistov šolala znotraj kolonialnih ideoloških aparatov<sup>13</sup>, kot so misijonarske šole in evropske univerze (Brumen in Jeffs 2001, viii–xiii). Pomena protikolonialnih bojev ne smemo podcenjevati, vendar njegove vsebine tudi ne romantizirati, saj je bil del konstrukcije *Zgodovine* seveda skrbna selekcija zgodovinskih trenutkov. Ideologija nacionalizma določene skupine izpostavi kot druge in jih s tem izloči<sup>14</sup> (Loomba 2009, 200–203).

Prehodnemu obdobju formalne dekolonizacije sledi obdobje postkolonializma<sup>15</sup>. Termin postkolonialno bomo obravnavali v dveh različnih, a med seboj povezanih pomenih. Young ga opredeli kot nekaj, kar prihaja za kolonializmom in imperializmom v njenem originalnem pomenu dominacije z direktnim vladanjem, vendar je še vedno umeščen v imperializem v njegovem drugem pomenu globalnega sistema hegemonije ekonomske moči. Označuje obsežna zgodovinska dejstva dekolonizacije in dosežka suverenosti, hkrati pa je realnost narodov in ljudstev, ki se pojavljajo v novem imperialističnem kontekstu ekonomskih in ponekod političnih dominacij (Young 2009, 57). Kot opozarja tudi Loomba, problem nastane že pri nekritični rabi predpone *post*, ki nakazuje časovne in ideološke posledice (nekaj, kar obstaja po nečem drugem in nekaj, kar je izpodrinilo nekaj drugega). Zaplete se pri obeh pomenih, pri drugem zato, ker je morda še prezgodaj razglasiti konec kolonializma, saj kolonialne neenakosti še niso odpravljene. Tudi časovno je formalna dekolonizacija tri stoletja trajajoč proces, ki se je v različnih deželah odvijal različno (Loomba 2009, 13). Na dodatno zagato pa naletimo tudi pri izrazu kolonialno, ki implicira, da postkolonialne družbe razen kolonialne zgodovine nimajo nobene lastne preteklosti (Loomba 2009, 23). McClintock je podobnega mnenja, da postkolonializem dojema zgodovino linearno in zavezano ideji razvoja, kot serijo etap vzdolž epohalne poti od »predkolonialnega« in »kolonialnega« do

---

<sup>13</sup> Tovrstni kritični teoretiki sicer obravnavajo zgodovino z veliko začetnico, a tudi kot možnost utrditve socialne zavesti, v kateri je nacionalna država le strateška in predvsem prehodna oblika (Brumen in Jeffs 2001, xiii).

<sup>14</sup> »Ko je nacionalistična ideja varno spravljena v uradno dogmo postkolonialne države, uveljavlja izključevanja z zakonodajo in izobraževalnim sistemom, pogosto pa kolonialne izključenosti kratko malo kopira«. Gre za premestitev ključne družbene delitve iz kolonialnega in protikolonialnega v delitev na elito in subalterne (Loomba 2009, 200).

<sup>15</sup> Danes je v Afriki 53 neodvisnih in suverenih držav, večina meja je še vedno istih kot v obdobju evropskega kolonializma. Večina držav je republik z neko obliko predsedniškega sistema vladanja. Le nekaj jih ima demokratične vlade, mnoge pa so se soočile s prevrati oblasti, kar je imelo za posledice vojaška diktatorstva in nestabilnost (Wikipedia 2010a).

»postkolonialnega«, obenem pa reducira kulturo ljudi na prepozicionalni čas in podeljuje kolonializmu prestiž resnične zgodovine<sup>16</sup> (McClintock 2007, 416–417).

Neokolonializem, bolj subtilna oblika kolonizacije (re-kolonizacije), pa je fenomen, ki v največji meri določa današnjo postkolonialno realnost in je v mnogih pogledih bolj prikrita verzija starega kolonialnega sistema. Čeprav so prej kolonizirana območja postopoma pridobila nazaj politično suverenost, so ostala podvržena učinkovitemu nadzoru velikih svetovnih sil, ki so sestavljale isto skupino kot prejšnje imperialne sile. Gre za nadaljevanje ekonomske hegemonije<sup>17</sup>, postkolonialna država ostaja v odnosu odvisnosti do nekdanjih oblasti, posledično pa tudi za nadaljnjo kulturno odvisnost (Young 2009, 44–48).

Postkolonialno bomo zato uporabljali kot splošni termin, » ... omejen na proces osvobajanja od celotnega kolonialnega sindroma, ki se pojavlja v najrazličnejših oblikah« (Loomba 2009, 25). Pri konkretni uporabi bomo pojem lokalizirali, historizirali in razčlenili, konstantno pa se zavedamo tudi ostalih spreminjajočih se determinant subjektivitete in moči, saj je postkolonialnost le eden izmed dejavnikov naddoločenosti subjekta (Jeffs 2007, 478).

Zato bomo, kadar bomo govorili o splošni postkolonialni situaciji v Afriki, pojem uporabljali predvsem v časovni dimenziji<sup>18</sup> in pri tem uporabili zapis **postkolonialno**, v kolikor pa bomo razmišljali o družbenih implikacijah tega zgodovinskega fenomena na konkretne ideološke, politične in druge entitete afriške celine, bomo pojem zapisali kot **(post)kolonialno**, pri čemer imamo v mislih, da so dežele formalno svobodne, stanje dejanske svobode pa je lokalno pogojeno. Pri tem bomo pojem ustrezno konkretizirali

---

<sup>16</sup> Vendar pomena, ki ga ima kolonializem za današnjo situacijo, ne moremo preprosto zanikati, saj je kolonialna zgodovina predkolonialne kulture preobrazila in ne obstajajo več v neki avtentični obliki, ki bi jo lahko razmejili od kolonializma (Gayatri Spivak v Loomba 2009, 23).

<sup>17</sup> V Afriki so projekti Svetovne banke pred dekolonizacijo podpirali kolonialne ekonomije. Od formalne dekolonizacije naprej so pripomogli k razvoju kartelov in tujih operaterjev in zagotovili, da so se dobički zlivali v blagajne multinacionalk. Leta 1986 je Afrika samo zaradi padca izvoznih cen izgubila 19 milijard dolarjev. V letih 1988 in 1989 so odplačila tretjega sveta Ameriki znašala 100 milijard dolarjev. Po »obupnem desetletju dolgov, suši, destabilizaciji osemdesetih let, je večina držav tretjega sveta revnejših, kakor pa so bile desetletje poprej. Lakoto trpi 28 milijonov ljudi in v državah, kot so Mozambik, Etiopija, Zaire in Sudan, se je gospodarstvo kratko malo sesulo« (McClintock 2007, 428–429).

<sup>18</sup> V smislu obdobja *po* formalni osamosvojitvi posameznih afriških narodov od nekdanjih kolonizatorjev.

glede na posamezne primere, v sledečih poglavjih predvsem glede na situacijo afriškega filma<sup>19</sup>.

Pri preučevanju sedanje situacije v Afriki in vprašanju identitete moramo tematiko umestiti v širši, celovit kolonialni diskurz, ki po Loombovi » ... pomeni načine mišljenja, v katerih so kulturni, intelektualni, ekonomski in politični procesi dojeti kot med seboj povezani dejavniki, ki skupaj oblikujejo, ohranjajo in tudi razkrivajo pojav kolonializma« (Loomba 2009, 61).

Afriška identiteta ni statična in nespremenljiva, » ... temveč bolj prilagodljiva, fluidna in odvisna od interpretacije« (Griswold 2004, 109), je pa tudi družbeno in zgodovinsko konstruirana. Tako kot ostale oblike kolektivne identitete sta tudi rasa in narodnost konstrukta, ne danosti. To pa ne pomeni, da identitete, četudi niso neke trdne celote, ne bi imele velikega vpliva. Ustvarjajo namreč močne »mi« skupine, ki vplivajo na naše mišljenje na več načinov (Griswold 2004, 114). Tako so »... domnevne rasne razlike, ki so jih konstruirali kolonialni in/ali rasistični režimi, privedle do nadvse resničnih neenakosti. Zato morajo analize rase upoštevati oboje, namreč tako resničnost rasne diskriminacije kot tudi konstruiranost samega koncepta rase« (Loomba 2009, 130).

Posledica rasnih stereotipov je stanje razcepljenega subjekta, pri katerem »posameznik nima individualnosti, dignitete in občutka avtentičnosti. Identifikacija z »zmagovalci zgodovine« (kolonizatorji) pomeni prevzem ponižujočih podob črnskega in potlačitevskega dela lastnega jaza, telesa, možnosti lastne zgodovinske dejavnosti in odtujitev od neposredne skupnosti« (Jeffs 2007, 465).

(Post)kolonialna identiteta oziroma razdrobljenost afriškega subjekta se izražata tudi skozi fenomen hibridnosti v njenem kulturnem pomenu (Loomba 2009, 176). Potrebno je omeniti še razlike v formiranju (post)kolonialne identitete med pripadniki običajnih

---

<sup>19</sup> V našem primeru je torej postkolonialna večina afriške filmske produkcije, saj so Afričani pričeli s snemanjem filmov v času med osamosvajanjem, predvsem pa po neodvisnosti. Pri analizi filmov se bomo osredotočali na (post)kolonialne vidike, ki se v filmih kažejo, v smislu družbene situacije, v kateri nastajajo, ne pa toliko časovne dimenzije (lahko namreč opisujejo daljno preteklost, vendar v luči sodobne socialne, politične in zgodovinske izkušnje).

prebivalcev afriškega kontinenta (moški, srednji sloj) in subalternimi (z dna socialne lestvice<sup>20</sup>).

Torej ne obstaja neka trdna, celovita identiteta afriškega subjekta, temveč gre za stanje jazovskih identifikacij in tudi Afrika v sociografskem smislu kot pomenska celota ne obstaja, ampak je Afrik več, vsaj toliko, kolikor je na celini različnih plemen. *Afriškost* bi bil poenostavljen in posplošen termin<sup>21</sup>, če bi ga uporabljali kot poenotenega za celoten kulturni pregled celine in ga povezali z neko mitično kolektivno identiteto s skupno zgodovino zatiranja in emancipacije. Naša raba termina zato ne implicira vsebinske sodbe in posploševanja tako raznolikih kulturnih praks, temveč gre za opozarjanje na tisto identiteto, ki jo Afričani (tudi režiserji) čutijo, ne stoji pa, vsaj ne vedno, na realnih temeljih.

V luči omenjenih in ostalih zgodovinskih, ideoloških in družbenih procesov sta se izoblikovali kultura in umetnost Afrike. V naslednjem poglavju si bomo ogledali pomembnejše aspekte interakcije med družbenim in afriško umetnostjo.

---

<sup>20</sup> » ... da združeno delovanje kolonializma in patriarhata subalternim ... skrajno otežuje, da bi oblikovali in povedali svoje mnenje« (Gayatri Spivak v Loomba 2009, 231).

<sup>21</sup> Podoben terminu negritude ali panafricanizem.

### 3 Refleksija družbenega skozi afriško umetnost

Po opredelitvi nekaterih temeljnih pojmov, ki določajo današnjo afriško družbeno realnost, si bomo podrobneje ogledali še en kulturni dejavnik, ki vpliva na identiteto posameznikov in na kulturno ozračje. To je afriška umetnost. Umetnost je izraz kreativnosti in samoiniciative ter prodornosti človekove misli. Od družbene realnosti nikoli ni ločena, temveč je odsev zgodovinskega trenutka, v katerem nastaja. Hkrati velja obratno, da vsako družbo oblikujejo umetnost in njeni produkti. »Umetniško dejanje ni zgolj mimesis, odražanje, ampak tudi (ali predvsem) poesis, ustvarjanje novega, lepega in večnega« (Stanković 1997, 93).

V sledečem poglavju želimo na kratko osvetliti pomembnejše aspekte umetnosti, ki nastajajo na afriškem kontinentu, in sicer v smislu namembnosti (religiozen, političen, uporniški namen in drugi), se poglobiti v pomen kulturnih stikov in izmenjav za področje umetnosti in obenem poudariti raznolikost le-te ter navesti nekaj primerov različnih zvrsti afriške umetnosti.

Umetnost je glede na namembnost vezana na družbene sisteme, v katerih nastaja, in v afriški družbi ima status esencialnega<sup>22</sup>. Od samih začetkov pa do danes je najtesneje prepletena z religioznimi idejami (obvladovanja naravnih in duhovnih sil<sup>23</sup>) in prakso (obred iniciacije v odraslost<sup>24</sup>, večanja rodovitnosti in drugi). Namen obredov je bil vezan na željo po povečanju življenjske sile plemenske skupnosti in pridelkov, živine in plena, od katerih je bila skupnost odvisna (Trowell in Nevermann 1968, 20). Mnogokrat pa umetnost v obliki posvetnih običajev vključuje tudi politično noto legitimizacije oblasti kraljev in političnih vladarjev<sup>25</sup>, pa tudi uporništva proti sistemu<sup>26</sup>. Prevladujoče

---

<sup>22</sup> V družbi etiopskega imperija je bila materialna kultura (tkanine, nakit in orožje) že nekdaj tista, ki je določala rang in status v religijskem, političnem in vojaškem kontekstu (Mack 2000, 37).

<sup>23</sup> Ki-Zerbo govori o predstavi sveta kot boja sil, s katerimi mora človek sodelovati, zaklinjati in jih pridobiti. Vsa črna umetnost, posebno kiparstvo in glasba naj bi v začetku nastajala v verske namene (Ki-Zerbo 1977, 171).

<sup>24</sup> V Centralni Afriki pomeni (periodična) iniciacija v odraslost, ki je za mlade pogosta in obvezna, priložnost za razvoj umetniškega dela in materialne kulture (Mack 2000, 148).

<sup>25</sup> Lokalni vladarji so pogosto prilagajali lastne geneologije, da bi pritrdili povezave s prevladujočimi ideologijami (Mack 2000, 101).



ideologije, ki imajo v roki taktirko produkcije umetnosti, namreč niso vseprežemajoče in ne zajamejo vseh družbenih segmentov. Četudi je večina umetnosti nastala z namenom religioznega upravičevanja naravnih sil ali vladavine posvetne oblasti, je vselej obstajal prostor za drugačno interpretacijo sveta, za potencialno spremembo<sup>27</sup> sistema. Ne glede na namen, ki ga želi določen umetnik doseči, vselej zavzame neko stališče, saj ustvarja znotraj konkretne situacije.

Ni ene afriške umetnosti, ampak so afriške umetnosti mnogotere<sup>28</sup> (saj se umetniška produkcija, stili, materiali in pomen razlikujejo ne le med posameznimi regijami, temveč tudi od plemena do plemena, poleg tega pa so afriški izseljenci ustvarjali tudi v diaspori, na primer ameriški sužnji med 16. in 19. stoletjem in afriški intelektualci v 20. stoletju), prav tako pa na umetnost celine vplivajo tudi tuje kulturne produkcije. Seveda velja tudi obratno, da afriška umetnost vpliva na umetnosti ostalih kontinentov<sup>29</sup>.

V krogu mnogih kulturnih izmenjav, ki so skozi zgodovino potekala med Afriko in deželami zunaj nje, je potrebno omeniti islamski vpliv na afriško umetnost. Izmenjave in vplivi so bili glede spodbujanja umetnostnega udejanjanja, uvajanja boljših materialov, tehnik in mešanja stilov ponekod plodoviti<sup>30</sup>. Večkrat pa je tok kulturne izmenjave tekkel v eno smer, kar je pomenilo omejevanje produkcije in vsiljevanje vrednot ter subordinacijo določene kulturne produkcije s strani druge<sup>31</sup>. V Zahodni Afriki je bila islamizacija dostikrat globoka na področjih umetnosti, arhitekture in

---

<sup>26</sup> »Kulturo so skozi vso zgodovino uporabljali kot orožje. Tako mora vsak boj za osvoboditev vključevati boj za kulturno neodvisnost« (Duncombe 2002, 193).

<sup>27</sup> Po Griswoldovi mora občinstvo sprejeti pomembnost socialnega problema, kar zahteva ne le kognitiven poziv, temveč tudi čustvenega. In na tem mestu nastopi umetnost. »Aktivisti gibanj pogosto uporabljajo umetnost ..., da bi dosegli srca potencialnih spreobrnjenecov k njihovem namenu« (Griswold 2004, 121–122).

<sup>28</sup> Vendar bomo zaradi poenostavitve pojem v nadaljevanju uporabljali v ednini.

<sup>29</sup> Najbolj znan primer vpliva afriške umetnosti na evropsko je verjetno njena vloga v Picassovem razvoju kubizma in Modiglianijevih simboličnih slikah.

<sup>30</sup> Prihod Fatimidov (v 10. stoletju) v Egipt pomeni večanje umetniškega pokroviteljstva (Mack 2000, 42).

<sup>31</sup> Med 7. in 12. stoletjem je bil muslimanski vpliv v kiparstvu docela negativen, saj je ta era prepovedovala izdelovanje plastičnih podob (Trowell in Nevermann 1968, 12).

kulturnega življenja, vendar nikdar absolutna. Podobno velja za Severno regijo<sup>32</sup> (Mack 2000, 53).

Pomemben je tudi stik s krščanstvom in evropsko kulturo. V zahodni Afriki so se prek kulturnega vpliva Portugalcev rojevale zares hibridne oblike, saj so se afriški umetniki dajali z bizarnimi tujimi koncepti, kot so angeli, morske deklice in medvedi, in z neobičajnimi oblačili in orožjem (Mack 2000, 84). Stiki so obstajali tudi med Centralno Afriko in Evropejci, vendar tudi tu krščanskih podob niso preprosto v celoti prevzeli, temveč jih prilagodili kongoški koncepciji (Mack 2000, 125–126). Obratno pa ima tudi umetnost Centralne Afrike subtilen, a redko priznan vpliv na zahodno popularno kulturno in dizajn (Mack 2000, 157). Od prvotnih interakcij dalje so Evropejci v svoji zaslepljenosti o superiornosti lastne civilizacije le redko priznali dejansko vrednost afriške umetnosti in si o njej ustvarjali svojevrstne mitologije<sup>33</sup>.

Kljub temu da so vselej obstajale kulturno-umetniške izmenjave in da je afriška umetnost notranje heterogena, obstajajo v smislu percepcije umetnosti nekatere skupne točke po vsej celini, ki se v temelju razlikujejo od evropskega pojmovanja le-te. Pri afriški umetnosti se ne glede na zvrst mnogokrat **prepletata abstraktno in praktično**<sup>34</sup>, tosvetno in transcendentalno. Razlika se kaže tudi pri **odnosu med umetnikom, delom in uporabnikom**, saj v Afriki ne gre za enostranski proces, temveč za soustvarjanje dela s strani uporabnika. Šele uporaba, ne »ogled« umetnosti, podeljuje delu tisto *piko na i*, ki mu omogoča status prestižnega. Gre namreč za živo umetniško stvaritev, pri kateri gledalci aktivno participirajo. Umetniški izdelek sam po sebi nima nobene vrednosti, temveč zaživi kot seštevek umetnikove kreativnosti, duhov prednikov in vseh

---

<sup>32</sup> Skozi vso Severno Afriko se namreč pojavljajo ponavljajoči se dekorativni motivi na tekstilu, glini, lesenih izdelkih, orožju, usnjenih izdelkih in nakitu, ki naj bi varovali pred »zlobnim očesom«, pomagala naj bi na primer številka pet in motiv ribe. Kljub različnim variacijam je morfologija samih elementov presenetljivo homogena. Po tolikih letih okupacije in invazije s strani tujcev je to dokaz odpora kultur Severne Afrike (Mack 2000, 50–53).

<sup>33</sup> Ko je etnograf Frobenius odkril terakota bronaste glave, je bil mnenja, da gre za antično Atlantido, grško postojanko v Afriki, saj se mu je to zdelo bolj verjetno, kot da bi tovrstno delo izdelali lokalni afriški umetniki. Podobne kulturno-zgodovinske in rasistične predpostavke so vztrajno opredeljevale tudi druge umetniške izdelke (Mack 2000, 101).

<sup>34</sup> Če na Zahodu nekatere umetnostne zvrsti jemljemo bolj kot praktično naravnane, npr. dizajn, arhitekturo in druge kot popolnoma abstraktne, je pri afriški umetnosti to veliko bolj prepleteno. Stol ima na Zahodu predvsem uporabno vrednost, Ašante sveti stol v Gani pa, poleg tega da na njem lahko sedimo, poseduje duhove prednikov in transcendirata samo praktičnost predmeta.

praktičnih aplikacij dela (na primer spodbujanja rodovitnosti), poleg tega, kot smo že omenili, umetniško delo obenem kreira tudi aktivni uporabnik. Značilna je tudi intertekstualna prepletenost različnih zvrsti, ki bi bile vsaka zase brez posebne vrednosti. Če na Zahodu umetnost »živi« za ljudi, prejemnike, v Afriki ljudje, tako umetniki kot prejemniki, umetnost skupaj »oživijo«. Percepcija umetnosti na afriški celini izhaja iz razumevanja posameznika in sveta, ki za razliko od evropske (humanistične) perspektive ločenega individuuma v ospredje postavlja **skupnost kot subjekt, ki pa od sveta ni ločen**, temveč prežet tako z vidnim kot tudi s transcendentnim. Umetnost ni del družbe, ampak družba, uporabniki, umetniška kreacija in umetnik v času izvajanja *postanejo* ta umetnost.

Zato moramo pri preučevanju afriške umetnosti pozabiti na idejo, da je posameznik zaprt v lupino svojega telesa in jo nadomestiti s pojmom individualnosti, ki »se glasi prek meja doživljajočega telesa v svet ter spet odmeva od drugih posameznikov ... V tem izmeničnem prežemanju ni več moč ločiti osebkov in predmeta« (J.V.Taylor v Trowell in Nevermann 1968, 15). »Občutek enovitosti prehaja meje človeškega in vsebuje pripadnost vsemu vidnemu in nevidnemu vesolju« (Trowell in Nevermann 1968, 16).

Omenjene vidike afriške umetnosti bomo v nadaljevanju skušali prevetrili skozi posamezne primere umetnostnih zvrsti, te pa bomo zaradi boljše preglednosti v grobem ločili na *upodabljajoče*, materialne umetnosti (umetnost mask, slikarstvo, kiparstvo, arhitektura in druge), ki pridejo do izraza v prostoru, ter na *izrazne* umetnosti, kamor bomo uvrstili ustno pripovedništvo, glasbo, ples ter sodobni poezijo in literaturo. Te se izražajo bolj v časovni dimenziji. Ne nazadnje (v naslednjem poglavju) pa si bomo podrobneje ogledali še filmsko umetnost, ki na nek način povzema raznolike umetnostne zvrsti. Različne pojavne oblike umetnosti so se v Afriki oblikovale že dolgo pred našim štetjem<sup>35</sup>, na primer jamske poslikave, kiparska umetnost, glasba in ples, dolgo zgodovino imajo tudi arhitektura, ustno pripovedništvo in druge. Po Ki-Zerbu umetniške forme naših afriških prednikov zaznamujejo še dandanašnja umetnost (Ki-Zerbo 1977, 53). Literatura in poezija datirata v 20. stoletje, filmska umetnost pa v drugo polovico tega stoletja. Umetniki so v splošnem profesionalno izurjen in cenjen

---

<sup>35</sup> Naturalistične jamske slike v Sahari segajo do leta 4000 pred našim štetjem (Trowell in Nevermann 1968, 7)

segment družbe<sup>36</sup>, ki se pri svojem delu prilagajajo splošnim vzorcem iz roda v rod, poleg tega morajo upoštevati duhove prednikov in duh uporabljenega materiala ter obredne duhove (Trowell in Nevermann 1968, 8). Omeniti je treba še, da so različna področja umetnosti ponavadi spolno pogojena<sup>37</sup>.

V evropskem svetu je iz časa pred našim štetjem najbolj poznana egipčanska materialna umetnost, kjer razlikujemo številne stile, gre pa predvsem za religiozno umetnost v templjih z namenom krepitev blagohotnih sil bogov. Seveda pa je raznovrstna umetnost obstajala v vseh delih predkolonialne Afrike. Na Zahodu so do 7. stoletja našega štetja nastali posuti megaliti, ornamenti v bakru, živalske podobice iz gline, množica kipcev in mask iz žgane gline in bronast nakit, vlit v vosek. Tudi na severovzhodu, natančneje v Etiopiji, so izdelali obeliske, oblikovane kot vrh sferoida, ki so pomembni spomeniki tehnike in umetniškega čuta. V osrednji in južni Afriki poznajo kipce iz ilovice v obliki falusov in upodobitve rogatih žena ter vtisnjeno lončevino (Ki-Zerbo 1977, 70–93).

V različnih kraljestvih (med 7. in 12. stoletjem) je bila zelo dodelana dvorska umetnost, namenjena čaščenju vladarjev. Visoko razvita kraljestva, kot so Ašanti<sup>38</sup>, Togo, Dahomej<sup>39</sup>, Ife in Benin<sup>40</sup>, so poznana po spretnosti kraljevih obrtnikov v različnih, predvsem materialnih umetnostih (Ki-Zerbo 1977, 159–160). Poleg obrednih, samo za kralje ustvarjenih kiparskih del, je bilo v teh kraljestvih še obilo uporabnih produktov vseh vrst, katerih izdelava kaže skrb in poznavalsko izkušnost, s katerima ni mogel tekmovati plemenski rezbar. To je bila resnično »dvorska umetnost«, pretanjena in

---

<sup>36</sup> Kovačeva domnevno magična preobrazba kamenja v železo v severovzhodni regiji obda kovača z določeno mitologijo, zaradi česar je primeren za izvajanje različnih ritualnih obveznosti (Mack 2000, 66).

<sup>37</sup> Tako so na primer rezbarjenje, maskiranje in kovaštvo moška domena, lončarstvo pa ženska.

<sup>38</sup> Znani so zlati obeski, skulpture in maske. Kiparsko umetnost naj bi prav tako popolnoma obvladali. (Ki-Zerbo 1977, 270).

<sup>39</sup> Dahomejska umetnost je predvsem dvorska. Nizki reliefi so v svoji redkobesednosti presunljivi. Na tapetah so izpisana kraljevska rekla. V rezbariji je izražena kraljevska moč in njegovo poslanstvo (Ki-Zerbo 1977, 276).

<sup>40</sup> Zaradi umetniških del iz bron in žgane gline sta slavna Ife in Benin. Gre za naturalistična dela umetnosti bogatega dvora. Ifejski umetniki so se ukvarjali s skulpturami iz bron, lesa in slonovine, iz železa in bakra, s tkanjem in izdelovanjem bobnov, z vsem, kar je bilo potrebno za obrede in dvorni protokol. Po plastičnosti ne zaostajajo za grškim kiparstvom. So pa manj zadržane in bolj pretresljive, ker se ne podrejujejo idealiziranju človeške lepote. Beninska umetnost ni tako vedra in umirjena, v njej odsevajo dvorni prepri in bojni hrup, klici z lova in hrup z razkošnih slovesnosti. V tej umetnosti je veliko simbolov in energije (Ki-Zerbo 1977, 159–160).

uglajena, ki pa večkrat učinkuje brezčutno in ji manjka pristne estetske vrednosti. Istočasno je obstajala tudi ljudska umetnost, uravnana po duhu, z globljo estetsko vrednostjo, manj dovršena, pa zato bolj krepka (Trowell in Nevermann 1986, 13–14).

Umetnost mask se kljub razširjenosti po vsem svetu pogosto šteje za najbolj tipično afriško obliko umetnosti. Sodobno maskiranje se uporablja za politiko, družbeni nadzor, soočanje s smrtjo, zdravljenje bolezni, iniciacijo v odraslost, kot gola zabava ali kot medsebojno prepletanje teh elementov. Pogosto je maskiranje multimedijiski dogodek, ki vključuje ples, glasbo, kostume in govor. Umetnost maskiranja je resda starega izvora, ampak odprta novim elementom in opuščanju starih (Mack 2000, 108–109). Gre za pester nabor najrazličnejših stilov, od skrajno naturalističnih do ekspresionističnih oblik, kubizma in abstrakcije (Trowell in Nevermann 1968, 90–91).

Tudi afriško lončarstvo ima bogato zgodovino, danes pa je denimo v Zahodni Afriki tako rekoč vseprisotno. Gre za ročno oblikovane izdelke od domačih loncev do obrednih posod veličastne izdelave. Lončarstvo povezujejo s prokreacijo, dekorativni vzorci večkrat označujejo tudi človeško telo, tako lončarstvo postane idiom za razmislek o temeljnih zadevah življenja, smrti in družbenih transformacijah (Mack 2000, 90–92).

Pomembna je tudi kovaška umetnost in obrt. V Zahodni Afriki, kjer je oblikovanje kovine obstajalo že dolgo pred prihodom Evropejcev, obstaja povezava med kovanjem železa, močjo in osebnim dosežkom, ki je pomembna še danes. Kovači pogosto posedujejo tudi posebne moči, ki jim dajejo avtoriteto za obrede obrezovanja, zdravilstva in upravljanja s smrtjo (Mack 2000, 97–98).

Po kratkem orisu nekaterih<sup>41</sup> upodabljaljivih umetnosti si oglejmo še kulturno produkcijo izraznih umetnostnih zvrsti. Ena izmed najpomembnejših umetniških praks v Afriki je ples, o katerem menijo, da povečuje moč samih izvajalcev. Obenem izraža močan Afričanov občutek enotnosti z duhovnim svetom, saj naj bi pri izvajanju kot mogočni posredniki moči sodelovali tudi duhovi umrlih plemenskih starešin. Človek, ki

---

41 Pregled ostalih, prav tako pomembnih umetnostnih zvrsti, smo na danem mestu izpustili. Ena izmed njih je tudi arhitekturna umetnost, kar seveda ne pomeni, da ni obstajala. Na področju današnjega Zimbabveja in Rodezije se dviga skupina monumentalnih ruševin, ki pričajo o veličastnih arhitekturnih podvigih (Ki-Zerbo 1977, 180).

med plesom nosi masko v čast kakega določenega duha, ni več on sam, ampak ta čas postane upodobljeni duh (Trowell in Nevermann 1968, 21). Ples ni umetnost sama po sebi, temveč vezana na prednike, duhovni svet in cikle narave, poleg tega pa na umetnost glasbe in maskiranja, torej gre za medsebojno interakcijo in multidimenzionalnost.

Ker z nekaterimi izjemami Afričani večino zgodovine niso opismenjevali svojega jezika, čeprav so izumili več sistemov pisav (Ki-Zerbo 1977, 590), je bilo za zgodovino in kulturo plemena izrednega pomena ustno pripovedništvo oz. izročilo. Ustno pripovedništvo se nanaša na razširjeno pripoved o zgodovinski temi, ki se pripoveduje z javnim nastopom, največkrat ob spremljavi glasbe. To znanje vsebuje najrazličnejše variante, tako javne kot privatne izraze, brez predpostavke o koherentnosti virov. Vključuje tako mitsko kot tudi politično zgodovino. Pri tem gre za tradicijo nastopanja, katere namen ni le memorizacija načina predstavljanja in kontinuitete stila, temveč tudi prenos repertoarja. Material tradicije ustnega pripovedništva vsaj toliko, kot je zgodovinski, predstavlja tudi sprejeto verzijo zgodovine, v kateri je *resnica* podrejena lokalnemu konsenzu (Belcher 1999, XIV–XV). Posredovalci tega znanja so memorialisti oziroma grioti, pripadniki kaste poetov, pripovedovalcev, muzikantov in varuhov kulturne dediščine, katerih naloga je »opravičiti sedanost s preteklostjo«. Z magično besedo so povezovali sodobno dinastijo z resničnimi ali mističnimi predniki. Njihova naloga je bila povezovati življenje današnjega in življenje včerajšnjega dne z ritualnim pripovedovanjem, ki je moralo biti vseskozi prepričljivo« (Ki-Zerbo 1977, 170–171). Kdo so po tej definiciji današnji afriški grioti? Najverjetneje svetovni znani glasbeniki in filmski režiserji, ki so se za griote pogosto označevali tudi sami.

Od griotov preidimo k glasbi<sup>42</sup>, pri kateri je za Afričane bistven ritem<sup>43</sup>, tako kot je za Evropejce harmonija. Mi pri ritmu izhajamo iz poslušanja, oni iz gibanja. »Afričan zatrjuje, da razume določeno skladbo, če pozna z njo povezan ples ... V afriški godbi za ritem skrbita tudi poslušalec in plesalec: poslušalec mora dejavno osmišljati glasbo«. Sama glasba ni središče dogajanja, zato je ne moremo preučevati zunaj njenega

---

<sup>42</sup> V 15. Stoletju je Pigafetta kongoško glasbo ocenil kot prefinjeno in milo ter pohvalil mojstrsko igranje na lutnjo (Ki-Zerbo 1977, 179).

<sup>43</sup> Ritem pa je po mnenju Senghorja osnova tudi za vse ostale afriške umetnosti (Senghor v Chernoff 2001, 234).

konteksta: afriški orkester ni popoln, če na drugi strani ni sodelujočih (Chernoff 2001, 234–241). Ponovno je vzpostavljen vzorec žive umetnosti, ki je še posebej intenzivno prepletena s svetom, v katerem nastaja, poleg tega pa s svetom, ki tega presega. »Afriška godba je improvizirana, vedno sveža in živahna, saj je afriški glasbeni performans povezan z družbenim dogodkom ... Medtem kot umetniška dejavnost utrjuje in revitalizira tradicijo, ljudje od svojih tradicionalnih umetnosti pričakujejo, da so žive oblike. Zato je »tradicionalen« glasbeni komad odprt za inovacijo« (Chernoff 2001, 249–250). Glasbena umetnost večkrat v sebi nosi tudi uporniška sporočila proti vladajočemu sistemu. Če so upodobitvene umetnosti običajno bolj vezane na *legitimacijo* družbenega sistema, so izrazne bolj povezane s potencialnim uporom in *transformacijo* družbenega sistema<sup>44</sup>.

