

Vpliv (post)kolonialne politike na razvoj filmov v Senegal in Nigeriji na primeru Sembeneja in Baloguna

Ker bi rada čim temeljiteje predstavila afriški film¹ in ker nimam na voljo prav veliko prostora, sem sklenila, da to storim s pomočjo dveh precej različnih "kinematografij", in sicer senegalske in nigerijske, prek njunih dveh najbolj znanih filmskih ustvarjalcev, Ousmaneja Sembeneja in Ole Baloguna. Menim, da lahko skozi njun filmski opus odnos do filma in način filmske produkcije sledimo nekaterim bistvenim značilnostim in razlikam v frankofoni in anglofoni zahodni Afriki. Zdi se, da je velik del razlik pogojen prav z različnimi produkcijskimi možnostmi, na katere sta v veliki meri vplivali obe nekdanji kolonialni velesili. Zato se bomo najprej posvetili njuni kolonialni in postkolonialni filmski politiki in nadaljevali s filmsko politiko novonastalih držav po neodvisnosti, preden si bomo ogledali delo Sembeneja in Baloguna.

KOLONIALNA FILMSKA POLITIKA

V času kolonializma je bila angleška in francoska politika do filmov v kolonijah izrazito različna.² Medtem ko so Francozi z Lavalovim dekretom onemogočali snemanje Afričanom, so Angleži ustanovili *Colonial Film Unit*, kjer so delali filme skupaj z domačini.

Namen Lavalovega dekreta, ki ga je francoska vlada sprejela leta 1934, je bil, da bi preprečili pojavljanje antikolonialnih idej v filmih, posnetih v Afriki. Nikakor niso hoteli, da bi kakšen Afričan pokazal, kako vidi Afriko. Za francoske snemalce so dekret sicer redko uporabili, kadar pa so ga, se je potrdila njegova namembnost. Prepovedali so dva francoska filma, posneta na skrivaj: *Afrique 50* (1950) prikazuje francosko zatiranje osvobodilnega

¹ Izraz "afriški film" uporabljam zgolj kot zasilen okvir, znotraj katerega lahko razpravljamo o različnih aspektih filmov, za katere naj bi veljala maksima, da so jih posneli Afričani na afriški celini za Afričane. Na le, da je samo maksimo kaj hitro mogoče postaviti pod vprašaj, tudi idejna izhodišča, občinstva in še bolj filmi so zelo raznoliki. A to ne pomeni, da ni mogoče najti nekaterih skupnih potez.

² Seveda pa so tako Angleži kot Francozi in poleg njih še Američani "Afriko" izdatno uporabljali kot prizorišče za igrane filme. Ti seveda niso imeli kaj dosti skupnega z afriško realnostjo, ampak so odsevali interese in ideologije njihovih producentov. Podobno je veljalo za dokumentarne filme, ki so bili večinoma uporabljeni kot propaganda za upravičevanje kolonizacije. Američani so pričeli z žanrom filmov o živalih, ki so prav tako reproducirali podobo Afrike kot divjega kontinenta (več o tem glej Cameron, 1994).

gibanja na Slonokoščeni obali, *Les statues muerent aussi* (1955) pa ropanje predmetov za evropske muzeje (Diawara, 1992: 21–23).

Angleži so, nasprotno, že leta 1937 pričeli snemati skupaj z domačini v okviru Bantu *Educational Cinema Experiment*, ki ga je vodil Major Nottcut v Tanzaniji. Toda motivi so bili jasni; Angleži so hoteli imeti nadzor nad tem in vpliv na to, kar gledajo domačini. Skrbelo jih je, da bi se iz evropskih in ameriških filmov utegnili navzeti slabih navad, zato so hoteli “neukim domorodcem” pokazati svetle plati britanske civilizacije. Skratka, šlo je za vzgojne filme, kot so *Tax, Progress, Post Office Savings Bank, Coffee under Banana Shade, Infant Malaria* ipd., prek katerih naj bi odrasli Afričani doumeli blaginjo kolonializma in se mu prilagodili. Vmes so bili tudi filmi, ki naj bi spodbujali ohranjanje izbranih delov tradicij, na primer *The Hare and the Leopard* (Diawara, 1992: 2, Mgbejume, 1989: 9).

Kot so bili ti filmi paternalistični in celo rasistični, saj so predvidevali, da Afričani lahko razumejo le najpreprostejše oblike filmske pripovedi, je treba priznati, da je bil to prvi in dolgo edini projekt, kjer je celotna produkcija potekala na terenu (s 16-mm opremo), v sodelovanju z Afričani in v lokalnih jezikih. Produkciji je sledila takojšnja distribucija s projektorji na kamionih.

Leta 1939 je bila ustanovljena *Colonial Film Unit* (CFU), s podružnicami v različnih angleških predelih Afrike. V Nigeriji je leta 1952 propagandna sekcija CFU pričela z *Nigerian Rural Film Experiment*. Del vzgojnih filmov so dobili iz Anglije, del pa so jih posneli v Nigeriji. Tokrat je filme posredoval interpretator, projekt pa naj bi spremljali sociologi in antropologi, da bi preučili reakcije občinstva (Mgbejume, 1989: 11–14).

Že leta 1949 je Grierson v poročilu za Unesco zapisal, da je že čas, da bi filme snemali



180 - Kino Kadiogo v predmestju Ouagadougouja

Afričani sami. Zato je v Akri ustanovil filmsko šolo (Diawara, 1992: 3). Česa podobnega se Francozi niso spomnili, niso pa preprečevali, da bi Afričani študirali v Parizu³.

Po koncu kolonializma je Anglija prepustila kolonijam, naj si filme financirajo same. Na to se je pripravila že leta 1955, ko je CFU preimenovala v *Overseas Film and Television Centre* in skušala ohraniti materialno odvisnost kolonij, ko bodo razvijale svoje produkcijske zmožnosti. Francija je imela ravno nasprotno strategijo. Šele z neodvisnostjo kolonij jo je začelo zanimati sodelovanje pri snemanju filmov.



181 - Sprehod pred hollywoodskimi kulisami

PRODUKCIJSKE RAZMERE V SENEGALU IN NIGERIJI PO NEODVISNOSTI

Francija je prav z namenom, da bi ohranjala povezavo (beri nadzor) z nekdanjimi kolonijami po njihovi neodvisnosti leta 1961 ustanovila Ministrstvo za sodelovanje (*Ministère de la Coopération*) (Andrade-Watkins, 1996: 113). Na področju filma je Francijo najprej zanimalo sodelovanje pri snemanju novic. Sedaj, ko je bila Francija pripravljena podpreti afriško filmsko produkcijo, so začeli poudarjati, kako pomembno vlogo ima film za izobraževanje in razvoj (Diawara, 1992: 25). Vieyra nam na primeru Senegala razkrije motivacijo za nastanek *Consortium Audiovisuel International* (CAI), ki je v prihodnjih letih podpirala snemanje novic in dokumentarnih filmov. Senegal je kot samostojna država seveda želel imeti svoje novice. Zahtevali so, da se v kinodvoranah predvajajo samo senegalska poročila *Actualités Sénégalaises*. Zato so se vse francoske družbe, ki so prej ponujale novice, združile v *Consortium Audiovisuel International* (CAI), ki je ponudila pomoč pri oskrbovanju z novicami. Senegal je prvi podpisal pogodbo z njim. CAI je priskrbel snemalca reporterja in poskrbel za montažo, v Parizu, skupaj z drugimi afriškimi in tujimi dogodki (Vieyra, 1983: 20). Komentar je bil menda narejen v skladu z željami senegalskega Ministrstva za informiranje (Diawara, 1992: 56). CAI je skupaj s posameznimi državami postavila delne produkcijske zmogljivosti v večini glavnih mest frankofonih držav, postprodukcija pa je ostala vezana na Pariz. Mladi afriški režiserji so sicer lahko dobili službo v Ministrstvih za informiranje svojih držav, vendar snemanje novic in izobraževalnih programov ni bilo dovolj za razcvet igranega filma.

³ Nekateri (Oumarou Ganda, Safi Faye, Moustapha Alassane) je za film navdušil Jean Rouch, etnografski filmar, ki ima med afriškimi intelektualci in filmarji precej kontroverzen status. Obtožujejo ga vzvišenega in znanstvenega pristopa v filmih, medtem ko so njegove ideje ravno nasprotno (glej Eaton, 1979; Loizos, 1994; Stoller, 1992; Ukadike, 1994).

⁴ Seveda ni šlo le za zlohotne namene velesile, ampak tudi za prizadevanja angažiranih posameznikov (tudi Roucha), ki so si prizadevali, da bi prispevali k razvoju afriškega filma in popravili krivico, ki jo je ugotovil George Sadoul: da je šestdeset let po nastanku filma velik del človeštva prikrajšan za svoje filme (Diawara, 1992: 24).

Medtem ko se je CAI usmerila v pomoč pri izdelavi dokumentarcev in poročil, je bil leta 1963 v Franciji v okviru Ministrstva za sodelovanje ustanovljen *Bureau du cinéma* (Diawara, 1992: 25), ki je imel namen omogočiti realizacijo filmov posameznim afriškim režiserjem. V ta namen so imeli poleg sredstev na voljo montažni center s honorarno zaposlenimi montažerji in montažerkami (Andrade-Watkins, 1996: 114, 119). Na čelo *Bureauja* je bil imenovan Jean-René D brix, ki se je zavzemal za čimvečjo podporo filmu kot mediju z največjim potencialom za povrnitev kulturne identitete Afričanom (Diawara, 1992: 25). D brix je imel od afriškega filma sicer precej romantično orientalisti na pričakovanja. Razočaran nad "dekadenco" evropskega filma je menil, da bodo afriški režiserji filmu povrnili njegovo izvorno magično mo  (Diawara, 1992: 26).

Bureau je filmarjem pomagal na dva načina: lahko je, navadno v obliki pomoči v materialih in montaži, sodeloval  e med snemanjem ali pa je film odkupil na koncu, v zameno za nekomercialne distribucijske pravice. Najraje se je *Bureau* odločal za sodelovanje v pozni fazi nastajanja filmov, saj se je tako izognil morebitnim presenečenjem (Andrade-Watkins, 1996).

Med filmi, ki jih je podprl *Bureau*,  e med leti 1963 in 1969 najdemo odlične filme režiserjev, kot sta Moustapha Alassane in Oumarou Ganda iz Nigra, Timite Bassori in D sir  Ecar  iz Slonoko ene obale in Ababakar Samb in Momar Thiam iz Senegala (Diawara, 1992: 26, 27, Andrade-Watkins, 1996: 118). Čeprav so si filmi zelo različni, jim je skupna precejšnja mera eksperimentalnosti pri iskanju načinov za posredovanje afriških izkušenj. Prvi je sredstva dobil Sembenejev film *Borom Sarret* (1963) (Diawara, 1992: 24, 25).

Odločitve za financiranje filma so bile odvisne predvsem od D brixa, ki je načeloma sprejel vsak predlog za film,  e je bil le tehnično izvedljiv v okviru možnosti *Bureauja* (Andrade-Watkins, 1996: 116). Na podlagi scenarija je D brix zavrnil edino Sembenejev film *La noire de ...* (1966), ki je bil kritičen do novodobnega suženjstva. Zanimivo je, da je *Bureau* odkupil pravice za nekomercialno distribucijo tega filma, potem ko je bil končan (Diawara, 1992: 25–27), kar nakazuje na to, da je hotel obdržati nadzor nad distribucijo.

