

Gledati nase skozi pogled drugega

MELITA ZAJC

V ponedeljek, 13. januarja letos, so v pariškem kinu mk2 Bibliothèque predvajali film **Bamako** (2006) mavretanskega režiserja Abderrahmana Sissakója. Sestavljen je iz igranih in dokumentarnih prizorov ter preplete pripoved o usodah posameznih junakov s sodnim procesom, v katerem je civilna družba Afrike na zatožno klop postavila mednarodne finančne institucije, kot sta Svetovna banka in Mednarodni denarni sklad. Film, v katerem sodelujejo dejanski odvetniki, je zaslovel po tem, da prinaša nov pogled na globalizacijo in njene posledice za Afriko. Posebnost tokratne projekcije pa je, da film ni bil postavljen v okvire Afrike, pač pa so ga predvajali v okviru projekcij pod skupno temo »utopije«, ob katerih raziskovalci z Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) predavajo o aktualnih problemih sodobnih družb.

Dogodek priča o pomembni spremembi recepcije afriških kinematografij. Filmi afriških režiserjev niso več etnografsko gradivo o eksotičnem življenju Afrike, pa tudi ne več pasiven predmet filmofilskega pogleda, ki jih vrednoti glede na to, koliko ustrezajo predpisanemu estetskemu kanonu. So del policentričnega sveta filmske umetnosti, kjer vladajo različni kanoni, priznana jim je moč, da skupaj in enakovredno z drugimi filmi svetovne filmske produkcije aktivno spregovorijo o skupnih problemih. Ta novi položaj afriških kinematografij v globalni medijski krajini je predmet članka. Predstavila bom kontekst teh sprememb, kratko zgodovino afriških kinematografij ter osnovne poteze razvoja afriških kinematografij v 21. stoletju: pogoje produkcije in distribucije ter osnovne tematske značilnosti. Pokazala bom, da je ena od skupnih potez raznolikih filmskih praks tema metadiskurzivnosti. Pojavlja se v filmih, ki nastajajo v sinhrono in diahrono različnih kontekstih

afriških kinematografij, ne nazadnje pa utemeljuje tudi to, da ne glede na razlike in kljub izjavam, »Africa is not a country«, še naprej uporabljamo oznako afriški film.

Hollywood, Louvre, Afrika

Med razlogi za to spremembo je nedvomno izjemen uspeh hollywoodskih filmov, kot je z oskarjem nagrajena **Mesečina** (Moonlight, 2016) Barryja Jenkinsa, grozljivka **Zbeži!** (Get Out!, 2017) Jordana Peela, predvsem pa **Črni panter** (Black Panther, 2018, Ryan Coogler), prva filmska uspešnica v zgodovini Hollywooda, kjer so režiser in velika večina junakov temnopolti. Ti filmi so temeljito spremenili pogled globalnih občinstev na Afriko in njeno mesto v globalnem svetu filma.

Ključno pri tem je bilo ravnanje samih Afroameričanov. Zvezdi sodobne pop glasbe Beyonce in Jay Z sta za osnovo plakata turneje Na begu (On The Run II) leta 2018 uporabila plakat za **Touki Bouki** (1973) senegalskega režiserja Djibrila Diopa Mambétyja, ki je izjemen *road movie* o začetkih migracij Afričanov v Evropo, a ga do tega plakata širša javnost ni poznala. Glasbeni video **Apeshit** (2018, Ricky Seitz), ki sta ga Beyonce in Jay Z posnela v pariškem muzeju Louvre, je neposredno obudil kritični diskurz, ki sta ga leta 1953 sprožila Chris Marker in Alain Resnais v dokumentarcu **Tudi kipi umirajo** (Les Statues meurent aussi). Ta poetična hvalnica »črni umetnosti« je spraševala o vlogi umetnin v afriški kulturi, obenem pa jasno obsodila razisem pogleda, ki umetnine iz Afrike razstavlja v Musée de l'Homme namesto v Louvru ter jim tako dejansko priznava izključno etnografsko, odreka pa umetniško vrednost. Film se izteče v neposredno obsodbo francoskega kolonializma in je bil zaradi tega prvih deset let po nastanku prepovedan. Resnais



in Marker govorita o odgovornosti kolonizatorjev, ki ne spoštujejo Afričanov in njihove kulture, ter se jasno zavzame za enakost med rasami. Njuno navdušenje nad lepoto afriških umetnin, pa tudi spraševanje o tem, ali se vloga, ki jo imajo ta dela v afriški kulturi, spremeni, ko pridejo na evropska tla, je bilo za tisti čas inovativno in skorajda prevratniško. V kolonialnih državah je namreč veljalo, da Afričani niso sposobni za umetniško ustvarjanje.