Ena izmed izrazito družbeno in politično angažiranih umetnosti je tudi afriška literatura 20. stoletja. Prvi romani so nastali v času velikih družbenih in gospodarskih sprememb; ena izmed teh je bilo širjenje pismenosti na celini, kjer je kulturna tradicija temeljila na ustnem izročilu. Moderna literatura se je začela šele z latinico, ki so jo v Afriko prinesli misijonarji različnih narodnosti in se je v začetku vsebinsko in oblikovno slepo ravnala po evropskih zgledih (Stepan 2001, 306). Motiv afriških literatov je bil podoben kot tisti filmskih umetnikov, namreč zapolniti vrzel v pisanju o Afriki, saj so le-to poprej opisovali le tujci. Roman, uvožena literarna zvrst, je postal sredstvo, ki je piscem omogočilo opis afriškega življenja, ki so ga sami smatrali za realistično. Afriški roman so kritiki delili na dve obdobji, in sicer glede na prelomno leto 1960. Romani prvega obdobja so obravnavali temo rasizma in kolonializma, v času po neodvisnosti pa ni več v ospredju odnos med kolonizatorji in koloniziranimi, ampak odnosi med Afričani. Pišejo o problemih sodobnega življenja, opisujejo nezaposlenost, korupcijo, nezakonito bogatenje in porajanje elite (Stepan 2001, 304–306). V afriški literaturi pa od začetkov do danes ostaja pereč problem jezika. Pisce, ki so pisali v lastnih jezikih, je kljub visokim nakladam doma zunaj domovine namreč komaj kdo poznal. Pojavi se vprašanje, ali sploh lahko govorimo o nacionalnih književnostih v Afriki, če ni bilo

---

44 Morda zato, ker so vezane na določen prostor in material, izrazne pa ne. Klasičen primer je kulturno življenje afriških sužnje v Ameriki. Če je suženjstvo spodkopalo afriško lingvistično in institucionalno življenje, mu preprečilo ohraniti dediščino grafične in upodabljaajoče umetnosti, mu je vendarle dovolilo nadaljevati in razviti vzorce ustne umetnosti; pesmi, zgodbe, pregovori in besedne igre so tako ne le ohranjali vrednote in solidarnost, temveč so priskrbeli priložnosti simbolične prekoračitve omejitev okolja. Tako so »ustvarili prostor, osvobojen nadzora gospodarjev in ustvarili kulturno pokrajino, ki je nadomestila njihov osiromašen fizični prostor« (Duncombe 2002, 215–216).

rešeno vprašanje nacionalnega jezika. To vsekakor priča o (do neke mere še vedno trajajoči) odvisnosti od nekdanjih kolonizatorjev, po drugi strani pa gre za praktično reševanje problemov komunikacije (na območju ene države namreč živi mnogo različnih plemen z najrazličnejšimi dialekti, ki so med seboj neprimerljivi in nerazumljivi). Afriška literatura je bila namenjena izobraženemu prebivalstvu, tistim, ki so znali brati v tujih jezikih. Taki bralci so v Afriki pomenili družbeno elito, zato je bila afriška literatura že v principu razredno razslojevalna (Stepan 2001, 307). Skoraj popolna odsotnost bralcev, ki jo povzročajo visoka stopnja nepismenosti, ekonomski, strukturni in kulturni pritiski, je ena izmed ovir, na katero zadeva tudi poezija »na sledi za svojo identiteto« (Sawadogo 2001, 345). Tovrstne umetnosti svoje težnje po dosegu afriškega bralca največkrat ne morejo izpolniti, saj že na temeljni ravni naletijo na problem disfunkcionalnosti odnosa med umetnostjo in uporabnikom. Na tem mestu imata film in glasba pred literaturo in poezijo precejšnjo prednost.

Umetnost je za Afričane še kako pomembna tudi v času perečih družbenih problematik. »Kljub porazni stvarnosti ekonomskega propadanja; kljub nepredstavljeni revščini; kljub vojnarnam, podhranjenosti, boleznim in politični nestabilnosti ... cveti književnost, ustno pripovedništvo, poezija, drama, ples, glasba in vizualna umetnost« (Appiah v Loomba 2009, 243). Film kot umetnost ima izrazito ekspresivno moč, saj v sebi nosi nekatere funkcionalne in estetske elemente ostalih umetnostih, obenem pa se zaradi svoje audio-vizualne prezentacije občinstvu lažje približa. Sledi podrobnejša seznanitev s filmsko umetnostjo in njeno zgodovino na afriškem kontinentu.



## 4 Afriški film

### 4.1 »Afriškost« afriškega filma

Vprašanje, ki si ga moramo zastaviti najprej, je, ali sploh obstaja *afriški film*, in če, kaj vse ta fenomen zajema? Že v prejšnjih poglavjih smo spoznali, da *afriškost* kot del identitete Afričanov ali opredelitve umetnosti na afriškem kontinentu ni toliko statična in nespremenljiva determinanta, kot je fluiden in fleksibilen pojem, spremenljiv v času in prostoru in zajema tako raznolike identifikacijske prakse, da je uporaba termina brez vsakršnih zadržkov nemogoča. Kljub temu je obstoj določenih skupnih točk evidenten in do neke mere obstaja tudi afriška identiteta, ne glede na to, da ni nujno vezana na »realne« in zgodovinsko pogojene prakse, temveč obstaja kot ideološki konstrukt, skozi katerega, poleg ostalih dejavnikov izoblikovanja identitete, večina Afričanov dojema aktualno družbeno realnost. V tem pomenu *obstaja* tudi afriški film, torej ne kot statično in monolitno gibanje afriških filmskih režiserjev, temveč ga določajo tendence, ki se skozi pol stoletja trajajoče obdobje v filmih izražajo na različne načine.

Kot *afriške* bomo podobno kot Sarah Lunaček opredelili filme, *ki jih snemajo avtorji iz afriške celine na afriški celini in je namenjen tudi (ali pa predvsem) afriškemu prebivalstvu*<sup>45</sup>. Vseskozi se zavedamo, da termin stoji na spolzkih tleh, saj kaj hitro lahko postavimo pod vprašaj samo maksimo<sup>46</sup> (Lunaček 2001, 276).

Začetki afriškega filma datirajo v čas osamosvajanja afriških držav izpod jarma kolonialnih oblasti, zato imajo nekaj stičnih točk z družbeno angažiranimi filmskimi projekti ostalih filmarjev tako imenovanega tretjega sveta<sup>47</sup> in jih v grobem uvrščamo v

---

<sup>45</sup> Filmski teoretiki iz analize afriških filmov pogosto preprosto izključijo kinematografijo z območja severno od Sahare ali pa jo analizirajo ločeno od analize filmov podsaharske Afrike. Tudi glede izmenjave filmov med podsaharsko in Severno Afriko z namenom prikazovanja pogosto ni pretoka kulturnih produktov. V našem primeru bomo v kasnejšo analizo vključili tudi nekatere filme Severne Afrike, večji poudarek pa dajemo produkciji podsaharskih filmskih režiserjev.

<sup>46</sup> Ali ni afriški film tudi film, ki ga skozi afriško izkušnjo posname Afroameričan? Ali ni afriški film tudi film, ki ga posname afriški režiser v Parizu? Ali evropski režiser z afriško igralsko zasedbo, afriško tematiko in prizoriščem na afriških tleh ne more posneti afriškega filma? Na vse te in podobne zagate naletimo, četudi damo v oklepaj vse dvome, ki jih imamo o tako splošni in težko opredeljivi, obenem pa ideološko zaznamovani predpostavki, da lahko obstaja nekaj, kar je afriško.

<sup>47</sup> Robinova pojasnjuje uvedbo termina tretji svet, ki so ga skovali v 50. letih prejšnjega stoletja z namenom oddaljitev in posledične neodvisnosti od sovjetskega bloka in od članic NATA, postal pa je

*film tretjega sveta* ali *tretji film*. Tretji film lahko opredelimo kot tisti, ki nastane na stičnem območju med domačimi, lokalnimi kulturnimi tradicijami, aktualnimi političnimi in družbenimi transformacijami sistemov in (specifično) filmsko estetiko. Sharon Russel ga definira kot kinematografijo emancipacije, ki povezuje kode, ki so prvotno pripadali tehnologijam prvega sveta, z domačimi estetikami in mitologijami (Russel 1998, 3). (Post)kolonialno kinematografijo so sprva označevali filmi, ki na kritičen način tematizirajo mešane identitete, ki so nastale kot posledica kolonizacije. Danes, ko je afriški film prešel pol stoletja trajajoče obdobje svojega obstoja in diverzificiranega razvoja, tovrstno pojmovanje postkolonialne kinematografije ne pride več v poštev, »... saj današnje filme upora povezuje ravno raznolikost estetskih praks, ki med seboj prepletajo raso, spol, razred itd. v okviru diskurza o narodu, postkolonializmu, globalizaciji in se tako osredotočajo na konkretnosti, ne pa na abstraktne teme 'estetike osvoboditve'« (Robin 1999, 1–2).

V nadaljevanju bomo opredelili nekatere stične točke afriške kinematografije, pa četudi ne gre za koherenten in celosten fenomen brez notranjih nasprotij. Po Russellovi naj bi transnacionalno afriško kinematografijo povezovale naslednje smernice: **tradicija ustnega pripovedništva** (zgodba sama je pri tem primarnega pomena, vendar pripoved le-te ni nujno linearna – ustvarjalci ustno tradicijo v filme vpletajo različno), **skupina** oziroma skupnost (posameznik pogosto ni individualiziran oziroma je postavljen v ozadje v korist skupine) in **domišljajska/duhovna** dimenzija (pri tem se je potrebno zavedati povezave med realnim in duhovnim svetom v kontekstu afriških verskih sistemov<sup>48</sup>) (Russell 1998, 8–10). Pomembna je še družbeno-politična determinanta, ki jo Thiong'o opredeli kot prvi pogoj za uspešno afriško kinematografijo in obenem kot objekt resnega afriškega filma, to je **dekolonizacija mišljenja**. V tem kontekstu za avtorja največ problem predstavlja postkolonialna država<sup>49</sup>. Orodje, s katerim po

---

simbol prav za ekonomsko in politično odvisnost od omenjenih velesil. V 60. letih pa so nekateri latinoameriški cineasti (med drugimi Fernando Solanas in Octavio Getino) v svojem manifestu za »film tretjega sveta« označili kulturno in politično neodvisnost od prvega, holivudske naravnega in drugega, evropskega (avtorskega) filma, ki ima obenem politične konotacije boja proti nepravici, neenakopravnosti, skratka skupno ideologijo (Robin 1999, 1–2).

<sup>48</sup> Obstajala naj bi povezava med mrtvim, živim in nerojenim. Ti trije elementi zaobjamejo realnost in povežejo preteklost, sedanjost in prihodnost ter povezujejo duhovno življenje z materialnim obstojem (Thiong'o 2000, 94).

<sup>49</sup> Nasprotja v kolonialni državi so bila jasna, črno-bela. Umetniki so vedeli, kam se lahko umestijo. (Post)kolonialna država pa samo sebe pogosto dojema kot svobodno, neodvisno državo, v resnici pa v

njegovem mnenju afriški film lahko prispeva k dekolonizaciji, je uporaba **afriških jezikov**, saj se ne glede na vsebino afriški karakter v filmih (za razliko od šolstva in literature) vzpostavi skozi jezik (Thiong'o 2000, 95). Dodajamo še pogosto **aplikacijo oziroma prepletenost ostalih afriških umetnostnih zvrsti** z afriškim filmom. Afriške režiserje na ravni filmske industrije povezuje še problematika financiranja filmske produkcije ter problematika distribucije in predvajanja filmov. S tovrstnimi težavami se filmarji soočajo od samih začetkov pa vse do danes<sup>50</sup>.

Vseskozi moramo biti pri opredelitvi afriškega filma vrednotno kar se da pazljivi, saj lahko kaj hitro zapademo v romantično povelečevanje političnega projekta afriških – posebej pionirskih – filmskih ustvarjalcev. Na tovrstne ideološke pasti opozarja tudi Harrow v svoji študiji *Postcolonial African Cinema*, v kateri skozi inovativno kritično perspektivo pod drobnogled vzame naslednje »svete resnice« afriškega filma: obravnavo afriškega filma *kot pomembne vezi s preteklostjo, kot popravka napačne predstavitve zgodovine, kot odgovora na napačne prikaze Afrike v mainstream medijih, kot predstavitve afriške družbe, ljudi, kulture in nasploh kot afriškega*. Zavedati se moramo, da ne obstaja neka Zgodovina kot taka, ki bi jo film lahko predstavil oziroma popravil. Tovrstno filmsko ustvarjanje se ujame v taisto mrežo, ki jo želi razplesti. Potrebno je preobraziti samo idejo avtentičnosti, saj ne obstaja neka *objektivna* pozicija, s katere bi lahko kdor koli *objektivno* ocenjeval. Obstaja le »udomačena kultura«, ki pa nikdar ni plod samostojnega »kulturnega razvoja«, temveč nastane v procesu izmenjave kulturnih vzorcev. Film tako v Afriki ni izumljen, temveč ponovno ustvarjen – rekreiran – v afriškem kontekstu (Harrow 2007, xi–xii).

Tudi Diawara v svojem zapisu o ikonografiji zahodnoafriškega filma meni, da ne obstaja nekaj takega kot avtentični afriški filmski jezik, bodisi če ga definiramo v smislu skupnih točk osvoboditvenih bojev proti kolonializmu in imperializmu ali v

---

svoji kolektivni psihi še vedno trpi zaradi kolonialnih brazgotin. Filmska umetnost naj bi demaskirala to parcialno dekolonizacijo večine postkolonialnih držav v Afriki (Thiong'o 2000, 95).

<sup>50</sup> Pogosto se v afriških državah prikazujejo filmi, narejeni v tujini, tuje multinacionalke pa dejansko monopolizirajo distribucijo in prikaz. Z izjemo Angole, Mozambika in Burkine Faso, kjer obstaja sistematični državni fond za filmsko produkcijo, uveljavitev nacionalnih filmskih industrij pri afriških vladah ni prioriteta. V večini primerov se filmarji zato še vedno osredotočajo na koprodukcije s tujimi državami; kritiki menijo, da ta sistem krepi francosko ekonomsko, politično in socio-kulturno rekolonizacijo afriških filmskih iniciativ. Pozitivno pa je, da koprodukcije vsaj vzdržujejo afriško filmsko prakso. Skupaj s problemi suše, lakote, bolezni, znotrajetničnih in znotrajdržavnih bojev, je film kot industrija na dnu seznama vladnih prioritet (Ukadike 1994, 304–308).

smislu identifikacijskih politik, afrocentrizma. Obstajajo variacije in celo kontradikcije med filmskim jezikom in ideologijami, ki jih lahko pripišemo prevladujočim političnim kulturam v vsaki regiji, razlikam v načinu produkcije in distribucije in posebnostim regionalnih kultur (Diawara 2000, 81).

Zavedamo se torej, da afriški film ni koherentna, zaključena celota, ki bi nastala skozi nekakšen linearen, diahron ali celo kvalitativno obarvan proces od boljšega k slabšemu oziroma obratno. Afriški film je namreč hibrid *par excellence* (hibrid med tehnologijo in kulturo, med različnimi kulturami in hibrid najrazličnejših tradicionalnih in modernih umetniških praks, nastaja na stičnem območju med filmskimi politikami, nacionalnimi državami in posameznimi režiserji, med različnimi režiserji, obsega najrazličnejše tematike in te tematike tudi različno prikaže, obsega raznolike filmske in lingvistične jezike in raznoliko uporabo le-teh in še bi lahko naštevali). Kljub temu bomo kasneje ob konstantni samorefleksivni drži opredelili nekatere stične točke oziroma smernice afriškega filma. Nato bomo predvsem s tekstualno analizo preverjali prisotnost, način in intenzivnost implikacije teh smernic v filme. Začasno pa bomo afriški film opredelili kot:

- tisti, ki je posnet (na afriški celini) pod taktirko afriškega ustvarjalca za afriško občinstvo, obenem pa kot
- hibrid tehnologije (do neke mere uvožene zahodnjaške tehnike) in lokalnih kulturnih tradicij ter posamičnih preferenc režiserjev, običajno vezanih na družbeni čas, v katerem režiser deluje.

V nadaljevanju si bomo ogledali nekatere zgodovinsko pomembne trenutke afriškega filma od njegovih začetkov pa do danes.

## 4.2 *Zgodovinski pregled afriške kinematografije*

### 4.2.1 *Zgodnji kontakti afriške celine s filmsko umetnostjo*

Začetni stiki afriškega prebivalstva s filmom so bili stiki z uvoženimi filmskimi izdelki. V začetku 20. stoletja<sup>51</sup> so kolonizatorji domačinom prikazovali filme z namenom pokoritve in upravičevanja ter prikazovanja večvrednosti lastne kulture<sup>52</sup>. »Specifični načini dojemanja in prikazovanja rasnih, kulturnih in družbenih razlik so bili vselej bistvenega pomena za vzpostavljanje kolonialnih institucij nadzora ... « (Loomba 2009, 103). Vloga prvih filmov za vzpostavitev dokončne predstave o Afriki in njenih ljudeh je bila za kolonizatorje ključna. Ponavljajoče se reprezentacije so služile kot dokaz za manjko političnosti, socializacije in osebne zastopanosti. S temi podobami povezane zgodbe kulturnih ambasadorjev so služile kot prikaz domnevne superiornosti novih lastnikov nad prvotnim prebivalstvom in s tem upravičevale različne zatiralske prakse (Harding 2003, 69–70).

Kolonizator je imel v rokah tako ideološke pogoje kot tudi ekonomske kapacitete<sup>53</sup> za hegemonijo nad kulturno produkcijo, ki so tesno povezane s tehnološko platjo filmske umetnosti. Seveda pa povedano ne aplicira, da bi bilo afriško občinstvo nevedno in bi vse videno tudi *a priori* nekritično sprejelo<sup>54</sup>. Potrebno je poudariti, da so nekateri Afričani že od začetka sodelovali pri snemanju filmov, sicer kot asistenti, pa vendar so se nekateri kasnejši pionirji afriškega filma ravno skozi tovrstno prakso seznanili s filmsko umetnostjo (na primer preko sodelovanja z Jeanom Rouchom).

---

<sup>51</sup> Prvi film naj bi v Afriki predvajali leta 1906.

<sup>52</sup> Harding kot arhetip tovrstnega prikazovanja navaja film *Sanders of Rivers* (Korda, 1933), v katerem le belski uradnik lahko vzdržuje red glede upiranja domačinov »staremu kralju«. Domačini so prikazani kot nediferencirana skupina, napol goli objekti, belec pa nasprotno kot individualiziran posameznik. Ravno stil oblačenja je v teh prvotnih filmih pomenil znak difference med več in manjvrednimi (Harding 2003, 70). Kot primer kolonialnega filma dodajamo film *African Queen* (Huston, 1951) obstajali so še mnogi drugi primeri, kot so kvazi dokumentarni posnetki, ki so Afričane prikazovali kot infantilne, Afriko pa kot prostor prelepih pokrajin, sanjsko deželo s primitivnimi bitji, prepleteno z mitologijo in pravljичnostjo.

<sup>53</sup> Danes pa imajo nekdanje kolonizatorske dežele v okviru neokolonialnih odnosov pogosto še vedno v rokah ekonomske pogoje, kar je dovolj za nadzor in paternalistični odnos nad afriškim filmskim ustvarjanjem.

<sup>54</sup> Kot po drugi strani seveda tudi ne pomeni, da ogled družbeno angažiranega filma aplicira tudi dejansko politično akcijo občinstva. Tak pogled vsebuje dobršno mero utopičnosti.

Politika Francozov in Angležev se je glede filmske produkcije, distribucije in predvajanja filmov v Afriki sistemsko sicer razlikovala, njun namen pa je bil podoben. Francozi so z namenom preprečevanja pojavljanja antikolonialnih, subverzivnih idej v filmih leta 1934 sprejeli Lavalov dekret, ki je Afričanom onemogočil snemanje (niso pa jim preprečili študija v Parizu), Angleži pa so z domačini sicer snemali filme že od leta 1937 (in leta 1939 s tem namenom ustanovili *Colonial Film Unit*), vendar prav tako zaradi nadzora in vpliva nad tem, kaj gledajo domačini. Filmi so bili vzgojni, paternalistični in rasistični, saj so predvidevali, da Afričani razumejo le najpreprostejše oblike filmske pripovedi. Obojim pa je bilo vseskozi skupno, da so Afriko že od začetkov uporabljali kot prizorišče filmov, ki s celino niso imeli dosti skupnega, temveč so bili narejeni kot propaganda in upravičevanje kolonializma. Po koncu kolonializma je Anglija prepustila kolonijam, da so si filme financirale sami (CFU je preimenovala v *Overseas Film and Television Centre*), a ohranila materialno odvisnost kolonij, Francijo pa je, obratno, šele z neodvisnostjo začelo zanimati sodelovanje pri snemanju filmov (Lunaček 2001, 276–278). V nadaljevanju se bomo osredotočili na obdobje po formalni neodvisnosti od kolonizatorjev, obdobje, v katerem so novopečeni afriški režiserji kinematografski medij vzeli v svoje roke.

#### 4.2.2 Pionirsko obdobje ali prvi val afriškega filma

Do sredine 20. stoletja je bil afriški medijski prostor glede dostopa do produkcije in prikaza medijskih vsebin med domačimi in kolonialnimi avtorji izredno neenakovredno strukturiran, o čemer je tekla beseda v prejšnjem podpoglavju.

V sredini prejšnjega stoletja pa je prišlo do pomembnega zgodovinskega premika. Ta je vezan na politično osamosvajanje afriških držav in hkratno željo po kulturni neodvisnosti in svobodnem prikazovanju lastne izkušnje Afričanov skozi filmski objektiv. Ker je afriški film vzplamtel na pogorišču kolonializma, je od samega začetka izrazil političen. Zato ga bomo na kratko umestili v konkretne družbeno-politične razmere tistega časa.

Harrow začetek afriškega filma povezuje z ustvarjanjem afriških filmov s strani afriških ustvarjalcev<sup>55</sup> v obdobju 50. in 60. let prejšnjega stoletja, umešča ga v družbeni čas bojev za konec kolonializma in za neodvisnost, vrednotno pa so ta čas označevala dela Fanona, Memmija, Cabrala (negritude, črnska neodvisnost, avtentičnost). Filmsko ustvarjanje v Afriki se je oblikovalo okoli marksistične paradigme razrednega boja in imperializma ter okoli solidarnosti črnega upora. Šlo je za obdobje, ki je položilo temelje boju proti neokolonializmu. Želja prvih filmskih ustvarjalcev je bila razkriti neuspeh (neokolonialnih) izkoriščevalskih avtoritarnih režimov. Duh časa je bil, da si ne morejo privoščiti subjektivnih, čustveno obarvanih raziskovanj individualnih občutij in osebnih odnosov, medtem ko se postavljajo večja vprašanja življenjskega pomena za afriško skupnost (Harrow 2007, 22).

Glede na to, da je bil film v Franciji vseskozi cenjen kot prestižen poklic, ni čudno, da so tudi v afriških deželah najprej vzniknili filmi s področja frankofonih dežel. Nekdanja britanska kolonialna oblast se je namreč osredotočala na film kot orodje za vzgojo, kar je bremenilo uspešno preobrazbo v medij primarno estetskih in kreativnih nagnjenj (kljub temu, da so se do 60. let prejšnjega stoletja številni mladi moški šolali v instituciji *Film School in Ghana*). Kljub uspehom posameznih filmov<sup>56</sup> pa filmsko ustvarjanje v

---

<sup>55</sup> Med drugim Vieyre, Sembèna, Gande.

<sup>56</sup> Kot sta *Love Brewed in an African Pot* (1981) Ganca Kwawa Ansaha in študentski režiserski prvenec *Kasarmu Ce* (1991) Nigerijca Saddika Walewa.

anglofonih državah nikoli ni doseglo enakega statusa kot v frankofonem svetu. Prvi film, ki ga je posnel (podsaharski) Afričan – sicer v Parizu – je film Paulina S. Vieyre *Africa sur Seine* (1955). Za prvi afriški film, posnet v Afriki, pa štejejo film *Borom Sarret* (1963, Ousmane Sembène, Senegal). Borom Sarret (za njem pa mnogi drugi Sembènovi filmi) pripoveduje zgodbo o vsakdanjem življenju vsakdanjih ljudi, o družinskih problemih, skozi te pa aplicira širšo družbeno-politično kritiko tedanjega stanja v Afriki. Govori o ekonomski, spolni neenakosti, korupciji, uporuh revnih, o posledicah tako nekaterih tradicij kot tudi kolonialne oblasti in o nezmožnosti samoupravljanja danes. Tematike prvih filmov so želele *razgaljati* sodobno Afriko in eden izmed glavnih žanrov začetnega afriškega filma postane **oris vsakdanjega življenja običajnih ljudi**<sup>57</sup>. Ta žanr je poudarjal tako problematičnost nekaterih tradicij kot tudi težave aktualnih sistemov. Drugi žanr, ki se kmalu pridruži prvemu<sup>58</sup>, se goreče zavzema za **pripovedovanje zgodovine Afrike** (a ne le v smislu iskanja izgubljene starodavne Afrike in njenih vrednot, ampak pogosto kot alegorija nasprotij v sedanosti<sup>59</sup>) (Harding 2003, 79–81, glej tudi Lunaček, 2005).

Za oba žanra je značilno binarno opozicioniranje, izpostavljanje **kontrasta med starim in novim** (pri tem pa večkrat kritika obeh), kar v svojem prispevku izpostavi tudi Boughedir. Filmski ustvarjalci so doživeli socialne in kulturne spremembe kot posledico političnih in ekonomskih prelomov do te mere, da je postala napetost med starim in

---

<sup>57</sup> V omenjen *domači žanr* spadajo še naslednji filmi: *Xala in Guelwaar* (Sembène), *Tilai* (1990) in *Yaaba* (1989) (Idrissa Oudreaogo), *Halfaouine* (1991) (Ferid Boughedir), klasičen film o mladih ljubimcih *Touki Bouki* (1973) in kasnejši *Le Franc* (1995), zbadljiva, komično-kritična satira o revščini in mestnem življenju (Djibril Diop Mambety), *The Citadel* (1988) (Mohammed Chiouk), in *Muna Moto* (1974) (Dikongue-Pipa). Vsi predstavljajo podobo Afrike kot spoznavne, običajne in privlačne (Harding 2003, 80).

<sup>58</sup> Filmi prvega desetletja (med 1966 in 1976) so preferirali »moderno« paradigmo nasproti afriškim tradicijam, ki so jih obravnavali kot vraže in kot nazadnjaške. Vendar so se filmarji, ki so sprva želeli odstraniti iracionalna verovanja (zaradi znanstvenega temelja, ki naj bi pomagal njihovi deželi, pa se je izkazal – tako kapitalistični kot socialistični zahodnjaški način – za slabega), kasneje osredotočili na specifične Afrike in njenega kulturnega kriterija, zato so se mnogi vračali k preteklosti, da bi ponovno odkrili včerajšnje vrednote, ki lahko krepijo jutrišnji napredek. In te vrednote vsebujejo tudi »magično« ali »iracionalna verovanja« (Boughedir 2000, 115–116).

<sup>59</sup> Med drugim v ta žanr spadajo *Harvest 3000 Years* (1976), režiserja Haile-ja Gerima, *Yeelen* (1987) Souleymana Cisseja, *Sarraounia* (1987) Meda Honda, ki pripovedujejo o zgodovini Afrike od davnih časov pa tja do nedavne preteklosti, kot na primer vplivni *Mortu Nega* (1988), ki ga je režirala Flora Gomes, *Ceddo* (1977) in *Camp de Thiaroye* (1987), oba je režiral Ousmane Sembène. Zgodovina se izkaže za občutljivo področje za oblast in v Franciji so tako Sarraounio kot *Camp de Thiaroye* odločno zavrnilo za vključitev v Cannesov filmski festival. V Senegalu sta bila *Ceddo* in *Xala* za vlado preveč kritična in je vztrajala pri rezanju (Harding 2003, 80).



novim skorajda unikatna tema filmov, h kateri so pristopili na različne načine. Teme klasificira sledeče: filmi, ki povečujejo **boj proti kolonializmu**<sup>60</sup> v preteklosti in današnje boje za svobodo, filmi o **začetnih težavah neodvisnosti**<sup>61</sup> – o nekdanjih borbah ali afriških intelektualcih, ki so travmatizirani zaradi srečanja z Zahodom in njegovimi vrednotami, filmi **razočaranja**<sup>62</sup>, ti kritizirajo nov srednji razred, ki se je pojavil po neodvisnosti (korupcija, birokracija, materializem, diktatorski režimi), tematika **množičnega bega iz vasi v mesta**<sup>63</sup> (razcep med mestom in podeželjem), na tem mestu omenja tudi filme o imigraciji afriških delavcev v Evropo, tako imenovane nove »trgovine s sužnji«<sup>64</sup> in nepravilni **položaj afriške ženske**<sup>65</sup> (prisilna poroka, poligamija, želja po svobodi). Trk med starim in novim se izraža tudi na ravni formalnega stila, ki ga izbere filmski ustvarjalec (izbira med dvema ekstremoma; sprejetje stila zahodnjaških akcijskih filmov ali izum novih kinematografskih jezikov<sup>66</sup>, ki morda ne bodo pravilno razumljeni s strani gledalcev). Večina je izbrala srednjo pot, saj so želeli, da afriški gledalec zgodbo razume. Eden izmed perečih problemov (s katerim se soočajo tudi današnji režiserji) je **uporaba jezika** (kljub temu, ali pa ravno zato, ker imajo mnogi uporabo *domačih* jezikov v afriških filmih za predpostavko dekolonizacije mišljenja). Medtem ko imajo države Severne Afrike večinoma prevladujoč jezik – arabski – in določene države wolof, twi ali swahili, mnoge druge nimajo glavnega jezika, temveč mnogo različnih dialektov (Boughedir 2000, 109–111).

Omenjeno pionirsko filmsko ustvarjanje se v temelju razlikuje od prej omenjenih kolonialnih filmov ali mednarodnih novic, saj zgodbe zabavajo, obenem pa so kritične

---

<sup>60</sup> Emitai, Camp Thiaroye, Samory (Sembène), Sarraounia (Hondo), Chronique des années de braise (Hamina), Mortu Nega (Gomez).

<sup>61</sup> Sarzan (Thiam), Indentite (Dong), Une si simple histoire (Amar) in Heritage Africa (Ansah).

<sup>62</sup> Den muso, Baara in Finye (Cissé), Mortu Nega (Gomez) in Allah Tantou (Ackhar).

<sup>63</sup> Le Bracelet de bronze (Aw), Pawego (Kollo).

<sup>64</sup> Soleil O (Hondo).

<sup>65</sup> Muna Moto (Dikongue Pipa).

<sup>66</sup> Potrebno se je zavedati, da so nekatere umetnosti, ki so se znašle v kaosu postkolonialne situacije, lahko črpale snov iz svoje preteklosti, le-to obogatilo ali prenovilo. Taki primeri so *afrobeat*, slikarska umetnost in druge. Film pa je vzklikal na področju, kjer prej ni obstajalo ničesar *afriško/filmskega*, razen v obliki kolonialne filmske naracije.

do stanja v sodobni Afriki *od znotraj*. Kljub temu pa tovrstnega filmskega ustvarjanja ne smemo idealizirati in je mestoma problematično. Harrow skozi filme pionirja Ousmana Sembèna poudarja ideološkost tovrstne kinematografije, ki se v prvih letih upira kolonializmu, nato neokolonializmu. Tipična Sembènova narativna struktura sestoji iz trojne poti do resnice, podobne zahodnjaški, in sicer najprej nastopi **predstavitev problema**, nato **napačna rešitev**, končno pa **resnična**. Na koncu te poti naj bi občinstvo spregledalo in cenilo resnico, v idealnem primeru pa bi tudi dejansko reagiralo. Takšen sistem filmske naracije je selektiven, saj alternativne perspektive izključi. V prvotnih filmih<sup>67</sup> Sembene vzpostavi tipičen vzorec *socialnega realizma*, kasneje, po neuspehih nacionalnih vlad, pa vse pogosteje kritizira neuspeli projekt socializma, ki se kaže v še vedno trajajoči odvisnosti od nekdanjih kolonizatorjev<sup>68</sup>. Moderno sebstvo mora utišati, izbirati<sup>69</sup> in poseduje pravico do narave in resnice. Čeprav se Sembene postavi v vlogo afriškega griota, čigar pripoved govori v imenu celotne skupnosti, govori skozi protagonista, ki skupino nadomesti. Gre za klasični realizem in čitljiv tekst. Sembenova fiksna ideološka pozicija predhodi vpetost karakterja v zgodbo, avtor ga lacanovsko opredeli kot *tistega, ki ve*, kar postavi gledalca v pasivnega prejemnika, ne pa aktivnega participenta in raziskovalca znanja, kar so želeli zagovorniki tretjega kina pri občinstvu doseči (Harrow 2007, 1-8).

Socialni realizem te vrste lahko zapade v isto zanko, ki se ji želi izogniti, saj prav tako jemlje zgodovino z veliko začetnico in se postavi v vlogo avtoritete znanja, realnosti in popolnega vpogleda v dejansko situacijo današnje Afrike. Tak ustvarjalec seveda ni le Sembene, ga pa štejejo za očeta afriške kinematografije in je vsekakor eden izmed najpomembnejših ikon prvega vala.

Afriški film Harrow razume kot nadaljevanje nedokončanega projekta kolonializma, ki ga je še vedno čutiti v problemih rase, določilne determinante tako imenovanih modernih vrednot in evrocentrične definicije sebe in drugega vzporedno z modernim in

---

<sup>67</sup> Kot sta *Borrom Sarret* (1963) in *Tauw* (1970).

<sup>68</sup> Tovrstne tematike se Sembène loti tudi v filmu *Xala* (1974). Razredne vrednote bogatih prikaže kot znak njihove korupcije, ki predstavlja oponašanje zahodnjaških načinov – gre za kritiko neavtentičnosti, obenem pa za prvi val zahodnjaškega feminizma (kritika poligamije) (Harrow 2007, 3).