V prispevku o politiki Ministrstva za sodelovanje med letoma 1961 in 1977 se Claire Andrade-Watkins vpraša, zakaj se je Francija sploh odločila za podporo afriškemu filmu. Ugotavlja, da se Francija ni mogla odre i nadzoru nad nekdanjimi kolonijami in da je na ta

način nadaljevala asimilacijsko politiko pod pretvezo podpiranja kulturnega izraza⁴ (Andrade-Watkins, 1996: 126). Dejavnost *Bureauja* je imela več stranskih učinkov in pomanjkljivosti. Ker je plačeval na koncu in premalo, so filme lahko delali le tisti, ki so bili zmožni zbrati začetna sredstva. Filme so v Franciji distribuirali le nekomercialno, tako da si film sam ni mogel povrniti stroškov. Medtem pa je bila v Afriki distribucija skrajno omejena zaradi monopolov tujih,



182 - Drugi razred v kinu

francoskih družb. K temu je treba prišteti še možnost posrednega vpliva *Bureauja* na vsebino filmov, ki naj bi jo filmarji nehote prilagajali pričakovanjem, da bi si zagotovili sredstva. Poleg tega je bila za tiste filmarje, ki niso imeli formalne filmske izobrazbe, montaža nekakšen izobraževalni proces, v katerem so se le najbolj nadarjeni lahko izognili vplivu montažerjev na gradivo (Andrade-Watkins, 1996: 116, 119–122).

Po začasni prekinitvi zaradi pritiskov afriških vlad, ker so financirali tudi filme, ki so bili do njih odkrito kritični, je *Bureau* leta 1979 prekinil delo. Pod Mitterandovo vlado je prišlo do reorganizacije pomoči. Poudarek naj bi se iz podpiranja posamičnih ustvarjalcev preselil na oblikovanje lastnih produkcijskih zmožnosti v Afriki. Pomoč naj bi bila posredovana prek *Organisation Commune Africaine et Mauretanie* (OCAM), v kateri so bile združene vse frankofone države. Znotraj te organizacije naj bi se vzpostavila tudi dovolj široka distribucija, ki bi lahko povrnila stroške filmov. V tem času so prek Ocama ustanovili tudi filmsko šolo *Institut Africain d'Education Cinématographique* (INAFEC) s sedežem v Ouagadougju. Slabše pa je bilo, da so morale filmarje priporočiti njihove vlade, preden so bili upravičeni do pomoči. Francosko Ministrstvo za sodelovanje je v tem obdobju pričelo tudi s širšo promocijo afriških filmov, ki so se začeli pojavljati na francoski televiziji in v kinodvoranah (Diawara, 1992: 29, 30).

Kot že rečeno, so bili distribucijski monopoli ena najbolj ključnih ovir za osamosvojitev afriškega filma. Obvladovali sta jih francoski družbi COMACICO (*Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale*) in SECMA (*Société d'Exploitation Cinématographique Africaine*), ki jima je pripadala tudi več kot 80 % dvoran v frankofoni Afriki. Druge so bile v domeni indijskih in libanonskih poslovnežev, katerih oskrba pa je bila prav tako vezana na obe veliki družbi. Ti sta iz central v Parizu dobavljali ameriške, evropske in indijske filme (Diawara, 1992: 105, 106).

Zaradi zasedenosti dvoran s tujimi filmi, ki so jih velike družbe poceni kupovale in v blokih zasedale termine za predvajanje, afriški režiserji svojih filmov niso mogli predstaviti doma v komercialni distribuciji ali pa so imeli pri tem velike težave. Tuji monopol nad prikazovanjem in distribucijo je onemogočal, da bi iz teh virov lahko priskrbeli sredstva za snemanje filmov. To je bil eden bistvenih razlogov, da so se afriški filmarji organizirali v FEPACI (*Fédération Panafricaine des Cinéastes*), ki je bila iniciirana na festivalu Afriških kultur v Alžiru leta 1969. Njihova zahteva je bila, da se distribucija vsaj delno nacionalizira in da se denar od davkov na prikazovanje filmov porabi za razvoj produkcijskih zmožnosti, izobraževanje filmskih tehnikov, obnovo dvoran, izgradnjo arhivov in organizacijo festivalov. Da bi omogočili predvajanje afriških filmov, so zahtevali kvote, ki bi urejale razmerje med prikazovanjem afriških in drugih filmov. Panafriška organizacija, ki je združevala organizacije filmarjev iz posameznih držav, naj bi povečala učinkovitost pritiska na vlade. V prvih letih Fepacija je pomembno vlogo zavzemala ideološka opredelitev za dekolonizacijo na vseh ravneh, tudi vsebinski in slogovni. Če naj afriški film prispeva k temu, mora biti družbeno kritičen, prikazovati mora afriške realnosti in iznajti sloge, ki se razlikujejo od dominantnih načinov reprezentacije.



183 - Otvoritev FESPACO 1999

Čez dobro desetletje je FEPACI doživel kritiko mlajše generacije, ki se je pod vodstvom senegalskega režiserja Cheikha Ngaido Baha združila v *Le Colectif l'oeil vert*. Ugotovili so, da je produkcija še vedno vse preveč odvisna od Evrope in začeli popisovati opremo v afriških državah, da bi spodbudili sodelovanje juga z jugom.

V manifestu Niamejskega kongresa iz leta 1982 je vse bolj poudarjena ekonomska neodvisnost afriškega filma, ki je prvi pogoj za kulturno neodvisnost. Da bi si lahko povrnili stroške, je bilo nujno, da bi distribucija afriških filmov presegla meje ene države. Druge zahteve so ostale podobne kot prej (Diawara, 1992: 35–51).

Nekatere države, kot so Gvineja, Burkina Faso in Mali, so poskušale nacionalizirati distribucijo, vendar sta jih COMACICO in SECMA takoj kaznovali z bojkotom. Nazadnje je prišlo do različnih kompromisov, kot na primer v Gvineji, ki si je s tujimi distributerji razdelila pravico do prikazovanja tako, da je zase obdržala polovico dvoran, poleg tega pa je od njih pobirala davke (Diawara, 1992: 68–70). Burkina je leta 1979 prevzela upravo šestih dvoran. Zaradi zavzetosti vlade za film je Burkina postala sedež vseafriških filmskih institucij, kot so filmska šola (INAFEC), distribucijska družba (CIDC), produkcijska centra (CINAFRIC in CIPROFILM) in najpomembnejši afriški filmski festival (FESPACO) (Diawara, 1992: 70).

Francoska vlada se je zbala, da bi njene filme v Afriki izrinila nacionalizacija in ameriška distribucijska družba AMPEA (*American Motion Picture Export Association*), ki se je utrdila

v anglofoni Afriki in leta 1969 pod imenom *AFRAM Films Inc.* vstopila tudi v Dakar, zato sta COMACICO in SECMA postali bolj poslušna sogovornika. Pristali sta na davke in SECMA je celo koproduciral, promovirala in distribuirala film *Deguebi* Mahama Traoreja (1971). Da bi ohranila prisotnost v zahodni Afriki, je francoska vlada ustanovila novo distribucijsko družbo SOPACIA (*Société de Participation Cinématographique*), ki je uporabljala strukture prejšnjih dveh družb, s to razliko, da so dvorane poskušali v čim večjem številu prodati privatnim lastnikom. Da bi to preprečil, je Senegal nacionaliziral dvorane (Diawara, 1992: 105–110) in ustanovil svojo distribucijsko družbo SIDEDEC (*Société Internationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique*).

Na prizorišče je stopila tudi švicarska družba SOCOFILMS, ki je sicer koristila razbijanju monopolov, vendar ni kazala zanimanja za afriški film. Že leta 1972 sta bili COMACICO in SECMA v frankofoni Afriki poraženi, tako zaradi političnih pritiskov filmarjev ter nacionalizacije in povečanih davkov, kot tudi zaradi prisotnosti novih distributerjev (Diawara, 1992: 109).

Poskus francoske vlade, ki se je zavezala za afrikanizacijo filmske industrije in leta 1974 ustanovila novo interafriško distribucijsko družbo CIDC (*Consortium International de Distribution Cinématographique*), se ni obnesel, ker CIDC ni imela monopola v državah članicah (Diawara, 1992: 111,112).

Pomembna afriška distribucijska družba je bila senegalska SIDEDEC, ki je nastala kot pol-privatna družba leta 1973. Čeprav je bil večinski delež v lasti senegalske vlade, je francoska SOPACIA nadzorovala vse transakcije in prisilila SIDEDEC, da je ohranila vse francoske uslužbenke. SIDEDEC je možnost pridobivanja filmov od drugih distributerjev izkoristila za popolno nacionalizacijo distribucije. Od takrat mu SOPACIA ni hotela več prodajati filmov, zato je SIDEDEC začela sodelovati s SOCOFILMS (od katere lahko dobi tudi francoske filme) in z ameriško družbo AFRAM. Slednji je bila prisotnost v Afriki, enako kot Francozom, bolj kot zaradi trga pomembna zaradi kulturnega vpliva (Diawara, 1992: 110, 115). SIDEDEC je imela monopol na distribucijo in predvajanje v Senegal, to ji je omogočalo preživetje. S tem, ko je postala mednarodni distributer v Maliju, Mavretaniji in Gvineji, in z odjemalci v nekaterih drugih državah ter z delom davkov na distribucijo in predvajanje tujih filmov, je imela dovolj dobička, da je lahko vzdrževala in gradila svoje kinodvorane in subvencionirala senegalski *Centre National de Production Cinématographique* (CNPC) (Diawara, 1992: 113–115).

Če se vrnemo k produkciji, moramo dodati, da je poleg *Bureauja* na pritiske senegalskih filmarjev odgovorila tudi senegalska vlada, ki je v okviru Ministrstva za kulturo leta 1972 ustanovila *Centre National de Cinématographie* (CNC). Ta je financiral šest filmov, med

⁵ Jom (1981) Ababakar Samba je bil na primer financiran s pomočjo državnega posojila, nemške televizijske hiše ZDF in Sambove produkcijske hiše Baobab films (Pfaff, 1987: 229).

⁶ Mahama Johnson Traore je že od konca sedemdesetih let znal izkoristiti različne vire financiranja (med njimi je bila celo SECMA, sicer pa si je pomagal z tunizijskim natečajem, CNC, Švedi in z lastnimi sredstvi) (Vieyra, 1983: 80). Safi Faye je posnela svoj drugi film Kaddu Beykat z lastnimi sredstvi, ki jih je zaslužila s svojim prvim kratkim filmom in s pomočjo francoskega natečaja in Ministrstva za sodelovanje. Ker je bil film v Senegal prepovedan, je tudi v bodoče sodelovala z evropskimi financirji, med njimi z ZDF (Pfaff, 1987: 116).

njim tudi Sembenejevo *Xalo* (1974), vendar je bil že leta 1976 ukinjen. Menda zato, ker so bili le trije filmi (*Xala*, *Le Bracelet de bronze* in *Njangaan*) razmeroma komercialno uspešni (Diawara, 1992: 61), vendar, kot pravi Vieyra, ni nobeden prinesel dobička (Vieyra, 1983: 43). Del razloga za ustavitev državne podpore je bil verjetno tudi v tem, da so bili nekateri filmi zanje preveč kritični, saj sta bila *Xala* in *Njangaan* pred predvajanjem cenzurirana.