Da bi se ta pogled spremenil, so bile poleg sprememb na področju popularne kulture potrebne tudi spremembe samega razumevanja umetnosti. Znotraj teorije je zlasti pomembna konceptualna sprememba v okviru kulturnih študij, ki so se usmerile k proučevanju materialnosti kultur in pokazale, da vsebin del ni mogoče ločevati od materialnih pogojev njihovega obstajanja (produkcije in recepcije). Oziroma, kot zapiše Lindive Dovey v svoji monografiji o afriških filmih na filmskih festivalih, treba je bilo »rematerializirati« filmske študije (2015, str. 3), torej pokazati, da so estetski kanoni neločljivo povezani s pogoji produkcije, distribucije in recepcije. Torej so tudi funkcija pogleda. In ker je bil pogled tisti, ki je jemal kredibilnost (»so te umetnine zdaj, ko jih gledamo mi, drugačne kot takrat, ko so bile narejene?« sprašuje Marker v filmu *Tudi kipi umirajo*), je pravzaprav logično, da je refleksija tega pogleda neločljivo vpisana v filme Afrike.

Začetki filma v Afriki

Afrika je prostrana celina in bogastvo razlik znotraj nje je neizmerno – samo v Nigeriji govorijo več kot 520 različnih jezikov. Razlog, zakaj je vseeno smiselno govoriti o Afriki,

ni ta, da bi obstajala neka skupna »narava« ali skupna kulturna »tradicija«. Kar je skupnega prebivalcem Afrike, je izkušnja žrtve evropskega kolonializma. V kontekstu kolonializma je Afrika spoznala tudi film. Tudi zato se od vseh afriških kinematografij razlikuje le kinematografija Egipta, ki ima drugačno zgodovino filma, saj je Egipt drugače doživel evropsko vladavino. Poleg tega so že od zgodnjih začetkov britanske okupacije lokalni prebivalci ohranili sredstva in moč, ki jih prebivalci drugih afriških držav niso imeli. Egiptovska kinematografija ima dolgo zgodovino in vključuje filme, ki veljajo za klasike svetovne kinematografije; eden takih je na primer mojstrovina **Postaja Kairo** (Bab el hadid, 1958) režiserja Youssefa Chahina.

Medtem ko so Egipčani začeli snemati filme zgodaj v dvajsetem stoletju, neposredno po izumu filma, pa so drugod v Afriki šele v času dekolonizacije, torej po letu 1960, Afričani dobili možnost, da sami snemajo. To pa ne pomeni, da pred tem kinematografskega medija v Afriki ni bilo, nasprotno. Potem ko je britanski parlament leta 1833 odpravil suženjstvo in so se kolonizatorji začeli zanimati za izkoriščanje naravnih bogastev, so morali najprej nevtralizirati tako imenovano nasprotovanje Afričanov in osvojiti njihovo gostoljubje. Mnogi teoretiki (Nanbigne 2011, Santanera 2018, Ukadike 1994) opozarjajo, da jim je pri tem pomembno pomagal prav film. Krščanski misijonarji, ki so pridigali evangelij ter predvajali filme o Jezusu in druge svetopisemske zgodbe, so s podobami privabili občinstvo in dosegli, da so sprejeli krščansko vero. Šele po tem so nastopili kolonizatorji s svojo politično oblastjo ter gospodarskim izkoriščanjem.



TUDI KIPi UMIRAJO (1953)

Filmski medij je bil medij kolonialne prevlade – s svojo tehnologijo je demonstriral superiornost Evropejcev in legitimiral njihovo nadrejenost. Po drugi strani pa je s pomočjo zgodb na platnu izobraževal in prinašal tako imenovane civilizacijske vrednote. Filmska kamera je delovala kot mehansko oko razuma, ki je potrdilo znanstveno resnico o domorodskem vraževerju. S podobami je film dobesedno prinašal luč v temne afriške noči, postal je otipljiva demonstracija superiornosti kolonialnih sil globalnega severa.