<sup>69</sup> V filmu *Camp de thiaroye* (1987), v katerem neplačani vojaki ugrabijo generala, na koncu pa jih zakoljejo, se sicer izraža širša panafrikaška strategija, ki pa je ravno tako izključujoča (do tistih, ki se znajdejo vmes, med dvema »ognjema«).

primitivnim. Lahko rečemo, da dokler se Sembenovi filmi prilagajajo realistični misli, nadaljujejo s proizvodnjem modernih vrednot. Vse tri glavne lastnosti realizma (progresivna časovnost, linearna kartografija in poenotena celovita subjektivnost) lahko najdemo v filmih Sembèna in njegovih naslednikov (Harrow 2007, 37-42). Vzpostavljanje novega reda v tovrstnih filmih poteka skozi modernistične vrednote nadzora in rehabilitacije. Film priskrbi na vsako vprašanje očitni odgovor; dejanski skrit mehanizem, ki poganja disciplinarne vrednote, pa ni vsebina filma, temveč kinematografski aparat. Spekter gledalčevih odzivov je omejen na potrditev, ne pa na interpretacijo, še manj na razpravo. Zahteva vdanost, ne dialoške angažiranosti (Harrow 2007, 73–82).

Harrowov svež, kritičen (in postmodernistični) vpogled v naravo afriške kinematografije je vsekakor dobrodošel, vendar se na točki kritike linearnosti pripovedi prvotnih filmov z njim ne strinjamo povsem. Res je sicer, da so zgodbe, ki jih sporoča večina pionirjev (z redkimi izjemami, kot je *Mambety*), podane linearno, z neko krivuljo *problem – napačna rešitev – rešitev*, vendar tovrstnega načina naracije ne bi nujno povezovali z evropocentričnim razsvetljenstvom. Potrebno se je namreč zavedati, da v prvi vrsti izhaja iz načina pripovedovanja zgodb oralne tradicije, ki je obstajala že dolga leta pred razsvetljenstvom, da je zgodba kot taka kulturna univerzalija in s tem, da želi avtor ogovoriti gledalca na način, ki mu je poznan in razumljiv (ne le zato, ker je pripoved linearna, ampak tudi zato, ker izhaja iz bralcu poznanih kulturnih konvencij), ni v principu nič narobe. Problematičnost pionirskega filmskega ustvarjanja vidimo prej v pomanjkanju samorefleksije pri ustvarjanju tovrstnih zgodb in v mišljenju, da ravno avtorji filmov posedujejo *pravo pot do resnice*.

Pionirski afriški film je bil po mnenju Ukadika produkt družbenopolitičnih prevratov poznega kapitalizma, za njegovo sodobnejšo fazo pa je značilna estetska in ideološka diverzifikacija. Prvotni filmi so bili namerno didaktični in očitno politični. Njihovi primarni cilji so bili uporaba medija za obveščanje, poučevanje in projiciranje avtentičnih vizij Afrike in želja po preobratu ponižujočih stereotipnih podob Afrike v dominantnih reprezentacijah kontinenta. Film naj bi govoril za ljudi in obenem vplival na družbeno spremembo. Sčasoma pa je šel afriški film, ki se je soočil z družbenimi, političnimi, kulturnimi in ekonomskimi izzivi in nasprotji postkolonialne Afrike in s prihodom druge generacije afriških filmskih ustvarjalcev, skozi neizbežno reorientacijo.

Kar je bilo nekoč strogo izobraževalno in politično, je postalo raznovrstna umetnostna oblika, ki se ne le stalno spreminja, ampak se sooča z različnostjo mnenj znotraj lastne domene. Čeprav so pionirski filmi govorili pomembne zgodbe, sta bila njihovo stališče in izvirnost v splošnem, kar jih je naredilo za unikatno afriške. Stališča mlajših režiserjev pa razbijajo vzorec tradicionalnih paradigem in dovoljujejo novim revolucionarnim oblikam izraza in vprašalnim modelom narativnih vzorcev ter estetskim orientacijam, da se širijo in tako izzovejo ustaljene ideje kinematografske ortodoksnosti (Ukadike 2002, xviii). V nadaljevanju bomo opredelili postopen prehod med dvema obdobjema, si podrobneje ogledali sodobno afriško filmsko usmeritev in na koncu povzeli značilnosti enega in drugega obdobja.

### 4.2.3 Sodobna afriška kinematografija ali drugi val afriškega filma

Ker se je globalna situacija, in z njo tudi afriška, v zadnjih dvajsetih letih na vseh družbenih področjih v dobršni meri spremenila (omenimo le padec sovjetskega bloka, vse večjo globalizacijo in posledično vse manjši vpliv nacionalnih držav), predpostavljamo, da se je spreminjalo tudi polje filmskega ustvarjanja. Še vedno se filmi umeščajo v postkolonialno obdobje, saj nastajajo v obdobju po koncu formalnega kolonializma, a se sodobna (post)kolonialna situacija od tiste izpred petdesetih let v veliki meri razlikuje.

Seveda transformacija na filmskem področju ne pomeni nepreklicnega preloma z ustvarjalno usmeritvijo prvega vala. Tako Diawara govori o tem, da osnova, ki jo je vzpostavil Sembène z Borom Sarretom, še vedno vpliva na zahodnoafriško (lahko bi rekli vseafriško) kinematografijo. Obratno pa so od samih začetkov obstajale tudi drugačne oblike filmskega ustvarjanja. Gre sicer bolj za izjeme, ki so žanr pretresle, ne pa zlomile<sup>70</sup>, saj sta *sembenovska* kinematografija in njegova vizija sveta, ki se bori med tradicijo in modernostjo, še do sredine 90. let prejšnjega stoletja dominirala afriški film (Diawara 2000, 84). Obstajajo seveda tudi filmi, ki vsebujejo tematske ali oblikovne elemente tako prvega kot drugega vala in tisti, ki ne spadajo v nobenega<sup>71</sup>, omembe vreden pa je tudi novejši razvoj video produkcije, alternative klasičnemu filmskemu ustvarjanju<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Sem spadajo naslednje inovativne filmske stvaritve: magični realizem filma *Yeelen* (Souleymane Cisse, 1987), postmoderni kolaž v *Touki Bouki-ju* (Djibril Diop Mambety, 1973), minimalistični film (*le nekaj besed in precizni gibi*) *Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990) ali celo v *Sembenov* lastni poskus historičnega žanra v filmu *Ceddo* (1976) (Diawara 2000, 84).

<sup>71</sup> Na primer filmi, ki izpostavljajo teme afropesimizma (mučno stanje otrok v Afriki, širjenje AIDS-a, razvrednotenje CFA valute, pohabljanje ženskih genitalij in drugih načinov zatiranja žensk, korupcija in odtujitev Afričanov od »prave tradicije«, rasizem in okoljska škoda, ...). Te filme večkrat nadzirajo evropske institucije, Afričane imajo za objekte, namesto katerih govori režiser in jih ne dojema kot subjekte z različnimi željami (Diawara 2000, 84). Primer je dokumentarni film *Darwinova nočna mora*.

<sup>72</sup> Gre za trend, ki se je predvsem v anglofonih deželah (Nigeriji in Gani) pojavil v 90. letih prejšnjega stoletja. Na podlagi podjetništva se je tam razcvetela video produkcija, ki je končno neodvisna od tujega kapitala ter od konzervativnega, z vladnimi ambicijami povezanega televizijskega programa. Video produkcija je v zahodni Afriki danes izrednega pomena. Video kamere so dokaj dostopne, uporaba pa v primerjavi s strokovno zapletenim filmskim ustvarjanjem in velikanskim filmskim kapitalom relativno lahka. Kvalitativno je video produkcija zelo raznolika, in čeprav prevladuje posnemanje akcionarjev, televizijskih solzavk in sit-komov, ne moremo zanikati prisotnosti sodobnih problematik, prenosa tradicij in včasih tudi avtorskih presežkov. Prav skupen ogled video filmov je afriškim gledalcem danes najbolj dostopen, saj so razen v času FESPACO-ja afriški filmi v kino dvoranah še vedno redkost. Pomenijo

Nekateri filmski teoretiki imajo celo vsakršen poskus formalne periodizacije afriških filmov za problematičen. Armes tako meni, da sicer obstajajo razlike med filmi, narejenimi v 1960ih in tistimi iz 1990ih, vendar naj bi bil Sembène moderen filmski ustvarjalec v smislu, da sooča realnosti postkolonialne Afrike, njegovo delo pa na noben način ne »modernistično«<sup>73</sup>. Njegov pristop je še vedno veljaven, in čeprav so se pojavili novi stili, se po avtorjevem mnenju ni pojavila nobena dosledna nova usmeritev. Rang pristopov v afriški kinematografiji je skorajda tako širok kot število vpletenih režiserjev (govorimo o avtorskem filmu, saj ni nobene industrije, ki bi spodbujala žanrski film). Souleymane Cisse očitno pripada obema generacijama, enega redkih filmov, ki naj bi bili najmanj modernistični – Touki Bouki – pa je ustvaril Mambety, režiser pionirske generacije, že leta 1973. Tudi v Severni Afriki se je več kot 60% režiserjev rodilo v 1940ih (Armes 2000, 135). Je že res, da imajo pionirji do neke mere še danes velik vpliv in da so nekateri magično-realistični ali *postmodernistični* filmi nastajali tudi v začetnem obdobju afriškega filma. Kljub temu nas bo kasneje zanimalo, če obstajajo določeni odtenki tendenc afriškega filma, ki se v veliko večji meri izražajo v filmih prvega vala, in drugi (ali bolje, fragmentacija tradicionalnih paradig in tendenc), značilni za drugi val. Teh dveh usmeritev pa ne bomo uokvirjali v točno določena zgodovinska obdobja, ker se kljub vsemu medsebojno prepletata in meje med njima večkrat zbledijo.

Zato si bomo najprej ogledali primer alternative znotraj obdobja prvega vala. Diawara je mnenja, da je bil najresnejši izziv socialnemu realizmu Sembène in utopičnemu narativu

---

alternativo strokovno zapletenemu filmskemu ustvarjanju. Video filme in klasične afriške filme vežejo lokalnost žanra, podobne problematike, bližina afriškemu občinstvu, a se jih lotevata različno. Video filmi probleme bolj nakažejo in se vanje ne poglobijo (Lunaček 2005, glej tudi Harding 2003, 81–83). Kljub temu in zaradi same kritičnosti občinstva ima Harding novi žanr za potencial kritičnosti, sodelovanja in odgovornosti za vsebino predvajanja, saj je gledalec artikuliran in vsebine ne absorbira v celoti in nekritično (Harding 2003, 83). Drugi avtorji do video produkcije ostajajo kritični. V dani nalogi video-filmom ne bomo namenjali posebne pozornosti.

<sup>73</sup> Po Taylorju iskanje postmodernizma v afriškem filmu odseva potrebo po vzpostavitvi reda v zgodovinski izkušnji. Umestitev afriške realnosti znotraj okvira evropocentrične zgodovine zadovolji potrebo kolonizatorske mentalitete in zato je absurdna tudi ideja o afriški postmodernosti. Avtor ne zanika medsebojne vpletenosti Afrike in Evrope v zadnjih štirih stoletjih, vendar so afriška ljudstva modernost izkusila kot njene žrtve. Če obstaja afriška modernost – *afromodernost* – potem je to proti-modernost, gibanje, ki je v nasprotju z učinkom evro-modernosti. Postmodernistična Lyotardova formula o koncu velikih zgodb pa na afriških tleh kaj hitro spodleti. Afričanom so »gatekeeperji« preprečili vstop v modernost, kako so torej lahko zdaj kar naenkrat postmoderni? Fragmentacija in druge značilnosti postmodernizma delujejo v afriškem kontekstu kot odsev nepopolnega okrevanja od režima zatiranja – gre za nepopolno modernost, ne pa post (Taylor 2000, 136–137).

neodvisnosti v njegovem času Djibril Diop Mambety s tremi filmi<sup>74</sup>. Njegova naracija je slogovno popolno nasprotje prvemu valu. *Touki Bouki* bi tematsko sicer lahko uvrstili v prvi žanr prikazovanja običajnega življenja Afričanov, vendar kinematografski aparat uporabi na povsem drugačen način in tako vstopi v zgodovino afriškega filma kot prvi avantgardni film. Inspiracijo išče v glasbi in v drugih filmih, s tem pa ustvari intertekstualnost med njegovo mizan sceno in Zahodno ter tisto B-produkcije. Pogosto ga opišejo kot film, pri katerem na formalnem nivoju gledalec uživa in se odmakne od jasnega didaktičizma afriškega filma 1970ih let. Uporablja naslednje oblike naracije: *ponovitve prizorov, sanjske sekvence, asociacijo med kontrastnimi prostori in zvoki ter oddaljitev, posnetke, ki izgledajo kot stoječe fotografije in namigujejo na scene ameriških zahodnjaških žanrov in ki oddaljijo gledalca od organizacije filma v linearno zgodbo*. Film poudarja erotičnost in igrivost, prednost daje parodiji in ironiji. Pogloblja teme in formalne mehanizme, domače afriškemu filmu, kot so oralna tradicija, konflikt med tradicijo in modernostjo in reprezentacija svetega (Diawara 2000, 85–86). V nekem smislu paradoksalno Mambetyju bolj uspe projekt, ki si ga je zamislil Sembene. Ne uporablja sicer didaktičnega filmskega orodja, ker to ni njegov namen, vendar ima kljub temu lahko vpliv na potencialno kritičnost gledalca. Kdaj bo namreč gledalec bolj kritičen, razmišljujoč in angažiran? Kadar mu na platno (kot s pladnjem) serviramo neke »resnice« in mu obenem sugestiramo vnaprej določeno akcijo (in se ujamemo v zanko formalne strukture kolonializma in historicizma) ali kadar mu sicer pokažemo filmski svet, ki spominja na njegov lasten, *afriški* pogled na življenje, obenem pa mu z nelinearno pripovedjo, s stalnim faktorjem distrakcije, razblinimo iluzijo filma, ga stalno opozarjamo, da je to, kar gleda, *le film* in mu damo možnost lastnega interpretacije in pogleda na svet?

Taylor meni, da se moramo zavedati, da afriški film ni to, kar je bil pred 30. leti. Spremembe so vezane na artikulacije zgodovin in na vzporeden razvoj drugih regij<sup>75</sup> (Taylor 2000, 136–137). Preusmeritev je po avtorjevem mnenju najbolj povezana s filmom *Yeelen* (Souleymane Cisse, 1987), ki je povzročil ponoven premislek o lastnostnih in smeri afriškega filma in spodbudil vprašanja o problemu postmodernizma.

---

<sup>74</sup> Touki Bouki, Hyenas in Le Franc.

<sup>75</sup> Dva simpomatična dogodka sta pojenjanje tretjega filma na mednarodnem prizorišču in vzpon nove generacije filmarjev med Afroameričani (Taylor 2000, 138).

Kritiki so nanj gledali kot na primer žanra »nazaj k virom« (kamor spadajo tudi Wend Kuuni, Yaaba, Tilai, Samba Traore), ki je v ostrem nasprotju s pomanjkanjem čustev, percepcije globine in zgodovinskega čuta, kar so primarni znaki postmodernizma. Torej postmodernistična vsaj ta veja afriške produkcije vsekakor ni (Taylor 2000, 138). Filmi »nazaj k virom« vključujejo jasne, lepe slike, čist zvok, solidno igranje in raziskovanje fizične lepote v naravi in ljudeh, a tudi odkrit priziv k evropskemu in neafriškemu občinstvu. Ta sprememba smeri novega vala afriškega filma sovпада z globalnim umikanjem od progresivnega aktivizma. Kot primer, ki je v nasprotju z žanrom *nazaj k virom*, pa omenja film *Quartier Mozart* (1992, Jean-Pierre Bekolo), s katerim je režiser želel narediti popularen film, kjer bi lahko ljudje videli sami sebe in bi jih to zabavalo (Taylor 2000, 139). Skupne značilnosti tega kompleksnega novejšega filmskega jezika so **relativna brezbržnost do evropskega** pogleda kot nečesa, kar bi se morali bati ali izogniti<sup>76</sup>, uporaba **mita v filmu, kršitve kinematskih kodov, vpletenost magičnega in igrivega, odkrito seksualnega, namigovanje na zahodnjaške zgodbe, večja poglobitev karakterizacije** (poprej so se temu izogibali, saj je poglobljenost v posameznika značilna za Zahod) (Taylor 2000, 140–141). Mambety gre korak dalje in se ne zadovolji s konvencionalnim satiričnim portretom skorumpiranih birokratov – elite, temveč v njegovem filmu VSI ljudje, ko se jim ponudi bogastvo, postanejo hijene pohlepa. Obenem odkloni preroško nakazovanje *hepiendinga* v skladu z marksističnim progresivizmom. Inovacija Hyen ni v tem, da *ne bi bil* alegoričen ali preroški, temveč v tem, da se v svoji alegoriji in preroštvu *izogne upanju*. Če je kaj, je njegov zaključek pesimističen. V lepoti pompa, mitični ikonografiji in ritmu Hyene pustijo jasen prispevek k afriškemu filmu z vznemirljivim zanikanjem nedolžnosti in vztrajanjem na odgovornosti vseh ljudi za svoje moralno stanje (Taylor 2000, 142).

Harrow glede problemov sodobne kinematografije v Afriki omenja, da se afriška participacija v zahodnjaških konstruktih sebstva nadaljuje s postmodernizmom enako, kot je bila izključena iz oblikovanja modernizma. Film nas na koncu prisili k prilagoditvi, paradoksalno, remistifikaciji moči v globalnem okolju. Ni več binarnosti oz. ne moremo več locirati korporativnih moči. Vendar ta razpršena moč kroži. Tovrsten film v današnji postmoderni situaciji lahko definira svoje nasprotnike v binarnih terminih, ne more pa oporekati manipulacijam, omejitvam, nadzoru discipline

---

<sup>76</sup> Nekateri odkloni so vidni tudi pri zadnjih filmih pionirjev (sprostitvev od političnega puritanizma).



znanja, na katerih temelji (Harrow 92–93). Pomembna je nova etična perspektiva drugega vala feminizma, ki jo išče avtor v tistem, **kar je izključeno, izven okvira, neizrečeno**. Raznolikost postane prizorišče upora proti kolonializmu (za primer tudi Harrow navaja filme Djibril Diop Mambetyja ali Jean Pierre Bekole) (Harrow 2007, 9).

Kako lahko povzamemo vsaj nekatere trende afriškega filma, brez da bi zašli v en ali drug ekstrem; v dogmatizem in delovanje v okviru binarnih nasprotij ali pa v brezbržno črno luknjo postmodernizma? Za svojo epistemološko usmeritev bomo izbrali srednjo možnost med obema skrajnostma (in zato v poglavju analize filmov preverjali implikacijo *enakih* tendenc, ki jih smatramo za vsesplošne smernice afriškega filma, a obenem predpostavljamo, da se bodo v okviru dveh obdobj izražale *različno*).

Temeljna značilnost pionirskega obdobja afriškega filma je realistična pripoved, želja po prikazu realne Afrike danes in posledično vzpostavitev binarnih opozicij z namenom prikaza le-te (temeljna opozicija je tista med starim in novim, pri kateri so kritikam podvržene tako nekatere tradicionalne prakse kot posledice sodobnega sistema). Filmski režiser se postavi v vlogo modernega griota, pripovedovalca Zgodovine (čeprav se tudi režiserji sami po našem mnenju zavedajo, da je ta Zgodovina skupek skrbno izbranih trenutkov različnih zgodovin), ki poseduje pravico do resnice. To resnico je dolžan sporočiti naprej in v idealnem primeru povzročiti politično akcijo gledalcev. Režiser želi biti objektivni, realističen, racionalen in tako vsebina kot forma filmov s tem sovpadata.

Drugi val filma v osnovi ni *postmodernističen*, a kljub temu pomeni prelom s tradicionalno moderno paradigmo prejšnjega vala, vzpostavi nov filmski jezik, ki ne govori v imenu vseh za vse, temveč poudarja režiserjeve subjektivne preference. Avtor ni učitelj ne griot, temveč je večkrat *trickster*, tisti, ki *zmoti* našo percepcijo. Ne aplicira nujno politične akcije, ampak kljub temu želi doseči afriško občinstvo.

Če je prvi val realističen, je drugi bolj formalističen, prvi val poudarja to, **KAR** je posneto, drugi pa, **KAKO** je nekaj prikazano. Če se prvi opira na *resnico*, se drugi utaplja v sanjavnosti *imaginarnega, duhovnega, mita, distrakcije* in vse to prepleta skozi kompleksno filmsko naracijo. Predvsem pa, če je skorajda ves opus filmov prvega vala vseboval podobno politično ozadje, ki je narekovalo družbeno angažiranost filmov, je za drugi val značilna diverzifikacija režiserskih tematik. Seveda obstaja tudi kontinuiranost stilov, vendar inovacije, na nek način »osvoboditve« afriškega filma

novega vala izpod nujnosti političnega didacticizma, ne moremo zanikati. V nadaljevanju, po predstavitvi metode analize, bomo na zgoraj razdelano raziskovalno vprašanje odgovorili skozi praktično tekstualno analizo desetih filmov.

## 5 Predstavitev metode analize

V teoretičnem delu smo konceptualizirali družbene fenomene, ki determinirajo afriški film in naredili kratek pregled ostalih umetnosti, ki prav tako vplivajo na filmski jezik afriških ustvarjalcev. Razdelali smo tudi nekatere značilnosti pionirskega in sodobnejšega vala afriškega filma, v naslednjem poglavju pa bomo empirično preverjali, če spremembe med pionirskim in sodobnim valom dejansko obstajajo, in če, na kakšen način se artikulirajo.

Za analizo smo izbrali deset filmov, in sicer prejemnikov najprestižnejše afriške filmske nagrade, zlatega konja – kipca Yennenga (*Étalon de Yennenga*), ki so ga izbrani filmi prejeli na bienalnem Panafriškem filmskem in televizijskem festivalu FESPACO (*Panfrican Film and Television Festival of Ouagadougou*), ki se odvija v Ouagadougouju, Burkina Faso. Festival so v letih 1969 in 1970 ustanovili filmski ustvarjalci prvega obdobja afriške kinematografije (Bakari 2000, 3) in je izrednega pomena v smislu predvajanja filmov afriškega izvora, ki sicer skorajda nimajo možnosti prikaza in s tem odpiranja možnosti za pridobitev sredstev za nadaljnje filmsko ustvarjanje. Hkrati je festival edinstvena finančna priložnost in naložba za Ouagadougčane, saj je teden, v katerem poteka, finančno zelo uspešen. Burkina Faso je v tem smislu sprevidela pomen umetnosti za spodbujanje razvoja drugih družbenih sfer (politične, ekonomske, socialne). Ne smemo pa pozabiti na mnoge težave, povezane s FESPACO-jem, tako je na primer festival, namenjen produkciji, predvajanju in spodbujanju afriške kinematografije, dostikrat namenjen tujcem in ne Afričanom. Večina (zastonj) vstopnic je namenjenih zunanjim obiskovalcem, festival je pod okriljem in posledično pod vplivom Francije, zato večinoma tudi zmagujejo filmi iz frankofonega področja. Hkrati se sooča s problematiko finančne odvisnosti od donatorskih (*re-kolonizatorskih*) držav, s poudarjanjem nacionalizma, s prednostjo zaslužka pred kvaliteto in drugimi. Kljub omenjenim težavam so zmagovalni filmi FESPACO-ja tisti, ki jih afriško občinstvo najbolj verjetno vidi, zato imajo tudi največjo zmožnost vpliva. V tem pogledu je smiselna analiza vsebin zmagovalnih filmov tega najobširnejšega kulturnega dogodka v Afriki (Prassel 2005, glej tudi Kino Otok).

Izbrani filmi so se na festivalu pojavili znotraj dveh različnih časovnih obdobj, in sicer prva polovica med letoma 1972 in 1981 in druga med letoma 1999 in 2007. Prvih pet zmagovalcev<sup>77</sup> FESPACO-ja v okviru našega raziskovalnega vprašanja smatramo kot del pionirskega obdobja afriškega filmskega ustvarjanja, zadnjih pet zmagovalcev<sup>78</sup> pa umeščamo v obdobje drugega vala afriškega filma. Najprej bomo podali kratek povzetek zgodbe, diegeze v filmu, z branjem filmov pa nato iskali načine produciranja določenih pomenov v tekstu. Zato bomo v drugem delu empirično raziskovali, kako se v filmih izražajo naslednje tendence afriške kinematografije<sup>79</sup>:

- **odnos med starim in novim** (tradicionalnim in modernim, mestom in vasjo, afriškim in evropskim; ali sta staro in novo prikazana v ostrem kontrastu, kot binarno nasprotje in v skladu s tem ovrednotena kot pozitivna/negativna **ali** pa gre za mešanost identitet, vmesni prostor, bolj vrednotno nevtralnno obravnavo obeh ali enega izmed polov)
- **odnos do zahodnjaških trendov in tradicij** (kritičnost v imenu avtentičnosti afriškega filma, obenem nekritična uporaba zahodnjaške tehnologije **ali** satiričnost, brezbržnost in na drugi strani ne več strah pred aplikacijo zahodnjaških vsebin)
- **politična drža (sporočilnost filma)** (ali gre za odkriti didakticizem **ali** za manj izrazito politično držo, ki ni nujno vezana na dekolonizacijo mišljenja in lahko vključuje igrivost, parodijo in ironijo; je režiser *vseved*, ki poseduje resnico **ali** je samokritičen in samorefleksiven)
- **feminizem prve ali feminizem druge stopnje** (problem ženske subjektivitete: ali je izpostavljen in kako; ali je zgolj predstavljen in v imenu ženske govori

---

<sup>77</sup> *Poligamistova morala* (Le Wazzou Polygame, Oumarou Ganda, Niger, 1971), *Tisoč in ena roka* (Les mille et une mains, Souheil Ben Barka, Maroko, 1971), *Otrok nekoga drugega* (Muna Moto, Dikongue Pipa, Kamerun, 1975), *Delo* (Baara, Souleymane Cissé, Mali, 1978), *Moderna pripoved griota* (Djeli, Fadika Kramo Lanciné, Slonokoščena obala, 1980).

<sup>78</sup> *Delci identitete* (Mwezé Ngangura, Demokratična republika Kongo, 1998), *Ali Zaoua: Princ ulice* (Ali Zaoua: Prince de la rue, Nabil Ayouch, Maroko, 2000), *Čakajoč na srečo* (Heremakono, Abderrahmane Sissako, Mavretanija, 2002), *Drum* (Drum, Zola Maseko, Južna Afrika, 2004), *Ezra* (Newton Aduaka, Nigerija, 2007). V analizo ni vključen zadnji FESPACO-jev zmagovalec, film *Teza* režiserja Haila Gerime.

<sup>79</sup> Prva tendenca pred krepko poudarjenim **ali** naj bi načeloma sovpadala s prvim valom, druga pa z drugim.

moški protagonist **ali** ima ženska dejansko možnost emancipacije in sama udejanja lastne nazore)

- **tradicija ustnega pripovedništva** (je v filmu prisotna **ali** ne in na kakšen način)
- **uporaba lingvističnega jezika** (materni **ali** francoski/angleški, pomen le-tega)
- **skupnost vs. posameznik** (je posameznik le predstavnik, ki govori v imenu vse skupnosti **ali** gre za poglobitev v karakterizacijo likov)
- **realistično in racionalno vs. magično, duhovno in simbolno** (ali je duhovno prisotno le v tematiki kot religiozno **ali** sta želja in iracionalno prikazana drugače, morda poganjata ideologijo filma)
- **aplikacija ostalih umetnostnih zvrsti v filmu** (predvsem plesa in glasbe, kakšen je namen – približevanje afriškemu gledalcu, avtentiziranje tradicije in podpiranje, podkrepitev vsebine **ali** gre za bolj inovativno in raznoliko implikacijo umetnostnih zvrsti)
- **način podajanja zgodbe: linearnost/nelinearnost** (socialni realizem, progresivizem, historicizem **ali** kolaž, pastiž, formalistična struktura, intertekstualnost)

Prisotnost in način izražanja naštetih smernic bomo v posamičnem filmu prevetрили skozi samo tematiko filma in skozi nekatere izstopajoče kinematografske kode (ritem montaže, osvetlitev, uporaba barv, uporaba kamere, postavitev in mizan scena, igra, uporaba zvoka). V 7. poglavju bomo posamezne analize povzeli po obeh sklopih in skozi medsebojno primerjavo poiskali odgovor na začetno zastavljeno vprašanje o evidentnih razlikah med njima.

Zavedamo se, da nam še tako podrobna analiza desetih filmov ne daje realnega vpogleda v *celostno* podobo afriške kinematografije. Gre pa kljub temu za podrobno kulturološko analizo določenega segmenta afriške kulturne produkcije, ki nam ob dobršni meri samorefektivnega odnosa vseeno dopušča neke zaključke. Ena izmed pomanjkljivosti pri branju tekstov afriških filmov je neznanje večine jezikov, ki jih režiserji v obravnavanih filmih uporabljajo. Zavedamo se tudi, da na vsako filmsko ustvarjanje in na teorijo filma vpliva kulturno ozadje avtorja in na tem mestu je naša *pomanjkljivost* evropsko kulturno ozadje. Kljub temu smo mnenja, da ob stalnem zavedanju zgoraj napisanega lahko napišemo verodostojno analizo afriškega filma, ki pa do neke mere vsekakor ostaja subjektivno obarvana.

## 6 Tekstualna analiza filmov

### 6.1 Poligamistova morala

Le Wazzou Pollygame, režija Oumar Ganda, Niger, 1971. Dolžina: 36:08 minut. Barvni film. Jezik: zarma, francoski. Produkcija: Argos Films (Wikipedia 2010c).

#### Zgodba:

*Poligamistova morala* pripoveduje tragično zgodbo o ljubezenskem trikotniku med protagonistom, Garbo, njegovo izvoljenko Satou in El Hadj Saley-em, ki njuno skupno srečo onemogoči. Mladi par, ki živi v isti vasi, se namreč želi poročiti. Premožnejši El Hadj pa se odloči, da bo Satou vzel za svojo tretjo ženo, kar si zaradi bogastva in vpliva lahko privošči. Obred poroke je tragični vrhunec zgodbe, ki vpliva na nadaljnje življenjske poti vseh treh glavnih likov. Med posledičnimi zapleti je izbruh ljubosumja El Hadjeve druge žene Gaike, ki se z namenom preprečitve poroke zateče k vraču, a urok ne deluje, zato želi ubiti spečo nevesto, pomotoma pa ubije njeno prijateljico. V prepir in pretep se zapleteta tudi Garba in Dary, El Hadjev sin, po pretepu pa Garba zapusti vas in se odpravi živeti v mesto. Tudi Satou po poskusu umora razočarana nad ljubeznijo zapusti rodno vas. Zateče se k prijateljici v mesto, sčasoma v prostitucijo.

#### Analiza:

V filmu se gledalec seznanja predvsem z **življenjem vaške skupnosti**, zato je izpostavljena **kritika ruralnih, tradicionalnih običajev**. Ta se kaže na več načinov, med drugim s pomanjkanjem verodostojnosti tradicionalnih magičnih postopkov (vračev urok ne prepreči poroke, njegovi *triki* ne delujejo). Skozi ves film režiser na različne načine vzpostavlja nezaupanje gledalca do El Hadj Saleya, ki je nekakšna posebitev tradicionalnih običajev (poligamije, vsiljene poroke, patriarhalnosti, formalnega statusa religije). Je sicer *wazzou*<sup>80</sup> in zaradi svojega premoženja poseduje pravico do pridige ostalim vaščanom. Vendar nekaj v njegovi pridigi *ne drži*, kar nam sporočajo denimo odzivni kadri njegovega poslušalca (je odsoten, se kratkočasi, se ironično nasmeje El Hadjevim pripovedim) in samo kadriranje (na posnetku so moški, v

---

<sup>80</sup> Musliman, ki je že romal v Meko.

ozadju pa razpokana stena in tudi EL Hadjejeva zgodba je neprepričljiva, *polna razpok*). Poleg tega sama fizična podoba lika daje vtis antipatičnosti in nelagodja. Njegova moralna nekonsistentnost se v razvoju diegeze pokaže s tem, da ne stoji za svojimi dejanji (govori o tem, da si dober musliman ne poželi žene drugega, kmalu zatem pa si *kupi* Garbovo zaročenko Satou za svojo ženo).

Čeprav so po režiserjevi selekciji negativne strani *tradicije* konstantno postavljene pod vprašaj etične upravičenosti, je *običajno* življenje kot tako prikazano pozitivno. Vsi povezovalni ali vzpostavitevni kadri so namenjeni prikazu *avtentičnega* afriškega življenja (karakter fotografije je obarvan zeleno, peščeno rumeno in rdeče, kar simbolizira naravno bogastvo in zemljo, veliko je panoramskih posnetkov narave in prizorov vsakdanjih opravil na vasi, v ozadju nas spremljajo ali zvoki tradicionalne nigerske glasbe ali pa *off zvoki* žvrgolenja ptic).

Šele v zadnjih prizorih filma, potem ko se Satou odpravi v *veliko mesto*, avtor preide na kritiko modernega, urbanega. Uvodni kader prikaže hrupno mesto (avtomobilski motorji, trobila) in gnečo, v kateri se Satou porazgubi in na simbolni ravni izgubi samo sebe. Preživlja se kot prostitutka, njen brezbrizni nasmeh pa priča o tem, da je bila njena izbira kljub vsemu pravilna. Poudarjena je torej **kritika tradicionalnih običajev**, kritika modernega pa je zanemarljiva.

Gre za arhetipski film prvega žanra pionirskega vala v smislu prikazovanja **običajnega življenja običajnih ljudi** v Afriki (o čemer priča tudi zadnji mednapis: *Tako se konča naša zgodba. Takšno je, pač, življenje v Nigru*), ki na bolj subtilni ravni izpostavlja širše družbene problematike. Film je **izrazito in odkrito didaktičen**, saj problematiko gradi na binarni opoziciji dobro/zlo, tehnološki del filmskega medija pa je povsem funkcionalno uporabljen v smislu podajanja čim bolj gledljive in razumljivo strukturirane zgodbe.