Prišlo je tudi do spora med SIDEK in CNC. CNC se je pritoževal, da SIDEK ne promovira dovolj njegovih filmov, SIDEK pa je bila proti vmešavanju v njeno delo. Diawara ugotavlja, da bi neskladja zlahka odpravili, če bi bili obe instituciji pod istim ministrstvom, tako pa je SIDEK spadala pod Ministrstvo za trgovino, CNC pa pod kulturo (Diawara, 1992: 60–62).

Po propadu CNC je leta 1978 država oživila idejo o skladih za pomoč filmu pri Ministrstvu za kulturo. Po dolгих dogovarjanjih z Nacionalno razvojno banko se je odločila za garancijo bančnih posojil, ki so bila sklenjena osebno z režiserji, katerih filme je izbrala nacionalna komisija. Leta 1980 in 1981 je bilo tako realiziranih kar nekaj filmov, ki pa so poleg državnega posojila potrebovali še druge koproducente⁵ (Vieyra, 1983: 44).



184 - Generalni sekretar FESPACO-a

Večina filmskih ustvarjalcev je po letu 1979 nadaljevala z individualnimi rešitvami za financiranje vsakega filma posebej. Sredstva so pridobivali s prijavi na tuje razpise, namenjene Afričanom, in z iskanjem koproducentov, med katerimi so se vse pogostejše pojavljale evropske televizije s kulturnimi programi.⁶

V Nigeriji se je po umiku Britancev del filmskih produkciskih struktur razvil kot nadaljevanje kolonialnih nastavitev, del pa je bil po neuspešnih poskusih dodatnih državnih centrov prepuščen kar samim režiserjem. Distribucija je po *Indigenisation Act* iz leta 1972 formalno sicer prešla pod nigerijske lastnike, v resnici pa je nadzor ostal bolj ali manj v rokah libanonskih, indijskih in ameriških distributerjev.

Tako je na primer *American Motion Picture Export Company* (AMPEC) zaposlila nigerijsko osebje in prodala večji delež domačinom, sami pa so obdržali nadzor nad nakupom filmov (Mgbejume, 1989: 49). Ko je državna družba *National Film Distribution Company* (NFDC) leta 1981 prevzela mesto AMPEC, je še vedno uvažala predvsem ameriške filme. Namesto da bi izkoristila privilegij za prikazovanje v najbolj reprezentativni dvorani Narodnega gledališča za to, da bi promovirala nigerijske in druge afriške filme, je tem oteževala dostop do dvorane, čeprav so tisti, ki so bili prikazani (ganski *Love Brewed in an African Pot* ter nigerijska *Ouron Mooru* in *Money Power*), prinesli dobičke (Balogun, 1984: 24–26). *Nigerian Motion Pictures Company*, ki je od indijskih lastnikov vsaj uradno prešla v nigerijsko last, je prikazovala hongkonške, indijske, ameriške, italijanske in francoske filme. Podobno je veljalo za druge nigerijske distribucijske družbe. Vsaka družba je iskala svoje poti za nakup, distribucijo in prikazovanje. Težava je bila v tem, da so nigerijski filmi zelo težko prišli v obtok, tako da so

morali za distribucijo poskrbeti kar režiserji sami. Davki na prikazovanje filmov pa so bili zelo visoki. S tem je bila otežena možnost, da bi si domači režiserji lahko povrnili stroške za film, pa tudi lastnikom dvoran je primanjkovalo sredstev za vzdrževanje (Balogun, 1984: 36–39).

Zakonsko je bilo prikazovanje uravnavano predvsem na področju cenzure, ki naj bi doletela filme, ki so vsebovali seksualne prizore, kriminal ter religiozno in raso sporne teme. Leta 1979 se je Ministrstvo za notranje zadeve začelo zavedati pomena množičnih medijev in filma za ideološki, politični in socialni vpliv na množice (Balogun, 1984: 15). Zato je bil junija istega leta ustanovljen komite, v katerem so sodelovali publicisti, bančni predstavnik in filmarji, med njimi tudi Balogun, ki naj bi revidirali prejšnji zakon. Komite je predlagal projekt, ki bi opredeljeval cenzuro (pomembna točka cenzure je bila, da bi preprečevala prikazovanje filmov, ki se norčujejo iz Afričanov), uravnaval uvoz filmov s kvotami, da bi dali možnost nigerijskim filmom, uravnaval distribucijo in prikazovanje in navsezadnje ustvaril strukture, ki bi omogočale financiranje nigerijske produkcije filmov (Balogun, 1984: 14–18).

Nigerijska filmska družba (*Nigerian Film Corporation*, NFC), ki je bila ustanovljena z dekretom leta 1979, je začela delovati šele leta 1981. Od predlogov omenjene komisije se je bistveno razlikovala po tem, da je obrnila poudarek; medtem ko se je komisija zavzela, da bi se najprej uredila distribucija in s tem možnosti za prodor ter financiranje nigerijskih filmov, je NFC na prvo mesto postavila produkcijo, ne da bi prej poskrbela za strukture financiranja.

Zapleti so nastali že pri načrtih za izgradnjo velikega produkcijskega centra v Josu, za katerega niso dobili dovoljšnjih sredstev (Balogun, 1984: 22–24).

Najbolj razmahnjena državna filmska institucija pa je bila *Federal Film Unit* (FFU), ki je leta 1947 nadomestila *Colonial Film Unit* (CFU). Čeprav je do tega prišlo le leto po prihodu CFU v Nigerijo, to ne pomeni, da CFU nanjo ni imela nobenega vpliva. Nigerijska FFU je že pred neodvisnostjo nadaljevala z izobraževanjem tehni-

čnega osebja in s snemanjem dokumentarnih filmov ter pomembnih lokalnih dogodkov. Tuje novice so komercialni distributerji priskrbeli iz Britanije. V Lagosu so jih prikazovali enkrat na teden, izven mesta pa so krožile s premičnimi kini (Mgbejume, 1989: 43–44). Po neodvisnosti (leta 1960) je FFU spadala pod okrilje Ministrstva za informiranje in nadaljevala s produkcijo in prikazovanjem dokumentarcev in izobraževanjem.

Njena struktura in velikost sta se močno razrastli in razdelili na različne sektorje, od scenariističnega in montažnega do projekcijskega in vzdrževalnega. Medtem ko Mgbejume povdarja pomen prisotnosti filmov FFU po vsej državi za enotnost Nigerije, je Balogun kritičen do nepopolne distribucije in slabega sodelovanja s televizijo. Meni, da bi bila FFU potrebna reorganizacije, ki bi ob manjšem številu uslužbencev omogočala večjo učinkovitost



185 - Borom Sarret (1963)

(Balogun, 1984: 20, 27, Mgbejume, 1989: 48). Vendarle je treba FFU priznati, da je proizvedla precejšnje število dokumentarnih, informativnih in izobraževalnih filmov in nastopila tudi kot producentka, sicer enega samega, igranega filma v jeziku hausa, filma *Shehu Omar Adamuja Haliluja* (Balogun, 1984: 21,22). Laboratoriji FFU so bili prvi v zahodni Afriki. Material so uvažali iz Anglije, za vzdrževanje pa so bili zmožni poskrbeti sami (Mgbejume, 1989: 51, 52). Izobraževalne kapacitete FFU niso zadoščale vsem potrebam po filmskih tehnikah, ki so se tako učili ob delu ali v tujini.

Tudi prve nigerijske privatne družbe so se posvetile informativnim in propagandnim filmom. *Clappeny Nigeria Limited*, ki jo je ustanovil Oladele leta 1965, je imela namen producirati vse žanre filmov, in to ne le v Afriki, distribuirati filme in prodajati filmsko opremo. Producirala je dva celovečerna filma. Čeprav je imela 16 in 35mm opremo za snemanje, je potem ostala pri dokumentarcih (Balogun, 1984: 40,41).

V tem pregledu lahko ugotovimo, da so bili tisti nigerijski režiserji, ki so hoteli ustvarjati igrane filme, odvisni od lastne iznajdljivosti. Tako je imel tako rekoč vsak filmar svojo produkcijsko družbo. Zaradi pomanjkanja državne podpore je moral režiser zaslativati svoja osebna sredstva in najeti bančna posojila. Zato je bil seveda močno odvisen od komercialnega uspeha filmov. Kako težko jih je bilo prikazovati, pa smo že povedali.

Nigerijskim filmarjem bi delo olajšala državna podpora, pa četudi le v obliki nastanitve filmske ekipe ali dostopa do tehničnih uslug državnih družb. Seveda pa bi bilo bolje, če bi se uredile možnosti distribucije, financiranja in državnih subvencij. Primanjkovalo je tudi ustrezno izobraženega osebja, zato so se režiserji pogosto obračali na tuje tehnike. Nerodno je tudi, da je bil režiser pogosto bolj v vlogi poslovneža kot pa ustvarjalca. Filmsko združenje nigerijskih filmarjev, ki bi se zavzemalo za izboljšanje razmer, pa je žal obstajalo le na papirju (Balogun, 1984: 41–44).

SEMBENE IN SENEGAL

Večina afriških režiserjev se je izobrazila v tujini, predvsem v Franciji, nekateri, na primer Malijski režiser Cissé, pa tudi v Moskvi in drugod. Nekaj bodočim režiserjem je dala izobrazbo filmska šola v Akri, ustanovljena pred koncem kolonializma. *Institute Africain d'Education Cinématographique* (INAFEC), s sedežem v Ouagadouguju, pa je bil ustanovljen šele leta 1976. Čeprav je bil njegov namen zapolniti primanjkljaj afriških kritikov in tehnikov, so se



186 - Xala (1974)

v njem formirali tudi nekateri pripadniki druge generacije afriških režiserjev, kot na primer Idrissa Ouedraogo. Posebno v začetku so bili nekateri režiserji samouki. Ousmaneja Sembeneja je k filmu pripeljala njegova življenjska pot in potreba po razsvetljevanju množic. Podobno kot njegov sodobnik Med Hondo,⁷ rojen v Mavretaniji, je moral tudi on najprej prijeti za vsako delo, preden se je odločil za film in prišel do možnosti za izobrazbo.

Sembenejeva upornost se je pokazala že v njegovi rani mladosti. Zaradi spora z ravnateljem je s štirinajstimi leti zapustil šolo in se soočil z iskanjem možnosti za preživetje. Loteval se je vsakršnih opravil, od tesarstva do zidarstva. Že takrat je rad hodil v kino in na predstave griotov, ob tem pa so s prijatelji ustanovili gledališko skupino. Z devetnajstimi leti se je pridružil francoskim kolonialnim četam in se v drugi svetovni vojni štiri leta boril v Afriki in Evropi. Po vojni je sodeloval v stavki na železniški progi Dakar-Niger, ki jo je pozneje uporabil kot osnovo za roman *Božje drobtinice* (*Les bouts de bois de Dieu*, 1960).

Kot slepi potnik na ladji se je leta 1948 odpravil iskat delo v Francijo. Iz Pariza je odšel v Marseilles, kjer se je kot pristaniški delavec priključil sindikatom. Opredelil se je proti francoski prisotnosti v Indokini in sodeloval v trimesečni stavki pristaniških delavcev, ki so zavračali prevoz orožja v Indokino.