Celuloid

Rabo filmske tehnologije so kolonizatorji seveda skrbno nadzirali in Afričani niso imeli dostopa do filmske proizvodnje. Tako je Georges Sadoul ob pisanju zgodovine filma leta 1960 zgrožen ugotovil: »Petinšestdeset let po izumu filma,

po moji vednosti, ne obstaja en sam celovečerni film afriške proizvodnje – da bi torej Afričani, v afriškem jeziku, v njem igrali, ga posneli, napisali, zasnovali, zmontirali in tako dalje. Torej je dvesto milijonov ljudi izključenih iz najbolj razvite med najbolj modernimi umetnostmi.« Jean Rouch, vizualni antropolog, ki je od konca druge svetovne vojne delal in živel v Nigru, je v poročilu o filmu v Afriki, ki ga je leta 1961 napisal za UNESCO, predlagal, da bi v Afriki namesto 35-mm načrtno razvijali 16-mm film. To bi po mnenju Roucha, ki se je pri tem skliceval na izkušnjo francoskega novega vala, osvobodilo kinematografsko umetnost ekonomskih omejitev. Vendar pa ta predlog ni bil nikoli uresničen, večina afriških držav pa tudi ni imela in še danes nima filmske industrije na filmskem traku. Obstaja le t. i. umetniški film, torej svetovno priznani avtorji, ki pa težko pridobivajo sredstva za snemanje; prisotni so na svetovnih festivalih, lokalna publika pa njihovih filmov skorajda ne pozna.

Tudi po osamosvojitvi koloniziranih držav je filmska proizvodnja ostala organizirana hierarhično in daleč od lokalnih prebivalcev. Poleg tega pa, ker je bila tudi skrb za arhiviranje prepuščena posameznikom, o tem vemo zelo malo, na kar je šele nedavno opozoril Suhaib Gasmelbari v filmu **Govorimo o drevju** (Talking About Trees, 2019), odličnem dokumentarcu o poskusu režiserjev veteranov v Sudanu, da bi v protest proti politični diktaturi obudili filmsko kulturo. Tako kot junaki tega filma so se tudi drugi afriški režiserji izobraževali na filmskih šolah v prestolnicah nekdanjih kolonizatoric, v Sovjetski zvezi ali Kanadi ter tako razvijali filmski jezik, ki je bil Afričanom tuj. Drugi razlog je bil, pravi eden od pionirjev, senegalski režiser Ousmane Sembène, da so filme afriških režiserjev tudi financirali večinoma tujci. Ustvarjalci so se, v zameno za sredstva, rade volje prilagodili okusu investorjev.



TOUKI BOUKI (1973)



BEYONCE IN JAY Z, PLAKATA TURNEJE NA BEGU (ON THE RUN II)



POSTAJA KAIRO (1958)



JAZ, ČRNEC (1958)

Nigerija

Nigerija, najbolj številčna država črne Afrike, ki ima danes okrog 200 milijonov prebivalcev, je bila izjema. V pogojih, ko za proizvodnjo filmov ni bilo na voljo javnih sredstev, je prav ta številčnost omogočala, da je bila proizvodnja filmov dobičkonosna. Tako se je v Nigeriji že takoj po osamosvojitvi, ko so filme snemali na filmski trak in predvajali v kinodvoranah, razvila filmska industrija, saj filmi niso nastajali za tuja, pač pa za domača občinstva. Snemali so jih v okviru etničnih skupnosti (največje tri so Hausa, muslimani, ki živijo na severu države, Yoruba, ki živijo na jugozahodu, in Igbo na jugovzhodu države) ter v povezavi z drugimi kulturnimi praksami. Yorubski režiserji Ola Balogun, Hubert Ogunde, Adeyemi Afolayan in drugi so izhajali z tradicije potujočega gledališča. Že njihove gledališke predstave so bile pogosto multimedijski nastopi, ki so vključevali radio, pa tudi filmske posnetke, projicirane na platno. S prihodki od gledališča so financirali filme, ki so bili včasih le statični posnetki predstav, in ker je njihove avtorje občinstvo poznalo že kot gledališčnike, Adeyemi Afolayan aka Ade Love je bil na primer priljubljen tudi kot igralec, so jim filmi začeli prinašati dobiček. Igbovskim filmom je, poleg značilnih tem, uspešnost zagotavljalo to, da so jih snemali v angleškem jeziku, kot na primer Eddie Ugbomah, eden prvih nigerijskih režiserjev. Režiserji etnične skupnosti Hausa so izhajali iz književnosti, njihove filme pa so financirali tudi s sredstvi države; tako je na primer Adamu Halilu posnel epski dokumentarec **Shaihu Umar** (1976), ki ponuja vpogled v življenje žensk in otrok v črni islamski družbi.