Avtor z različnimi izraznimi sredstvi obsodi *poligamijo*, *vsiljene poroke*, *vpliv religije* in *patriarhalne odnose* ter tako ves čas izpostavlja **podrejen položaj ženske v družbi** (Satou ne more vplivati na svojo usodo, ženske so skoraj v vseh prizorih ločene od moške skupnosti). Najbolj eksplicitno se ta kaže skozi igro in postavitvijo kamere pri oblikovanju lika Satou skozi zgodbo (z bližnjimi in velikimi plani prikazuje emocionalne odzive Satou, kot so žalost, razočaranje, neizbežnost usode; resnično

srečna je le v prizorih igre z dekleti in s svojim izbrancem Garbo). Problem ženske subjektivitete je ključen, vendar **feministična kritika ostane na prvi stopnji**, saj Satou lahko spregovori in izraža svoje nezadovoljstvo, ko se na primer upre očetu (*Zavračam, v božjem imenu, zavračam!*), pa tudi El Hadju na poročno noč; za spremembo obstoječega stanja se k dejanjem zateče tudi Gaika. Vendar na koncu, naj bosta Satou in Gaika še tako vitalni znanilki nujnosti transformacije tradicionalnih vzorcev, *spremeniti dejansko ne moreta ničesar*. Ženska ostane podrejena moškemu. Avtor pa sicer ženske prikaže kot *igrive, lene, naivne*, starejše pa predvsem kot *opravljive*, na neki subtilni ravni torej niso enakovredne moškim.

V filmu se tradicija **ustnega pripovedništva** paradoksalno izraža pisno. Skozi zgodbo nas vodi kar 18 mednapisov, katerih naloga je pomensko zasidrati podobe ter moralno in ideološko presojati dogodke in osebe, torej izpostavljati, kar gledalec *mora* vedeti. Poligamistova (ne)morala je prikazana skozi moralni didakticizem režiserja/*griota/vseveda*, ki poseduje *Resnico* in ima pravico do vrednotenja in sodb. *Avtentičnost in razumljivost* za gledalca želi priskrbeti tudi **uporaba domačega** – zarma – jezika, ki prevlada nad **francoskim** (le v prizorih mesta in v mednapisih).

V filmu so izpostavljeni trije posamezniki, El Hadj, ki glede na diegetični govor zasede največji delež, Garba, po režiserjevi oznaki *ljubljenec naše zgodbe*, namesto katerega govorijo njegova dejanja, in Satou, katere lik avtor gradi na emocionalni osnovi različnih razpoloženj (na tem mestu se pokaže tudi režiserjeva implicitna sodba o racionalnosti moških in emocionalnosti žensk). Vendar zaradi **površinskega orisa in nedodelanosti** oseb ni neke dejanske zmožnosti identifikacije z nobenim od ključnih karakterjev zgodbe. Njihova glavna vloga je govoriti in delovati **v imenu skupnosti**, so personifikacija na eni strani družbenih vrednot in na drugi inovativnosti (tradicije poligamije in patriarhata; inovacije, svežine, mladosti; ženstvenosti in emocionalnosti). Pomen skupnosti je v filmu prikazan tudi diegetično, z ločeno vzpostavitevijo ženske in moške skupnosti (žensko druženje, petje in ples na delu, moško kratkočasje in diskusije o religiji, udeležba na pogrebni slovesnosti in družbeni obred poroke).

Film želi prikazati **resnično**, avtentično Afriko, magično je v temelju razvrednoteno v prikazu Gaikinega neuspeha pri vraču in materialistične narave tega tradicionalnega verovanja. Formalna islamska religija je prek El Hadja prikazana medlo, saj kot *zgleden musliman* religijo predava, ne živi. Simbolično se izrazi le tik po usodnem umoru v



sekvenci nevihte, ko se nad vas zgrinjajo posledice *slabe* poroke (več emocionalnih bližnjih planov, simbol utapljanja v žalosti, alegorija solza z nalivom dežja po strehah).

**Ples** v filmu nastopi le na dveh mestih (tradicionalni ples ženske na poroki in kasneje Satouin ples pri prodajanju telesa v nočnem klubu) in razen emocionalnih učinkov ter poudarjanja napetosti nima večje vloge. Bolj ključnega pomena je **glasba**. Uporabljena je na različne načine: diegetično v družbi deklet kot vrsta sprostitve in tradicionalne zabave<sup>81</sup>, pri spremljavi poroke (za poudarjanje relevantnosti trenutka), kot ritem pretepa (za ustvarjanje napetosti). Raba različnih glasbenih instrumentov je atmosferska: visoki odtenki piščali večajo napetost in poudarjajo momentalno tesnobno vzdušje, bolj sproščujoči zvoki brenkal so uporabljeni pri kratkočasenju in brezdeltu moških, ritem bobnov pa kot podlaga plesu ali in za ustvarjanje napetosti. Glasba je pomembna glede vzpostavitve in kontinuiranosti kadrov, obenem podpira vsebino in krepi domnevno avtentičnost filma.

Glede uporabe filmskih kodov gre za posnemanje zahodnjaških vzorcev. Zgodbo nam avtor predstavi povsem **linearno** (gibanje treh vzporednih zgodb v isto smer), gre za historicizem s klasično vzročno-posledično strukturo. Film se začne z navideznim **redom**, ki ga poruši **zaplet/napačna rešitev** (vsiljena poroka), konča pa se z **razpletom zgodb** (izselitev, ločitev). Konec ni niti pozitiven niti ne popolnoma zaprt in gledalcu pusti pridih negotovosti. Raba kamere je povsem konvencionalna (stalna uporaba uvodnega kadra, upoštevanje pravil 180°, 30°, višina kamere je večinoma v višini oči in tako dalje) in v nobenem delu ne opozarja sama nase, **vsa forma vselej podpira vsebino**. Tudi raba kontinuirane montaže podpre dramaturško strukturo zgodbe, na začetku in v manj napetih situacijah je počasnejša, dinamika rezov se stopnjuje in pospeši v ključnih trenutkih. S tem sovpadajo tudi mizan scena in rekviziti (na primer konstantno žensko lepoticenje in nošenje vseh vrst nakita kot podlaga za vzpostavitev površinske, materialne narave ženske osebnosti).

---

<sup>81</sup> Pojejo naslednjo pesem: *Kam greste? V Tillabery. Kjer je bog posadil riž ... nosimo ves nakit, plačujemo davke, zakaj bi se odselile v Basse-Cole? Oblačila in hrana so tu cenejši. Kaj bi počele tam spodaj? Delo se je začelo, moramo ga dokončat. Kako bi bilo lahko življenje lepše?*

## 6.2 Tisoč in ena roka

Les mille et une mains, režija Souheil Ben Barka, Maroko, 1973. Dolžina: 60:02 minut. Barvni film. Jezik: arabski, francoski. Produkcija: Euro-Maghreb Films (IMDB 2010a).

### Zgodba:

V filmu se prepletata zgodbi dveh statusno različnih si maroških družin. Na eni strani spoznamo življenje Mohe in sina Saida, ki sta zaposlena v industriji izdelovanja tradicionalnih preprog, namenjenih luksuznim evropskim kupcem. Njuno delo, barvanje prediva<sup>82</sup>, omogoča preživetje družine in zato oče zavrne Saidovo željo po odhodu v Francijo. Do glavnega preobrata v njihovih življenjih pride, ko se oče na delu ponesreči. Said nadaljuje z njegovim delom in se še dodatno zaposli. Ker ne uspe dobiti medicinske pomoči, njegovi delodajalci pa zanj prav tako nimajo posluha, oče umre. Na drugi strani je zgodba uspešnega poslovneža, gospoda Jamala (in njegove francoske žene Nadine), ki si je v taistem poslu kot direktor in trgovec nabral pravo bogastvo. Ti dve poti se v filmu srečata le dvakrat, in sicer, ko Nadine svojega gosta Filipa pelje na ogled magičnosti mesta Casablance (v medino zaideta v času romanja, zato nestrpno odganjata romarje in se zgražata nad smradom) in na koncu zgodbe, ko obupani Said, ki nikakor ne more priti do Jamala, vdre na njegovo posestvo. Nadine zavrne njegovo prošnjo za srečanje, ga z gnusom, ker je umazal njeno preprogo, napodi in udari, Said pa jo v trenutku besa zadavi. Dobi dosmrtno ječo, njegova sestra pa konča na cesti.

### Analiza:

Odnos med **starim in novim** je vzpostavljen skozi razdelitev diegeze na dve ravni dogajanja, od katerih ena raven ponazarja *novo* (ki sovpada s **prevzemanjem zahodnjaškega**), druga pa *staro* (**afriško, avtentično**). Skoraj vsa zgodba se dogaja v Casablanci in zato ne gre za razliko med urbanim in ruralnim, temveč za distinkcijo med *modernim, pozahodnjačenim življenjem* in *tradicionalno skupnostjo*. Saidova **tradicionalna maroška družina** je skozi zgodbo prikazana pozitivno, *kot delavna, požrtvovalna* (sin po očetovi nesreči naredi vse, da bi preživel družino) in trpeča (zaradi posledic moderniziranja procesov in optimiziranja produkcije dela). Njen vsakdan

---

<sup>82</sup> Obenem so prikazane tudi ostale faze procesa (tolčenje tkanin, česanje prediva in tkanje).

prežemata revščina in boj za preživetje, koordinira pa ga *trda roka* trga, vendar vrednote o(b)stajajo. Na drugi strani je življenje gospoda Jamala, ki pooseblja *poburžuazen* (post)koloniziran sloj, nekakšen antipol tradicionalni družini<sup>83</sup>, ki si kopiči osebno bogastvo brez kančka etičnega in živi lahkomišlno življenje brez pravih vrednot (pooseblja ga žena Nadine, spogledljiva in brezbrizna Francozinja). Razlika med novim in starim se kaže tudi na formalni ravni filma. Vse dogajanje v proizvodnem procesu spremlja tradicionalni maroški otožni napev (žensko mrmranje), ki v sebi nosi tesnoben priokus po prihajajoči nesreči, medtem ko vse dogajanje v Jamalovi vili spremljajo francoski šansoni, poskočna melodija in lahkotnost Nadininih korakov. Karakter fotografije je v getu temačen, barve medle, vendar tople<sup>84</sup>, vzbujajo občutek nelagodja, obenem sočustva, kadriranje pa sporoča ujetost v situacijo. V nasprotju s tem je Nadine oblečena v vesele, svetle, vendar hladne barve (barvo modrine neba, ki jo tudi sama na zabavi pijano opeva). Jamalova vila je razkošna, medtem ko Mehova družina živi v eni sami, pusti in sivi sobici.

Film v veliki meri sovпада z žanrom **prikazovanja običajnega življenja običajnih ljudi**. Pri dveh plateh iste medalje (tradicionalnem in modernem življenju v istem času na istem mestu) pa režiser popolnoma jasno moralno razsodi v **prid tradicionalnemu** napram skorumpiranemu modernemu načinu življenja<sup>85</sup>. Film je odkrito **didaktičen**, režiser/*griot* pa v smislu boljše pronicljivosti s funkcionalno rabo forme še podkrepi sporočilno moč. Ponekod je kritika modernega eksplicitna: tako na primer režiser skozi nadzornika proizvodnje piščancev spregovori o zmoti množičnega bega prebivalcev iz vasi v mesta: *Ali nimate boljšega dela? Zapustite svoje vasi in pridete v Casablanca. In kaj mislite, da boste našli tu? Vi bedaki!* Posebej pa se kritika sodobnega življenja izraža skozi element *tricksterja*/goljufa, ki se v zgodbi pojavi v obliki norca, in sicer v kar petih sekvencah. Ta vpije na ljudi, da so *lenuhi, da od neodvisnosti naprej niso ničesar naredili in da jih čaka božje prekletstvo*. Sprva brezglavo hodi po ulici kot element motnje v proizvodnji preprog revnega sloja. V zadnjih sekvencah pa ga vidimo

---

<sup>83</sup> Kljub temu da, paradoksalno, Jamal svojim evropskim kupcem razlaga, kako želi vzdrževati starodavno tradicijo izdelovanja preprog.

<sup>84</sup> Razen pri barvanju prediva, kjer sovpadajo z razvojem zgodbe: najprej so bolj nevtralne, modre in rumene, v skladu s razvojem dogodkov pa postanejo močne, rdeče in vijolične.

<sup>85</sup> Ne le, da modernizacija življenja omogoča kopičenje bogastva novonastale elite, temveč je korenito – na slabše – spremenila tudi način življenja tradicionalne skupnosti.

na polju, v puščavi, ob morju, posnet je v počasnem posnetku, postaja vse bolj abstrakten in nadrealističen element opozarjanja na sistem, pomanjkljivosti in zato vse bolj prepričljiv. Na koncu filma, ko med vpitjem in očitanjem stopi proti kameri in direktno nagovori gledalca, ta ne more več ubežati *realnosti* njegovih sodb in napovedi.

In ravno skozi norčeve besede se v filmu *ustno* izraža tradicija **oralnega pripovedništva**, saj ta vseskozi, v ključnih trenutkih, napove potek zgodbe na podlagi preteklih dejanj. Na koncu se kot pripovedovalec predstavi še Said, ki fatalistično predoči tragični razplet lastne in sestrine zgodbe. Režiser pa nam skozi elemente filmske govorice vseskozi kaže *pravi način branja teksta*. Funkcija **lingvističnega jezika** je zasidranje pomena **binarne opozicije vladajoči/podrejeni sloj**. Domačini govorijo **arabsko**, vodilni sloj **francosko** (uradni jezik).

Barka v filmu **ne obravnava posebej problema ženske subjektivitete**. Ženske so zakrite, tiho in skrbijo za dom. Izjema je Nadine, ki je svobodna, svojehlava, pomanjkljivo oblečena, vendar lahkomišeln, predana čustvom, ne razumu<sup>86</sup>. Prvo raven feministične kritike avtor le nakaže, in sicer s kritiko garaškega dela žensk v tovarni. Bolj poglobljeno obravnava **problem izkoriščanja otroškega dela**, ki je prikazan pronicljivo (posnetek je skoraj dokumentarističen, s ponovitvijo kadrov doseže učinek monotonosti, rutiniziranosti dela, s hitrim posnetkom karikira hitrost dela otrok, na koncu filma pa opozori tudi na problem prostitucije deklic<sup>87</sup>).

Med liki izstopa mladi Said, o katerem največ izvemo iz dejanj in okoliščin, v katerih se znajde. Transformacija njegovega čustvenega stanja (od zgodnejše faze rahlega nezadovoljstva in želje po odhodu do vedno večje notranje čustvene napetosti in nelagodja do zadnje faze agresije in besa, ki se manifestirata skozi Nadinin umor) je prikazana dovolj nazorno (s fokusiranjem na veliki plan obraza), da z njim sočustvujemo (je tragični lik), ne pa v tolikšni meri, da bi se z njim poistovetili. Na drugi strani Jamala spoznamo precej bolj površno, kot prikritega frankofila, uradnega in formalnega, antipatičnega. Bolj izpostavljena je Nadine, na začetku prikazana pozitivno, igrivo, nagajivo (in bi jo gledalec kot *prismuknjeno simpatično* tudi sprejel, če ne bi bilo

---

<sup>86</sup> Torej ženske vodi emocija, moške razum.

<sup>87</sup> V celotnem filmu, zanimivo, ne nastopi niti en deček. Torej v igralski zasedbi številčno prevladujejo tako odrasle ženske kot deklice (pred moškimi in dečki), vendar govorijo skoraj nikdar.

za njim že morbidno popotovanje po procesih garaškega dela nižjega sloja prebivalcev, zato njena *pozitivna* pojava izpade kot posmeh, groteskno in ironično). Režiser kljub dobro zastavljenim karakterjem ohranja določeno mero distance, ki naj gledalcu omogoči razumevanje karakterjev in moralno sodbo, ne pa poglobitev vanje. Predstavljajo **skupnost** oziroma vsak svoj socialni razred.

Namen filma je portretirati **realno Afriko**, fotografija je mestoma celo **dokumentaristična**. Vnese tudi element islamske **religije**, opore (opija) za običajne ljudi (prikaz romanja v puščavo, ekstatična molitev), ki ne doživi pretirane kritike. Vendar je magično izraženo tudi na **simbolni ravni**, element vetra se pojavi v vseh kritičnih točkah filma in nakazuje spremembo (napoveduje očetovo smrt). Simbolika ognja nastopi skozi nadrealističen prikaz v trenutku, ko se oče ponesreči in v zadnjem delu filma kot bližnji plan petrolejske svetilke, ki ugaša. Ugaša tudi očetovo življenje. Sicer pa je najpomembnejši *motiv rok*, ki so vseskozi poudarjene skozi bližnje plane mnogoterih, predvsem otroških rok sredi delovnega procesa. V islamu namreč *Fatimina roka* varuje pred *zlobnim očesom*. Vendar tu roke nimajo protektivne moči, so le instrument, sredstvo za preživetje. Simbolika je v vseh kadrih uporabljena za podkrepitev zgodbe ali napovedovanje dogajanja in ne prevlada nad realističnim učinkom filma.

Vsa diegeza se vrti okoli industrializacije tradicionalne **umetnosti tkanja preprog**, ki zreducirana na tovarniško delo za trakom izgubi svoj umetniški naboj. Za Nadine, ki se vsega delavnega procesa ne zaveda, so te preproge umetnost *par excellence* (poetično opazuje rdečo barvo preproge kot barvo ljubezni, smrti, vzorce kot večne, pa vendar trenutek za tem pijana pobruha preprogo – torej ne gre za dejansko spoštovanje artistskih produktov, temveč za formalnost). Moč plesnih gibov je izpostavljena le v prizoru, ko Said ob brisanju nog v preprogo odpleše nekakšen **bojni ples** po ritmu verske mantre, kar privede do smrti Nadine. Najbolj od vseh umetnosti je skozi film izražena glasba. **Glasba**, kot smo že omenili, je atmosferska, režiser uporabi tradicionalno z namenom vzpostavitve tradicionalnega življenja in francoski šanson kot nasprotje le tej. Vključena je še verska mantra, ki ponazarja ponovljivost, rutino garaškega dela na eni strani in ekstatičnost bega iz realnosti na drugi.

Pripoved je podana **linearno**, začetni vzpostavitvi **zgodb A in B** sledi **porušenje ravnovesja obeh**, razpletanje in ne preveč obetaven zaključek. Zgodbi govorita vsaka

zase, vendar sta njuni usodi medsebojno pogojeni. Povezovalni element med obema so sekvence norca. Raba kamere je funkcionalna in upošteva pravila ideoloških oblik reprezentacij zahodnega sveta. Vendar je forma kljub temu, da je v funkciji vsebine, kreativna v smislu vzpostavljanja simbolike in tematske montaže (s simboličnimi detajli ognja). Na enem mestu režiser za večanje notranje napetosti Saida med čakanjem Jamala uporabi celo bliskovite *hitchcockovske* fokuse. Montaža ponavljanja identičnih kadrov v procesu dela daje vtis monotonosti in rutine; ponovitev prvega in skoraj zadnjega kadra, ko je Said ukleščen v avtu med dva policista, pa zaokroža formalno strukturo zgodbe. Forma v službi vsebine funkcionira dobro, a nase ne opozarja.

### 6.3 *Otrok nekoga drugega*

Muna Moto, režija Jean-Pierre Dikongué Pipa, Kamerun, 1975. Dolžina: 85:20 minut. Črno-bel film. Jezik: francoski, duala. Produkcija: Avant Garde Africaine (IMDB 2010d).

#### **Zgodba:**

Okvirna zgodba nas postavi v čas proslave tradicionalnega kamerunskega praznika *Ngondo*, kjer mladi Ngando sredi praznovanja ugrabi Ndominega otroka in zbeži, a ga množica kmalu ujame. Vendar je večina sporočilnosti in dogajanja skozi spominjanje Nganda in Ndomé postavljena v čas in prostor dogodkov, ki so privedli do sedanje situacije. Nekoč mlada zaljubljenca sta se v rodni vasi želela poročiti, vendar Ngando ni imel denarja za tradicionalno plačilo dote. Po pomoč se je zatekel k stricu Mbongu, ki pa se je namesto tega, z razlogom, da bi mu peta žena končno rodila potomca, proti njeni volji želel poročiti z Ndomé. Ndomé zanosi z Ngandom v upanju, da je Mbongo ne bo več hotel, ker ni devica in nosi *otroka nekoga drugega*, vendar jo Mbongo kljub temu vzame za peto ženo. Ngando in Ndomé želita zbežati iz vasi, a ju najdejo in pretepejo, Ndomé je zaradi svojega upiranja tepena tudi s strani očeta. Vrhunec tragičnih posledic nezaželene poroke je Ngandova ugrabitev otroka, ki se konča z njegovim zaporom, Ndomé pa pristane pri možu Mbongu.

#### **Analiza:**

Uvodni kadri nam tradicionalno kamerunsko proslavo in z njo povezane tradicije plesa, petja, glasbe in umetnosti maskiranja predstavijo dokaj nevtrarno. Tudi v vseh kasnejših sekvencah spominjanja nam režiser predstavi predvsem **tradicionalno, vaško** afriško življenje. **Moderno, urbano afriško življenje** ponazarja le represivni aparat države, policist in stavbi sodišča ter zapora<sup>88</sup>.

Skozi razvoj nesrečne ljubezenske zgodbe, ki je posledica vsiljenih tradicionalnih vzorcev, pa režiser počasi stopnjuje **kritiko tradicionalnega sistema**<sup>89</sup>. Če je glavnina

---

<sup>88</sup> In okvirna diegetična postavitve, saj je večina dogajanja postavljena na prizorišče mestnih ulic.

<sup>89</sup> Zato začetni govor na proslavi – *To leto želi Ngondo doseči mlade, ki izgubljajo vero v tradicijo. To je ekstremno nevarno za vse nas* – vzporedno z razvojem zgodbe izpade tragikomičen.

kritike tradicionalnega prikazana skozi zgodbo samo<sup>90</sup>, pa se avtor **kritike zahodnjaškega** loti na ravni govorjene besede, ko Mbongo v svojem notranjem dialogu okrivi belce in skorumpiran vodilni sloj države za krivice, ki se mu dogajajo (in tako vnaprej opraviči svoja amoralna dejanja<sup>91</sup>). Gre za **odkrit didacticizem**, skozi več plasti naracije režiser usmerja gledalčev pogled in čustvovanje, povsem jasno se postavi na stran nesrečnih mladih zaljubljenecv (ki sta simbol mladosti, prerojenega afriškega razsvetljenstva) napram tradicionalnim togim obredom in običajem, ki počasi, vendar učinkovito, razblinjajo njune sanje o skupni sreči (in metaforično sanje o pravični družbi).

Srž filmske zgodbe je ponazoritev temeljnih ovir na poti k vzpostavitvi **ženske subjektivite**. Problemi (dogovorjenih porok, poligamije, patriarhata, nasilja nad ženskami) so predstavljeni povsem nazorno na govorni ravni, pa tudi na ravni dejanj. Moč patriarhata in večvrednosti moškega režiser najbolj nazorno prikaže v prizoru, ko Mbongo leno izstopi iz hiše in ukazuje svojim štirim ženam, jih označi za ničvredne čarovnice, saj poleg tega, da so neumne, tudi niso zmožne roditi otroka. Kritika vsiljenih porok (problem tradicionalnega plačila dote) se pokaže v prizoru vsiljene zaroke med Mbongom in Ndome, ko se *negativca*, njen oče in Mbongo, ob sklenitvi histerično smejeta, Ndomin upor pa je kaznovan s pretepom. Ženske tudi nikdar ne sedijo za mizo z moškimi, temveč na tleh. Čeprav je problem ženske emancipacije v ospredju, gre za **feminizem prve stopnje**. Ndomé je predstavljena kot lik z močno osebnostjo (ki se upre očetu in Mbongu), a konec koncev nima popolnoma nobene besede pri izbiranju ženina in svoje nadaljnje življenjske poti. Neizbežnosti tradicije se ne more izogniti. Poleg nje so ostale ženske v filmu večinoma tiho, razen kadar se strinjajo z moškimi in utrjujejo tradicionalne vzorce. To pa ne pomeni, da so z njimi dejansko zadovoljne. To spoznamo ravno v zgoraj omenjenem prizoru Mbonga in njegovih štirih žena, ki, kljub temu da ne ugovarjajo, s svojimi pogledi in počasnimi kretnjami izražajo prezir in nespoštovanje do moža. Režiser torej opozori na problematiko, a konstrukcija spolnih vlog ostane na isti diskriminatorni ravni.

---

<sup>90</sup> Mestoma pa tudi skozi konkretne komentarje. Tako na primer govori prijatelj Mbela, ko Ngandoja in Ndome spodbuja k begu iz vasi: *Človek ne more vse življenje prenašati krivice. Vedno smo ubogali. Tudi oni bi morali poslušati nas.*

<sup>91</sup> *Preveč problemov za enega samega moža. Cene se kar naprej zvišujejo, moji ribiči zadnje čase ne ulovijo ničesar, ker belske ladje lovijo ribe celo v naših vodah. Naši lastni črni bratje so tisti, ki so omogočili takšno stanje in nas pripeljali v revščino.*



**Ustno pripoved** nam režiser/*griot* poda skozi strukturo in vsebino zgodbe same. Obstaja nek realen čas in prostor, ki služi kot okvir, znotraj tega pa se odvija ljubezenska pripoved z nesrečnim koncem. Spomini Nganda govorijo tragično, a *poučno* zgodbo. Ustno pripovedništvo *znotraj* diegeze pa je v filmu prisotno pri tradicionalnem običaju prve zaroke med Ndomé in Ngandom, ko njen oče pripoveduje zgodbo o zajcu in antilopi. V filmu prevladuje **francoski govorni jezik**, kar mestoma izpade nerodno, saj domačini niti razmišljajo ne v lastnem – *duala* – jeziku, temveč v kolonizatorskem. Le v funkciji poudarjanja starodavnih tradicionalnih običajev režiser navadno, ne pa vselej, uporabi *duala* jezik. Funkcija lingvističnega jezika je v izpostavljanju intenzivitete tradicionalnega obredja, ne pa v splošnem prikazu *avtentičnosti*.

Skozi kinematografski aparat je vseskozi **poudarjena skupnost pred posameznikom**. Tako že v okvirni fabuli, kjer praznuje celotna skupnost<sup>92</sup>, govornik poudari pomen prenosa starodavne kulturne tradicije na skupnost mladih. Tudi oče pri prvi zaroki poudari pomen poroke za celotno skupnost, ne le za zakonca.<sup>93</sup> Sicer pa v filmu določeni **posamezniki** kljub temu **izstopajo**. Poleg Ndomé in Mbonga<sup>94</sup> je najbolj dodelan lik Nganda. Pomembnosti njegove osebe se zavemo na samem začetku, ko mu kamera, medtem ko išče svojega otroka, ves čas sledi med množico. Tudi sicer je velika večina zgodbe grajena na njegovih subjektivnih spominih in z njimi povezanih čustvih. Ekspresivnost njegovih emocij je od časa do časa pretirana, igra nekoliko gledališka, a vseeno ravno prav nazorna, da z njim čutimo izgubo, ujetost in tragičnost. Njegov karakter je izdelan predvsem skozi fokusiranje in bližnje plane, subjektivno pozicijo kamere in glasbeno spremljavo, ki nam sporoča njegovo trenutno duševno stanje. Spremljamo njegov počasni padec, ki ga privede do socialnega dna, zapora. Kljub določeni stopnji dodelanosti likov so ti na koncu le **metafore in služijo predstavitvi določenih segmentov skupnosti in družbenih vrednot** (tradicije, vpliva, denarja in moči, ljubezni, pravice, resnice, svobode).

---

<sup>92</sup> Kar je razvidno iz prikaza več raznolikih skupin (stari, mladi, ženske, moški, otroci), ki z različnimi plesi, oblečeni v različne kostume, praznujejo *skupaj*.

<sup>93</sup> *Ko vržemo mreže v morje, ne vemo, kaj bomo ujeli. Če je ulov dober, je srečna vsa skupnost*. Tu gre za poudarek na skupnosti tako v dobesednem – ker gre za ribiško vas – kot tudi v prenesenem pomenu.

<sup>94</sup> Vsaj do določene mere še njena starša, vse štiri Mbongove žene in Ngandov prijatelj Mbela.

*Realna* v filmu je kritika sistema, *realna* je nesrečna ljubezenska zgodba. Realen čas je čas v mestu na proslavi, ko Ngando ugrabi otroka. Realni so tudi spomini, moč denarja, odnos do žensk, skratka vsa zgodba, v skladu z njo pa tudi forma filma, želi ponazoriti *realno stanje* Kameruna. V zgodbi sami religija razen na formalni ravni in v času festivala ni eksplicitno poudarjena. So pa **pomembne sekvence sanjskega in simbolnega**, ki pa nikdar ne funkcionirajo same zase, temveč so znanilke dogajanja ali pa pojasnjujejo sedanje stanje in legitimizirajo naracijo. Dobesedno sanjska je sekvenca, v kateri Ngando na postelji sliši pridigo mrtvega očeta. Na začetku ne vemo zagotovo, če mu v sanjah ne pridiga njegov alter ego, vendar iz vzpostavitev kadra plapolajoče bele rjuhe v zraku in zaključnega kadra sence te rjuhe začutimo dejansko prisotnost transcendentnega. V sanjah poteka nadrealistični obred menjave psa in maske, v katerem je prisotna Ngandova mati, ki na vizualni ravni podkrepi očetove besede. Poleg tega se v teh sanjah pojavlja prizor nesrečnega, neželenega spolnega odnosa med Ndomé in Mbongejem, ki se prepleta z grozovito, vrtečo se ponazoritvijo mogočnega drevesa, ki navdaja z občutjem nemoči in groze. Simbolni pomen ima križna montaža, ko med poročnim odnosom zakoncev Ngando v gozdu seka mogočno drevo, pogled kamere pa se medtem dviguje proti njegovemu vrhu, ki postane simbol *faličnega*. Ngando drevo poseče, kar kaže na neuspeh poročnega obreda in potencialno impotenco Mbonga<sup>95</sup>, obenem pa padlo drevo sugerira Ngandov padec na realna tla. Vključen je tudi element komičnega, za kar poskrbi prijatelj Mbela, katerega sama nesorazmerna telesna pojava pusti nek komični vtis, poleg tega pa zaradi hkratnega opravljanja velike potrebe in govora o tem vsebinsko sicer nesrečen prizor<sup>96</sup> postane farsa.

Od **umetnosti** je atmosfersko izredno pomemben **ples**, ki je izražen na različne načine<sup>97</sup>. Poleg stopnjevanja napetosti dogajanja je njegova funkcija tudi prikaz tradicije kot take in s tem *avtentičnega afriškega življenja*. **Glasba** usmerja gledalčev pogled in spremlja vse ravni dogajanja (z uporabo različnih glasbenih zvrsti in instrumentov), je

---

<sup>95</sup> Ki štirim ženam navkljub še nima potomca.

<sup>96</sup> Ngando se zave, da bo stric zaradi moči in bogastva vselej prisostvoval pri njegovih odločitvah v zakonu.

<sup>97</sup> V gostilni v mestu je na *highlife* spremljavo prikazan tudi modernejši, bolj erotično nabit in prav nič diskreten ples.

ambientalna in sporočilna, čustveno močna, potihne le v nekaterih ključnih trenutkih, v katerih za vzpostavitev napetosti bolje funkcionira odsotnost kot pa sama glasba.

Režiser zgodbo gradi počasi, s prikazom različnih dejavnosti, ki so pripeljale do sedanjega stanja, montaža je funkcionalna (kadar je stanje napeto, preskakuje iz kadra v kader, v posnetkih romantičnih ljubezenskih doživetij je dogajanje prikazano v počasnih posnetkih z ubrano, melodično glasbeno spremljavo), mestoma tudi tematska (bližnji plan čveljcev kot povod prepira za skrbništvo nad otrokom; kikirikanje petelina, dokaj dolg kader, ki napoveduje spremembo). Sam karakter črno-bele tehnike je slabše kvalitete, zaradi vtisa ploskosti večkrat začutimo manko globinske ostrine. Filmska naracija ni vselej podana povsem linearno, temveč s časovnim in prostorskim preskakovanjem, so pa vse ostale rabe kinematografskega aparata **popolnoma v skladu s konvencijami** zahodnega filma (raba kamere, osvetlitev, atmosferska glasba), forma nas gladko popelje skozi vsebino, ki je za režiserja ključnega pomena in je posledično mnogo bolj poglobljena in dodelana kot oblikovni vidik filma.

## 6.4 Delo

Baara, režija Souleymane Cissé, Mali, 1978. Dolžina: 90:07 minut. Barvni film. Jezik: bambara. Produkcija: Les Films Cissé (Answers 2010).

### Zgodba:

Naključni stik in preplet življenjskih poti dveh soimenjakov, Balla Traoré in Balla Diarre, ki živita v istem mestu, Bamaku, je osnova zgodbe. Diarra je preprost delavec, ki se preživlja s prevažanjem prtljage, Traoré pa mlad obetaven inženir in nadzornik v tovarni izdelave preprog, ki se zavzema za pravice delavcev (vendar mu pravica lastne žene do samostojnega dela obenem ostane tuja). Njune poti se prekrizata z Diarrovno dostavo na Traorov dom, ko med pogovorom izvesta, da sta soimenjaka, kar ju poveže v prijateljstvo in Traorovo pokroviteljstvo (plača varščino za Diarro, ko ga zaprejo, ker nima osebne dokumenta na delu in ga zaposli v tovarni). Direktor tovarne, Sissoko (ki ga vseskozi tarejo družinske težave zaradi *neubogljive* in nezveste žene Djenabe), je nad mladim inženirjem sprva navdušen, ko pa Traoré na svojo roko organizira sestanek delavcev in se začne zavzemati za boljše delovne pravice in pogoje, ga Sissokovi pomočniki ugrabijo in ubijejo. Sissoko sočasno zaloti svojo ženo pri prešuštvu in jo v navalu besa zadavi. Delavci želijo maščevati nadzornikov umor, vendar Sissoka pred pobesnelo množico na koncu ironično rešijo policisti, ki ga odpeljejo v zapor.