Takrat je začel iskati primeren način za izražanje svojih prepričanj in občutij. Pričel je pisati poezijo in sodelovati v gibanju afriških študentov. Izkušnje afriškega delavca v Franciji je opisal v romanu *Črni pristaniški delavec* (*Le docker noir*, 1956). V naslednjih petih letih je izdal še dva romana in zbirko kratkih zgodb. Ko se je zavedel omejene dostopnosti pisne literature v zahodni Afriki, se je usmeril k filmu kot primernejšemu sredstvu za doseganje množic. Leta 1962 je za eno leto odšel na filmsko šolo v Moskvo, kjer se je pri Marku Donskoju in Sergeju Gerasimovu seznanjal s sovjetskim realizmom (Pffaf, 1987: 237–239).

Že leta 1955 je Sembenejev rojak Vieyra posnel prvi senegalski film *Afrique sur Seine* (1955), ki hkrati velja za prvi afriški film. Ker so proti Vieyrovemu poskusu, da bi posnel svoj film v Senegal, uspešno uporabili Lavalov dekret, se je Vieyra odločil, da bo film posnel skupaj s prijatelji, združenimi v *Le Groupe Africain du Cinéma*, kar v Parizu, kjer je študiral na IDHEC (*Institute des Hautes Etudes Cinématographique*) (Diawara, 1992: 23). *Afrique*



187 - Na snemanju Sarraounije (1986)

⁷ Hondo je bil izučen v Maroku kot šef kuhinje. V Franciji je moral delati kot obiralec sadja in pristaniški delavec, preden je dobil delo v kuhinji. Na lastni koži je občutil rasističen odnos do priseljencev. Ker je v njem rasla želja po izražanju, je študiral gledališče in ustanovil lastno gledališko skupino. K filmu je prišel kot statist in se je ravnanja s kamero naučil brez formalne izobrazbe, s prakso, kot asistent režije (Pffaf, 1987: 157–160).

⁸ Vieyra se je usmeril predvsem v snemanje dokumentarnih in informativnih filmov, kot je na primer *Une nation est née* (1961). V tem času so začeli snemati tudi Senegalec Blaise Senghor, Kamerunec Jean Paul N'Gassa in Nigerijec Mustapha Alassane (Ukadike, 1994: 69).

⁹ Alassanejev *Aoure*, ki ima letnico 1962, je Bureau odkupil in promoviral, ko je bil že končan (Pffaf, 1987: 2). Čeprav je tudi *Aoure* vsaj delno igrani film, je Borom Sarret nekako obveljal tudi za prvi, sicer kratki, a igrani film subsaharske Afrike.

sur Seine tako pričenja s pozneje pogosto tematiko imigracije in alienacije, ko sledi izkušnjam Afričanov, ki so prišli študirat v Pariz (Ukadike, 1994: 69). Na splošno so takoj po neodvisnosti, torej na začetku šestdesetih let, nastajali predvsem dokumentarni filmi, s katerimi se je začela oblikovati prva generacija afriških filmarjev,⁸ ki so jih podpirala domača Ministrstva za informiranje v sodelovanju s CAI (Ukadike, 1994: 69). Tudi Sembene je po vrnitvi v Afriko najprej posnel kratek dokumentarec *L'Empire Songhai* po naročilu malijske vlade (Pfaff, 1987: 239).

Sembenejev drugi film *Borom Sarret* je bil eden prvih, ki ga je podprl novoustanovljeni *Bureau du cinéma*⁹ francoskega Ministrstva za sodelovanje (glej prej, Diawara, 1992: 24). Že za *Borom Sarret* (1963), prvi kratki igrani film, je Sembene ustanovil produkcijsko hišo *Domireew*, ki je potem producirala skoraj vse njegove filme s pomočjo drugih koproducentov (Pfaff, 1987: 239). Iz Sovjetske zveze je prinesel nekoliko izboljšano verzijo 35 mm kamere *Bell and Howell*, ki pa je bila še vedno precej okorna. Za snemanje mu je v Senegal po prijateljskih vezeh od *Service de Cinéma* uspelo dobiti nekoliko boljšo kamero. *Borom Sarret* skozi dan prevoznika z vozom razkriva neskladna razmerja v postkolonialni družbi. Podobno kot v Sembenejevem naslednjem filmu, *La noire de ...* (1966), dogajanje spremlja notranji monolog glavnega junaka (oziroma junakinje v *La noire de...*), ki filmu dodaja dimenzijo intimnosti, ki učinkuje poetično in obenem ponuja neposreden pogled v protagonistovo doživljanje. Prav zato se zdi nerodno, da je pripoved v francoskem jeziku. Na začetku se je Sembene odločil za francoščino, da bi bil film čim širše dostopen (Vieyra, 1983: 61), po drugi strani pa nekateri menijo, da je šlo za zahteve francoskih financerjev (Ukadike, 1994: 87).

Kot smo že omenili, je *La noire de...* (1966) edini film, ki ga je *Bureau* zavrnil na podlagi scenarija. Film prikazuje francosko družino postkolonialnih tehničnih sodelavcev, ki ob vrnitvi iz Afrike s sabo pripelje črno služabnico Diouano. Z njo ravna vse drugače, kot so ji obljubili in začne jo razjedati občutek odtujenosti, ki ga ne more zdržati. Prvotna zavrnitev *Bureauja* ni mogla preprečiti, da *La noire de* ne bi osvojila več nagrad na mednarodnih festivalih in bila prikazana v Cannesu. Že *Borom Sarret* je bil prikazan na festivalu v Toursu, kjer je prejel nagrado. Med obema filmoma je nastal manj znani Sembenejev film *Niaye* (1964), tragična zgodba o deklici, ki je žrtev incesta (Pfaff, 1987: 239, 240).

Za realizacijo *Mandabija* (1968) je lahko Sembene kot tujec le izjemoma kandidiral na francoskem državnem razpisu, kar zopet dokazuje, da so bili Francozi pripravljeni medse sprejeti



188 - "A nous deux, France!" (1970)

samo izbrance. Dobil je denar in koproducenta *Comptoir Français du film*, s katerim pa je bilo še precej težje sodelovati kot z *Bureaujem*. Sembene je najprej hotel črno-beli film, da bi se izognil pompoznemu učinku barv. Zahtevi francoskega koproducenta po barvah se je vdal, vsebine pa kljub pritiskom ni spremenjal. Film je kritičen predvsem do neodgovornih uradnikov in pohlepa. Mož prejme ček od sorodnika iz



189 - Ousmane Sembene in Idrissa Ouedraogo

tujine, a ko ga skuša vnovčiti, mu to nikakor ne uspe, saj ga vsakič pošiljajo drugam ali pa se hočejo z njim okoristiti. Z *Mandabijem* je bil storjen preboj z rabo afriškega jezika: vzporedno sta bili posneti francoska in wolof verzija. Wolof je bil izbran kot najbolj razširjen jezik v Senegalu. Tudi *Mandabi* je doživel mednarodni uspeh (Vieyra, 1983: 72).

Leta 1969 je Sembene posnel dva dokumentarca za evropske televizije, naslednje leto pa kratki film *Taw* o mladem človeku iz delavskega predmestja Dakarja, ki se sooča z brezposelnostjo.

V *Emitaiju* (1971), tretjem celovečercu, se je Sembene lotil nove teme, obdobja kolonialnega izkoriščanja. Na snemanje se je pripravljajl dve leti. Film temelji na resničnih dogodkih iz druge svetovne vojne, ko so se ženske iz etnične skupine Diola uprle, da bi kolonialistom oddale riž. Dogodek je po tem zadobil mitske razsežnosti in ustoličil junakinjo, toda Sembene se je odločil, da bo junaštvo vrnil vsem ženskam iz vasi (Hennebelle, 1978: 117). Do izraza pride Sembenejevo verovanje v revolucionarni potencial žensk, ki se v poznejših filmih vedno znova vrača v katerem od ženskih likov. Film je Sembene posnel z naturščiki v Casamanci, senegalski pokrajini ob meji z Gvinejo Bissau, od koder prihaja zgodba (Hennebelle 1978: 112, 119). Uporabljen je jezik prizorišča, to je Diola, ki ga razume manj kot 20 odstotkov prebivalcev Senegala (Vieyra, 1983: 78). Zaradi antikolonialne vsebine je bila distribucija filma *Emitai* v zahodni Afriki otežena, v Franciji pa so ga prikazali šele po šestih letih, medtem ko je v Moskvi prejel nagrado in potoval po festivalih (Pfaff, 1987: 241).

Xala (1974) je bil eden od tistih šestih filmov, za katere je sredstva prispeval senegalski CNC. Kot že rečeno, je bil film v Senegalu podvržen cenzorjem, ki so izrezali nekaj prizorov. *Xala* pomeni začasna impotenca, ki je v tem filmu simbol za neučinkovitost postkolonialne elite, ki svojo nemoč skriva za razkošjem. El Hadž se kot uspešen poslovnež skuša poročiti s tretjo ženo, vendar ga na poročno noč doleti impotenca, kot posledica prekletstva, ki ga nadenj priključijo preganjani berači. El Hadž postopoma zgubi vse, razen prve žene, in se zateče k *marabuju*. Edino zdravilo zanj je, da se izpostavi pred berači, ki ga popljujejo, to simbolizira upor ljudstva proti skorumpirani eliti. *Xala* je bila komercialno distribuirana tudi v Parizu in Združenih državah in gostja še številnejših festivalov po svetu kot prejšnji filmi.



190 - Oia Balogun

Sembene ob filmski ustvarjalnosti ni opustil pisanja. Nasprotno, med obojim je iskal povezave. Tako so *Xala*, *Mandabi*, *La noire de...* in *Niaye* priredbe njegovih književnih del, kratkih zgodb in romanov. Razen *Niaye*, za katero ni bilo na razpolago dovolj časa, so vse adaptacije odlične, saj uspešno upoštevajo posebne zahteve filmskega medija (Pfaff, 1984).

Po ukinitvi senegalskega CNC je država sodelovala s filmarji tako, da jim je v navezavi z banko omogočala posojila. Takšno posojilo, ki pa je pomenilo le dobro šestino stroškov filma (Pfaff, 1987: 241), je Sembene dodal k snemanju *Ceddo* (1976), ki ga je producirala njegova produkcijska hiša Domireew. Dogajanje filma je postavljeno v čas prodora islama v subsaharsko Afriko, za katerega Sembene

pokaže, da je ena od oblik kolonizacije. *Ceddo*, ki jih v grobem lahko označimo kot svobodne ljudi, zaradi nasprotovanja islamizaciji ugrabijo princeso (Hennebelle, 1978: 125). Imam da medtem ubiti kralja in ljudstvo spreobrne v islam. Ko mu uspe dobiti tudi princeso, ga ta nepričakovano ubije. Sembene je tako zopet dal ženski v roke moč odločanja in sprememb. V filmu se pojavlja tudi predstavnik merkantilizma, evropski trgovec s sužnji, ki ga spremlja francoska "glasba bodočnosti". Drugi evropski lik je katoliški duhovnik, ki je povsem odrinjen in doživi vizijo prihodnosti natrpamo obiskanih maš, predstavljen v *flash forwardu*.