Video

Zlatega obdobja nigerijskega filma na celuloidu je bilo konec v zgodnjih osemdesetih letih, ko so v Nigeriji na zahtevo mednarodnih upnikov na čelu z Mednarodnim denarnim skladom uvedli tako imenovani Načrt strukturne prilagoditve (podobno Stabilizaciji v nekdanji SFRJ). Ekonomija je tako rekoč propadla, nigerijska valuta naira je bila praktično razvrednotena in filmski producenti, ki so razvijanje in vso postproduksijsko obdelavo opravljali v državah globalnega severa, teh storitev niso več mogli financirati. V kaotičnih političnih razmerah je ugasnilo tudi obiskovanje kinematografov – na eni strani je bilo obiskovanje kina preveč nevarno (v času političnih diktatur, ko so vladale policijske ure, tudi nemogoče), na drugi strani pa so tudi nehali uvažati hollywoodske filme. Te so nadomestile piratske kopije na VHS kasetah in gledanje filmov na televizorju – v videotekah in video klubih, še pogostejše pa doma, ker je bilo to primernejše za čas policijskih ur, pa tudi za občinstva na severu, kjer je prevladoval islam in so ženske že prej manj hodile v kino. Piratske kopije so v Nigerijo prihajale po trgovskih poteh z Daljnega Vzhoda, pa tudi po Nigeriji se je piratska mreža razvila na podlagi uveljavljenih trgovskih poti s tradicionalnimi središči v Kanu, Onitshii in Lagosu.

Ta mreža je bila osnova za hiter razmah video filmske industrije, ki jo danes poznamo po imenu Nollywood. Temelji na poceni video tehnologijah in je danes ne le vodilna filmska industrija v Afriki, pač pa tudi, po številu posnetih filmov – okrog 1500 letno –, druga najmočnejša filmska industrija na svetu, za indijsko, Bollywoodom, in pred Hollywoodom. Nekateri



ZBEŽI! (2017)

viri pravijo, da se je Nollywood razvil neposredno v okviru izdelave nelegalnih kopij hollywoodskih in bollywoodskih filmov: Kenneth Nnebue, producent znamenitega »prvega« nollywoodskega filma iz leta 1992, je menda ta film posnel zgolj zato, da bi prodal prazne VHS kasete, namenjene razmnoževanju piratskih kopij, ki so se mu nabrale v skladišču. Napisal je scenarij, k sodelovanju povabil Chrisa Obija Rapuja, ki je bil takrat že uveljavljen televizijski režiser, in skupaj sta posnela film **Living in Bondage** (Živeti v okovih). Prodanih je bilo izjemno veliko kopij, po nekaterih podatkih več kot pol milijona, in to je bil zanesljiv znak, da je produkcija video filmov lahko dobičkonosna.

Nigerijski video film je prinesel nov poslovni model: uporaba nizkocenovne video tehnologije je omogočila snemanje brez državnih subvencij, pa tudi brez visokih investicij. Še danes velja, da produkcija povprečnega nollywoodskega video filma stane 15.000 evrov, tako da mnogi filmski ustvarjalci svoje prve filme financirajo z zaslužki od sodelovanja pri filmih drugih. V času globalizacije, ko se zdi, da hollywoodske vsebine prevladujejo širom sveta, so v Nigeriji razvili avtonomno filmsko kulturo z lastnimi avtorji in zvezdami. Filmi so namenjeni ogledu na videu, njihova distribucija temelji na piratski distribuciji, kopije pa so za malo denarja na voljo na vsakem koraku.

21. stoletje

Gospodarska kriza v Evropi na začetku 21. stoletja je prinesla znatno zmanjšanje sredstev, ki jih evropske države namenja-jo za subvencioniranje filmske produkcije v Afriki. Mnogi