### Analiza:

V filmu je prikazano predvsem urbano okolje malijskega sodobnega življenja<sup>98</sup>, ruralno je prisotno le v prizoru, ko se Sissoko zateče k vraču po pomoč zaradi neubogljive žene svobodnih nazorov in zaradi osebne varnosti pri poslu, torej zaradi *slabih* posledic mestnega življenja ter v prizoru sanjarjenja Diarre o brhkih dekletih na vasi, torej v smislu idealizacije ruralnega. Binarna opozicija med starim in novim in obenem **kritika novega** je predstavljena skozi problematiziranje tako rekoč vseh ravni sodobnega življenja v mestu, ki je posledica vsiljenih zahodnjaških vrednot<sup>99</sup>. S težavami (tako z

---

<sup>98</sup> Tako rekoč celotno dogajanje filma je postavljeno na mestne ulice, v mestno tovarno in v mestna stanovanja.

<sup>99</sup> Ki se izražajo v tovarni skozi optimizacijo delovne sile (odpuščanje delavcev) in nehumanimi pogoji.

zasebnimi vprašanji dostojanstva in izgradnje identitete kot z zunanjimi okoliščinami socialne varnosti) se soočajo prav vsi: revnejši sloj *pribežnikov iz vasi v mesto* (zadolžena prodajalka banan, revni nosači brez dokumentov in osebnega dostojanstva), novi delavski sloj v tovarni (z enakomernim ritmom strojev se izraža monotonost dela, z igro hitrost in nevarnost s kostumografijo plinskih mask, neznosne pogoje pa poudarja medla svetloba, zadimljen videz, svoje nezadovoljstvo pa delavci izrazijo tudi na sestanku), prav tako spremembe negativno občuti izobraženi srednji sloj (tajnice so brez pravih vrednot, izobraženi inženir v dialogu s pijanim prijateljem, s katerim sta v mladosti želela spremeniti svet, zave dvoličnosti svoje vloge v Evropi izučenega inženirja in obenem zastopnika lastnih delavcev<sup>100</sup>, njegova razpetost med starim in novim se izraža skozi mizan sceno, ko se na primer na prizorišče pripelje z motorjem, oblečen v svečana tradicionalna oblačila<sup>101</sup>). Antipol *žrtvam* novega, nekolonialnega sistema je vodilni sloj družbe, ki si je z izdajo lastnega ljudstva in korupcijo v kratkem času nabral veliko bogastva, poseblja pa ga direktor Sissoko<sup>102</sup>. Režiser do tematike zavzame **izredno didaktično pozicijo**, saj je kamera ves čas na strani *naivnega, pridnega, prijaznega, iskrenega* delavca Diarre, večino časa pa tudi na strani Traore. Največ kritike požene Sissoko, ki pa ga na koncu vseeno ujame roka pravice (simbolno je *pravici zadoščeno*). Režiser – vseved s svojim sporočilom demaskira koruptivno naravo novega vodilnega razreda in poudari, da prevzemanje (vsiljenih) vzorcev zahodnega modela modernosti v Afriki ne funkcionira (in da je potrebno skorumpiran vodilni sloj zamenjati z Afričani, ki so bolj odprtega duha, imajo posluš za ljudi in ne delujejo v lastno korist).

---

<sup>100</sup> S katerimi se glede statusa in življenjskega stila težko poistoveti, četudi si to želi (ošteje delavca, ker ga imenuje šef in želi, da bi ga klicali po imenu) in tudi delavci na sploh so nezaupljivi do svojih nadrejenih (čeprav se Traoré sčasoma izkaže za delavcem prijaznega nadzornika).

<sup>101</sup> Zanimiv primer je tudi stil oblačenja Traorove žene M'Batome, ki nosi draga oblačila, vendar je njena stilska kombinacija v najboljšem primeru neokusna.

<sup>102</sup> Ki je sicer predstavljen strogo in formalno, vendar je njegova pojava dokaj komična, njegovo dostojanstvo konstantno spodbija žena, ki ga ne spoštuje (in bi bila lahko neka simbolna kazen za nemoralnost njegovih dejanj), zato mestoma izpade tragikomično in na koncu popolnoma izgubi svoj falični naboj in osebnost, tako da se gledalcu ta karikirana senca človeka kvečjemu zasmili.

Cissé se dotakne tudi problematike žensk, in sicer najbolj očitno skozi lik M'Batome<sup>103</sup>, Traorove žene, ki ji mož navkljub dobri izobrazbi ne dovoli, da bi se zaposlila in zato zdolgočaseno živi življenje gospodinje. Nasilje nad ženskami je najbolj nazorno prikazano v prizoru Djenabine<sup>104</sup> smrti, sicer pa v grožnjah moža ob njeni neposlušnosti. Kritika deluje na dveh nivojih, na ravni tradicije (podrejenosti ženske) in patriarhalnih odnosov, ki se kažejo skozi karakter Sissoka<sup>105</sup> (poudarek, da gre za posledico *tradicije*, pa vidimo v trenutku, ko se ob neubogljivosti žene odpravi k *tradicionalnemu* vraču na vas po pomoč), po drugi strani pa režiser skozi njeno brezbržno držo prikaže in obsodi amoralno (in abnormalno) stanje sodobne malijske novonastale buržuazije. Kljub temu so ženske, kot jih naslika Cissé, v splošnem negativno orisane. V začetnih prizorih na mestni tržnici spoznamo *zoprno, gobezdavo, vreščeco, histerično, goljufivo in zadolženo* prodajalko banan (njeno popolno nasprotje je prijazen in ubogljiv Balla, ki ga ta »čarovnica« kar naprej ošteva), kasneje *opravljive* tajnice, ki spijo z moškimi za denar, tudi Traoreva žena M'Batoma<sup>106</sup> je sprva prikazana kot *razvajena, trmasta, svojeglava, s »poevropiziranim« večvrednostnim* sindromom. Vse naštete ženske so vzkipljive, v dejanja jih vodijo čustva. Najbolj negativen ženski lik, Sissokova žena Djenaba, pa je po drugi strani antipatična ravno zaradi *pomanjkanja* empatije. Lepotica je do moža *nespoštljiva, zaničljiva, brezbržna, nezvesta* (z vsaj dvema različnima ljubimcema) in *nematerinska* (dolžnosti prenaša na hčer). V *Delu* režiser **komaj doseže prvo stopnjo feministične kritike**, saj načeloma že opozori na pereče probleme patriarhalne družbe, vendar po drugi strani ne ponudi nobene rešitve, splošno podobo ženskega spola pa namesto tega gradi na negativni reprezentaciji likov.

**Ustno pripovedništvo** je na ravni diegeze poudarjeno v dvominutnem prizoru, ko griot in pevki sredi ulice zapojejo molitev, posvečeno Sissoku (ker bojda izhaja iz dobre družine), on jim plača premalo, vendar so mnenja, da je tako že prav. Vendar dejanje pusti pečat, saj se to zgodi malo pred nastopom kritičnega obrata – dveh umorov, ki

---

<sup>103</sup> V enem od skupnih prizorov z možem opazimo kritiko povzemanja zahodnjaških vzorcev obnašanja. M'Batoma namreč noče jesti prosa, temveč riž, in mož ji zabrusi, da odkar sta bila v Evropi, ona misli, da je večvredna od ostalih.

<sup>104</sup> *Djenaba se vede, kot bi mi bila enakovredna* (potoži Sissako prijatelju).

<sup>105</sup> Sissoko predlaga Traoru, da bi bilo bolje, da se o resnih stvareh menita sama, ker ženski nikoli ne gre zaupati. Tu gre za eksplicitno kritiko patriarhalizma in mačizma.

<sup>106</sup> Skladno z razvojem zgodbe je sicer prikazana nekoliko bolj nevtralnno.

zapečatita njegovo usodo. Tako griot, čeprav tega ne izreče, napove njegovo nesrečno usodo. Samo zgodbo nam režiser predstavi kot lirično popotovanje po sodobnem življenju v Maliju skozi konkretne zgodbe *običajnih ljudi*, te pa mestoma pospremi z griotsko glasbeno spremljavo. Razen redkih vpljudnostnih fraz (pozdravov in štetja denarja) je večinoma uporabljen **domač malijski jezik** z območja **Bambara** z namenom prikaza *avtentičnega* afriškega življenja v *avtentičnem* afriškem filmu in lažje razumljivosti in dojemljivosti za malijskega gledalca.

Namen filma je **prikazati realno, običajno** afriško življenje skozi formalno povsem *realistični slog pripovedi* treh slojev. Vendar začetna in končna sekvenca izhajata iz Diarrovih **sanj** (o srečanju in interakciji s Traorom), sta introspektivni in nabiti s simboliko nezavednega<sup>107</sup>. Sanjsko je prisotno tudi v sekvenci sanjarjenja o idiličnem vaškem ljubezenskem življenju Diarre, ki ga ostro prekine padec na realna tla, konkretno z aretacijo. Magični, skorajda pravljlični so fotografija in zvoki v prizoru prvega Djenabinega prešuštva, kjer je filmska forma zanimivo uporabljena v nasprotju z vsebino z namenom še večjega poudarka negativne vloge Djenabe, saj slišimo pogovor z ljubimcem, ki nasprotuje njenemu sebičnemu vedenju, ona pa je do tega popolnoma brezbrizna, obenem pa gledamo pravljlični prizor slapu, mehke travnate bilke in ptičje žvrgolenje. Vendar se kamera počasi in navidezno neopazno spušča po slapu navzdol, tako da na bolj subtilni ravni zaslutimo njen padec. Religiozno je prepleteno z islamom in vraževerjem, pomemben je dolg prizor mrmranja in ponavljanja molitve ter veliki plani rožnega venca, ki poudarjajo iracionalnost religije, a ta v splošnem ne igra pomembne vloge.

Režiser skozi celotno zgodbo zavzema stališče v prid **skupnosti pred posameznikom** (kar pride še posebej do izraza na delavskem sestanku in pri izbruhu jeze delavcev, ki se zavzamejo za dobro skupnosti in kasneje pri želji po maščevanju smrti svojega nadzornika). Glede poglobitve v posamezne karakterizacije je režiser **ostal pri bolj površinskem orisu**, saj tekom filma pozornost prerazporedi na več glavnih karakterjev (izstopata Balla Diarra in Traoré, sicer pa veliko mero časovnega narativnega prostora zavzamejo še Sissoko, M'Batoma in Djenaba). Vsak izmed njih je predstavljen v tolikšni meri, da ponazori celoten družbeni sloj in da gledalec dobi vtis, katera stran je

---

<sup>107</sup> Vloga ognja, glasbe, tišine in črnine okoli Balle.

*prava*, kdo je *good guy* in kdo *bad*, nobena od predstavljenih oseb pa ni dovolj individualizirana, da bi se gledalec z njo poistovetil (v najboljšem primeru začuti empatijo do sramežljivega, ponižnega Balla Diarre).

**Aplikacija umetnosti** v filmu je omejena predvsem na funkcionalno rabo sodobne malijske ljudske glasbe<sup>108</sup> 70. let prejšnjega stoletja. Večinoma so zvoki atmosferski, griotska pesem *Baara* pa je v ozadju vsakič, kadar spremljamo določeno potovanje, simbolično življenjsko pot enega od obeh Ball (in tako z melodijo kot z besedilom podkrepi sporočilnost filma). Ljudski ples je prisoten pri večerni zabavi nosačev kot del kulturnega artefakta ruralne tradicije, sicer pa tudi na zabavah, kot je večerja pri direktorju, ne plešejo, kar nakazuje ponotranjanje zahodnjaških vrednot (na neki bolj subtilni ravni, na prvi pogled so namreč karakterji povsem *afriški*; oblečeni v domača oblačila, govorijo domač jezik, se celo norčujejo iz belcev, vendar to ravno zaradi upoštevanja pravil zahodnega sveta izpade ironično<sup>109</sup>).

Pripoved je **časovno in prostorsko strukturirana povsem linearno**, progresivistično, s tipično tridelno strukturo **začetnega ravnovesja** (delo obeh), ki ga **porušijo** stavka delavcev, nezvesta žena, dva umora in pripeljejo do končne **razrešitve** (ki je v tem primeru sicer tragična, vendar s sporočilno noto utopičnega optimizma, da roka pravice deluje, torej *še obstaja upanje*). Sicer gre za križno montažo kadrov, vendar pripovedi, ki so med seboj povezane, tečejo vzporedno. Edina izstopajoča, sanjska in repitativna prizora sta začetni in končni, a je njuna funkcija prav tako v podkrepitvi vsebine, povežeta jo v celovito pripoved. Raba kamere je **konvencionalna**, za čustvovanje so uporabljeni veliki plani, režiser upošteva splošne kinematografske kode, izjema je le od časa do časa subjektivno postavljena kamera, ki Traora z gledalcem sooči iz oči v oči.

---

<sup>108</sup> Ki jo je za film priredil Lamine Katé.

<sup>109</sup> Ostale umetnosti v filmu niso izpostavljene ravno zaradi narave kritiške pozicije do modernega, sodobnega, ne pa do tradicionalnega.



## 6.5 Moderna pripoved griota

Djeli, conte d'aujourd'hui, režija Fadika Kramo Lanciné, Slonokoščena obala, 1981. Dolžina: 88:36 minut. Barvni film (8:30 minut črno-bele tehnike). Jezik: dioula, francoski. Produkcija: Dubas Film Production (IMDB 2010č).

### Zgodba:

Zgodba filma govori o Karamoku, predstavniku griotov Kouyaté, in njegovi izbranki Fanti, ki prihajata iz iste vasi (Fantin oče, bodoči imam Karamoko-Bah, po smrti Karamokovega očeta skrbi za njegovo družino), vendar se zaljubita med šolanjem v Abidjanu, kjer naj bi nadaljevala z visokošolskim študijem. V času počitnic, ki jih preživljata doma, na vasi, staršem povesta o svoji želji po poroki, a jo vsi po vrsti zavrnejo, saj se kasta griotov tradicionalno lahko poroča le s pripadniki lastne griotske družine. Mlada zaljubljenca pri odločitvah nimata veliko besede, zato Karamoko predlaga, da skupaj odideta in zaživita v mestu. Fanta pa se želi poročiti s soglasjem staršev, poleg tega bi njen odhod pomenil prenos njene kazni na mater (oče zaradi hčerine neubogljivosti zavrača ženino hrano in ji grozi z izgnanstvom). Zato Fante prekine njuno zvezo. V vso zmešnjavo poseže prihod Karamako-Bahovega starejšega brata Sidika, ki Fantinemu očetu pojasni, da so se časi spremenili in naj zato sprejme poroko. Karamako-Bah je nad pozivom presenečen in sklene, da bo o tem razmislil. Medtem pa Fanta usodo vzame v svoje roke in se poskusi ubiti. Dejanje se ne posreči, dekle konča v bolnišnici, kamor prihiti tudi Karamoko in se sooči z njenim očetom. Zgodba se konča z odhodom Fantinega očeta in izbranca iz bolnišnice.

### Analiza:

*Moderna pripoved griota* binarno prikaže nasprotna si pola **tradicije in modernosti** in med njima zariše ostro ločnico. Glavna protagonistka zgodbe, Fanta in Karamoko, spoznamo v njenem sodobnem, mestnem okolju v času šolanja v Abidjanu. Režiser za vzpostavitev mestnega vzdušja uporabi več atmosferskih vzpostavitvenih posnetkov mesta, visokih stolpnic, urbanega življenja. Moderni in obenem evropski sta tudi drži protagonistov, njuna oblačila in govorica (med seboj govorita francosko, kar sugerira uporabo francoščine za izobrazbeno). Vendar že na začetku prepoznamo njuno vez s tradicionalnim okoljem, in sicer skozi Fantino nostalgčno oziranje v starodavno

preteklost, ki nas popelje v sanjsko sekvenco griotskega petja in plesa<sup>110</sup> ter s Karamokovim darilom, ploščo z epsko glasbo Mandinka griotov (ki jim tudi sam po tradiciji pripada). Ruralna, tradicionalna skupnost je gledalcu predstavljena kasneje, skozi vzpostavitevne kadre<sup>111</sup> afriške narave in s prikazovanjem običajnega življenja na vasi in zavzame ves preostali narativni prostor. Ruralno okolje *kot tako* ni predmet kritike, so pa konstantno pod vprašaj postavljene nekatere **toge in zastarele tradicionalne obredne prakse**. Zato **med tradicijo in modernim** ves čas prihaja do **konfliktov**, ki so prikazani na različne načine. Na ravni neverbalne komunikacije so to detajli, kot je posnetek prihoda Karamokovega avtomobila v vas, kamor več kot očitno vizualno in tematsko ne sodi; skozi kostumografijo, saj sta mlada zaljubljenca vselej, kadar sta skupaj, oblečena v zahodnjaška oblačila in med seboj govorita francosko, na vasi pa se včasih preoblečeta v tradicionalno obleko, spet drugič v izstopajoča, moderna oblačila. Na ravni govora je razkol najbolj ekspliciten v prizoru prepira med Fantinim bratom Amarom in očetom, ki izrazita popolnoma različni mnenji glede Fantine *neubogljivosti* (brat jo zagovarja), kar se pokaže tudi na nebesdni ravni, saj mizan scena sugerira hkrati njuno medsebojno čustveno vez (sedita blizu skupaj) in fizično ločnico (med njima je betonski steber, ki ju ločuje fizično, kot sta ločena tudi ideološko). Najbolj izpostavljen konflikt je seveda problematična poroka med mladima iz različnih kast (*moderni mladi jo zagovarjajo, tradicionalni starejši zavračajo*).

Režiser pa ne le da ostro zariše razlike med tradicijo in modernostjo, temveč se tudi odkrito postavi v didaktično vlogo kritika, **predvsem kritika tradicije**<sup>112</sup>. Izpostavi problematiko kastnega sistema, po katerem so grioti manjvredni del družbe. Ta tradicionalni predsodek režiser ovrže takoj na začetku filma, ko nas za slabih deset minut s pripovedjo modernih griotov postavi nazaj, v obdobje starodavne Afrike<sup>113</sup>, v čas, ko so bile Djéli družine enakovredne ostalim. S tem, ko je prijatelj Djélija nahranil

---

<sup>110</sup> Vendar se Fanta tudi v svoji fantaziji ne odreče povsem modernemu življenju, saj nosi enak nakit, svoj griotski obred pa opravlja sredi mesta. Sugerira nek hibridni pristop k tradiciji.

<sup>111</sup> Afriškost pričarajo barve, med katerimi so najpogosteje uporabljene peščeno rumena, rdeča in zelena.

<sup>112</sup> Kritika modernega je prisotna le v Fantinem obotavljajočem govoru o prekinitvi zveze zaradi tradicije, ko kritizira mesto Abidjan, ki da je *neosebno, polno ljudi in zato želi otroke vzgajati na vasi*.

<sup>113</sup> To stori s pomočjo črno-bele fotografije zrnatega karakterja, ki jo spremlja počasen ritem griotskega petja.

z lastno krvjo, postanejo njegovi potomci manjvredni. Spoznamo, da je kastni sistem brez dejanske smotrne osnove, zasnovan na nesmiselni gesti in preživetem obredu.

**Izredno pomembno** je vprašanje **ženske subjektivitete**. Osrednji ženski lik je Fanta, dekle, ki je razpeto med dva pola, med izobraženost in vero (dogodke neprestano argumentira in racionalizira, vendar se v trenutku obupa odpravi po nasvet tudi k vraču), med ljubezen in družino, med tradicijo in modernost. Oče pri njej glede doslednega upoštevanja tradicije celo malo popusti, saj si lahko sama izbere moža, vendar na koncu njena odločitev v očetovih očeh ni pravilna in je ne upošteva. Ženska mora skratka spoštovati in brezpogojno ubogati moškega. Največja kazen, poleg izgnanstva, je simbolna, in sicer v obliki zavračanja ženine hrane (ker je s tem degradiran trud in pomen njenih opravil). Fanta sicer razmišlja z lastno glavo in je precej svobodnih nazorov, vendar obstane v vrtincu tradicionalnih prijemov (prav vsi okoli nje so zaskrbljeni zaradi njene *trme*, tako mati, babica in oče kot tudi Karamokova mati), zato tudi sama postane zmedena in v precepu med tradicionalnim in modernim. Tradicionalnemu se sprva tiho upira (reče ničesar, se pa na skrivaj še naprej dobiva s Karamokom), sčasoma pa zaradi vse večjih zapletov postane fatalistična in se zateče k samomoru<sup>114</sup>. Njena nadaljnja življenjska pot ostane odprta, vprašanja neodgovorjena. Je pa stričev prihod in nepričakovan obrat k prevetritvi starih tradicij znanilec sprememb, morda pozitivnih tudi za ženske. Vendar gre za feminizem **prve stopnje**, saj Fanta razen z drastičnimi ukrepi ne spremeni ničesar (kljub dejstvu, da je njen oče razumen mož, ga vodi tradicija), pride pa do vsaj manjših posodobitev patriarhalnih vzorcev, kar dovoli in omogoči stric, torej možki, **ženska nima nobene lastne volje in potencialne možnosti odločanja**.

Filmska fabula se začne uvodnim prizorom nastopa griotov Mandinka (v sodobnem času), ki nas **skozi ustno pripovedništvo** in pesem ob spremljavi kore popeljejo v zgodbo znotraj zgodbe in prikažejo že omenjeno absurdno mitično osnovo kastnega sistema. Tudi rdeča nit dominantne zgodbe o Fanti in Karamoku je predstavitev krivic, ki so s tradicijo prizadejane kasti griotov. Gre dobesedno za *moderno pripoved griota*, ki se v sodobnem svetu sooča s tradicionalnim stereotipom. Elementi ustne pripovedi se na več ravneh kažejo tudi skozi uporabo ljudskih pregovorov in anekdot. Domačini na vasi govorijo **dioula jezik**, v prizorih mesta (in med izobraženci) pa režiser uporabi

---

<sup>114</sup> Njen argument je, da bo s tem zadostila tradiciji.

**francoščino.** Prevzemanje zahodnjaškega ni predmet kritike, **jezik je uporabljen funkcionalno**, za podkrepitev vsebine (in ločnice med modernim in tradicionalnim), domači v smislu avtentiziranja afriškosti, francoski kot predstavitev moderne, urbane Afrike.

**Prednost skupnosti pred posameznikom** pride do izraza na vseh treh družinskih sestankih, kjer se z namenom, da bi odločali o Fantini poroki in usodi, zbere vsa skupnost. Glavni govornik je oče, vendar imajo kasneje pravico do govora tudi ostali (z izjemo Fante). Moč skupnosti pred posameznikom se na ravni zgodbe izraža tudi z navezanostjo Fante na vaško življenje, ki ga problematični tradiciji navkljub preferira pred neosebni, individualističnim življenjem v mestu. V filmu so izpostavljeni trije posamezniki, Fanta, Karamoko in njen oče, vendar niso individualizirani, temveč zastopajo družbo. Na ravni govorjene besede to pride do izraza med pogovorom Amare in očeta, ko slednji pravi, da ne more dopustiti spremembe tradicije zaradi hčere, ker mora biti njegova družina zgled vsej vasi. Fanta se edinkrat v filmu odloči sama, ko se zateče k drastičnemu ukrepu samomora in šele takrat se družina dejansko sooči z njo (z njenimi *osebni* željami). Vendar je tudi to individualistično dejanje le orodje režiserja za kritiko tradicije in ponazoritev nujnosti sprememb, torej kot simbol za potrebo po transformaciji skupnosti (ne pa kot preferiranje subjektivizacije posameznika).

**Gre za realističen oris *realne* Afrike**, pri katerem simbolno ne igra pomembne vloge. Tudi magična, zasanjana sekvenca flashbacka v starodavno Afriko ima za cilj ponazoritev *realne* zgodovine kaste griotov<sup>115</sup>. Islamska religija je v ruralnem okolju vseskozi implicitno prisotna, saj je Fantin oče verski učitelj in bodoči imam, vendar se formalni religiozni sistem prepleta s tradicionalnimi verovanji (mati glede hčere neubogljivosti ne obišče mošeje, temveč vrača in se z njim dogovori za žrtvovanje; tudi Fanta in Karamoko se zatečeta v sosednjo vas na festival, k fetiš-vraču po pomoč). Pomemben za vzpostavitev bolj pozitivne obravnave griotske tradicije je sanjski prizor Fantinega razmišljanja o idilični predzgodovinski Afriki, kjer v tradicionalnih oblačilih pleše in poje griotsko pripoved. Sanjarjenje je prisotno tudi v Karamokovem oziranju in iskanju preteklosti, ko se spominja srečnih zaljubljenih trenutkov, ki sta jih s Fanto preživela skupaj. Sicer pa ima simbolno v svojih redkih pojavnih oblikah zgolj funkcijo **podkrepitve realistične pripovedi.**

---

<sup>115</sup> Ne glede na to, ali je zgodba o izvoru griotske kaste mitičnega ali realnega izvora, je njen pomen v tem, da ta izvor griotom še danes onemogoča normalno življenje in jih na podlagi dednosti stigmatizira.

**Griotska glasba** *Mandinka* skozi celoten film ustvarja atmosfero ljudske pripovedi, ne gre le za spremljavo, ampak za izredno pomemben element filmske govorice. Izraža se skozi lirično ozadje, ki ga skupaj ustvarjajo ksilofoni, kore in petje. Pomemben je tudi **ples** v smislu poudarjanja ključnih, predvsem pozitivnih dogodkov (Fantin prihod na počitnice, ples v sekvenci njenega sanjarjenja ter ob obredu verskega festivala) in pomembnosti tradicionalnih umetnosti za vzpostavitev *realne afriške situacije*.

Filmska uprizoritev tradicije ustne pripovedi ima **klasično realistično strukturo** z linearno podano zgodbo, pri kateri se napetost stopnjuje, srečamo pa se s tremi prostorskimi in dvema časovnima razsežnostma (daljna preteklost, sodobna mesto in vas). Zaplet povzroči diskusija o nedovoljeni poroki, sledi razpletanje in reševanje posledičnih konfliktov, vrh dramaturške napetosti predstavlja Fantin poskus samomora, sledi razrešitev-pomiritev situacije. Konec je dvoumen, saj ob Karamokovem prihodu v bolnišnico med njega in izvoljenko (fizično) stopi njen oče (ki je kadriran kot ujet med oboke vrat, kar konotira še vedno trajajočo ujetost v tradicijo), zato se oba moška obrneta in odideta, se spogledata in slika zamrzne (lahko bi bil to pogled sprave ali pa dokončne prekinitve zveze med ljubimcema). Odprt konec je povezan s posledično večjo poglobitvijo, angažiranostjo in politično akcijo gledalca. Raba kinematskih kodov je popolnoma konvencionalna; vse od osvetlitve, rabe barv, hitrosti montaže, pogleda kamere, kotov kamere do glasbe je v funkciji legitimizacije vsebinskega dela filma, vse formalne karakteristike so popolnoma nevpadljive.

## 6.6 Delci identitete

Pièces d'identités, režija Mwezé Dieudonné Ngangura, Demokratična republika Kongo, 1998. Dolžina: 92:33 minut. Barvni film (vključuje 3,5 minute črno-bele tehnike). Jezik: francoski, wolof. Produkcija: Films Sud, Petrouchka Films, Sol'oeil Films. (IMDB 2010e).

### Zgodba:

V *Delcih identitete* spremljamo potovanje tradicionalnega kralja Bakonga – Mani Konga – v Belgijo, kjer išče svojo dolgo izgubljeno hči Mwano, študentko medicine. Znajde se v vrtincu zapletov, ki pogubno vplivajo na njegovo osebnost in identiteto. Zaradi njegove naivne drže ga zlahka okradejo (skupaj s hčerino sliko), zato zastavi svoje fetiše, posledično pa mora oditi tudi iz *Afriškega doma*, kjer je bil nastanjen. Poleg tega nikakor ne najde hčere. Iz samostana, kamor jo je kot deklico poslal, je zbežala s prestopnikom in samozvanim »kraljem stila«, Vivo-Wa-Vivo. V toku dogodkov se za kraljevega edinega iskrenega prijatelja izkaže Chaka-Jo, mladi taksist, ki v velikem mestu prav tako skuša preživeti in išče samega sebe (zamaskiran v tradicionalna afriška oblačila *robinhudovsko* ropa bogate belske lokale). Chaka-Jo spozna Mwano (ki se izdaja za Amando iz Kameruna) med njenim delom eksotično-erotične plesalke v nočnem klubu, kjer se je morala zaposliti na ukaz policijskega načelnika Jefke-ja<sup>116, 117</sup>. Medtem ko obupani kralj čaka na prihod svojega nečaka Malaye, ki bi rešil nastalo zmedo in odkupil kraljeve fetiše, se ta ob prihodu v Belgijo zaljubi v Mwanino sostanovalko Safi, emancipirano mlado zdravnico. Splet naključij privede do ponovnega družinskega snidenja in srečnega zaključka. Načelnik želi Chaka-Jo-ja obtožiti tatvine, a spozna, da je v resnici njegov sin in ga izpusti. Chaka-Jo, Mwana in Mani Kongo na koncu odpotujejo v Afriko.

### Analiza:

---

<sup>116</sup> Ali pa bi šla nazaj v zapor, kjer je zaradi tihotapljenja droge za Vivo že prestala dvoletno kazen.

<sup>117</sup> Jefke je neizprosen mačistični načelnik, ki ne more pozabiti »dobrih starih kolonialnih časov«, ko je bival v DR Kongu kot zadnji upravitelj in se tam zaljubil v domačinko Anastasijo.

*Delci identitete* intertekstualno odpirajo vprašanja o razlikah med starim in novim. Film v prvi sekvenci predstavi **tradicionalno, ruralno afriško življenje**, in sicer z vzpostavitevimi kadri afriške narave, kraljeve avtoritete, vaškega plesa in proslave ter v eni izmed sekvenc kraljevega spominjanja na kronanje iz 60. let v črno-beli tehniki, z glasbeno spremljavo tradicionalne pesmi<sup>118</sup>. Sprva je *ruralno* tudi *idilično*, vendar ob soočenju z **afriškim modernim, urbanim življenjem** v mestu Kinšasa (od koder kralj leti v Belgijo), kraljeva oprava – in *tradicionalno* kot tako – postane tarča posmeha. Tretja raven, kjer se dogaja večina realnega filmskega časa, prikazuje **zahodnjaško, evropsko življenje** v Bruslju. Razdeljena je na dve (časovno, tematsko in vizualno) različni obdobji. V večini sestoji fabula iz Mani Kongovih sedanjih izkušenj v Bruslju, te pa konstantno primerja s svojimi spomini iz leta 1958, ko je kot član delegacije obiskal Belgijo<sup>119</sup>. **Didakticism s strani režiserja ni ekspliciten niti ne enostranski**. Meje njegovih kritik so zabrisane. Tako meje *med* afriškim in evropskim, kot meje *znotraj* zahodnjaškega in afriškega. In vse to se najbolj nazorno kaže skozi **hibridnost** in notranjo konfliktnost identitet: *neprimernost* kraljeve noše tako v urbani Afriki kot v Belgiji<sup>120</sup> in izguba identitete kot posledica izgubljenih fetišev<sup>121</sup>; problem Mwanine identitete – je Amanda ali Mwana, glede na to, da se ne spomni več materinega jezika in ji je od domovine ostalo le nekaj besed in fotografija<sup>122</sup>; mulat Chaka-Jo ne pozna svojih staršev in ne prenese več, da je *ponarejeno črn, ponarejeno bel, ima ponarejen potni list*; kralj stila Viva-Wa-Viva, nepomemben kriminallec in zvodnik z življenjskim motom *Znamka naredi človeka*<sup>123</sup>. Belgijci so sicer večinoma res karikirani, prikazani kot pijani brezzobi *bebci*, ki v deliriju obujajo spomine na lepoto nekdanjega

---

<sup>118</sup> *Bodi pozoren, jutranja ptica bo priletela mimo. Bodi pozoren, če želiš videti jutranjo ptico. Bodi pozoren, da boš slišal njeno petje.*

<sup>119</sup> Obisk Bruslja je prikazan s sekvencami njegovega utopičnega sanjarjenja o Belgiji kot deželi učinkovitosti in napredka, in sicer skozi implikacijo dejanskih dokumentarističnih posnetkov tistega časa.

<sup>120</sup> Eden izmed pijanih Belgijcev ga okrona za domorodca s helikopterjem na glavi.

<sup>121</sup> Gledalec pa skozi prikaz kraljevega značaja spozna, da dejansko ni izgubil identitete, na nekem mestu tudi sam kralj spregovori o tem v prepiru z Vivo: *Ne, moj sin, ni znamka tista, ki naredi človeka. Beseda naredi človeka.*

<sup>122</sup> Njen *fetiš*, materialni del identitete, je prikazan kot motiv (pridobivanja) osebnega dokumenta. Na policiji se bori zanj, poseduje lažnega, končno ji ga prinese oče (z materino fotografijo, kar poveže njeno *resnično* identiteto z afriško domovino).

<sup>123</sup> Njegov *fetiš* so oblačila (stil ni ne afriški ne evropski, in kot poudari Mani Kongo, tudi ne okusen).

kolonialnega sistema. Vendar režiser tudi v tem primeru ne zavzame povsem črno-bele pozicije, saj prikaže tudi medrasne odnose, ki so pozitivni in funkcionirajo (med kraljem in gostilničarko, njenim vnukom), pomembna je tudi transformacija države do kralja med prisotnimi v baru v trenutku ponovnega srečanja s hčerko, ko od poprej rasističnih in manjvrednostnih občutkov do njega zdaj začutijo empatijo in spoštovanje. Najbolj nazorno je *kritika belskega rasizma* prikazana na televiziji, kjer belec sarkastično oponaša temnopolte kot živali, a se ob tem, kot pojasni Viva, smeji tako belci črncem kot obratno. Gre torej za prikaz mešanja identitet, sposojanja, selekcije in ustvarjanja različnih kulturnih vzorcev. Film implicitno vsebuje tudi **ideološke preference režiserja**, ni pa pedagoški v smislu nedvoumnosti sporočila in aplikacije nujne re-akcije občinstva, temveč je njegov prvotni namen **občinstvo zabavati**.