Ukadike Sembeneja skupaj z mavretanskim režiserjem Medom Hondom umešča v širša prizadevanja za dekolonizacijo duha, panafricanizem in marksizem, ki izhajajo iz afriških političnih mislecev, kot so Fanon, Cabral in Nkrumah. Četudi niso bili vsi drugi senegalski in zahodnoafriški režiserji enako radikalni, je imel Sembene nanje velik vpliv (Ukadike, 1994: 90–105). Večinoma so se ukvarjali s podobnimi tematikami kot on, se pravi s paradoksi postkolonialne družbe, kritiko novih elit in predstavljanjem pozabljenih ali utišanih delov kolonizacije, čeprav so se nekateri še najbolj temeljito posvečali spopadam med tradicijo in modernostjo ter med življenjem v mestu in na podeželju.

Za dekolonizacijo duha je morala biti seveda dekolonizirana tudi filmska forma, se pravi, da bi bilo vsakršno posnemanje prevladujočih filmskih narativnih praks, zlasti hollywoodske komercialne formule, popolnoma nesmiselno. Formo je bilo mogoče osvoboditi na dva načina, in sicer z iskanjem navdih v afriških tradicijah ali pa z iznajdevanjem povsem novih oblik. Prvo je bližje Cabralovim (Cabral, 1980) idejam, drugo pa Fanonovim (Fanon, 1963); obema je skupno prepričanje, da je revolucija možna le z bojem množic. Za Meda Honda je bilo bistveno, da slog podpira vsebino, to se ujema tudi s širšimi zahtevami Tretjega kina¹⁰ (Ukadike, 1994: 102). Sembene je skušal biti stilistično dostopen gledalcu. Če je *Xala* podobna basni s tipičnimi liki in naukom, v *Ceddu* najde svoj prostor afriška tradicija go-

¹⁰ Tretji kino je koncept revolucionarnega pristopa k filmu, ki so ga konec šestdesetih let artikulirali južnoameriški filmarji (glej Pines in Willemsen, 1990).

vorništa. Vpliv ustne tradicije naj bi bil prisoten tudi v umirjenem, a zato nič manj močnem ritmu filmske pripovedi (Gabriel, 1990: 41–43, Pfaff, 1984: 32). Françoise Pfaff Sembenejevo vlogo primerja z vlogo griota, ampak ne tistega, ki opeva vladarje, pač pa tistega, ki pripoveduje zgodbe, ki odsevajo stanje družbe (Pfaff, 1984: 29–43). Čeprav je v Sembenejevih filmih mogoče najti elemente ustne tradicije, moramo poudariti, da je bil sam izrazito proti stališčem *négritude*, ki so se nagibala k opevanju predkolonialnih tradicij (Hennebelle, 1978: 119).

V Senegalu in tudi sicer v zahodni Afriki so bili filmi stilistično izredno raznoliki, od povsem eksperimentalnih do različnih izpeljav uporabe ustne tradicije, kot jo najdemo na primer v filmu *Jom* (1981) senegalca Ababakarja Samba. Samb prepleta griotovo zgodbo o preteklih vrednotah z junakom, ki jih ponovno uveljavlja v sodobnem delavskem gibanju. S stilistično izvirnostjo pa je afriškemu filmu dal novo dimenzijo Djibril Diop Mambety.¹¹

Sembene je imel močan vpliv na sodobnike, čeprav bi težko trdili, da so ga posnemali. Ideološko izhodišče dekolonizacije, družbene kritike in iskanja lastne identitete pa je bilo vsaj v prvem obdobju skupno. Vieyra v študiji senegalske kinematografije začrta (prvo) obdobje razcveta filma v frankofoni Afriki nekje med letoma 1966 in 1976 (Vieyra, 1983: 68). To se nekako ujema z zlatimi leti *Bureauja*, ki jih Andrade-Watkins postavlja med leti 1969 in 1977 (Andrade-Watkins, 1996: 117). To seveda ne pomeni, da so vsi avtorji v tem času izdelovali filme le po zaslugi *Bureauja*, saj so iskali in potrebovali tudi druge vire financiranja. Videti pa je, da je *Bureau* vendarle prispeval k večjemu številu filmov v frankofoni Afriki. V tem delu subsaharske Afrike so se filmi namreč najprej in najbolj bogato množili.

V Senegalu so v tem obdobju poleg Sembeneja in Vieyre vzniknili novi filmarji Momar Thiam, Mahama Johnson Traore, Tidiane Aw, Thierno Sow in Ababakar Samb, ki sta jim v sedemdesetih letih sledila Safi Faye¹² in Djibril Diop Mambety. Konec sedemdesetih let in v začetku osemdesetih let sta se k filmu usmerila vsaj še dva Senegalca, Moussa Bathily in Cheikh Ngaido Bah. Bah vodil kolektiv mladih filmarjev (*Le Collectif l'Oeil Vert*), ki se je v začetku osemdesetih zavzemal za takojšnjo rešitev afriške filmske produkcije s sodelovanjem juga z jugom (Diawara, 1992: 43). Pozneje sta oba začela opozarjati na komercialno plat filmov. Bathily je v začetku devetdesetih let menil, da so afriški trgi premajhni, zato naj bi se afriški režiserji lotevali dovolj popularnih in univerzalnih tem, da bi vstopili na svetovni trg (Pfaff, 1990: 28).

Ker Boughedir meni, da so veliki svetovni trgi že zasičeni, vidi perspektivo afriških filmov v kombinaciji afriške distribucije in sodelovanja na (predvsem evropskih) speciali-

¹¹ Mambety je že konec šestdesetih ustvaril kratka filma *Contras-city* in *Badou boy* in leta 1973 nadaljeval preboj z igranim filmom *Touki Bouki*.

¹² Safi Faye je prva senegalska ženska režiserka. Za film se je navdušila, ko je sodelovala z Jeanom Rouchem. V Parizu je študirala etnologijo in film in v filmih, kljub nestrinjanju z Rouchem, odlično uporabljala pristop *cinéma vérité* (glej tudi opombo 5).

¹³ V tem sklopu Diawara izpostavlja *La vie est belle* (1987) Mwezeja Ngangure in Lamyja Benoita, ki je pravzaprav glasbena komedija s socialnimi podtoni z zvezdo Papom Wembo v glavni vlogi, ki je prispeval k uspehu filma. Tendencia k obravnavanju socialne problematike skozi zabavne oblike je prisotna tudi v nekaterih drugih filmih, vendar je še vedno dovolj tudi resnejših problemskih filmov (Diawara, 1992: 141–152).

¹⁴ Podobno obračunava s preteklostjo Med Hondo v Sarraouniji (1986), kjer prikazuje okrutnosti francoskega osvajanja Afrike.

ziranih festivalih, ki bi zagotovili evropske koproducente. Zato se zavzema za avtorski film, ki bi ugajal Afričanom in evropski specializirani publiki posebnih festivalskih in televizijskih programov; v tem vidi celo priložnost za razvoj kvalitetnega afriškega filma (Boughedir 1987: 52–55). Ukadike prav tako opaža, da so koprodukcije postale tako rekoč edina rešitev, saj se je situacija glede financiranje zaradi gospodarske recesije, povezane z dolgovi MDS (Mednarodni denarni sklad), od sedemdesetih let kvečjemu poslabšala (Ukadike, 1994: 306).

V osemdesetih letih je tako ena od tendenc v filmu oziranje v preteklost, ki naj bi zados-tilo tako potrebam po avtentičnem izrazu in umetniškem festivalom. Poleg tega Diawara opaža nadaljevanje socialno-realističnih pripovedi¹³ in tematike kolonialne konfrontacije. S to tematiko je začel Sembene že leta 1971 v *Emitaiju* in se ji ponovno posvetil konec osemdesetih let v *Camp de Thiaroye* (1988), ki je senegalsko-tunizijsko-alžirska koproduk-cija. Film razgalja grozljivi dogodek v taborišču Thiaroye, kamor so strpali afriške vojake, ki so se borili za Francijo v drugi svetovni vojni. Ko so zahtevali izboljšanje razmer bivanja, jih je francoska vojska zmasakrirala.¹⁴

V devetdesetih letih se je Sembene v *Guelwaaru* (1988) ukvarjal s sožitjem religij in s kritiko tuje pomoči. Gonilo dogajanja je truplo Guelwaara, ki že na začetku izgine. Izkaže se, da je bilo pomotoma dodeljeno muslimanski družini, ki ga je pokopala na svojem pokopališču. Guelwaarovi krščanski sorodniki hočejo truplo nazaj, pri čemer pride do števil-nih zapletov, ki privedejo skoraj do spopada. Medtem ko se nam v flash backih razkriva Guelwaarovo življenje, lahko zaslutimo, da njegova smrt ni nepovezana z njegovim javnim nasprotovanjem sprejemanju tuje pomoči.



191 - Muzik Man (1976)

Elizabeth Mermin primerja vsebino *Guelwaara* in še dveh drugih senegalskih fil-mov devetdesetih let z usodo senegalskega filma (lahko bi posplošili na večino filmov iz frankofone zahodne Afrike), ki je tako rekoč obsojen na tujo pomoč (Mermin, 1999). Pri tem se ponovno postavlja vprašanje, koliko lahko tuja pomoč vpliva na vsebino filmov in ali niso filmi delani predvsem za evropsko publiko. Stopnjo navdušenja za afriške filme med frankofonim afriškim občinstvom je težko ugotoviti iz več razlogov; ker so afriški filmi le redko na sporedu, ker okus oblikujejo

predvsem tuji akcijski filmi in ker afriško občinstvo seveda ni homogeno, še manj pa so homogeni filmi. Ngaido Bah je v začetku devetdesetih let vse bolj nasprotoval tudi domačim državnim subvencijam in se zavzemal za samostojnost režiserjev, ki naj bi se potrudili, da bi bili njihovi filmi komercialno uspešni pri afriškem občinstvu. Sam je, tako kot drugi, iskal vse mogoče evropske in afriške koproducente (Pfaff, 1990). Ukadike po drugi strani opaža, da financiranje države ali Francije ne onemogoča izdelave filmov, katerih srž je prav kritika poli-



192 - Ade Folayan

tike lastnih financerjev (Ukadike, 1994: 306, 307). Kot primer bi lahko navedli kar *Guelwaar*, ki so ga koproduciranje evropske in ameriške produkcijske hiše. Ukadike še vedno vidi eno od možnih rešitev v dosedaj precej neuspešnih poskusih za osamosvojitve afriškega filma, vendar mora nazadnje priznati pot afriških filmov v zabavo in internacionalizacijo, pri čemer pa se mu zdi najpomembnejše, da je, kot meni, pri vsej raznolikosti afriškemu filmu uspelo uporabiti zahodno tehnično iznajdbo za uveljavljanje lastnega filmskega jezika, ki po njegovem izhaja iz bogastva ustne tradicije (Ukadike, 1994: 305, 310).