uveljavljeni režiserji so se enostavno preselili v Evropo in filme snemajo tu, enako tudi mnogi mladi Afričani, ki film študirajo v Evropi. Hkrati pa produkcija video filmov v Nigeriji še naprej cveti, poleg ekonomske učinkovitosti Nollywooda pa se veča tudi njegova kulturna in estetska privlačnost. Danes je Nollywood panafriški fenomen, bil je model za začetek video filmske produkcije v drugih afriških državah, spodbudil je razvoj kompleksnih in raznolikih oblik nacionalnih kinematografij ter lokalnih, regijskih in globalnih mrež, ki jih te filmske industrije proizvajajo. V Ugandi v vzhodni Afriki poročajo o neznanskem uspehu »prvega ugandskega akcijskega filma« **Kdo je ubil kapitana Alexa?** (Who Killed Captain Alex?, 2010, Nabwana IGG), ki je bil posnet za 200 ameriških dolarjev, na YouTubeu pa je imel do leta 2018 že 2,5 milijona ogledov. V Kamerunu snemanje video filmov pomeni pobegniti pred lokalno nerazvitostjo ter vzpostaviti vez z modernim mednarodnim svetom, ki ga predstavlja film (Santanera 2018, 153). Filme snemajo za nekaj sto dolarjev, pogosto kar na občinstvu znanih lokacijah, igralci veljajo za tekmece novinarjev, teme njihovih filmov pa so neposredno politične: film **Propad** (La Decheance, 2012) na primer v liku z imenom Predsednik parodira kamerunskega predsednika Paula Biyo, ki je na oblasti že od leta 1982.

Ena od prepoznavnih lastnosti filmov, ki nastajajo v teh mladih afriških kinematografijah, je, da so pomemben medij oblikovanja kritične javnosti. Andy, junak filma *Živeti v okovih*, zaman skuša uspeti na tradicionalne načine, zato vstopi v okultno sekto. Ta mu obljubi uspeh, a mora v zameno žrtvovati ženo. Ko to stori in ima na voljo vse bogastvo tega sveta, pa se začne vračati duh pokojne žene, da bi jo maščeval. Evropski filmski kritiki so v tem videli nadaljevanje okultnih praks tradicionalnih afriških kultur. Sodobni antropologi, nasprotno, opozarjajo, da so številne variacije te teme izraz, kako se v okviru specifično afriške moderne oblikuje podoba »milenijskega kapitalizma«. Popularna domišljija paradokse sodobnega neoliberalizma – za katerega se zdi, da bogastvo črpa iz potrošnje, ne pa iz proizvodnje – preobrazí v znake okultnih ekonomij, ki uporabljajo skrivnostne tehnike, da bogatijo s pomočjo živih bitij in njihove sposobnosti, da ustvarjajo vrednost. Andyjevo pot do bogastva torej lahko beremo tudi kot metaforo dinamik sodobnega »roparskega kapitalizma«, v katerem vedno bolj ozka elita kopiči bogastvo na račun množic, ki postajajo vse bolj revne. Ta značilno afriška moderna je neločljivo prepletena z magijo; dihotomije, značilne za zahodno moderno, ki denimo modernizem zoperstavlja magiji, pa v njej nimajo nobenega pomena.

Jaz, črnc

V času, ko družbeni mediji, od selfijev do Instagrama, dokazujejo, kako pomembno je imeti nadzor nad tem, kako te vidijo drugi, ni težko razumeti, kako pomembno je, da *Črni panter* temnopolte upodablja kot junake. Medtem ko je za belopolta občinstva prevlada reprezentacij belopoltnih v okviru popularne vizualne kulture samoumevna, pa za druge vizualna reprezentacija vključuje samorefleksijo, razmislek o tem, kako si predstavljati samega sebe. Kot v citatu v Slovarju afriških filmarjev Roya Armesa (2008) pravi Gaston Kaboré, filmski režiser iz Burkine Faso: »Sposobnost, da si predstavljaš samega sebe, je življenjskega pomena ... družba, ki je dnevno podrejena tujim podobam, slednjič izgubi svojo identiteto in svojo sposobnost, da oblikuje lastno usodo. Razvoj Afrike med drugim zahteva tudi proizvodnjo lastnih podob.«