Na vprašanje ne/emancipiranosti žensk v zahodnem svetu odgovarja nemoč Mwane (*mora delati kot plesalka*), njena nezmožnost vpliva. Kljub temu se moški nadvladi mestoma tudi upre (policistu, ki ga zaradi nadlegovanja oklofuta in s konstantnim zavračanjem Vive). Je relativno **močan ženski lik**. Sprva se upira tudi Chaka-Jo-ju (češ da so *vsi moški isti*), a naposled pade v njegov objem. Na koncu je *moški tisti*, ki jo reši (pa naj bo to oče ali Chaka-Jo). Bolj feministično zasnovana ženska figura je izobrazena sostanovalka Safi, ki moške prezira, vendar le dokler se ne zaljubi v Malayeja. Sicer pa je prisotna **kritika tradicionalne obravnave ženske**, saj kralj nikoli ne popusti pri upoštevanju tradicije, da se ženske ne smejo dotikati njegovih fetišev (na prvo konfliktno situacijo naleti z žensko carinico, ki ji raje plača davek, potem pa s prostitutko). Vendar precedenčno opazimo **dejanski premik**, transformacijo **okorelih tradicij**, saj mu na koncu ravno Mwana nadene tradicionalne fetišne predmete, poleg tega se dogovorita, da bo medicino prakticirala kot tradicionalna zdravilka, čeprav tega ni počela še nobena ženska<sup>124</sup>. **Feministična kritika prve ravni** je okvirno prisotna, a ni v ospredju, kljub temu pa film vsebuje tudi **smernice druge ravni kritizma**, pri kateri se neenakopravna in neenakovredna obravnava ženske subjektivitete dejansko *spremeni*.

**Tradicija ustnega pripovedništva** je v filmski fabuli nepomembna, izražena zgolj z repetitivnim vzorcem petja tradicionalne pesmi jutranje ptice, znanilke sprememb.

---

<sup>124</sup> Mani Kongo kot razlog za odločitev navede, da je *na potovanju spoznal, da se časi spreminjajo*.



Vendar se v *Delcih identitete* kaže na povsem drugačen način. Zgodba je namreč narejena po **vzoru pravljice**, pri tem pa ni nakazano niti ne pomembno, ali ima svoje korenine v strukturi *zahodnjaških pravljic* ali v tradiciji *oralnega pripovedništva* ljudskih afriških zgodb. *Kralj išče svojo princesko, zlobnež* (Viva) je element distrakcije, ki onemogoča idilo, *princ* na belem konju (ali v belem avtu) pa reši vse zagate in princesko. In *vsi so srečno živeli do konca svojih dni*. Film je tako sestavljen iz mnogih neverjetnih naključij. Govorjen jezik je skoraj v celoti **francoski**, govori ga tudi kralj v svoji vasi z domačini in v notranjih monologih. Le nekaj besed (pozdrav policijskega načelnika) je spregovorjenih v **jeziku wolof** z namenom izkazovanja Jefkejevega spoštovanja do kralja, poleg tega je v kongoškem jeziku tradicionalna pesem. Jezik ima prej kot namen vzpostavitve avtentičnega afriškega namen prikazati evropsko okolje v fizičnem pomenu in vpliv kolonialne ideologije na psihološko raven koloniziranih (v tem primeru kralja).

Posamezniki so v filmu izrednega pomena in **ne ponazarjajo vsak svoje subkulture**, ker so v veliki meri tudi sami sestavljene osebnosti iz *delcev identitete* in različnih kulturnih vzorcev. Obstaja pa toliko bolj **podrobna karakterizacija** likov, predvsem Mani Konga. Ta je predstavljen kot ponosen, vendar *plemenit, dober po srcu, naiven, vljuden, prijazen, ljubeč, starševski, skratka človeški*. Vse te značajske lastnosti so prikazane na več načinov. Z obrazno mimiko (nedolžen, prijazen pogled in tople oči), z občasno tragikomičnostjo njegove pojave, s telesno govorico (na začetku, doma in na dokumentarnih posnetkih je drža pokončna, ponosna, tekom dogodkov, ki degradirajo njegovo osebnost, pa postaja sključena, pogled povešen) in s simboličnimi kadri (ko se ureja in gleda v razbitem ogledalu, kar sugerira razdrobljenost in nekonsistentnost njegovega jaza). Režiser nas popolnoma brez zadržkov spusti v njegove misli, ki jih gledalcu zaupa s tehniko notranjih monologov, v njegove spomine na leto 1958, v njegove sedanje strahove in iluzije. Tako gledalec *z njim* doživlja zgodbo, *z njim* upa in čuti. Mani Kongo je **izredno poglobljen lik**, s katerim se gledalec identificira in je več kot le predstavnik tradicionalne vaške afriške skupnosti (kar je razvidno tudi skozi postopni razvoj njegovega karakterja, ki ne stagnira, temveč se razvija).

Gre za film, v katerem ima **magično prednost pred realnim**. Režiser na prvo noto želi zabavati gledalca in ga zato popelje v pravljico, ne pa v resnično življenje. Skorajda polovico fabule sestavljajo prizori spominov, sanjarjenj in želja. Magično se izrazi tudi

v sekvenci privida boginje Noubie, ki oblečena v tradicionalna oblačila s *hip-hoperskim* stilom Mani Kongu pojasni krivice kolonialnega sistema in mu odpre oči. Sprva jo kamera prikaže zamegljeno, sčasoma se slika razjasni (kot tudi njena podoba in pomen). Mani Kongu predstavi dejanja kolonizatorjev, ki so leta 1895 v Belgijo pripeljali Kongočane, jih *razstavili* in slekli, da so umrli od mraza. Simbolen je tudi prizor, ko se kralj odreče svojim fetišem v zameno za posojilo. Skozi izredno hitro menjavanje kadrov, udarni ritem bobnov in prikazovanje detajlov mask iz antične trgovine zaznamo nekaj tesnobnega (prisotnost duhov prednikov). Skratka, kljub temu da film prikazuje *realne* dogodke, je **sanjsko oziroma pravljlično tisto, kar poganja zgodbo**. To pa ne pomeni, da ne vsebuje **kritike realnega**.

Od umetnostnih zvrsti je izpostavljena **glasba**, in sicer tradicionalna na podeželju, sodobna v afriškem mestu, belgijska na ulicah Bruslja ter kongoleška rumba - *soukous* - Papa Wembe na afriškem večeru v Belgiji. Uporabljena je povsem ambientalno. Poleg tega ima izreden pomen tradicionalna **umetnost mask**, skulptur in fetišev (spoštovanje na afriškem podeželju, posmeh v mestu in v Evropi). Afriški **ples** je prisoten, a z izjemo tradicionalne proslave v domači vasi v Bruslju nikdar ne nastopi v obliki obredja, temveč kot tedenska aerobna vadba (nima povezave s kulturno tradicijo). Prikazan je tudi v dokumentarnih posnetkih sanjarjenja kot vtis tradicije, ruralnega, kot nasprotje modernega, napredka.

Zgodba je podana s **preskakovanjem sekvenc** med sedanostjo in preteklostjo in s prepletanjem različnih zgodb, vendar **relativno linearno**, prevzame tudi večino zahodnjaških vzorcev filmske govornice (funkcionalna raba mizan scene, kamere, skuša na primer ustvariti vtis afriških barv, montaža je funkcionalna) z realistično strukturo<sup>125</sup>, podrejeno zgodbi. Vendar režiser na dejanje večkrat le namigne, kot izrecno pove ali prikaže. Pomembno postane **tisto, kar ni nujno izrečeno ali eksplicitno izraženo** (na primer prisotnost duhov prednikov; sekvenca mimobežočih dreves kot vtis vrtočlavice in zmedenosti, Chaka-Jo-jeva oprava in frizura, ki karikirata viktorijansko Anglijo). Režiser **ni vseved** v klasičnem pomenu, ki bi gledalcu sporočilo prinesel *na pladnju*, temveč postavi gledalca v vlogo selekcioniranja in izbiranja simbolnih sporočil filma.

---

<sup>125</sup> Čeprav institucionalne rabe filmskih konvencij prekinajo tudi vmesni moteči faktorji, kot je na primer kader negibne spominske fotografije, ponavljajoče se in medsebojno prepletene sekvence spominov in želja, ritem montaže je mestoma preveč hiter za sledenje ...

### 6.7 *Ali Zaoua. Princ ulice*

Ali Zaoua – Prince de la rue, režija Nabil Ayouch, Maroko, 2000. Dolžina: 94:41 minut. Barvni igrani in deloma animirani film. Jezik: arabski, francoski. Produkcija: Playtime – TF1 International, Ali N'Productions, Alexis Films – ACE Editing (IMDB 2010b).

#### **Zgodba:**

Skozi uvodni televizijski intervju spoznamo dečka z ulice po imenu Ali Zaoua, ki želi postati mornar in s svojim dekletom kot v pravljici odpluti na otok z dvema soncema. Skupaj s tremi prijatelji, Kwito, Omarjem in malim Boubkerjem, zato zapusti tolpo gluhonemega Diba, ki ima svoj tabor v zapuščeni stavbi na obrobju Casablance. Otroci se preživljajo tako, da zanj kradejo, prosjačijo, preprodajajo cigarete, krut vsakdanjik pa si lajšajo z igranjem nogometa in omamljanjem z lepilom. Zaoua in njegovi prijatelji se preselijo na zapuščeno teraso v pristanišče, a jih Dib s svojo tolpo, katerih moto je *življenje je sranje*, najde, in ker nočejo nazaj, pride do prepira, v katerem Ali Zaoua izgubi življenje. Kwita in prijatelja se odločijo, da bodo Alija dostojno pokopali, ne glede na zapleten proces obreda, na pomoč pa jim priskoči stari mornar Hamid. S prijateljevo smrtjo se težko soočajo, zato med njimi pride do prepиров, vsak od njih pa iznajde svoj način bega iz realnosti. O smrti sina obvestijo tudi Alijevo mati, prostitutko, s katero se Omar čustveno zbliža. Kljub pomanjkanju denarja, težavam, ki jih povzroča Dibova tolpa, preganjanjem varnostnikom in ostalim oviram jim na koncu uspe organizirati in izvesti dostojen pogreb, kot se za mornarja spodobi, na morju.

#### **Analiza:**

Klasična opozicija (tradicionalno/moderno) v filmu ni posebej izpostavljena, so pa na več ravneh poudarjene medgeneracijske razlike. Glavnino filma predstavlja življenje **uličnih otrok**, od odraslih pa razen mimoidočih spoznamo le peščico likov: starega, prijaznega in očetovskega mornarja Hamida, avtoritarnega vodjo tolpe, posiljevalca otrok, Diba, prostitutko go. Zaoua in neimenovano gospodično, ki si jo Kwita v svojih blodnjah predstavlja kot bodočo ženo<sup>126</sup> in se z njo navidezno pogovarja. Otroci ulice so prepuščeni sami sebi in zaradi težkega vsakdana večkrat reagirajo kot odrasli, sicer pa

---

<sup>126</sup> Spozna jo tako, da ji ukrade denarnico, za kar mu je kasneje žal.

so s strani družbe prezirani. Vse dogajanje je postavljeno v Casablanca<sup>127</sup>, kjer spoznamo **kontrast med normalnim življenjem** (dobri avtomobili, lepe stavbe, vsakdanja opravila mimoidočih) in **življenjem na obrobju mesta** (tako v obliki fizične postavitve na obrobje mesta, kot v smislu zapostavljanja problematike v mišljenju ljudi). Mesto nam na več točkah predstavijo vzpostavitevni daljni in splošni plani. Režiser podaja kritiko tovrstnega sistema, vendar ne eksplicitno, na ravni govora, temveč skozi sam potek dogodkov, ki jih otroci kot posledico svojega statusa preživljajo. Vendar kritika z de-kolonizacijo ni neposredno povezana. Lahko bi bile tovrstne socialne razlike seveda posledica maroške zgodovine, vendar režiser po tem niti ne vprašuje niti ne skuša iskati vzrokov za današnje stanje. **Zanima ga sedanost, ne preteklost**, torej ne *kaj in zakaj* je privedlo do problematike in kako naj jo (gledalec) rešuje, temveč želi predvsem osvetliti dejstvo, da otroci ulice *obstajajo*. Kritična pozicija torej ostaja, a **ne vključuje klasičnega didakticizma** in sugeriranja konkretnih in s strani režiserja usmerjenih družbeno-političnih akcij občinstva.

**Ženska kot subjekt v filmu ni posebej izpostavljena**, med uličnimi otroci ni niti ene deklice, a po drugi strani deklice za te otroke pomenijo sinonim za sanje o boljši prihodnosti, o poroki, hiši, samostojnem, *resničnem* življenju. In ravno v tem smislu se pojavi Kwitina muza, naključno mestno dekle, s katero v svojem domišljijem svetu naveže stik. To sanjarjenje mu pomaga pri soočanju z realnim svetom. Poleg nje spoznamo Alijevo mati, socialno izobčenko, ki jo družba zaničuje zaradi poklica prostitutke, ne glede na njene osebne lastnosti in materinsko vlogo<sup>128</sup>. Prostitutka postane grešni kozel slabega sistema namesto sistema samega. V splošnem je **vprašanje ženske emancipacije v filmu zapostavljeno**, ker se njegova tematika osredotoča predvsem na problem *otroka*, ni pa popolnoma izključena.

**Tradicija ustnega pripovedništva** kot taka **nima pomembne vloge**, je pa liričnost kontinuitete in sosledja dogodkov podana s povezovalno ambientalno filmsko glasbo, ki z otožnim napevom spremlja tragične, mestoma pa tudi komične dogodke. V vsej pripovedi je uporabljen le domač, **arabski jezik**. S tem režiser *avtentizira* magrebški afriški film.

---

<sup>127</sup> Večinoma na zapuščenih gradbiščih obrobja mesta, na pristaniščih in deloma v mestno središče.

<sup>128</sup> Spominja se, kako so se njej in Aliju otroci posmehovali. *Lahko bi jim odgovorila. Lahko bi jim povedala, kaj njihovi očetje počno z menoj. A tega nisem mogla. Vi otroci ste tako kruti.*

Ves čas sledimo razlikam, prednostim in slabostim dveh načinov življenja na ulici, in sicer bivanja v **množični tolpi** (ki nudi protekcijo pred zunanjimi nevarnostmi, obenem pa gre za medsebojno rivalstvo in Dibovo spolno zlorabo) in manjšo, bolj ranljivo, a čustveno povezano skupino-nadomestno **družino** in tehtanju, katera od obeh možnosti je manj slaba<sup>129</sup>. Vendar režiser na vseh ravneh podajanja zgodbe izkazuje **simpatijo do manjše** skupine posameznikov, ki dobijo možnost samostojnega, individualnega odločanja in določeno mero svobode. Posamezni karakterji so zastavljeni poglobljeno, posebej Kwita, Boubker in Omar. Ali Zaoua je predstavljen kot nekakšna uvertura v diegezo, kot hraber in bister deček z velikimi cilji v življenju in tragičnim koncem<sup>130</sup>. Kasneje postane njegova podoba v očeh prijateljev skoraj božanska, popolna. Kwita je prikazan kot nekoliko *nevrotičen*, a izredno *srčen*, *dober prijatelj*, nekoliko *bojazljiv*, *bister*, vendar živi v svojem sanjskem svetu, Omar pa je v nasprotju z njim notranje *manj koherenten* lik, ki hrepeni po družbenem priznanju, priznanju prijateljev in ob kakršni koli šali na njegov račun postane *užaljen* in *agresiven*, obenem je *pogumen* in *kolegialen*. Kljub medsebojnim konfliktom se na koncu pobotata. Boubker je tragikomičen lik zgodbe, nekakšen *trickster*, ki skrbi za ravnovesje med ostalima dvema. Je simpatičen, občasno bolj počasnega mišljenja, spet drugič pronicljiv, z otroško domišljijo in odraslo resnostjo, z obilico grimas, *naiven*, *šaljiv*, *prijeten*. Vsi trije so prikazani zelo nazorno, toliko, da gledalec *začuti* njihovo travmo ob izgubi prijatelja, njihovo negotovost in revščino, obenem pa se nasmeje ob šaljivih trenutkih. Prikaz majhne skupine **razbije breme popolne osredotočenosti** na eno osebnost, saj porazdeli pozornost med tiste tri karakterje, ki so relevantni *kot individuumi*, pa tudi kot *celota*.

**Magično je v filmu izrednega pomena.** Film se sicer začne s prizorom dokumentarne kamere televizijskega intervjuja, tudi časovno-prostorski okvir ves čas ostaja realističen. Kljub temu je vsa zgodba **v temelju povezana s simbolnim**. S simbolom Alijevega dostojanstva in oživitve njegove pravljice o dveh soncih, zato na primer Kwita splete

---

<sup>129</sup> Ali je ubit zaradi odhoda iz tolpe, Omar in Boubker kolebata med obema možnostma in dvakrat v filmu skorajda pristopita nazaj k tolpi, po Kwitinem mnenju *h kretenom, ki so ubili našega prijatelja!*

<sup>130</sup> Kasneje, po njegovi smrti, spoznamo tudi detajle odnosa z materjo. Na začetku filma jo v intervjuju namreč obtoži, da je nekemu tujcu *hotela prodati njegove oči* in da je zdaj mrtva. Vse to se izkaže za laž, Ali Zaoua je bil dobro preskrbljen in mati bi *raje sama sebi izpraskala oči, kot prodala njegove!* Kljub temu se je Ali težko soočal s pritiski družbe zaradi materinega poklica, med njenim delom je poslušal pravljico in tako bežal od realnosti, posledično pa je zbežal tudi od doma in na koncu tragično končal.

dve vrsti pravljice kot bega iz realnosti. Z mrtvim Alijem se pogovarja, kot bi bil živ, poleg tega pa skozi halucinacije doživlja njegovo pravljico in se v domišljiji vedno znova pogovarja in posvetuje s svojo muzo. Omarjev pobeg iz realnosti je beg k Alijevi (svoji nadomestni) materi, ki se z njim pogovarja, ga umiva in pri njej zaspi (edinkrat občuti varnost), Boubker pa živi v iluziji opevanja lastnega strica, ki ga je v resnici zapustil in z iracionalnim, neutemeljenim strahom pred vodno čarovnico Aisho. Simbolno je **izraženo tudi skozi formo**. V ključnih trenutkih Kwitinega sanjarjenja se pojavi kader, v katerem kamera s ptičje perspektive preleti valobran. Sugerira, da se zgodba odvija naprej, a ni in ni videti nekega zaključka, ki ga simbolizira dostojen pogreb. Na koncu se v ponavljajočem se kadru le razpre pogled na odprto morje, po katerem pluje Alijeva krsta, simbolno njegova ladja in zgodba dobi epilog. Poleg tega velika stolpa dvojčka simbolizirata prijateljstvo in večno povezanost Alija in Kwite, ki zreta v nebo proti istim zvezdam. Še en simbolni element je *simpatično* narisano stanovanje s kredo<sup>131</sup>. Kreda je tisti motiv, ki tudi sicer simbolno ponazarja sosledje dogodkov in riše življenja naših protagonistov<sup>132</sup>. Kreda nas popelje skozi zgodbo. Tudi islamska religija zavzema določen diegetični prostor, in sicer, ko na pokopališču mladi deček (pripadnik kaste čistih) odkloni molitve za Alija, ker ni neomadeževan in ker Kwita nima dovolj denarja. Tu gre za kritiko religije, ki pa sicer ni prikazana negativno, temveč kot pogonsko kolo zgodbe (saj ravno v religiji temelji prepričanje, da mora vsak človek dostojanstveno, torej skozi obred pogreba, zapustiti ta svet), najbolj eksplicitno pa se izraža pri malem Boubkerju, ki se ves čas uči petja molitve, da bo lahko opravil molitve na pogrebu. Zadnji kader nam prikaže realni obstoj dveh sonc (lune in sonca) in sugerira, da če obstajajo sanje, jih lahko tudi uresničimo.

**Realistična** je tako osnovna struktura<sup>133</sup> kot tudi vsebina zgodbe. Vendar je imaginarno, **simbolno in nadrealistično tisto, kar povzdigne film** nad raven surove krutosti in tragičnosti in daje življenju smisel, pušča prostor za otroško igrivost in veselje, vznichenost in vsaj začasno srečo, ironijo in satiro. Imaginaren, animiran del zgodbe je

---

<sup>131</sup> Brezdomni dečki si na betonski terasi s kredo zarišejo različne prostore. Komičen trenutek filma je izbruh Boubkerjeve jeze, ko se zave, da jedo kosilo na stranišču. Takoj se prestavijo v kuhinjo.

<sup>132</sup> Prvič se pojavi z risanjem Ali Zaoue po steni, potem vsakič, ko Kwita sanjari in halucinira pravljico in ob risanju stanovanja po tleh.

<sup>133</sup> Začetno ravnovesje, porušeno z Alijevo smrtjo in reševanje težav vse do končnega katarzičnega pogrebnega obreda.

tisti, ki osmišlja film. Kamera je konvencionalna, kot tudi raba ostalih filmskih kodov, z izjemo nekaj *motečih* posnetkov s ptičje perspektive in elementov nadrealizma. Režiser se za večjo učinkovitost in čustvene poudarke osredotoča na velike plane in kadre detajlov ali obratno z daljnimi plani in poudarjanjem majhnosti, nepomembnosti. **Raba glasbe** je **popolnoma atmosferska**, diegetska glasba se pojavi le v prizoru zabave Omarja in Boubkerja, ko s spodnjicami na glavi **poplesavata** po pristanišču. Montaža je **kontinuirana in funkcionalna** (zanimiv je dvojen kader smrti, ko kamen zadene Alija, kar nevede poveča intenzivnost trenutka). **Raba forme je v skladu z vsebino**, jo poudarja in podpira, a obenem tudi **vpliva nanjo** (predvsem animirani del filma) in na emocionalno percepcijo gledalca.

## 6.8 Čakajoč na srečo

Heremakono, režija Abderrahmane Sissako, Mavretanija, 2002. Dolžina: 91:18 minut. Barvni film. Jezik: hassaniya, francoščina, mandarinščina. Produkcija: Duo Films, arte France Cinéma (IMDB 2010f).

### **Zgodba:**

Več drobnih, navidez nepovezanih utrinkov življenja v mali, prehodni mavretanski obmorski vasici sestavlja mozaik celostnega filmskega doživetja. Iz teh drobcev se izriše najpomembnejši lik zgodbe, mladi Abdallah, ki je na obisku pri materi, od koder odhaja naprej v Evropo. Je izobražen mladenič modernih nazorov, ki se v tradicionalno življenje kljub materini želji ne more vklopiti. Njegov stik z domačini je sprva omejen le na opazovanje hoje ljudi skozi majhno, nizko »okno v svet«. Kasneje naveže stik z Nano, lokalno prostitutko, ki je izgubila hči in odšla na neposrečeno potovanje v Evropo k njenemu očetu. Abdallah opazuje griotinjo, ki znanje tradicije ljudskega petja in igranja na koro predaja naprej svoji mladi naslednici. Še najbolj pristen, igriv stik z domačo kulturo je skrit v odnosu med Abdallahom in dečkom Khatro, ki mladeniča uči nekaj osnovnih besed v hassaniya jeziku. Khatra je mladi pomočnik in posvojenec starejšega, melanholičnega električarja (nekoč ribiča) Maate. Spoznamo še nekatere druge prebivalce vasi in obenem splošno vzdušje prehodnosti in minljivosti tega kraja. Hrepenenje po boljšem življenju (večinoma korelira z odhodom v drugo, *boljše* okolje), pa postane ironično, ko večina ljudi na to srečo ves čas le čaka<sup>134</sup>. Kot bi se ustavil čas. Šele proti koncu tega upočasnjenega življenjskega ritma se nekaj *zgodí*. Stari električar, izmučen od življenja in razžaloščen zaradi odhoda prijatelja, umre. Posledično iz vasi poskusi oditi tudi njegov vajenec, a njegova želja vsaj v prvem poskusu, ko mu ne uspe priti na vlak, ostane nedosegljiva. Spremljamo tudi Abdallahov odhod, a ne izvemo, do kam mu je dejansko uspelo priti.

### **Analiza:**

---

<sup>134</sup> Predstavljena je tudi negativna izkušnja odhoda, ko Makanovega prijatelja Michaela, ki je odplul v Španijo, morje mrtvega naplavi na kopno. Ni vsak odhod tudi odhod v bolj srečno življenje. Tudi Evropa, kot jo je doživela Nana, je vse prej kot deželna upanja, je prostor ujetosti, tesnobe in brezbržnosti.



Razlike med novim in starim v filmu temeljijo na **diverzifikaciji med tradicionalnim** (življenje obmorske vasi) **in modernim** (ki v kolektivni psihi prebivalcev sovpada z evropskim). Režiser nam z različnimi kinematografskimi sredstvi predstavi predvsem tradicionalno mavretansko življenje. Dolgi vmesni panoramski kadri puščave in morja (ter zvoki bučanja) vzpostavijo prostor dogajanja in obenem pustijo vtis počasnega utripa vasi, rutiniziranosti življenja, dolgočasje. Obenem nam stalno pihanje vetra in številčnost velikih planov nog sugerira začasen, prehodni karakter kraja. Skozi igro in govor (ki zasede malo diegetskega prostora) se omenjena karakteristika še poudari. Spoznamo Abdallahovo mati in njene prijatelje, ki večere preživljajo skupaj in se kratkočasijo s pitjem čaja, občasno pa tudi z igranjem tradicionalne glasbe in s plesom. Pomembnost tradicije poudarja predajanje znanja griotskega petja in igranja kore (starejša pevka uči deklico). Modernizacija vasi je prikazana skozi menjavo poklica starega Maate, nekoč ribiča, danes električarja. Ob predstavitvi tradicionalnega, afriškega življenja je vzporedno vseskozi zaznati **željo po drugačnem, modernem, evropskem življenju**. Spoznamo kitajskega priseljenca, ki poje o ujetosti v situacijo in odhodu domov, Abdallaha, ki poln notranjega nemira stagnira in nestrpno čaka svoj odhod v Evropo, Michaela, ki mu uspe oditi v obljubljeni deželo, a kasneje njegovo truplo naplavi morje ter Makana, ki na koncu prav tako odide. Vendar te druge, **moderne plati življenja režiser ne predstavi** jasno. Potovanje v Evropo simbolizirajo le daljni plani velikih ladij, ki plujejo po prostranem oceanu, mimobežna vlak in letalo, torej Evropa postane objekt nepredstavljivega, nedotakljivega, predvsem pa nedosegljivega. Kratek oris zahoda ponudi le spomin prostitutke Nane, ki pa vsekakor **ne izpolni pričakovanj po boljšem življenju**, temveč nam skozi znan karakter fotografije, dolge in neme posnetke, zamegljenost in medlo svetlobo, poleg tragične zgodbe same (nekdanji partner jo kljub smrti njune hčerke hladno zavrne), oriše Evropo kot prostor **praznih, hladnih medčloveških odnosov, tragičnosti**, na sistemski ravni pa kot prostor **kapitalistične logike in industrializma**. Stik (in pogosto konfliktnost) med tradicijo in modernim je najbolj nazorno prikazan skozi Abdallahov lik<sup>135</sup>, ki z gesto oblačenja v moderna evropska oblačila izpade *neavtentičen*, na ravni nezmožnosti komuniciranja z neznanjem jezika (dekleta se mu posmehujejo) in v komičnem prizoru

---

<sup>135</sup> Mati o sinu potoži, da *ves čas le sedi. Ves čas razmišlja. Ne pomeša se z drugimi. Rekla sem mu, naj poišče prijatelje, naj se oblači kot ljudje tukaj, naj gre ven. Ne razume nas. Upam, da se bo spremenil, ko bova imela elektriko*. Paradoksalno upa, da bo modernizacija vplivala na bolj tradicionalen stil sinovega življenja.

izvajanja nekakšne počasne različice tradicionalnega plesa, sicer pa avtor konfliktnost večinoma predstavi na bolj simbolni ravni (ob dvakratnem obisku Abdallaha pri stricu, ko se njegova srajca prvič ujema z barvo zaves, ogleduje pa si trivialen francoski kviz na televiziji in drugič, ko se v istem prostoru z okoljem popolnoma stopi<sup>136</sup>; osel prenaša okoli televizijo, letalo pristane v puščavi).

Temeljna naloga režiserja je skozi poetično rabo kinematografskega aparata orisati *vsakdanje življenje vsakdanjih ljudi* tega malega kraja, vendar **ne v smislu didaktičnega** pedagoškega pristopa z jasno kritiko. Vprašanja nakaže, a jih pušča odprta, tako da je gledalec sam prisiljen v poglobljeno analizo te subjektivne reprezentacije. Zdi se celo, da avtorjev namen ni prikaz določene zgodbe, temveč nekakšna lirična razstava umetniške fotografije počasnih, skrbno začrtanih dolgih daljnih planov, ki so skupaj z ambientalno glasbo umetnost sama po sebi. Avtor je filmski medij uporabil za izražanje **subjektivne kreativnosti** in igranje s formo minimalistične kinematografije, ne pa kot sredstvo podajanja zgodbe. Kljub temu na neko bolj subtilno raven projicira **kritiko nepravilnega sistema globalizacije**<sup>137</sup>.

Odsotnost ženskih popotnic – vsi ženski liki so v vasi *za vedno* – pomeni tudi odsotnost feministične kritike in podkrepitev patriarhalnih odnosov, v katerih ženska ostane doma. Vendar po drugi strani ženske tako po številu kot glede na časovno shemo zavzemajo veliko diegetičnega prostora in so v primerjavi z moškimi prikazane kot **enakovredne** (tako eni kot drugi kuhajo čaj, večere preživljajo skupaj in tudi uživajo enako mero spoštovanja, ženske imajo pravico do komičnosti, posmeha), tako da je ženska subjektiviteta na nek način **vzpostavljena, ni pa v prvem planu**.

**Ustno pripovedništvo** se *brez* pripovedovanja strukturira **na ravni forme**. Počasen ritem montaže dolgih, statičnih panoramskih kadrov poleg zvokov vetra in bučanja valov večinoma spremljata griotska in tradicionalna mavretanska glasba, ki povežeta zgodbo v neko smiselno pripoved. Poetična nota je očitna do te mere, do kolikor jo je na filmskem platnu sploh mogoče prikazati, saj gre za osebno, introspektivno izpoved

---

<sup>136</sup> Kar sugerira, da ga je okolje, ki se mu na vse možne načine upira, dobesedno pogoltnilo v svoj svet.

<sup>137</sup> Kritika se kaže skozi navidez nepomembne prizore, kot je prizor izpušnih plinov Evropske, potopljenih ladij na mavretanski obalah, naplavljenega trupla in drugi, ki govorijo neenakomernem globalnem razvoju in negativnih posledicah migracij za afriško prebivalstvo in afriško okolje.

režiserja<sup>138</sup>. Na **ravni diegeze** pa ima ljudsko griotsko petje in igranje pomembno vlogo prikaza avtentičnosti ljudske tradicije in pomena nadaljevanja le-te<sup>139</sup>. Raba lingvističnega jezika je ravno zaradi minimalistične rabe izrednega pomena. Prevladuje **hassaniya jezik**, le vljudnostne fraze in nekaj besed spregovorijo v **francoščini**, z izjemo Abdallaha, ki francosko govori ves čas in Kitajca, ki poje karaoke v **mandarinščini**. Tudi jezik kot sistem produkcije pomenov predstavlja konfliktnost med nadaljevanjem, utrjevanjem tradicionalnih vzorcev in globalizacijskimi kulturnimi polji mešanja identitet.

Skupnost je poudarjena v prizorih večernih klepetov in tradicionalne zabave, predvsem v funkciji skupinskega druženja in sprostitve, ki dopušča šaljivost in norčavost. Sicer pa režiserja **zanima posameznik, ne skupnost kot celota**, a se v karakterje ne pogloblja z močjo igre in govorjene besede, temveč z emocionalno ambientalno glasbo in velikimi plani večinoma brezbriznih obrazov ter z odzivnimi kadri detajlov. Zato posamezniki, ki jih skicira, **niso** obenem tudi **subjekti**, saj nimajo dejanskega vpliva na neizbežno, skupno **usodo večnega čakanja**. Skupna izkušnja življenja v tej mlačni, (mimo)bežni vasi sovaščanov ne povezuje v neko koherentno skupnost, so pač skupina ljudi na istem kraju z istimi izkušnjami. Vzeto v celoti **niti skupnost niti subjekti niso predstavljeni globlje**, temveč so bolj del postavitve scene.

**Realizem ima v filmu drugotni pomen.** Kar nam je še najbolj nazorno predstavljeno, je okolje, v katerem živijo ljudje in njihovi bežni obrisi. A glede pomena je tako v zgodbi kot v formi **več neizrečenega in naključnega**. Tudi sama avtentičnost afriškega življenja in pokrajine je prikazana tako poetično, da bi lahko bila del slikarskega, ne filmskega platna. Pomembnejši so **simbolni pomeni**, skriti v kadrih prehoda, minljivosti, usodnosti, dejanske življenjske poti pa ostanejo skrite. Gre za razmislek o transcendentnem, o občutju večnosti, o nesprenmenljivosti usode in obenem o eksistencialnih vprašanjih življenja in smrti, minljivosti. Fabula filma se dogaja v nekakšnem prostorskem in časovnem vakuumu, kjer je dogajanje tako počasno, da mestoma postane statično. Najpomembnejši simbol je *žarnica*, ki jo nameščata Maata in Khatra in jima omogoča preživetje, ki kot po naključju ravno v Abdullahovem domu ne

---

<sup>138</sup> Film so spodbudile avtorjeve izkušnje migracije v Evropo.

<sup>139</sup> Pevka deklico nauči naslednjo pesem: *Koliko duš moraš zadovoljiti s svojim petjem? Tvoj glas je edinstven! In nič, prav nič, se ne more primerjati z njim.*

zasveti, s katero utrujeni Maata prehodi svojo zadnjo pot po puščavi pred počasnim ugašanjem (tako žarnice kot njegovega življenja) in ki jo končno izklopi Khatra (ki se tako simbolno poslovi od svojega skrbnika), ki jo na obalo naplavi morje in pomeni upanje za Khatro. Žarnica je luč življenja, točka preseka neskončnosti čakanja. Je delujoča, zato minljiva. Poleg žarnice je pomembna simbolika stopal in čevljev, ki izražajo prehodnost, nestalnost, bežne stike, nepomembnost množice. Poleg tega so tu pisana svilena ženska pokrivala, ki jih sušijo na ulicah in razbijajo monotonost peščeno rumene in odtenkov sive. Vendar imajo obenem funkcijo zastora, ne spustijo nas naprej, na globljo raven dogajanja, v prostor *amoralnih* dejanj prostitutke Nane, jih pa nakažejo. Na simbolni ravni film izraža prehodni značaj vasi, obenem statičnost in nezmožnost premika za tiste, ki v njej ostanejo.