BALOGUN IN NIGERIJA

Balogunova pot je bila precej drugačna od Sembenejeve. Medtem ko je bil Sembene sin ribiča in je po ločitvi staršev živel pri uju učitelju, ki mu je zbudil spoštovanje do afriških tradicij, je bil Balogun sin odvetnika. Lahko je šel študirat najprej v Dakar, preden se je leta 1963 vpisal na filmsko šolo v Parizu (*Institute des Hautes Etudes Cinématographique*, IDHEC). V tej instituciji se je izobraževal marsikateri bodoči režiser iz francoske zahodne Afrike, Balogun pa je bil edini iz anglofone zahodne Afrike.¹⁵ Balogun se je specializiral za režijo in se v Franciji poročil s Françoise, ki je potem postala tudi njegova poslovna družabnica. Študij je nadaljeval v Nanteresu, kjer je leta 1970 doktoriral iz dokumentarnega filma. Vmes se je leta 1967 vrnil v Nigerijo, kjer je nekaj časa delal kot pisec scenarijev za *Federal Film Unit*, preden so ga zaradi znanja francoščine povabili, naj postane nigerijski tiskovni predstavnik v Parizu. Na tem delovnem mestu je postal zagovornik enotnosti Nigerije, to je razvidno iz njegovega prvega dokumentarca *One Nigeria* (1969), kjer mu enotnost Nigerije predstavlja izhodišče za bodočo federacijo Zahodnoafriških držav (Pfaff, 1987: 21, 22).

V času, ko je Balogun končal izobraževanje in pričel s snemanjem dokumentarnih filmov, torej v začetku sedemdesetih let, so se v Nigeriji šele pričeli prvi resni poskusi, da bi posneli igrani film, ki ga dotlej še ni bilo, čeprav je televizija delovala že od leta 1959. Toda prvi nigerijski film, *Son of Africa* (1970), ki mu nihče ne priznava prvenstva zaradi prevelikega sodelovanja Libanoncev, je produciral Segun Olusola, ki je bil prej prav producent na

¹⁵ Ganski režiser Kwaw Ansah se je izobraževal v ZDA.

¹⁶ Zanimivo je, da je bilo neposredno doživljanje rituala preko medija filmske kamere tisto, za kar si je prizadeval Jean Rouch, slavni francoski etnografski filmar. Vendar je skupaj z drugimi etnografskimi filmarji prav on najpogostejša tarča ostrih napadov afriških kritikov in režiserjev. Se res ni znal znebiti pokroviteljskega odnosa, lastnega kolonialistom, ali so kritiki zaslepljeni s prepričanjem, da o sebi lahko govorijo le "domačini" (četudi so se rodili v Ameriki)?

¹⁷ Na tem mestu je že čas, da bralko in bralca opozorim, da sem doslej videla en sam Balogunov film, in sicer Ajani Ogun. Zato se moram pri drugih opisih in celo mnenjih zanašati na druge zapisovalce. Več sreče sem imela s Sembenejevimi filmi, od katerih sem si jih lahko ogledala večino.

¹⁸ Toda Hondo nastopi bolj družbeno kritično in notranje iskanje osrednjega lika združi s političnimi konotacijami.

televiziji. Zares velja za prvi nigerijski film istega leta predvajani *Kongi's Harvest*, ki so ga sofinancirali Američani, a je vsaj vsebinsko bolj nigerijski, saj se opira na dramo Woleja Soyinke (Balogun, 1984: 49, Ukadike, 1984: 144–145).

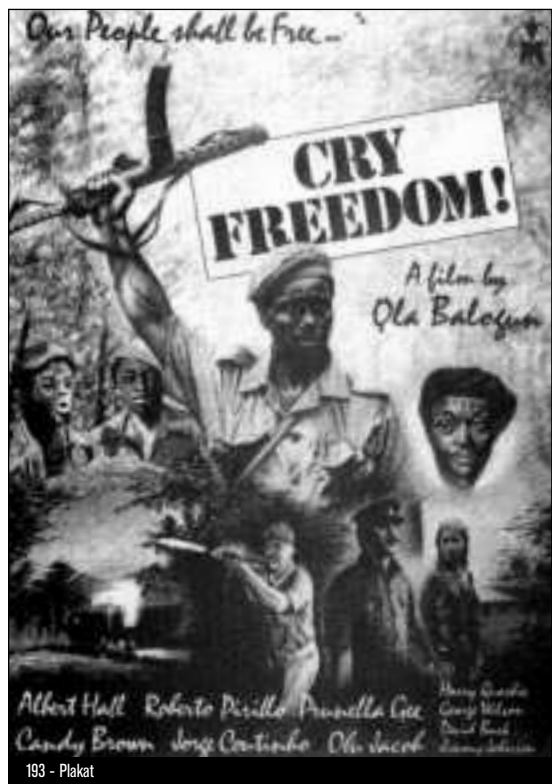
V tem času, torej leta 1971, se je Balogun vrnil v Nigerijo in postal raziskovalec na področju kinematografije na univerzi v Ifeju. Dve leti pozneje je postal zadolžen za vzpostavitev avdiovizualne enote Narodnega muzeja. Na tem delovnem mestu je začel snemati etnografske dokumentarce o socialno-religioznih tradicijah, predvsem na jorubskem področju, od koder je izhajal tudi sam in kjer je živel. Naj za primer omenim le *Thundergod* (1972), ki je posvečen čaščenju Šangoja, jorubskega božanstva groma, in *Owuama, A New Year Festival* (1973), kjer skuša gledalcu približati razpoloženje animističnih verovanj z uporabo posebnih leč. Ti etnografski filmi se razlikujejo od večine zahodnih dokumentarcev, saj je nji-

hovor komentar skrčen na minimum ali sploh povsem odsoten, tako ima gledalec možnost, da se bolj neposredno vživi v mistično izkustvo na platnu (Pfaff, 1987: 24).¹⁶

Zvrst dokumentarcev, ki se ukvarjajo s političnimi in ekonomskimi problematikami njegove dežele, je Balogun po *One Nigeria* nadaljeval z *Eastern Nigeria Revisited* (1973) in *Nigersteel* (1975) (Pfaff, 1987: 24).

Prvi igrani film *Alpha* (1972) je Balogun posnel v Parizu. Gre za izrazito eksperimentalno in menda nekoliko hermetično delo.¹⁷ Tematsko se ujema s filmi režiserjev frankofone zahodne Afrike, ki so jih posneli med študijem v tujini ali pa na podlagi izkušnje življenja v eksilu. *Alpha* se osredotoča na občutke izkoreninjenosti in umetnikovega iskanja vrednot. Dialoge so improvizirali igralci iz Afrike oziroma afriške diaspore. Narativna struktura je razdrobljena v zaporedje vinjet (Pfaff, 1987: 24). Videti je, da je mogoče ta film tudi glede stilističnega

iskanja primerjati s filmi angažiranih režiserjev, kot je na primer *Soleil O* (1969) Meda Honda.¹⁸ Tudi prvi filmi Desiréja Ecaréja (*Concerto pour un exil*, 1968, *A nous deux, France*, 1970), ki so posneti v Franciji, imajo, tokrat na humoren način, za cilj kritiko alienacije afriških izseljencev in so stilistično podobno kot *Alpha* sestavljeni na podlagi eksperimentalne interakcije nastopajočih in brez linearne strukture (Pfaff, 1987: 95–101). In vendar se zdi, da je Balogunov film bolj oseben in manj neposredno družbeno kritičen. Iskanje glavnega junaka pri Balogunu se konča z odločitvijo za vrnitev domov, kjer upa, da bo našel svoje mesto.



Tudi Balogunov drugi igrani film, *Amadi* (1975), se po tematiki ujema s filmi prve faze v frankofoni zahodni Afriki. Amadi se iz mesta vrne na vas, kjer poskuša vpeljati sodobnejšo kmetijsko tehnologijo. Pogosto obravnavani konflikt med tradicijo in modernostjo tu išče rešitev z ohranjanjem tradicionalnih kultov ob sprejemanju uporabne sodobne tehnologije.¹⁹ Raba lokalnega jezika *igbo* dodatno vzporeja *Amadi* s širšimi prizadevanji na področju osamosvojitve afriškega filma. Domači jezik je pritegnil precej občinstva in s tem se je Balogunu razkril eden od pogojev za uspeh filmov (Ukadike, 1994: 147).

Tudi Ola Balogun je za produkcijo filmov potreboval lastno produkcijsko družbo. *Afrocult Foundation* je bila registrirana leta 1974. V njeni pristojnosti sta bili poleg produkcije filmov tudi distribucija in prikazovanje, pa tudi izdaja knjig in plošč in prodaja opreme. Družba je (ko)producirala devet celovečernih filmov in en dokumentarec ter izdala tri plošče. Imeli so 16- in 35-mm kamero, naprave za snemanje zvoka, osvetlitev in montažno mizo za oba formata. Poleg svojih je distribuirala tudi nekaj tujih filmov. Kljub vsem aktivnostim je morala za snemanje filmov najemati bančna posojila in iskati koproducente, zato je bil celoten sistem odvisen od uspeha filmov. Prva produkcija *Afroculata Amadi* je izjemoma dobila državno pomoč v obliki transporta in nastanitve ekipe (Balogun, 1984: 41–44).

Z naslednjim filmom po *Amadiju* se je Balogun želel še bolj približati občinstvu. Zato se je ponovno odločil za lokalni jezik, tokrat joruba. V smeri popularizacije filmov, ki bi obenem izhajala iz že obstoječe kulturne prakse, se je Balogun lotil skupnega projekta z Durom Lapidom, slavnim vodjem ene od skupin jorubskega gledališča, ki je uživalo veliko priljubljenost. Sodelovanje med Durom Lapidom, ki je napisal glasbo in besedila za film, in Balogunom, ki je prevzel scenarij in produkcijo, se je izkazalo za plodno. Film, ki velja za prvi musical subsaharske Afrike, je pri jorubskem občinstvu doživel nesluten uspeh. *Ajani-Ogun* (1976) je zgodba o mladem lovcu, ki se bojuje proti skorumpiranemu staremu politiku, ki je njegovi družini vzel zemljo, zdaj pa se hoče polastiti še Ajanijeve ljubezni. Čeprav je film precej lahkoten z veliko glasbe, petja in plesa, ne zanika politične realnosti.

Zaradi velikega uspeha *Ajanija Oguna* je indijsko-nigerijska distribucijska družba Balogunu ponudila koprodukcijo njegovega naslednjega filma. Toda Balogun se ni želel ponavljati, zato je ubral nekoliko drugačen pristop; hotel je narediti popularen film vsenigerijskega značaja, zato je v glasbeni komediji *Musik-man* (1976) uporabil pidgin angleščino in slavne nigerijske osebnosti. Gre za zgodbo natarja, ki postane slaven glasbenik. Film pri publiku ni uspel, delno zaradi tehničnih težav med snemanjem, ki so preprečile dosleden razvoj humorne dimenzije tega filma (Balogun 1984: 64).

Medtem je jorubsko občinstvo že čakalo na novega *Ajanija Oguna*. Tudi velemožje gledaliških skupin so bili željni sodelovanja in uspeha, ki so se ga upravičeno nadejali, in so v ta namen pričeli ustanavljati svoje produkcijske družbe, ki so obstajale le na papirju. Balogun je sprejel ponudbo Adeja Folayana, znanega gledališkega igralca, za koprodukcijo in režijo *Ilja Ominira* (*Boj za svobodo*, 1977). Film je adaptacija Faletijevega romana o tiranskem kralju, ki

¹⁹ Zanimivo je, da so takšen princip propagirali tudi angleški kolonialni filmi: posodobitve z ohranjanjem "pozitivnih" tradicij. Toda takrat so to, kaj od novega sprejeti in kaj od starega spremeniti, vsiljevali angleški kolonizatorji.

ga je prej priredila Folayanova skupina. Če sta pri prvem jorubskem filmu filmar in gledališčnik usklajeno sodelovala, je pri drugem med Folayanom in Balogunom nenehno prihajalo do konfliktov (Balogun 1984: 63, 64, Ukadike 1994: 150). Ta vzorec napetosti med interesi igralcev jorubskega gledališča, ki so film videli predvsem kot sredstvo promocije svoje skupine in vir zaslužka, in med režiserjevimi zahtevami po ustrezni adaptaciji za filmski medij se je ponavljal v naslednjih sodelovanjih med Balogunom in predstavniki gledališča in preprečeval, da bi se lahko nova zvrst filma razvila v vsem potencialu.