Zato je bil film v Afriki vedno primarni medij politične komunikacije, obenem pa so teme številnih filmov umeščene na presečišče politične kritike in samorefleksije. Klasičen primer so filmi Sembène Ousmaneja, enega pionirjev filmske umetnosti Afrike, ki je začel kot pisatelj in se je za film odločil predvsem zato, ker je bil prepričan, da je kot jezik podob film bolj univerzalen in lažje razumljiv za afriška občinstva. V filmih obravnava različne teme, od zgodovine kolonializma, religije in poligamije do vloge žensk; pogled, ki ga vzpostavlja, pa je vedno samorefleksiven in občinstva v Afriki vabi, da kritično pogledajo nase: od filma *Xala* (1975), satire o korupciji afriških vlad, ki so prišle na oblast po neodvisnosti, do filma *Moolaadé* (2004), ki obsodi mutilacijo. V teh filmih bi morda celo lahko našli znak paternalistične vzvišenosti, s katero Sembène laska svojim evropskim producentom in Afričane predvsem podučuje, kot so kritiki ugotavljali za Jeana Roucha in njegov pristop v filmu *Jaz, črnc* (1958). A podobno samorefleksiven pogled v svojih filmih konstruira tudi eden najbolj neodvisnih ustvarjalcev prve generacije afriških režiserjev, Med Hondo. Ta mavretanski režiser, ki je živel v Parizu in se preživil s sinhronizacijo ameriških filmov v francoščino, je kmalu po prihodu v Francijo posnel film *O sonce* (Solei O, 1967) in v njem spregovoril o svoji izkušnji, namreč o razočaranju migrantov, ki polni upov iz nekdanjih kolonij prihajajo v nekdanje kolonialne prestolnice.

Tudi najbolj uspešni filmi Nollywooda obravnavajo teme, ki temeljijo na sposobnosti občinstev, da predpostavijo pogled drugega. *Osuofia v Londonu* (Osuofia in London, 2003, Kingsley Ogoro) velja za najuspešnejši

nollywoodski film vseh časov. Pripoveduje o preprostem vaščanu (Nkem Owoh), ki iz Nigerije odpotuje v London, da bi prevzel bratovo dediščino, neskladje med njegovo kulturno identiteto in pričakovanji okolja pa se izkaže za neizčrpen vir komičnega. V *Nevarnih dvojčkih* (Dangerous twins, 2004, Tade Ogidan), ki ju odlično odigra Ramsey Nouah, postane nosilec tega pogleda drugega kar brat, ki živi v Londonu. Ob njegovi vrnitvi iz Londona v Lagos ta pogled omogoči kopico komičnih situacij in zapletov, a na koncu se neskladnost potujenega pogleda z lokalnimi razmerami izteče v tragedijo.

Filmi, ki jih ustvarjalci afriških kinematografij snemajo danes, so v marsičem drugačni od predhodnikov. Tudi v teh filmih igra konstitutivno vlogo pogled drugega. *Nisem čarovnica* (I am not a Witch, 2018), filmski prvenec scenaristke in režiserke Rungano Nyoni, je odlična kritika preganjanja čarovnic v tradicionalnih afriških družbah, ki obtožbe o čarovništvu razkrinka kot načine discipliniranja žensk in otrok. Film je nastal v koprodukciji evropskih in afriških držav, posnet je bil v Zambiji, režiserka, rojena v Zambiji, pa je filmsko režijo študirala na Central St. Martins v Londonu. Je, skratka, značilen produkt sodobne transnacionalne medijske krajine. Glavna junakinja filma, Shula, ki jo obtožijo čarovništva, ko hoče misliti s svojo glavo, sprva za nasvet, kako ravnati kot čarovnica, sprašuje odrasle čarovnice. Kmalu pa se prilagodi in to, kako jo vidijo drugi, izkoristi, da uveljavi svojo voljo. Pogled nase, ki ga film vzpostavi že v naslovu, torej ni nujno pokroviteljski. Nasprotno, je produktiven, tako kot preživetvena strategija junakinje, pa tudi kot modus učinkovitega naslavljanja filma na občinstva znotraj in zunaj Afrike.

Literatura:

- Armes, R., Dictionary of African Filmmakers, Indiana University Press, 2008, Bloomington 2008.
- Bakari, I., African film in the 21st Century: some notes to a provocation. In Communication Cultures in Africa, letn. 1, št. 1, december 2018.
- Dovey, L., Curating Africa in the Age of Film Festivals, Palgrave Macmillan 2015.
- Dia, T. I. Dia (ur.), Ousmane Sembène. Il Castoro 2009.
- Fendler, F., Vatter, C.(éds.) Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXle siècle. Acteurs, formats, réseaux. Universitätsverlag des Saarlandes, Saarbruecken 2018.
- Nanbigne, V., Cinema in Ghana. Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD) at the University of Bergen, 2011.
- Santanera, G., Afro-modernita in polvere: esperienze video da Lagos a Douala. V Bargna, I. (ur.) Mediascapes, Meltemi Editore Milano 2018, str. 141–178.
- Ukadike, E. N. Black African Cinema. University of California Press, 1994.