Od umetnosti je za strukturo filma zaradi njene povezovalne vloge izrednega pomena **glasba**, ki vseskozi poudarja počasnost, obenem čustvenost, lepoto, tudi ljubezen in strast (čustva, ki so na diegetični in vizualni ravni odsotna). Diegetično je, kot smo že omenili, pomembna tudi tradicija griotskega petja. **Ples** nastopi le kot ponazoritev kontradikcije med tradicionalno vasjo in odtujenim Abdallahom.

Klasična realistična struktura je zastavljena ohlapno. Na vprašanja, ki jih diegeza zastavi, **ne dobimo odgovora**. Smisel te umetniške odisejade ni v podajanju linearne zgodbe, temveč **je forma sama njena vsebina**. Raba filmski kodov ni konvencionalna. Za institucionalne oblike reprezentacije so kadri predolgi, prevečkrat ostanejo prazni, dialogov je premalo, simboli v filmu dominirajo, sekvence se ponavljajo, kamera je v veliki meri statična in gledališka, prisotni so disfunkcionalni nadrealistični prizori upočasnjenega posnetka zvona ali multiplicirane fotografije žarnice, veliko je panoramskih posnetkov. Bolj kot zgodba je poudarjena formalistična narava filmskega medija, ni pa film povsem abstrakten, saj vsebuje predstavitev nekega dejanskega stanja družbe in implicitno kritiko le-te.

## 6.9 Drum

Drum, režija Zola Maseko, Južna Afrika, 2004. Dolžina: 96:33 minut. Barvni film.

Jezik: angleščina, afrikanščina, nemščina (nekaj besed). Produkcija: VIP2 Medienfonds, Nova Films, Black Roots, Armada Pictures (Wikipedia 2010b).

### Zgodba:

*Drum* pripoveduje zgodbo o Johannesburgu 50. let prejšnjega stoletja, in sicer skozi biografski oris novinarja Henryja - *gospoda Druma* - Nxumala, njegovega zasebnega življenja, raziskovalnega novinarstva pri reviji Drum in nočnega življenja v Sophiatownu, ki Henryju in ostalim lajša vsakodnevne skrbi. Henryjevo prvotno eskapistično zabavo (njihov moto je *živeti hitro, umreti mlad in za sabo pustiti čedno truplo!*) in športno novinarstvo skozi njegov osebnostni razvoj zamenja vse bolj sofisticirano zavedanje in poročanje o aktualnih družbeno-političnih problematikah. Pod krinko se poda na kmetijo Harmonie, kje vladajo sužnjelastniški odnosi, razkrije nehumane razmere v južnoafriških zaporih in namero apartheidske oblasti o izselitvi domačega prebivalstva iz Sophiatowna in se vse bolj zaveda nepravilnosti družbenega stanja (zaradi medrasne zveze zaprejo tudi njegovega prijatelja Cana Thumbu). Bolj odgovoren postane tudi v svojem zasebnem življenju, posveti se družini in zapusti ljubimko, pevko Daro. Osebnostno se skozi tragične dogodke razvije tudi sprva poslovno ambiciozen, a skeptični urednik revije g. Bailey, ki se zaradi resnejših objav sooča z grožnjami apartheidske vlade, to pa pooseblja kruti major Spengler. Ta zaradi napovedanih Mandelinih protestov pospeši izselitev domačinov in rušenje Sophiatowna ter naroči Henryjev umor, ki ga, ironično, izvrši domačin, lokalni, s stilom obsedeni gangster Slim. Protest na simbolni ravni izvede ravno Henry, saj njegova pogrebna procesija poteka skozi Sophiatown in za trenutek ustavi selitev in rušenje, pridružijo se ji namreč vsi, z izjemo besnega Spenglerja. Filmska zgodba temelji na resničnih dogodkih.

### Analiza:

Diegeza je postavljena v obdobje vzpona apartheidskega sistema, obenem pa vzpona političnega kriticizma, civilne ozaveščenosti in upornišva, torej v čas, ko so bile potencialne možnosti za razvoj južnoafriške države v samostojno demokratično ureditev

načeloma še odprte. In v vseh pogledih je avtorjev fokus usmerjen na prikaz **razlikovanja med tema dvema družbeno-političnima opcijama**; razlikovanja med željo po enakopravnosti in superiornim odnosom belske manjšine. Ne gre za prikaz razlike med tradicionalnim in modernim, ker režiser južnoafriško družbo v celoti predstavi kot moderno (in posledično mestoma kot *pozahodnjačeno*<sup>140</sup>), temveč **za razliko med zahodnjaškim, zatiralskim in avtohtonim, pravičnim**.

Režiser pri tem zavzame popolnoma jasno kritično pozicijo v **prid življenja in vrednot domačinov in Sophiatowna**. Sophiatown je prostor hibridnosti med obema kulturama, polje mešanja stilov, kulturnih vzorcev, navad, glasbe in plesa in je prikazan kot edino zatočišče enakopravnosti in sožitja. Domačini se zavzemajo za priznanje človekovih pravic, enakosti pred zakonom, enakovrednost in so kot izredno pozitivni liki tudi prikazani (so prijazni, nenasilni), belci pa so nasprotno agresivni, zatiralski, zaničljivi, prezirljivi, brezobrazni in žaljivi<sup>141</sup>. Kljub temu njegov didacticizem ne ostane na ravni črno-belega prikaza karakterjev, gre namreč za določeno **dojemljivost za mešanje identitet in hibridnost** in podaja širšo sliko **političnega sistema kot takega**. Kritika je prikazana skozi Henryjeve izkušnje novinarskega dela pod krinko (ko predstavi dehumanizacijske prakse, ki jih vladajoči, belski sloj izvaja na temnopoltih prebivalcih: kruti prizori mučenja v zaporu in na kmetiji, nasilnost policistov), skozi retoriko likov<sup>142</sup>, z atmosfersko glasbo, mimiko in igro (major Spengler ima krut, brezbrizen pogled, medtem ko je Canov pogled umirjen, Henryjev prijazen). Neka pozitivna zmes obeh kultur je Sophiatown, kjer ob zvokih jazza in požirkih alkohola vsi postanejo enaki. Vendar je to edino pribežališče na koncu porušeno in tako na simbolični kot na realni ravni **zmaga politika apartheida**. Vendar avtor vnese tudi nekaj pozitivnega upanja s pogrebno procesijo in tihim uporom, upanja na boljši jutri.

---

<sup>140</sup> V primeru Slimovega slavljenje stila, ki sovпада z neokusnim, *nekul* videzom holivudskih gangsterskih filmov tistega časa.

<sup>141</sup> Karakterne lastnosti likov z vpletanjem stereotipnih predstav so nekoliko pretirane, kljub temu pa sama družbeno-politična situacija Johannesburga in Južne Afrike takrat, do določene mere pa še dolgo po tem, v veliki meri žal sovпада s prikazano sliko.

<sup>142</sup> Tako na primer ob mirovnem shodu Spengler na Mandelino vprašanje, *zakaj major misli, da so manj človeški le zaradi barve kože*, odgovori, da so *belci pač rojeni za vladanje in črnci za služenje*. Željo po pravičnosti ponazarja govor razočaranega in zapitega Cana, ki parafrazira Luther Kinga, da je *včeraj imel sanje... da so vsi belci le turisti in bodo kmalu odšli nazaj. Ne bi bilo to lepo?*

**Feminizem v filmu ni odkrito izpostavljen, prej obratno.** Naši *drumovski junaki*, moški liki, zavzemajo večino kinematografskega prostora in imajo do žensk **ponižujoč odnos**. Ženske so *predmet poželenja in užitka* in niso enakovredni subjekti (nadlegovanje pevke med snemanjem za naslovnico, seksistični pogovori), ponižujoč je tudi Henryjev *odnos do žene*, ki je na prvi pogled sicer ljubeč, v resnici pa je do nje neodkrit in nezvest. Tovrstno pojmovanje **navidezno ne doživi nobene kritike** in samorefleksije. Po drugi strani pa je **kritika nepravičnega patriarhalnega sistema še kako vitalna**, in sicer skozi delovanje dveh ključnih ženskih karakterjev. Henryjeva ljubimka, pevka Dara, je vse prej kot brezglava in nemočna ljubica, je **inteligentna ženska, ki zna živeti sama** in skrbeti zase. Na drugi strani imamo Henryjevo ženo Florence, ki sicer res ostaja doma in skrbi za družino, vendar je obenem prikazana skoraj nadzemeljsko z neko *angelsko, nedolžno, prijetno toplino in prijaznostjo*. Poleg tega to ni ženska brez lastne volje, samostojnega razmišljanja in glasu. Je namreč Henryjeva desna roka, še več, čeprav za to ne pobere nobenih zaslug, je s svojo tenkočutnostjo in občutkom za družbene krivice v veliki meri odgovorna za Henryjevo preusmeritev k bolj kritičnemu novinarstvu. Možu v vseh ključnih trenutkih tudi pove, kar mu gre (strahospoštovanje do nje čuti tudi Henryjev šef Bailey), on pa se zaveda njenih zaslug<sup>143</sup>. **Ne gre torej za feminizem na prvo žogo**, vendar na bolj subtilni ravni vsekakor obstajajo **tendence po vzpostavitvi dejanske ženske subjektivitete**, kjer ženska ne le da ima možnost spregovoriti sama zase, ampak oblikuje tudi glas moškega. Kljub temu sta spola konstruirana neenakovredno.

**Režiser griotsko** niza vzročno-posledično shemo in vsebino zgodbe, mestoma tudi skozi Henryjev *notranji monolog* (pri pisanju zgodbe in v vzpostavitvenih kadrih), gre pa za klasično pripovedniško strukturo naracije. Najpogosteje uporabljen jezik v filmu je **južnoafriški angleški dialekt**, ki je sam po sebi *hibrid zahodnjaškega jezika in domačih lingvističnih vložkov*, le redko pa domačini med seboj govorijo materni jezik.

**Skupnost ni nekaj nepomembnega**, kar se izraža skozi *drumovsko* kolegialnost in skupno preživete večere v Sophiatownu. Vendar je napram posamezniku sekundarnega pomena. **Subjekt** je tisti, ki je **odgovoren** tako za osebne kvalitete kot za širše sistemske spremembe, ki zadevajo celotno skupnost. Tako se v filmu **popolnoma**

---

<sup>143</sup> Na zabavi ob jubilejni in rekordni izdaji revije na njene čestitke, sicer v šali, odgovori: *ne povej nikomur, a za vse je kriva moja žena. Če je ne bi ubogal, bi jih dobil.*

**poglobimo** v karizmatični karakter Henryja<sup>144</sup>, ki ostale popolnoma zasenči. Z njim *čutimo, gledamo, jokamo, z(a) njim umre* Sophiatown<sup>145</sup> in zaradi njega se simbolno upre celotna skupnost. Henry in drumovci so relevantni predstavniki ljudstva in delajo za skupno dobro.

Magičnost v filmu, ki stavi na **realnost in zgodovinsko podlago prikaza** južnoafriške situacije z *realistično* strukturo, ne igra pomembne vloge. Tudi religija ostane brez omembe, razen v trenutku prikaza hipokrizije adventistične cerkve, kjer je vstop dovoljen le belcem<sup>146</sup>. Simbolen je predvsem pomen zaključne geste pogrebne procesije kot vsaj začasnega upora proti zatiralski oblasti, ki ravno zaradi siceršnje odsotnosti iracionalnega postane emocionalno še močnejša.

Od umetnosti je izpostavljena le **glasba** (in v manjši meri ples), posebej pomembna je ambientalna diegetična glasba Sophiatowna<sup>147</sup>, ki gledalcu naslika splošno predstavo tistega obdobja in kraja. Napetost pa v ključnih trenutkih stopnjuje napeto bobnanje. Tradicionalna pesem je prisotna le na pogrebu, kar okrepi njeno čustveno moč, izpostavljeno je tudi petje delavcev na kmetiji, ki spominja na petje ameriških sužnjev.

Struktura filma je popolnoma v skladu z realistično triadno strukturo (vrhunec je Henryjeva smrt, sledi ji katarzični pogrebni spreved z upanjem v boljšo prihodnost), vsa forma je vselej v skladu z vsebino, vsebina pa je strukturirana skozi zvezdnikov pogled, dejanja, govor in pisanje. Pozitivnost glavnega karakterja poudarjajo vsa kinematografska sredstva (mehka osvetlitev, obrazna mimika, dejanja, prijazne besede, herojski podvigi). Vsa mizana scena (posebej kostumi) je usmerjena v avtentiziranje

---

<sup>144</sup> Skozi karizmo in četudi mestoma nerodno, kljub vsemu prepričljivo igro holivudskega zvezdnika Taya Diggsa.

<sup>145</sup> Kot bi njegova smrt pomenila ugašanje zadnje iskrice upanja za Sophiatown, kljub temu da je Henry Nxumalo v resnici umrl kar dve leti po rušenju in izselitvi Sophiatowna med raziskovanjem nelegalnih splavov.

<sup>146</sup> Bailey preveri, če reklo ljubi svojega bližnjega drži, tako da v cerkev pošlje temnopoltega Cana, ki ga vržejo ven in pretepejo, majhni deklici pa incident s prezirom mirno opazujeta.

<sup>147</sup> Filmsko glasbo sta kompozirala Cédric Gradus Samson in Terence Blanchard, večinoma sestoji iz *strong jazz*a. Gre za odsev duha tistega časa.



obdobja 50. let 20. stoletja in s tem sovпада tudi karakter fotografije<sup>148</sup>, ki spominja na gangsterske filme tistega časa, mestoma, sploh ob kritičnih točkah filma, pa na film noir. Montaža je izredno hitra, linearna in funkcionalna, sovпада s tematsko shemo (ob napetih trenutkih postane bliskovita, kadri se menjavajo po ritmu glasbe), upoštevane so tudi ostale konvencije celovečernega filma. Režiserjev ključni cilj je bil na čim bolj preprost način podati družbeno kritično vsebino. Gre za konkreten prikaz določenega zgodovinskega trenutka Južne Afrike, katerega smisel je doseg čim širšega kroga (tako afriškega kot zahodnega) občinstva. Ne boji se več zahodnjaškega načina podajanja vsebine, ni pa zreduciran na golo posnemanje, ohrani neko izvorno kreativnost.

---

<sup>148</sup> Karakter fotografije se razlikujejo od situacije do situacije, ob prikazu domačinov so barve pisane ali rjavkaste, pastelne, tople, pri snemanju belskih karakterjev pa barve zbledijo, postanejo hladne, v sivkastih odtenkih. Sophiatown je odeta v rdečkast-rjavo, medlo in od dima zamegljeno fotografijo, ki daje vtis underground scene.

## 6.10 Ezra

Ezra, režija Newton I. Aduaka, Nigerija, 2007. Dolžina: 105:05 minut. Barvni film.

Jezik: angleščina. Produkcija: Cinefacto – Arte France (IMDB 2010č).

### Zgodba:

Okvirna filmska fabula spremlja enotedensko zaslišanje 16-letnega Ezre s strani posebne *Komisije za resnico in spravo*, ustanovljene z namenom raziskovanja vojnih zločinov in zlorabe otroških vojakov med desetletno državljansko vojno v Sierra Leone. Iz njegovih spominov, opisov sestre Onitche in pričanja njegove sovojakinje, zdaj redovnice Cynthie, spoznamo Ezrovo zgodbo. Leta 1992 so ga ugrabili pripadniki *Bratstva* – uporniške vojske pod vodstvom fanatičnega poveljnika Rufusa in v ujetništvu je preživel kar sedem let. Skozi zaslišanje se počasi izrišejo delci njegovega otroštva pred obdobjem ugrabitve, predvsem pa kasnejše urjenje vojaških otrok in njegovo najstniško obdobje, prežeto z ideologijo bratstva in z vojaškimi napadi. Eden izmed hujših zločinov, ki je tudi objekt raziskave komisije, je bilo opustošenje treh vasi, med drugim Ezrove (med napadom je ubil lastne starše). Prikazana je tudi kolegialna stran socialnih razmer v tej zaprti skupnosti, v kateri se Ezra romantično zaplete s sovrstnico Mariam, ki z njim zanosi. V enem izmed spopadov jo zajame sovražna uporniška skupina in kmalu se jim preda tudi Ezra (v zameno za navidezno priključitev jim izda položaj tabora bratstva), kasneje pa z Mariam zbežita. Skupaj s sestro se odpravijo v Freetown, kjer naj bi zaživel običajno življenje, a na poti ponovno naletijo na zasedo in spopad med uporniki in narodno gardo, v katerem Mariam izgubi življenje, Ezro pa zajamejo državni organi. Pristane v nekakšni psihiatrični ustanovi za rehabilitacijo, kjer se spopada z negativnimi posledicami tragičnega in travmatičnega otroštva, in sicer v obliki neprestanih nočnih mor, nespečnosti, tresenja in izgubljanja zavesti, poleg tega pa trpi za izgubo spomina, ki naj bi bila posledica travmatičnih dogodkov in omame<sup>149</sup>. Ezra se zato dogodkov pokola zavestno ne spominja in jih pred komisijo tudi ne prizna, kljub temu pa se zaveda grozovitosti dejanj, se zanje pokesa in za odpuščanje prosi duhove prednikov.

---

<sup>149</sup> Rufus je svoje vojake pred neusmiljenim pokolom treh vasi omamil z amfetaminom.

## **Analiza:**

Opozicioniranje tradicionalnega in modernega v filmu ni esencialno, temveč gre za predstavitev **sodobnosti**<sup>150</sup>, ki je v sebi nekoherentna in konfliktna. Avtor nam z uvodnimi in vmesnimi kadri predstavi okoliško naravo vasi in s sovpadajočo glasbo vzpostavi podlago afriškosti filma. Ne gre za kritiko *samo* zahodnjaškega niti ne *samo* afriškega družbeno-političnega sistema, temveč za prikaz **globalne krizne situacije** (v največji meri nepravilne mednarodne trgovinske menjave, ki v Afriko uvaža orožje, iz Afrike pa bogastva narave, v tem primeru diamante) skozi oris ene izmed njenih najhujših posledic, krvavih državljskih obračunov gverilskih upornikov, ki v svoji namen manipulativno zlorabljajo otroke. Kriticizem na ravni neverbalne produkcije pomenov ne bi mogel biti bolj nazoren, saj z grozljivimi posnetki okrvavljenih otrok, požganih vasi in manipulacijskih, nehumanih tehnik uporniškega vodje ter po drugi strani s prikazom njegovega trgovanja z diamanti v zameno za orožje in amfetamin, režiser zavzame povsem **očitno didaktično pozicijo in pedagoško vlogo**. Na ravni govorjene besede pa je kritika najbolj nazorna v Ezrovem obrambnem govoru pred komisijo, ko defenzivno trdi, da ni sam kriv za družbeno dogajanje in obenem poda kritiko ameriški vladi, posledično pa kritiko vsem svetovnim velesilam<sup>151</sup>. Sporočilo režiserja je jasno: grozovite sedanje in polpretekle zločine človeštva, ki so posledice sistemskih nepravilnosti in neenakosti, je potrebno osvetliti in jih imeti ves čas pred seboj kot opozorilo, ki naj prepreči tovrstna grozodejstva v prihodnosti. Vendar kritika ni podana črno-belo, temveč najbolj poglobljeno predstavi ravno otroškega vojaka, na prvi pogled brezbriznega fanatičnega morilca, skozi razvoj zgodbe pa spoznamo njegovo psihološko ozadje in dejstvo, da je ravno Ezra tragična žrtev sistema in je bil v življenju za svoje zločine že dovolj kaznovan.

---

<sup>150</sup> Oziroma polpreteklosti, saj obravnava obdobje 90. let prejšnjega stoletja, ko je v Sierra Leone divjala državljanska vojna. Kljub temu, na kar opozori tudi režiser sam, gre za film o sodobnih problemih državljskih vojn, ki širom Afrike divjajo o tudi danes.

<sup>151</sup> *Borili smo se za svojo svobodo. Če je ubijanje v vojni kriminal, potem bi morali soditi vsem vojakom v vseh vojnah. Ja, vojna je zločin, a je nisem jaz začel. Tudi vi ste upokojen general ... Potem bi morali soditi tudi vam. Naša vlada je bila skorumpirana, neizobraženost je bila njihovo sredstvo nadzora. Če lahko vprašam, ali v vaši državi (sodnik je Američan) plačujete šolstvo? ... Mi pa šolstvo plačujemo. Vaša država uči o demokraciji, obenem pa podpira skorumpirane vlade, kot je naša. Zakaj? Ker si želi naših diamantov. Vprašajte kogar koli v tej sodni dvorani, če je že kdaj videl pravi diamant. Ne!*

**Ženska problematika v filmu ni posebej izpostavljena**, kljub temu so ženske obravnavane kot enakopravne (sploh znotraj uporniških skupin). Mariam je Ezri (tudi v zakonu) enakovredna, mestoma celo dominantna. Od ženskih karakterjev je najpomembnejši lik neme sestre Onitche, ki so ji med opustošenjem vasi odrezali jezik. Kljub navidezni nebogljnosti in strahu pred izdajo brata se opogumi in pove svoje mnenje in spomine, četudi brat temu odkrito nasprotuje. Spoznamo tudi uspešno in osebnostno močno sodnico Naim, ki sprva deluje podrejeno glavnemu, ameriškemu sodniku<sup>152</sup>, vendar se tekom obravnave postavi zase in trdno zastopa lastna stališča. Režiser ne opozarja posebej na tematiko neenakopravnosti, ker tudi sam **predstavi ženske kot enakovredne moškim**, kot tiste, ki imajo svoj glas in reagirajo same ter same tudi prevzamejo odgovornost za svoja dejanja.

**Ustno pripovedništvo ni ključno**, čeprav filmska naracija sestoji iz pripovedovanja in spominjanja zgodbe, saj ne gre nujno za strukturo splošne afriške ljudske pripovedi, temveč za poglobljeno psihološko terapijo in poglobitev v nezavedno posameznega subjekta. Lingvistični jezik tega filmskega teksta je v celoti **nigerijska angleščina**<sup>153</sup>, ki s pomenskega stališča oriše vpliv kolonizatorske kulture in obenem hibridnost tudi na ravni jezikovnega sistema (vsi govorijo angleško, a gre za lokalizacijo jezika, za dialekt, ki vsebuje določene besede v maternem jeziku).

**Vojaška skupnost** je skozi diegezo predstavljena z izredno močjo vpliva in manipulativne intenzivitete za posameznika. Zaradi notranje zaprtosti kroga gre tudi za večjo povezanost in manjši pomen individuumov. Vendar je obravnavana skupina ljudi predstavljena skozi izredno **precizno psihološko profiliranje posameznika**, Ezre. Njegovo subjektivno spominjanje je osrednjega pomena, kamero vodi njegov pogled; izredno hitra, moteča montaža kadrov in tresoča, švigajoča kamera iz roke, posnetki so zamegljeni, upočasnjeni, opotekajoči se, spremlja jih zvok naraščajočega bitja srca, tudi nelinearna filmska struktura sovpada s psihično zmedenostjo, travmo protagonista. Skozi Ezrov osebnostni razvoj gledalec začuti zmedo ključnih momentov njegovega življenja, zato razume tudi njegovo sedanje psihološko stanje in posledično bolj splošno stanje zlorabljenih vojaških otrok ter *bolezensko* stanje današnje družbe.

---

<sup>152</sup> Vendar ta neenakovreden položaj nima dosti opraviti s spolno diskriminacijo, temveč prej z globalno neenakomerno porazdeljenimi razmerji moči.

<sup>153</sup> In med domačini pogosto nigerijska *pidgin* angleščina, neformalni dialekt.

Magično in simbolno na prvi ravni nimata posebne veljave. Film želi biti **popolnoma realističen** in prikazati realno Afriko z njenimi sodobnimi družbenimi problematikami. Religija kot taka ni prisotna, ampak njene učinke spoznamo skozi alternativno fanatično in neomajno verovanje v sekularno ideologijo bratstva. **Simboli** pa kljub skoraj dokumentaristični filmski pripovedi igrajo **pomembno vlogo**. Ezrove moreče sanje sovpadajo z njegovimi morečimi spomini, njegovo zmedenost, amnezijo in psihično razrvanost ponazarja zadnji kader mimobežočih in drvečih drevesnih krošenj, ki zastirajo pogled v prostrano modrino neba (kot njemu mračna dejanja preprečujejo zmožnost osvoboditve od preteklosti). Prikaz malega črnega Božička, kratek kader, ki sledi trenutku najhujše napetosti po Ezrovi izgubi zavesti na sodišču, s svojimi utripajočimi psihedeličnimi lučkami ponazarja absurdnost mešanja in hibridnosti identitet, oziroma posledic tega nesrečnega *stranskega učinka* globalizacijske situacije. Simbolni so vsi kadri s subjektivno kamero, ki sugerirajo Ezrovo občutenje.

Diegetična glasba je prisotna le na zabavi bratstva, ko visok kot kamere in enakomerno poskakovanje na sodobni ritem dajeta vtis omame in pijanosti, *reaggae* glasba pa je prikazana ironično, v njeni najbolj sprevrženi ideološki zlorabi, kot podlaga militaristične logike ubijanja za boljšo prihodnost. Sicer je zvok minimalističen ter v skladu s pripovedjo, v napetih trenutkih nas spremlja predvsem visokotonska, cvileča in grozljiva, stopnjujoča se glasba.

Pripoved **ni podana linearno**, temveč preskakuje v času, prostoru in tematsko, tako da je gledalčeva naloga vzpostavitve neke smotrne linearne zgodbe otežena. Prav tako je montaža mestoma izredno hitra, kadri kratki in nenavadno polni detajlov, mizanscena natrpana, koti kamere ali zelo nizki ali s ptičje perspektive, kamera se obrača prehitro za gledalčevo dojetje in kadri postanejo zamegljeni. Konvencij dolgometražnega holivudskega filma ne upošteva skoraj nobena sekvenca *flashbackov*, bolj umirjena in *pravilna* je kamera v prizorih sodišča. Forma podpira vsebino, vendar je tako samosvoja in očitna, da mestoma postane pomembnejša od zgodbe, jo pojasnjuje ali napoveduje. Zmedenosti ne začutimo iz samega pripovedovanja, saj je dogajanje vsaj na sodišču retorično in mimično zelo togo in omejeno, temveč iz dokumentarističnega in subjektivnega načina snemanja *flashbackov*. V tem je film inovativen. Predstavi konkretno, zgodovinsko in sodobno pomembno problematiko, vendar ne enopomensko, temveč kompleksno, pri čemer ustvarjalno uporabi tudi formo, ne le vsebine.

## 7 Komparacija obeh sklopov afriških filmov in ugotovitve

Skozi tekstualno analizo petih filmov prvega vala afriškega filma in petih filmov drugega vala smo preverjali prisotnost in način implikacije tendenc, ki pritičejo afriškemu filmu. V nadaljevanju pa bomo naredili sintetičen pregled in komparacijo teh smernic skozi oba sklopa. Predpostavili smo, da afriška kinematografija skozi celoten zgodovinski obstoj ustvarja in obenem reflektira družbene fenomene, ki jo obdajajo, ti pa so v veliki meri vezani na (post)kolonialno situacijo. Skozi konkretno primerjavo obeh sklopov bomo odgovorili na vprašanje, ali so v filmih evidentne *dejanske razlike med prvim in drugim obdobjem* in, v kolikor so, *na kakšen način se v okviru omenjenih tendenc te spremembe izražajo*.

### 1. Odnos med starim in novim

Skozi celotni prvi val se izmenjujeta predstavitev ruralnega okolja (torej tradicije) in urbanega (modernosti). Pri tem skoraj na nobenem mestu ne gre za mešanje in pozitiven kulturni stik, temveč za vzpostavitev posamične sfere (v *Poligamistovi morali* in v *Otrok nekoga drugega*) ali obeh, z ostro ločnico med njima (v *Tisoč in ena roka*, *Delu* in *Moderni pripovedi griota*), in sicer prek aplikacije *afriškosti* situacije (predvsem z vzpostavitev kadri podeželja, pa tudi modernega afriškega mesta, z uporabo kostumografije, *avtentičnih* afriških barv in drugih kinematografskih kodov).

Drugi val je glede tovrstnega odnosa med tradicionalnim in modernim notranje manj koherenten. *Delci identitete* predstavijo kar tri ravni (afriško tradicionalno in urbano ter prvič tudi evropsko sodobno življenje), *Ali Zaoua* se osredotoča na urbano maroško problematiko, *Čakajoč na srečo* poda neko subtilno kritiko globalizaciji, a ne skozi vzpostavitev sodobnega življenja, temveč skozi njeno diametralno nasprotje, tradicionalno mavretansko vas. *Drum* skozi oziranje v preteklost predstavlja tedanje urbano južnoafriško življenje in pri tem loči med urbanim-afriškim in urbanim-belskim, *Ezra* pa prikazuje vseafriško sodobno problematiko krvavih državljanskih vojn brez binarnega opozicioniranja tradicionalnost/modernost oziroma urbano/ruralno.

### 2. Odnos do zahodnjaškega

Ker je dogajanje vseh pet pionirskih filmov postavljeno na afriška tla, večinoma podajajo tudi kritiko bodisi afriškega *starega* bodisi afriškega *novega*. V kolikor je podana kritika urbanega (v *Tisoč in ena roka*, *Delu*, delno pa tudi v *Moderni pripovedi griota* in *Otrok nekoga drugega*), pa je vsaj implicitno prisotna tudi kritika neuspešne dekolonizacije in prevzemanja materialističnih zahodnjaških vzorcev. Zahodnjaško in evropsko kot tako sta redko prisotna (najbolj ekspliciten je primer lika Nadine v *Tisoč in ena roka*) in tudi takrat s povsem negativno konotacijo. Najbolj močna pa je kritika zahodnjaškega ravno na nivoju *odsotnosti* vsega, kar je povezano z evropskim, saj na tak način zaznamo prezir do *neafriškega*, ki je posledica strahu pred vdorom *tujega* v afriško identiteto in entiteto s strani nekdanjih evropskih osvajalcev in želje po vzpostavitvi samostojne, avtentične in avtohtone afriške kulture.

Drugi val je nekoliko bolj odprt in naklonjen vplivu zahodnjaških vrednot. Že na ravni postavitve dogajanja se *Delci identitete* skoraj v celoti odvijajo na evropskih tleh, v Bruslju, tudi kratek del filma *Čakajoč na srečo* se zgodi v Franciji. Dopusčanje tujih vplivov je vidno tudi v selekciji igralskih zasedb, saj v vseh filmih, z izjemo *Čakajoč na srečo*, pomembne ali celo glavne vloge poleg domačih (pogosto nešolanih) igrajo tudi evropski in holivudski igralci (Herbert Flack in Jean-Louis Daulne v *Delcih identitete*, Saïd Taghmaoui v *Ali Zaoui*, Taye Diggs, Gabriel Mann in Jason Flemyng v *Drumu* in Richard Gant v *Ezri*). Dopusčanje določenih zahodnjaških vplivov pa ne pomeni tudi pomanjkanja kritične refleksije sodobne globalne situacije. Drugi val tako nekatere zahodnjaške preference kritizira celo bolj tenkočutno kot prvi val, le da se kritika osredotoča na različne aspekte, ne nujno na neokolonialno odvisnost in prevzem materialističnih vrednot vladajočega sloja (tako *Delci identitete* predstavijo dvojno relacijo do zahodnega, idilično povečevanje napredka v preteklosti in sedanje rasistično stanje, *Čakajoč na srečo* in *Ezra* pa vsak na svoj način na bolj subtilni ravni sporočilnosti filma kritizirata stanje globalnega (ekonomsko-socialnega) neravnovesja, v katerem je v najslabšem položaju ravno Afrika). Kljub ostri kritiki pa se v drugem valu režiserji ne odločijo nujno za *boljšo*, *avtohtono afriško* domovino (kot v prvem valu na primer *Tisoč in ena roka*, *Delo* in *Moderna pripoved griota*), temveč za bolj plodovito mešanje identitet, sposojanje in medsebojno prevzemanje kulturnih vzorcev (v *Delcih identitete* je tak prostor Afriški dom, v *Drumu* Sophiatown).

### **3. Politična drža**

Režiserji prvega vala predvsem z jasnim podajanjem razumljive vsebine prav vsi zavzamejo jasno didaktično kritiško pozicijo ali v prid tradicionalnemu ali modernemu *afriškemu življenju* in v skladu s tem lahko kritiko razdelimo v dva sklopa: *Poligamistova morala*, *Otrok nekoga drugega* in *Moderna pripoved griota* s skoraj identično tematiko skozi konkretno nesrečno ljubezensko zvezo kritizirajo tradicije *poligamije*, *vsiljenih porok*, *patriarhalnih odnosov*, *nepravičnost in neutemeljenost kastnih sistemov* in zagovarjajo posodobitev in transformacijo tradicionalnih obredov v skladu z modernejšo družbo, ki pa naj bo kljub temu *avtentično afriška*. Drugi sklop zajema filma *Tisoč in ena roka* in *Baara*, ki skozi novonastali srednji in višji sloj v urbanem okolju in predstavitev nehumanih delavskih razmer za delavce v tovarnah kritizirata *neučinkovitost in neuspešnost* dekolonizacijskega procesa, ki ga pooseblja novonastala afriška buržuazija, njeno prevzemanje zahodnjaškega v skladu s hitro rastočim osebnim bogastvom, skratka *materializacijo in pomanjkanje vrednot* in se v iskanju rešitev zatekajo k bolj humani obravnavi, k *dejanski spremembi sistema*, v katerem bodo pravično vladali Afričani za Afričane. Kinematografija je za režiserje predvsem sredstvo, s katerim najbolj nazorno lahko dosežejo in se dotaknejo afriškega prebivalca, ki bo v idealnem pomenu v smislu transformacije sistema tudi družbeno-politično reagiral.