Na podlagi uspeha *Ajani Oguna* so Baloguna k skupnemu projektu povabili tudi Brazilci, ki naj bi pokrili celotne stroške produkcije. Na mestu samem, v Braziliji, pa se je moral Balogun bolj ali manj znajti sam in poiskati koproducente (Balogun 1984: 65). A *Deusa Negra* (1978), za katero je scenarij napisal Balogun, je zgodba o iskanju korenin potomcev afriških sužnjev, ki so se iz Brazilije vrnil v Afriko. Babatunde na očetovo željo odpotuje v Brazilijo, da bi poiskal sorodnike. Preko mističnih razodetij skupaj z Eliso odkrijeta, da sta reinkarnaciji svojih prednikov, ki so jih pripeljali v Brazilijo, in lahko skupaj nadaljujeta, kar so oni zamudili. Film je bil prikazan na več mednarodnih festivalih, vendar pri domačem občinstvu ni dosegel priljubljenosti jorubskih filmov (Pfaff 1988: 21–28).

Konec istega leta se je na Baloguna obrnil Chief Hubert Ogunde, starosta jorubskega gledališča, da bi skupaj posnela njegovo uspešnico *Aiye*. Gre za dobro znani boj med dobrim, ki ga zastopa tradicionalni zdravilec, in zlim, ki je poosebljeno v čarovnicah. Film, opremljen s specialnimi efekti in zvezdniško prisotnostjo Ogundeja, je zopet pritegnil množice.

Toda napetosti med Ogundejem in Balogunom so bile večje kot kdaj prej (Balogun 1984: 67).

Potem je Balogun zopet poskušal posneti nekaj svojega. Tokrat je odšel v Gano in po romanu kenijskega pisatelja Meje Mwangija o gibanju Mau Mau ustvaril film z afriškim pogledom na osvobodilna gibanja. *Cry Freedom* (1981), ki je odkrito želel prenesti politično sporočilo, so afriški intelektualci dobro sprejeli, čeprav so mu evropski kritiki očitali pomanjkanje stilistične inventivnosti. Toda množice niso kazale zanimanja za vzgojne podtone. Poleg tega so se Baloguna navadile kot režiserja zabavnih filmov in niso bile prizanesljive do odstopanj. Ukadike opaza, da je publika hotela gledati ali filme v slogu tujih akcijskih filmov (kung fu, karate, westerni), ki jih je bila vajena, ali pa jorubske filme, katerih vsebina jim je bila kulturno blizu (a to velja le omejeno, za jorubsko publiko) (Ukadike, 1994: 153).



194 - Trg afriških filmarjev v Ouagadougou

Tako je Balogun zanihal nazaj na utečeno pot in sprejel ponudbo Mosesa Olaiya Adejuma, znanega kot Baba Sala, za adaptacijo njegove igre *Orun Mooru* (1982). Obubožani junak se hoče ubiti, toda smrt še ni pripravljena nanj in ga iz podzemlja pošlje nazaj, z dvema jajcema. Ko razbije prvo, ga obda veliko bogastvo. Iz pohlepa razbije še drugo, iz katerega stopi smrt. Film odlikuje komična igra Babe Sale. S tem, ko smeši pohlep in razsipanje denarja, celo blago kritizira novo nigerijsko mentaliteto. Ni treba ponavljati, da gledalcev ni manjkalo.

Money Power (1982), ki ga je Balogun končal istega leta, je posnet v jeziku joruba, z angleškimi in francoskimi podnapisi, brez jorubskih igralcev, vendar z drugimi znanimi imeni zopet skuša doseči čim več gledalcev. Zgodba je podobna kot pri Ajaniju: mladi novinar se upre skorumpiranemu politiku in se hkrati bojuje za svojo ljubezen. Ukadike filmu ponovno očita premalo spretno rabo filmskih izraznih sredstev in preveliko dolžino (Ukadike, 1994: 158).

Zaradi gospodarske recesije, ki je dodatno podražila uvoz filmskih materialov, se je potem Balogun zatekel k snemanju reklam in drugim dejavnostim. Polje jorubskega filma je tako povsem prešlo v roke vodij gledaliških skupin, ki so ga vključile v svojo ekonomijo. Pri tem je filmska dimenzija tega sodelovanja še bolj nazadovala.

Kot že rečeno, je večina "šefov" gledaliških skupin ustanovila svoje produkcijske družbe. Ade Folayan, Chief Hubert Ogunde in Moses Olaiya Adejumo, ki so prvi film posneli skupaj z Balogunom, so v osemdesetih nadaljevali s produkcijo filmov, ki so bili večinoma priredbe njihovih gledaliških predstav in v katerih so igrali glavne vloge. (Balogun, 1984: 82–87)

Seveda Balogun in jorubski filmi niso bili edini proizvajalci filmov v Nigeriji. Ukadike se najbolj navdušuje nad Sanyo Dosunmunjem, ki pa je žal posnel le en film. *Dinner with the Devil* (1975) obravnava sicer pogosto tematiko korupcije, toda menda ni nikjer drugje življenje tako realistično prikazano in protagonisti tako dodelani (Ukadike, 1994: 159). Tudi Jab Adu je bil videti perspektiven, saj je posnel povsem nigerijski film brez tujih investitorjev *Bisi, Hči reke* (1976), z ljubezensko zgodbo, tradicionalnim božanstvom in sodobnimi razmerji moči. Omeniti moramo tudi Eddija Ugbomaha, ki je posnel veliko število filmov akcijskega žanra, v katerih sicer uporablja holywoodske klišeje, vendar se loteva sodobnih nigerijskih problemov. Čeprav je Ugbomah pripadnik etnične skupine Igbo in je delal v Lagosu, ki ga obdajajo Jorube, se je odločil za angleščino in pidgin angleščino, se pravi, da je hotel doseči celotno nigerijsko publiko (Ukadike, 1994: 160–166, Balogun, 1984: 75–82).

Splošna gospodarska recesija je v Nigeriji proti koncu osemdesetih let povsem onemogočila nadaljnjo filmsko produkcijo. Ostala je le cenejša videotehnologija, ki so jo najprej začele uporabljati prav jorubske gledališke skupine, ki so že imele občinstvo. Z zategovanjem pasov (zaradi *Structural Adjustment Programme*) so jorubske skupine opustile predstave v živo in jih povsem nadomestile z video posnetki, ki pa so jih še vedno javno prikazovali (Haynes in Okome, 1997: 24, 25). Tudi organizacija produkcije jorubskih videov je specifična. Pri produkciji sodeluje družinsko organizirana gledališka skupina, ki si z drugimi skupinami izmenjava igralce. Vloge so tipizirane, vendar je scenarij vedno odprt, da lahko sprejme

nenpričakovane igralce. Zgodbe so zapletene, vendar je karakterizacija likov navadno dokaj površinska. Tehnično znanje je minimalno. Poleg tradicionalnih tem jorubskega gledališča posegajo po novih, urbanih temah, ki se prepletajo z magijo in nenavadnimi zasuki usode. Še najbolj spominjajo na televizijske soap opere, tudi v tem, da imajo več delov. Vsemu navkljub je v zgodbi še vedno mogoče najti elemente ustne pripovedi in celo družbene kritike.

Vsebinsko podobni, le da z manj elementi tradicionalne mitologije, so igbo in pidgin video filmi, ki so nastali iz posnemanja hollywoodskih žanrov in prav tako pristali v nekakšnih soap operah. Na voljo imajo precej večji kapital poslovnežev, ki jih video zani-ma le kot sredstvo za pranje denarja. Nastaja tudi video produkcija v angleškem jeziku, ki jo producirajo *nouveau rich* in je tudi namenjena novi buržoazni eliti.

Poleg navedenega nigerijske video filme od drugih afriških filmov ločuje etnična raznolikost. Najbolj izrazito ekskluzivistično uporabo jezika in lokalnih tradicij in legend zasledimo prav v jorubskih videih, medtem ko so igbo in angleški etnično bolj odprti, zato pa so bolj izpostavljeni vse bolj izrazitim razrednim delitvam. Haynes je mnenja, da je nigerijska video industrija vsem pomankljivostim navkljub bogato izhodišče za razvoj filma, ko bodo to spet omogočale okoliščine (Haynes in Okome, 1997).²⁰

SKLEP

Za konec bom primerjala odnos, ki sta ga imela do filma Sembene in Balogun, in skušala povezati njuno delo ter nigerijske in senegalske filme nasploh s razmerami za delo.

Sembene je ena najvidnejših osebnosti afriškega filma nasploh. Film je od začetka vse do danes videl kot sredstvo, s katerim lahko množicam omogoča, da se zavedo družbeno-politične situacije, v kateri živijo, in se odločijo za spremembe.

“Poznam svoje sanje in vem, kaj želim svojemu ljudstvu, ampak ni dovolj, da si jaz to želim, da bi tudi prišlo do tega. Samo pokažem lahko, v kakšnih okoliščinah živite, ne morem pa narediti več kot vi ... Vem, da se je treba vedno bojevati, da bi izboljšali razmere v katerih živimo. Vem tudi, da ljudje ne bodo gledali mojih filmov zato, da bi se razvedrili, ampak zato, da bi se poučili. Mislim, da (moji filmi) omogočajo, da se izpostavijo problemi in to lahko posledično omogoča debate. To je to, kar lahko izhaja iz umetniškega dela. Svoje filme spočenjam kot predstavitev univerzuma, ki ga lahko spremenimo.” (Hennebelle, 1978: 124)

Seveda je prav zaradi hotenja, da bi s filmi vplival na ljudi, da se odločijo za spremembe, Sembene želel, da jih vidi čim več ljudi.²¹ Ob tem pa je bil izrazito proti komercializaciji afriških filmov, saj je menil, da se tako izgubi njihovo temeljno poslanstvo; postali bi podobni tujim filmov, katerih namen je bežanje od vsakdanjih problemov, namesto soočanje z njimi

²⁰ Kratki film (35-mm) *A Barber's Wisdom* (2000) nigerijske režiserke Amake Igwe, prikazan na letošnjem festivalu v Milanu, kaže, da je vendarle mogoče tudi v Nigeriji (v tem primeru z južnoafriškimi koproducenti) posneti film na filmski trak. Poleg tega se v Angliji kalijo nigerijski talenti, kot je Newton I. Aduaka, ki je v Londonu posnel prvi celovečerec *Rage* (2000).

²¹ Iz pogovorov z različnimi afriškimi filmarji lahko sklepam, da so njegovi filmi, kadar jih je mogoče videti, v frankofoni Afriki dobro obiskani.

(Hennebelle, 1987: 124). Sembene se prav tako noče zatekati v idealizacijo preteklosti:

“Nočem idealizirati Afrike pred prihodom belcev: napačno bi bilo slikati idiličen portret. Danes, ko kontradikcija ni več med kolonizatorji in koloniziranci, pač pa med lokalno buržoazijo in ljudstvom, lahko prvi izrečemo to resnico.” (Hennebelle, 1978: 119)

Če se vrnemo k afriškim političnim mislecem dekolonizacije, bi Sembenejevo delo lahko primerjali s Fanonovo usmeritvijo, ki vidi rešitev iz kolonializma v boju množic, medtem ko bi bilo Balogunovo stališče bližje *négritude* (ki je zagovarjala obujanje tradicij) ali vsaj Cabralu, saj je bil Balogun mnenja, da so pomembne vrednote lastne kulture, ki jih lahko najdemo v preteklosti:

“Afriški filmar upravlja s pomembnim komunikacijskim sredstvom, ki lahko veliko prispeva k spremembam Afrike. Toda v tem oziru se pri nas razmišlja o filmu kot o sredstvu za poučevanje: ‘politično’ in didaktično. Ne razmišlja se dovolj pogosto, da pravi boj v Afriki predstavlja ponovno odkrivanje vrednot, načinov mišljenja, pristopanja k problemom, ki se naslanja na ponovno odkrito zaupanje v nas same, našo civilizacijo in naše tradicije. Ne v vračanju v preteklost, ampak v kontinuiteti.” (Ruelle, 1978: 23)

Medtem ko se je Sembene v združenju afriških filmarjev zavzemal za osamosvojitev distribucije in za državne filmske fonde, predvsem pa se je posvečal dekolonizaciji skozi vsebino, je bil Balogun bolj ali manj prisiljen na film že spočetka gledati s komercialne plati:²²

“Po drugi strani je (film) industrija: za njeno vzdrževanje so potrebni gledalci ... Vlade pogosto ne razumejo kulturne vloge filma in niso pripravljene pomagati filmarjem. Ustvariti moramo ekonomsko bazo, ki bo omogočala, da se film sam vzdržuje. Torej moramo najti popularne oblike.” (Ruelle, 1978: 23)

Balogun je našel zelo uspešno obliko jorubskih filmov, ki je edinstven pojav v spektru afriških filmov. Temelji na lokalni popularni kulturi, je izjemno priljubljena pri lokalnih gledalcih, to ji omogoča tudi finančno samozadostnost. Toda Balogun se ni hotel omejiti le na eno formulo in je iskal druge možnosti za izražanje umetniških in družbenokritičnih ambicij, kar pa ni naletelo na odobravanje občinstva, ki ga je potreboval. Obžalovanja vredno je, da mu jorubskega filma ni uspelo še bolj razviti in prilagoditi filmskemu mediju. Čeprav se zdi omejitev jorubskih filmov in nigerijskega filma nasploh na video format neke vrste nazadovanje, to trmasto vztrajanje filma kot zabavne industrije predstavlja preživetveno sposobnost in gojišče za potencialni razvoj nigerijskega filma v bodočnosti, v kolikor bi se ekonomske razmere popravile.

Medtem ko je Balogun očitno obupal nad možnostjo za snemanje filmov in se preusmeril v produciranje glasbe, je Sembeneju še lani uspelo dokončati nov film.²³ V filmu *Fat Kiné* (2000), ki ga je producirala Sembenejeva družba *Domireew*, Sembene ponovno položi usodo Afrike v roke afriškim ženskam in mladim. Sporočilo je logično nadaljevanje *Guelwaara*: le če se potruдиš sam, doma v Afriki, lahko uspeš.

Kar zadeva kolonialno politiko, je Francija skušala z novimi sredstvi nadaljevati kulturno

prevlado, Anglija pa je film bolj ali manj prepustila "*poslu*", ki je predstavljal že njeno kolonialno poslanstvo.²⁴ V nekdanjih francoskih kolonijah je prišlo do zanimivega paradoksa, ko je pomoč nekdanjih kolonizatorjev omogočala razcvet izrazito družbeno kritičnih in eksperimentalnih filmov, katerih ost je bila pogosto usmerjena na njihovo ravnanje v kolonijah ali na neokolonialne odnose, ki so jih vzdrževali s pomočjo lokalnih elit. Celo Sembene, ki je bil zelo kritičen do francoske pomoči, je pri nekaterih filmih vendarle sodeloval tudi s francoskimi institucijami, saj je potreboval denar. Vsem slabostim francoske pomoči navkljub je vendarle treba priznati, da bi brez nje v frankofoni Afriki nastalo manj filmov, oziroma bi nastajali počasneje. Po drugi strani pa so prav francoske distribucijske družbe z monopoli dolgo preprečevale, da bi se razvile samostojne produkcijske možnosti v zahodni Afriki. Navsezadnje se je izkazalo, da niti pomoč lastne države ni nujno idealna, saj omogoča nadzor nad vsebino.

V Nigeriji ni bilo na voljo niti pomoči nekdanjih kolonizatorjev, niti pomoči lastne države, ki jo je sicer obljubljala, vendar so med mnogimi državnimi udari prevladale druge prioritete. Tako je produkcija nigerijskih filmov zaznamovana s podjetniškim in pridobitniškim duhom, ki mora imeti za prvi cilj zabavanje občinstva. To sicer ne pomeni, da se socialne in politične tematike ne pojavljajo, vendar niso v ospredju. Prednost tovrstnega sistema je samozadostnost nigerijske filmske in video produkcije, ki pa je seveda vsebinsko in stilistično omejena. Vendar je vseeno obarvana z lokalnim družbenim okoljem in kulturo in lahko do neke mere nadomesti tuje produkte zabavne industrije. To je "*dobro*" za nacionalizem, ne pa za razredno revolucijo.

Seveda bi bilo odlično, če bi se končno uresničile zahteve FEPACI-ja po afriškem filmskem trgu in možnostih za neodvisno ali interafriško produkcijo. Obenem pa je treba priznati, da so filmi povsod po svetu različni: eni se nagibajo v komercialno plat tega medija, drugim gre za iskanje novega in za upor. Slednji imajo navadno manjšo publiko in težje zberejo sredstva. Ali je kje na afriški celini mogoče združiti oboje, pa bi videli šele, če bi bili afriški filmi bolj dostopni afriškemu občinstvu.

²² S tem je povezana še ena razlika med njima: če je Balogun ves čas uporabljal zvezde ali znana imena, je Sembene praviloma delal z naturščiki.

²³ Ne enega ne drugega ni zanimal niti video niti 16-mm trak kot cenejša možnost za izdelovanje vizualnih pripovedi. Širše gledano je namreč upati, da bodo prav cenejše moderne tehnologije, kot je video, omogočile širšo dostopnost "filmskega" izražanja v Afriki.

²⁴ V Gani je po osamosvojitvi sicer ostala filmska šola in Nkrumah je dal zgraditi veličastne studie, a vse kapacitete so bile le malo izrabljene. Režiserji igranih filmov (to sta predvsem Kwaw Ansah in King Ampaw) so tudi tam prepuščeni predvsem lastni iznajdljivosti. Ansah se nikakor ni hotel spuščati v koprodukcije, da bi ohranil popolno ustvarjalno svobodo, zato je trajalo več kot desetletje, preden mu je uspelo posneti dva filma, ki sta bila deležna navdušenega sprejema publike in kritikov (Ukadike, 1994: 27-141, Diawara, 1992: 5-7, 118).

LITERATURA

- ANDRADE-WATKINS, CLAIRE (1996): France's Bureau of Cinema - Financial and Technical Assistance 1961–1977. Operations and Implications for African Cinema. V: Bakari, Imruh in Mbye B. Cham (ur.), *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, str. 112–128.
- BACHY, VICTOR (1983): Panoramique sur les cinémas africaines. V: *Cinéma Action*, št. 26, str. 23–44.
- BOUGHEDIR, FERID (1987): *Le cinéma africain de A – Z*. Bruxelles: O.C.I.C.
- CAMERON, M. KENNETH (1994): *Africa on Film. Beyond Black and White*. New York: Continuum.
- BALOGUN, FRANÇOISE (1984): *Le Cinéma au Nigeria*. Bruxelles: O.C.I.C.
- CABRAL, AMILCAR (1980): *Unity and Struggle: Speeches and Writings*. London, Nairobi, Ibadan: Heineman.
- CONVENTS, GUIDO (1986): *Préhistoire du cinéma en Afrique 1896–1918: À la recherche des images oubliées*. Bruxelles: O.C.I.C.
- DIAWARA, MANTHIA (1992): *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univrsity Press.
- DICTIONNAIRE (1991): *Dictionnaire du cinéma africain. Tome 1*. L'Association des trois mondes. Editions Karthala.
- EATON, MICK (1979): *Anthropology-Really-Cinema: The films of Jean Rouch*. London: British Film institute.
- FANON, FRANTZ (1963): *Upor preklethih*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GABRIEL, TESHOM H. (1994): Towards a Critical Theory of Third World Films. V: Pines, Jim in Paul Willeman (ur.): *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute.
- HAYNES, JONATHAN IN ONOOKOME, OKOME (1997): Evolving Popular Media: Nigerian Video Films. V: Haynes, Jonathan (ur.): *Nigerian Video Films*. Jos: Nigerian Film Corporation by Kraft Boks Limited, str. 21–45.
- HAYNES, JONATHAN (1999): Nigerian Cinema: Strucural Adjustments. V: Harrow, Kenneth W. (ur.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*. Trenton, Asmara: Africa World Press, str. 143–177.
- HENNEBELLE, GUY (1978): Sembene Ousmane. V: *Afrique Littéraire et artistique*, št. 48, str. 111–127.
- LOIZOS, PETER (1994): *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Selfconsciousness, 1955–1985*. Manchester: Manchester University Press.
- LUNAČEK, SARAH, in VAN DAELE, KOEN (2000): *Kino Afrika*. (Katalog retrospektive). Ljubljana: Kinoteka.
- MGBEJUME, ONYERO (1989): *Film in Nigeria: Development, Problems and Promise*. Nairobi: African Council on Communal Education.
- PFAFF, FRANCOISE (1984): *The Cinema of Ousmane Sembene. A Pioneer of African Cinema*. Westport, London: Greenwood Press.
- PFAFF, FRANCOISE (1988): *Twenty-five Black African Filmmakers*. New York, Westport, London: Greenwood Press.
- PFAFF, FRANCOISE (1990): What's New in the Cinema of Senegal. V: *Black Film Review*, vol. 6, št. 2, str. 16–19 in 28–29.
- RUELLE, CATHERINE (1978): Ola Balogun. V : *Afrique littéraire et artistique*, št. 49, str. 22–25.
- STOLLER, PAUL (1992): *The Cinematic Griot: The Etnography of Jean Rouch*. Chicago, London: The Univrsity of Chicago Press.
- TOMASELLI, KEYAN G. (1996): "African" Cinema: Theoretical Perspective on Some Unresolved Questions. V: Bakari, Imruh in Mbye, B. Cham (ur.), *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, str. 165–175.
- UKADIKE, NWACHUKWU FRANK (1994): *Black African Cinema*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
- VIEYRA, PAULIN SOUMAROU (1983): *Le Cinema au Senegal*. Bruxelles: O.C.I.C.