V drugem valu kritika ni nujno tako eksplicitna in ne igra na utopično predstavo o družbeni angažiranosti gledalca, temveč primarno želi gledalca zabavati, a mu prav tako ponuditi neke kritične vsebine (brez točno določene usmeritve v konkretno rešitev). Režiserji so se tega lotili vsak po svoje: *Drum* je kot del žanra *nazaj v preteklost* najbolj odkrito didaktičen, saj je njegova zgodba predvidljiva, forma popolnoma podrejena vsebini, njegov cilj pa predstavitev in kritika takratnega (implicitno pa tudi današnjega) rasističnega sistema apartheida. Tudi *Ezra* je izredno kritičen film, vendar le-te ne poda linearno, temveč je zgodba podana zmedeno, filmski kodi ponazarjajo psiho glavnega akterja in zato je gledalec tisti, ki zazna, če jo, dejansko kritiko in se sam odloči glede vrednotenja in opredelitve. *Delci identitete* na prvem mestu zabavajo, kljub temu podajajo kritiko rasizmu današnje Evrope, *Čakajoč na srečo* globalno situacijo kritizira na neki globlji subjektivni ravni, Ali Zaoua pa sicer ostro kritiko opozarjanja na problem brezdomnih otrok zavije v otroško igrivost in parodijo, ki sicer opozarja, a ne diktira nikakršne nujnosti politične akcije.



#### 4. Feministična kritika

V skladu z odkritim didaktičnim pristopom prvega vala je bila jasno izpostavljena tudi problematika ženske subjektivitete, in sicer s predstavitvijo krivičnosti patriarhalnih vzorcev (in z njimi povezanih vsiljenih porok, poligamije, manjvredne obravnave žensk, nasiljem nad ženskami). Skozi vzpostavitev ženskega karakterja, ki zaradi drugačnega pogleda na svet v vrtincu tradicije postane njena žrtev, spoznamo Satou (*Poligamistova morala*), Ndomé (*Otrok nekoga drugega*) in Fanto (*Moderna pripoved griota*). Vendar v svojih oporekanjih ostanejo osamljene, saj prav vse ostale predstavnice ženske spola (pa naj bodo to matere, ostale žene, tašče) zagovarjajo tradicionalne vzorce. Kritika ostane na prvi ravni, saj vse tri sicer imajo možnost spregovoriti zase, a se zaradi tega dejansko prav nič ne spremeni. Še več, zaradi lastnega razmišljanja, če se ne uklonijo zahtevam tradicije (kot Ndomé, ki ostane pri možu), postanejo socialne izobčenke (Satouin odhod iz vasi, Fantin poskus samomora). Režiserji opozorijo (*Tisoč in ena roka* še to ne) na problematiko konstrukcije spolov, a ne naredijo ničesar za transformacijo okorelih tradicij in poleg tega ženske v splošnem prikazujejo kot tiste, ki jih vodi emocionalnost, iracionalnost, ostanejo skratka neenakovredne moškim.

Filmi drugega obdobja problematike ženske subjektivitete ali sploh ne izpostavljajo (*Ali Zaoua*), ker to ni ključni fokus filmske naracije (v *Ali Zaoui* so to otroci, v *Ezri* otroci-vojaki, v *Čakajoč na srečo* karakterji kot taki nimajo posebne veljave, v *Drumu* Sophiatown in Henry), ali pa po drugi strani tega ne izpostavljajo, ker ženske karakterje samoumevno predstavijo kot enakovredne moškim (*Ezra*, *Čakajoč na srečo*). Posledično do neke mere izpustijo kritiko prve ravni (na kateri ženska spregovori v svojem imenu) in izpostavijo vsaj tendence kritike druge ravni (formalno je na primer Florence v *Drumu* neenakovredna, kot vse ženske, dejansko pa ima ne le možnost spregovoriti, temveč veliko moč vpliva, prav tako na primer o Mwanini usodi odločajo moški, po drugi strani pa se dejansko spremenijo tradicionalni vzorci patriarhata).

#### 5. Ustno pripovedništvo

Tradicija ustnega pripovedovanja je na različne načine skozi pedagoško noto naših filmskih *griotov* prisotna skozi strukturo in samo zgodbo v vseh prvih petih filmih (v prvem z mednapisi, v drugem skozi obliko filmske pripovedi, diegetično pa s *tricksterjem*, v tretjem skozi obliko pripovedovanja *flashbackov* in s samo vsebino, v

četrtem z dvominutnim diegetičnim vložkom, ki popolnoma spremeni smer narativnega toka in v petem vseprežemajoče kot temelj zgodbe in oblike podajanja le-te).

Drugi val filmov oralno pripovedništvo vključi na različne načine in z različno intenziviteto: v *Delcih identitete* je morda, ne pa nujno, prisotno skozi narativno strukturo pravljice (saj lahko črpa tudi iz zahodnjaške strukture pravljic), tudi v *Ali Zaoui* in še bolj intenzivno v *Čakajoč na srečo* na globlji ravni, nediegetično, ampak skozi melodičnost podajanja zgodbe, medtem ko v *Drumu* in *Ezri* ne igra velike vloge, če izvzamemo dobesedni pomen *pripovedovanja zgodbe* (Ezre in Henryja). V prvem valu torej ustno pripovedništvo zavzame tako tematski kot strukturalni prostor, je temeljni steber izgradnje filma, medtem kot se v drugem valu, v kolikor je prisotno, izraža skoraj izključno skozi strukturalno shemo načina pripovedovanja naracije. Še vedno igra pomembno vlogo, ne pa več ključne.

## 6. Jezik

V *Poligamistovi morali* in *Delu* govorijo skoraj izključno domači afriški jezik (zarma in bambara), in sicer z namenom utrditve pomena *afriškosti* filma, enako vlogo ima tudi ostra ločnica med uporabo domačega (arabskega in dioula med *avtentičnimi* prebivalci) in francoskega jezika (*med mestnimi, evropeiziranimi prebivalci in izobraženci*) v *Tisoč in ena roka* in *Moderni pripovedi griota*, medtem ko *Otrok nekoga drugega* razen v prizorih tradicionalnega obredja uporablja francoščino. Poleg *avtentiziranja* afriškega filma ima uporaba domačih jezikov tudi funkcijo čim lažjega dosega ciljnega – torej domačega, afriškega občinstva.

Le dva filma drugega vala uporabljata predvsem domač jezik (*Ali Zaoua* arabskega, *Čakajoč na srečo* hassaniya), v *Delci identitete* govorijo skoraj izključno francoski jezik, *Ezra* in *Drum* pa skoraj v celoti *angleškega*. Raba jezikov drugega vala nakazuje ne le večjo odprtost in manjši strah pred vpeljavo zahodnjaškega, temveč tudi širši razpon jezikovnih sistemov (v *Čakajoč na srečo* sta poleg hassaniye vključena tudi francoski in celo kitajski jezik, tudi *Drum* uporabi tri jezike: večinoma angleškega, poleg tega pa še kolonizatorsko afrikanščino in nekaj besed v nemščini) in pomembnost stapljanja in hibridnosti na ravni jezika (v *Ezri* gre za tri vrste govorne angleščine; uradno nigerijsko angleščino, pogovorno *pidgin* angleščino in ameriško angleščino, ki jo govori sodnik; tudi v *Drumu* domačini uporabljajo južnoafriški dialekt angleškega

jezika, urednik Bailey pa britansko angleščino). Na subtilni ravni zaznamo kot posledico bolj raznolike rabe jezika tudi spremembo v ciljnem občinstvu, ki ni več *samo* afriško, temveč globalno.

## 7. Skupnost/posameznik

V prvem sklopu filmov posameznik ni v vlogi subjekta, ampak je to skupnost. In to tako na ravni diegeze (pomembno medsebojno druženje, varovanje in krepitev in skupnega dobrega v *Poligamistovi morali*, *Otroku nekoga drugega*, *Delu* in *Moderni pripovedi griota*, manj pa v *Tisoč in eni roki*), kot v smislu režiserjevega formalnega fokusa. Nekatere posameznike namreč avtorji predstavijo relativno celostno (Saida, Nganda, Ndomé, Balla Traoré in Balla Diarro, Karamoka in Fanto), a vseeno ostanejo v funkciji alegoričnih objektov predstavljanja skupnosti oziroma določenega segmenta skupnosti in skupnostnih vrednot.

V drugem valu do izraza pride posameznik. Tako film *začutimo* in spremljamo predvsem skozi subjektivne preference in dogodke Mani Konga, posebej pa Ezre in Henry-ja, medtem ko je v *Ali Zaoui* pozornost porazdeljena med tri protagoniste, *Čakajoč na srečo* pa sicer izpostavi določene posameznike (Abdallaha, Khatro), a jih ne izriše do te mere, da bi se gledalec z njimi *poistovetil*, do česar pride pri ostalih štirih filmih. Smoter predstavitve posameznih akterjev prvega obdobja je torej posplošitev na problematiko družbenega stanja kot takega, drugi val filma pa skozi poglobljene analize posameznikove psihe in osebnostnega razvoja karakterjev večinoma igra na emocionalno noto sočutja gledalca s konkretnim likom (a zato nič manj ne izpostavi družbene širine problematike). Tudi drugi val sicer na diegetični ravni (še najmanj v razdrobljeni situaciji današnjega Bruslja v *Delcih identitete*) poudarja pomen družbenih vrednot, ne le individualizacije in osamitve posameznika. V prav vseh filmih pa protagonist ostaja moški.

## 8. Realno/simbolno

Želja po prikazovanju *realne* Afrike je temeljna ideološka preferenca vseh režiserjev prvega vala. To seveda ne pomeni popolne odsotnosti simbolnega in iracionalnega. Na diegetični ravni je v vseh filmih prisoten element (vsaj formalne) religije in stik med islamskimi in tradicionalnimi verovanji, ki jih poosebljajo vrači. Simbolni kadri so

prisotni v obliki sanjskih sekvenc (prisotnost očetovega duha v *Otroku nekoga drugega*, začetni in končni prizor Ballovih sanj v *Delu*, sanjarjenje Fante v *Moderni pripovedi griota* in drugi) in v obliki simbolnih abstraktnih kadrov (na primer simbol grozovitosti in preobrata s sekvenco nevihte v *Poligamistovi morali*, simboli ognja, vetra in svetlobe, *tricksterja* v *Tisoč in eni roki*). Vendar sta simbolno in iracionalno prisotna le v smislu podkrepitve in legitimiranja realistične pripovedi, ne funkcionirata sama po sebi.

V okviru sodobnejšega obdobja afriškega filma je relacija simbolno/realno bolj kompleksna. *Drum* je na primer popolnoma realističen in edini simbolni prizor (pogrebne procesije) samo podkrepí podobo *realnosti* družbenih razmer. Medtem ko je v kar treh primerih, v *Ali Zaoui*, *Delcih identitete* in še posebej v *Čakajoč na srečo* simbolno, iracionalno, transcendentalno tisto, zaradi česar film učinkuje. Zgodba je še vedno pomembna (z izjemo *Čakajoč na srečo*), vendar efektivnost filmskega sporočila temelji na konotativnem pomenu simbolnih kadrov. Tudi *Ezra*, ki je sicer naravnani k izpostavljanju realnosti problemov, deluje najbolj *pristno* na ravni motečih, subjektivnih, spominskih poglobitev v karakter (ne pa na dejanskem pripovedovanju in liričnem prikazu filma). V *Ali Zaoui* so na primer kadri komičnosti, ironije in satire tisti, ki skupaj z animiranimi sekvencami dajejo filmu globlji pomen, ki ga popelje nad klasičen dramski žanr. Simbolno v prvem valu funkcionira v smislu podkrepitve filmske naracije (kot napovedovanje ali pojasnjevanje dogajanja), medtem ko v drugem valu mestoma poganja celotno filmsko zgodbo in ustvarja pomene same na sebi. Gre za dva različna vpliva na percepcijo gledalca, z direktno predočitvijo tematike (in družbene problematike) oziroma z bolj prikritim pomenom, s poudarkom na *skritem*, kar vpliva na nezavedno raven gledalčeve perspektive in dožemanja.

## 9. Umetnost

Da je afriški film intertekstualna umetnost, najbolj nazorno kaže uporaba glasbe, ki je pogonsko kolo vseh analiziranih filmov (z izjemo *Ezre*, kjer je zvok le v funkciji vsebine). Ni le ambientalna, atmosferska v smislu vzpostavitve določenega časovno-prostorskega okvira, *afriškosti*, temveč je vsebina sama na sebi, govori neko svojo zgodbo. V prvem valu je prisotna predvsem tradicionalna griotska in ljudska glasba, v drugem pa tudi v okviru glasbene spremljave pride do bolj raznolike rabe medija (v *Delcih identitete* so to hibridni zvoki afriškega večera s Papa Wembo, v Sophiatownu zvoki jazza), uporablja se posebej za film napisana glasba (navadno predela afriške

tradicionalne ali sodobne ritme). Glasba je torej ključni segment, ki povezuje in osmišlja filmsko naracijo v obeh obdobjih. Kar za ostale umetnosti ne bi mogli trditi. Še najbolj pride do izraza ples, v prvem valu poudarja pomen tradicije in dirigira filmski ritem (predvsem v *Otrok nekoga drugega*, pa tudi v poročnem obredju *Poligamistove morale*, pri Saidovem umoru v *Tisoč in eni roki*, pri Fantinem sanjarjenju in tako dalje). V drugem valu ravno zaradi pomanjkanja začetnega entuziazma vzpostavitve *afriškosti* obstaja tudi manko diegetskega prikazovanja tradicionalnih plesov (v *Delcih identitete* so celo zreducirani na tedensko aerobno vadbo).

## 10. Linearnost filmske naracije

V vseh začetnih afriških filmih je raba filmskih kodov v skladu z zahodnjaškimi filmskimi konvencijami. Sestoji iz realistične strukture s progresivističnim načinom pripovedovanja naracije, vse (tudi simbolni elementi) pa funkcionira kot poudarjanje in potrditev vsebinskega dela filma. Drugi val je tudi v tem pomenu bolj notranje diverzificiran: *Drum* bi glede linearne forme zlahka uvrstili med prvo obdobje (mizan scena, igra, osvetlitev, dolžina in postavitev kadrov, ritem in slog montaže) realističnega filmskega stila, medtem ko so ostali filmi glede forme bolj inovativni. *Čakajoč na srečo* je v tem pogledu tako rekoč formalističen film, ki svoje sporočilo (četudi *realnega* temelja) preda skozi obliko, ne vsebino filma, tudi *Ali Zaoua*, *Delci identitete* in *Ezra*, ki sicer govorijo o realnih problematikah, izberejo nelinearno strukturo, moteče kadre, ponavljajoče sekvence, abstraktne prizore, kolaž medsebojno nepovezanih kadrov, animacijo, zgodovinske dokumentaristične posnetke ali konfuzne subjektivne flashbacke za pripoved. Torej je forma v skladu z vsebino, a ji ni podrejena. Forma je v drugem valu filma uporabljena inovativno in kreativno, in skozi ta aspekt se kaže nek tihi upor režiserjev sodobnega afriškega filma. Velikokrat vsebina zabava, a je forma tista, ki ni *pravilna* in pripomore k dodani vrednosti filma.

Ugotovili smo, da so razlike v filmski estetiki med obema obdobjema afriškega filma očitne. Način izražanja sprememb med prvim in drugim valom smo podrobneje že opredelili zgoraj, skozi analizo tendenc po sklopih, zdaj pa bomo ugotovitve na kratko povzeli.

Afriški režiserji prve generacije, privrženci panafriške ideologije, so v duhu časa (osamosvajanja držav izpod jarma kolonializma) snemali filme, ki so bili nujno

didaktični. Občinstvo so spodbujali k spremembam okorelih tradicij ali/in pa nepravilnih sodobnih razmer. Zato so tudi tendence načeloma sovpadale s tematsko izpostavitvijo problematike novo/staro in jasno kritiko le-te. Obenem so vzpostavljali *afriškost*, avtentičnost prizorišča in situacije in v to vlogo vpletli različna izrazna sredstva. In s tem namenom je bila vsa filmska forma v službi čim bolj jasnega in nedvoumnega podajanja vsebine, ki bi gledalcu *odprla oči* in ga pripravila do civilno-politične akcije.

Režiserji sodobnega časa, 21. stoletja, se soočajo z drugačnim, manj utopično angažiranim družbeno-političnim stanjem. Avtorji zato podajajo zgodbe z bolj raznolikimi vsebinami, ki ostajajo kritične, vendar na bolj subtilni ravni. Filmi so v prvi vrsti ustvarjeni z namenom zabave, ne pa poglobljanja v družbeno problematiko, šele *nekje zadaj* obstaja kritična nota opozarjanja na sistemske krivice, ki jo gledalec lahko upošteva ali pa tudi ne. In v skladu s tem so rabljene tudi filmske forme. Režiser je namreč lahko na formalni ravni bolj kreativen, manj *mainstreamovski*, v film lahko vključi osebne izkušnje in osebne preference, preko forme sporoča svoje nazore, ne pa nujno skozi ostro kritiko, podano dobesedno in nedvoumno v zgodbi sami.

Na tem mestu lahko pritrdilno odgovorimo na celotno raziskovalno vprašanje. Paradigmo prvega vala afriškega filma je njegov sodobni naslednik dodobra pretresel, obrnil, celo razbil, transformacija na področju filmskega ustvarjanja je evidentna. Spremembe so očitne tako na področju zgodbe (tematike prvotnih filmov so slonele na trdnih doktrinarnih temeljih protikolonialnega in dekolonizacijskega boja, kar se je izražalo skozi implikacijo homogenih didaktičnih vsebin, danes pa neka skupna dogmatična kritiška pozicija filmarjev ne obstaja, zato filmsko estetiko povezuje ravno diverzifikacija izbora tematik) kot tudi vsebine (v skladu s povedanim so pionirski filmi zgodbo pripovedovali skozi funkcionalno in konvencionalno rabo filmske forme, medtem ko gre pri sodobnih filmih prav na formalni ravni za izražanje kreativnosti), raznolike načine izražanja pa smo opazili skoraj pri vseh analiziranih smernicah. Seveda se zavedamo, da vselej obstajajo izjeme (med najbolj očitnimi je ustvarjanje Mambetyja) in povezave med obema obdobjema afriškega filma (kot na primer temeljna vloga elementa glasbe za filmsko govorico). Kljub temu smo (predvsem) skozi tekstualno analizo spoznali, da obstaja očitna razlika v načinu in stopnji intenzivnosti implikacije teh tendenc med obema obdobjema.

## 8 Sklep

Afriški film je vzplamtel na pogorišču kolonializma in se razvijal v vrtincu hitrih sprememb družbene realnosti, vezane na postkolonialno situacijo. Skozi konceptualizacijo afriške situacije smo poudarili, da je postkolonialnost kompleksen fenomen, ki ga določata tako vzpostavitev suverenosti in osvoboditev od vsiljenih kulturnih vzorcev kot tudi neokolonialni element še vedno trajajoče (predvsem ekonomske, posledično pa tudi kulturne) hegemonije sodobnih svetovnih centrov moči. Postkolonialna identiteta je tako ideološki konstrukt, ki pa ima še kako realne posledice v vsakdanjem življenju Afričanov.

Vsakdanje življenje afriških prebivalcev pa je v temelju povezano z umetniškim izražanjem. Umetnost na afriškem kontinentu nima funkcije statičnega, *večnega* kulturnega proizvoda, temveč gre za živo kulturno produkcijo prek povezave in soustvarjanja med umetnikom, kreacijo in aktivnim uporabnikom (v tej interakciji sodeluje tudi transcendentalni svet). Gre za intertekstualno povezanost in ima posledično velik potencial vzporedne politične aktivnosti uporabnikov in ustvarjalcev. V dobršni meri smo to zaznali skozi pregled *izraznih* umetnosti (glasba, literatura), najbolj eksplicitno pa interaktivni politični naboj poseduje filmska umetnost, ki v svojo estetiko vplete tudi ostale.

Skozi zgodovinsko-teoretični pregled in tekstualno analizo desetih filmov afriške produkcije smo v diplomskem delu raziskovali način implikacije družbenega, postkolonialnega, v kinematografsko umetnost. Predpostavili smo, da je v petdeset let trajajočem obdobju afriškega filmskega ustvarjanja prišlo do temeljite transformacije postkolonialne družbene realnosti, v skladu z njo pa do evidentne spremembe v filmski estetiki (tako v smislu vsebin kot v načinu reprezentacije). Izpeljali smo deset tendenc, ki v analitičnem smislu določajo afriški film in odgovarjali na vprašanje, ali obstaja diferenca med pionirskim in sodobnim valom afriškega filma in posledično razlike v načinu vpeljevanja teh tendenc v filme.

Prvotni filmi so delovali v duhu časa. Desetletji 60. in 70. let prejšnjega stoletja so označevale velike utopične zamisli o kulturni, politični, ekonomski in duhovni osvoboditvi afriških narodov in o panafriški solidarnosti. Pionirji afriškega filma so zato

gledalce smatrali kot angažirano, med seboj povezano skupnost, ki ji bo ogled družbeno-kritičnega filma *dal krila* in usmeritev za *pravilno* civilno akcijo, ki bo popravila krivice več stoletij trajajočega kolonializma. Vzpostaviti bi morali pravično demokratično (ali socialistično) državo, ki bo obenem moderna in avtentično afriška. In prav vse smernice, ki smo jih skozi filme prvega vala analizirali, načeloma sovpadajo s to doktrino afriških intelektualcev. Razlika *med starim in novim* je predstavljena s strogo ločnico, ki vsebuje ali kritiko modernega in *zahodnjaškega* ali kritiko tradicionalnih preživetih običajev (in v skladu s tem običajno *feministično kritiko* prve stopnje, ki pa žensko subjektiviteto le nakaže). Projiciranje avtentičnih vizij afriškosti se izraža skozi jasno *didaktično pozicijo* režiserjev, ki se opirajo na *racionalnost in realizem*, znanstveno dokazljivost. Z namenom avtentiziranja tudi diegetično uporabljajo *tradicijo ustnega pripovedništva, domač jezik, glasbo, ples in druge umetnosti, poudarjanje skupnosti pred posameznikom*. Avtentizacija afriškosti in kritična pozicija do vsega evropskega ima svoj temelj v takratni osvoboditvi izpod tuje nadvlade in posledičnem zapiranju pred vsem, kar je *Drugo*. Zgodba je v teh filmih ključna, zato filmska forma igra vlogo podkrepitve in potrditve naracije (režiserji so skušali zgodbe podati čim bolj razumljivo, zato *forma nase navadno ne opozarja*).

Časi so se spremenili. Utopične zamisli pravične in samostojne Afrike so razblinili novo nastali globalni sistemi odvisnosti, ki temeljijo na kapitalistični logiki ekonomske hegemonije velikih centrov (posledica katere je odvisnost *druge strani* na vseh ravneh življenja), ki pa delujejo veliko bolj prikrito. Družba se je preusmerila iz skupnostnih vrednot in skupnega dobrega na individualistično miselnost. Informacijska družba je zmanjšala fizične razdalje med ljudmi, povečala pa psihološko odtujenost. Postmoderen čas je bil sprva čas konca velikih zgodb, postal pa je pisec novih, bolj subtilnih velikih zgodb (ena izmed teh je vsekakor postkolonialni diskurz). In v vrtincu tega hitrega življenjskega ritma in transformacije vrednot ustvarjajo današnji filmski ustvarjalci. Zato ni nobeno presenečenje, da se sodobni filmi od pionirske afriške kinematografije temeljito razlikujejo. Ker ni več nekih vseprežemajočih, celostnih ideoloških usmeritev intelektualcev za preobrazbo sistema, tudi avtorji zavzemajo vsak svoje individualno stališče in ne pripadajo neki določeni doktrini. Dojemanje in ustvarjanje realnosti je povezano s simptomom razdrobljenosti, obenem pa večje kompleksnosti, bolj odprtih možnosti, obenem večje apatičnosti. Avtorji zato v filmih večinoma ne iščejo več eksaktno načrtane ločnice med *starim* in *novim*, temveč v okviru globalizacije



predstavljajo in zarisujejo različne kompleksne dimenzije sodobne realnosti, do katerih tudi *ne zavzemajo nekih strogo dogmatičnih pozicij* (zato pogosto tudi *izpuščajo kritiko neenakopravnosti žensk*). Zaradi apatičnosti današnjega gledalca in prenasičenosti s filmsko produkcijo holivudskih akcionerjev režiserji ne stavijo več na odkrit didakticism, temveč skozi navidezno eskapistično zabavo na neki drugi ravni ponujajo globlje kritične vsebine. Zato se osredotočajo tudi na *element magičnosti*, igrivosti, ironije in parodije filmske govornice, ne pa na racionalizacijo. Ne bojijo se mešanja kultur in hibridnosti, saj je ta eden izmed temeljev današnje postkolonialne situacije (kar pa ne pomeni, da je tudi idealna, filmi zato večkrat na neki globlji ravni kritizirajo njeno neenakomerno porazdelitev moči ter rasistične in stereotipne predstave), zato tudi brez strahu *vpeljujejo zahodnjaške vzorce* filmske naracije, kadar se jim to zdi potrebno (tudi s holivudsko igralsko zasedbo). V skladu s tem se tudi manj pogosto (in manj nazorno) poslužujejo filmskih elementov avtentizacije afriškosti (*uporabljeni jeziki* so raznoliki, sploh ne nujno afriški, *ustno pripovedništvo* vpeljujejo ali na ravni formalne strukture ali pa sploh ne – redko v sami diegezi, ples in ostale *umetnosti so večkrat drugotnega pomena*, najpomembnejša ostaja glasba, pa še njena raba ne sovпада nujno s tradicionalnimi zvoki, posamezni liki so večkrat *dodelani subjekti* in ne le alegorije skupnosti). Na oblikovni ravni filma največkrat prideta do izraza inovativnost in kreativnost režiserja, ki *skozi formalistični vidik filma*, skozi kinematografski aparat lahko izrazi svojo subjektivno pozicijo glede družbeno-političnih razmer. Gre za precej bolj subjektivno filmsko izražanje, zato je tudi raznolikost znotraj drugega vala bolj očitna.

Na začetno raziskovalno vprašanje smo tako odgovorili pritrdilno, saj se je filmska estetika v skladu s transformacijo družbene realnosti *dejansko* spreminjala. Z empiričnim delom naloge smo namreč ugotovili evidentne spremembe na področju afriške filmske umetnosti tako na ravni forme kot zgodbe, izražajo pa se skozi raznoliko implikacijo tendenc afriškega filma med obema sklopoma.

Nobeden od načinov ustvarjanja filmov ni pravilen niti napačen. Gre le za to, da afriški filmski umetniki, enako kot umetniki vseh zvrsti po vsem svetu, ustvarjajo znotraj točno določenega zgodovinskega trenutka in prostora in zato med njimi nastajajo razlike. Moralni didakticism prvega vala je morda res na nek način ostal znotraj evropocentrične doktrine razsvetljenstva, a je bil v aktualni družbeni situaciji najbolj

*primeren*. Današnja (post)kolonialna situacija zahteva drugačne pristope k filmski produkciji, ki v danem trenutku funkcionirajo bolje. Zato je vrednotenje ene ali druge sfere nesmiselno.

Kot bolj relevantno smatramo prisotnost samoreflektivne drže tako režiserjev v smislu samozavedanja konstruktivistične narave filmskega medija, v idealnem primeru pa tudi samozavedanja ideoloških konstruktov s strani občinstva. Kritičnega gledalca ne *izoblikuje* ogled nespremenljivih, enopomenskih, konvencionalnih filmov holivudske produkcije, temveč poglobitev v širok razpon filmskih svetov različnih izvorov, afriških (in drugih) inovativnih filmskih kreacij, ki lahko zabavajo, obenem pa ponudijo še nekaj več, nekaj, kar gledalca prisili v razmišljanje kot tako (ne pa v sledenje določeni ideologiji).

## 9 Literatura

Anwers. 2010. *Baara*. Dostopno prek: <http://www.answers.com/topic/souleymane-ciss> (9. december 2010).

Armes, Roy. 2000. Introduction. Searching for the Postmodern in African Cinema. V *Symbolic narratives/African Cinema. Audiences, Theory an the Moving Picture*, ur. June Givanni, 134-135. London: British Film Institute.

Bakari, Imruh. 2000. Introduction. V *Symbolic narratives/African Cinema. Audiences, Theory an the Moving Picture*, ur. June Givanni, 3-24. London: British Film Institute.

Belcher Paterson, Stephen. 1999. *Epic traditions of Africa*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. Dostopno prek: Google Books.

Brumen, Borut in Nikolai Jeffs. 2001. Uvod: Afrike. *Afrike. Časopis za kritiko znanosti, domišljije in nove antropologije XXIX (204-205-206)*: v-xxvii.

Boughedir, Ferid. 2000. African Cinema and Ideology: Tendencies and Evolution. V *Symbolic narratives/African Cinema. Audiences, Theory an the Moving Picture*, ur. June Givanni, 109-121. London: British Film Institute.

Chernoff, John Miller. 2001. Godba v Afriki. *Afrike. Časopis za kritiko znanosti, domišljije in nove antropologije XXIX (204-205-206)*: 233-272.

Diawara, Manthia. 2000. The Iconography of West African Cinema. V *Symbolic narratives/African Cinema. Audiences, Theory an the Moving Picture*, ur. June Givanni, 81-89. London: British Film Institute.

Duncombe, Stephen. 2002. *Cultural Resistance Reader*. London, New York: Verso.

Griswold, Wendy. 2004. *Cultures and societies in a changing world*. London: Pine Forge.

Harding, Frances. 2003. Africa and the moving image: television, film and video. *Journal of African Cultural Studies* 16 (1). Dostopno prek:

<http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a713622405> (9. December 2010).

Harrow, Kenneth W. 2007. *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

IMDB. 2010a. *A Thousand and One Hands*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0177925/> (9. december 2010).

--- 2010b. *Ali Zaoua – Prince de la rue*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0260688/> (9. december 2010).

--- 2010c. *Djeli, conte d'aujourd'hui*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0082271/> (9. december 2010).

--- 2010č. *Ezra*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0923688/> (9. december 2010).

--- 2010d. *Muna Moto*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0073417/> (9. december 2010).

--- 2010e. *Pièces d'identités*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0169128/> (9. december 2010).

--- 2010f. *Waiting for happiness*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0308363/> (9. december 2010).

Jeffs, Nikolai, ur. 2007. *Zbornik postkolonialnih študij*. Ljubljana: Založba Krtina 2007.

*Kino Otok*. Dostopno prek: <http://www.isolacinema.org/> (9. december 2010).

Ki-Zerbo, Joseph. 1977. *Zgodovina črne Afrike*. Ljubljana: Borec.

Loomba, Ania. 2009. *Kolonializem in neokolonializem*. Ljubljana: Orbis.

Lunaček, Sarah. 2001. Vpliv (post)kolonialne politike na razvoj filmov v Senegal in Nigeriji na primeru Sembeneja in Baloguna. *Afrike. Časopis za kritiko znanosti, domišljije in nove antropologije XXIX* (204-205-206): 276-300.

--- 2005. *Subsaharska kinematografija*. Dostopno prek: <http://www.isolacinema.org/05/?p=286> (9. december 2010).

Mack, John, ur. 2000. *Africa : Arts and Cultures*. London: British Museum.

McClintock, Anne. 2007. Angel napredka: pasti termina »postkolonializem«. V *Zbornik postkolonialnih študij*, ur. Nikolai Jeffs, 415-433. Ljubljana: Založba Krtina.

Plut, Boštjan. 2001. Trenutki zgodovin Afrike. *Afrike. Časopis za kritiko znanosti, domišljije in nove antropologije XXIX* (204-205-206): 207-217.

Prassel, Igor. 2005. *19. Panafriški filmski in televizijski festival FESPACO 2005*. Dostopno prek: <http://arhiv.isolacinema.org/05/?p=292> (9. December 2010).

Robin, Diana, ur. 1999. *Redirecting the gaze : gender, theory, and cinema in the Third world*. Albany : State University of New York.

Russell, Sharon A. 1998. *Guide to African Cinema*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Sawadogo, Georges. 2001. Burkinska poezija v francoščini – nekaj opornih točk. *Afrike. Časopis za kritiko znanosti, domišljije in nove antropologije XXIX* (204-205-206): 330-346.

Stanković, Peter. 1997. *Umetnost množičnih medijev in družbene manjšine*. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/dr/dr24-25Stankovic.PDF> (9. december 2010).

Stanković, Peter. 2006/07. *Predavanja filmskih študij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Stepan, Pina 2001. Ženske v afriški literaturi. *Afrike. Časopis za kritiko znanosti, domišljije in nove antropologije XXIX* (204-205-206): 304-319.

Taylor, Clyde 2000. Searching for the Postmodern in African Cinema. V *Symbolic narratives/African Cinema. Audiences, Theory an the Moving Picture*, ur. June Givanni, 136-144. London: British Film Institute.

Thiong'o, Ngugi Wa. 2000. Is the Decolonisation of the Mind a Prerequisite for the Independence of Thought and the Creative Practice of African Cinema? V *Symbolic*

*narratives/African Cinema. Audiences, Theory an the Moving Picture*, ur. June Givanni, 93-96. London: British Film Institute.

Trowell, Margaret in Hans Nevermann. 1968. *Afrika in Oceanija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ukadike, Nwachukwu Frank. 1994. *Black African Cinema*. Los Angeles: University of California Press.

--- 2002. *Questioning African Cinema. Conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Young, Robert J.C. 2009/kopija 2001. *Postcolonialism : An Historical Introduction*. Oxford, Malden: Blackwell Publishing.

Wikipedia. 2010a. *Afrika*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Africa> (9. december 2010).

--- 2010b. *Drum*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Drum\\_%282004\\_film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Drum_%282004_film%29) (9. December 2010).

--- 2010c. *Le Wazzou polygame*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Wazzou\\_polygame](http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Wazzou_polygame) (9. december 2010).