

En annorlunda humanism?

Några ”upplysande” nedslag i arabiska filmkulturer

Andreas Jacobsson, universitetsadjunkt i filmvetenskap

I slutet av filmen *Tystnadens palats* (*Samt al-quousour* 1994) får vi se huvudpersonen Alia, en tonårig flicka, sjunga på en fest. Gästerna på tillställningen är välbärgade och förväntar sig njutbar underhållning av Alias sång. Allt börjar städat och hennes röst tas till en början emot med gillande av den kräsna publiken. Men plötsligt slutar Alia att sjunga för att börja på en ny melodi. Gästerna börjar skruva på sig för att sedan resa sig och lämna rummet i protest. Den sång som Alia börjar sjunga är en tunisisk frihetssång och tidpunkten är natten till Tunisians frigörelse från den franska kolonialmakten, 1956.

Vad man har fått se i denna film är en berättelse om kvinnans situation under kolonialt styre och ett patriarkalt samhällssystem som fortsätter att existera efter frigörelsen. En film vars berättare är en kvinna med ett kvinnligt perspektiv. Men detta är inte det enda ovanliga med denna film. Det är också en berättelse från en del av världen som sällan hörs i vår kulturkrets, en film från den så kallade Tredje världen och – kanske viktigast i detta sammanhang – utan ett västerländskt kulturellt filter över berättelsen. Film är inte bara synonymt med Hollywood.

Tystnadens palats är gjord av den kvinnliga regissören Moufida Tlatli. Hon började sin karriär som filmklippare till bland annat Ferid Boughedir, ett av de mer kända namnen när det gäller film från denna del av världen både som filmskapare och kritiker och en av få arabiska regissörer som har fått sina filmer spridda även till Sverige. Denna del av världen är mer precis Tunisien i Nordafrika, eller den västra delen av arabvärlden som på arabiska kallas för Maghreb – Maghreb betyder också väster på arabiska.

Den tystade världen?

Den arabiska filmen är kanske den del av världsfilmerna som är minst känd i vår kulturkrets. Arabvärlden är också den del av världen som på senare tid har fått utstå den starkaste demoniseringen i västerländska medier och i den offentliga debatten. Till stor del beror denna demonisering på okunskap, ovana och generaliseringar – det främmande får allt som oftast representera det farliga. Detta är två goda anledningar till att närma sig den arabiska filmen och med dess hjälp försöka öka förståelsen för denna del av världen.

När man talar om den arabiska filmen är det viktigt att vara medveten om att det inte handlar om en homogen filmkultur där alla inblandade har samma bakgrund. Man kan inte tala om *en* arabisk filmkultur, utan det handlar om en region där olika kulturer träder fram på olika geografiska platser. Det är inte heller så att det arabiska språket pratas på samma sätt i exempelvis den västra delen som i den östra, utan den består av ett antal dialekter där människor från olika platser kan ha mycket svårt att förstå varandra. Bara för att araberna ofta har framställts som en enad folkgrupp utan nyanser i våra medier så innebär det inte att så är fallet.

Utän att dra klara gränser kan de arabiska filmkulturerna innefatta film från Nordafrika till Mellanöstern, sammanbundna av det arabiska språket och islam som den dominerande religionen. Under paraplybegreppet arabisk film döljer sig alltså ett stort antal olika kulturer, historiska händelser, politiska förutsättningar, specifika kulturella traditioner och därav olika filmiska uttryck. Men det finns ändå anledning att tala om de olika arabiska filmkulturerna under en rubrik då det även finns en hel del som binder dem samman.

Från 1920-talet och fram till slutet av 1950-talet var också den arabiska filmen faktiskt synonym med en filmkultur – nämligen den egyptiska filmen. Den film som gjordes i "Hollywood on the Nile" var till största delen underhållningsfilm med musik och dans i centrum. Under 1950-talet började en ny arabisk film att växa fram som, i likhet med de flesta andra delarna av filmvärlden, intresserade sig för att visa upp realistiska bilder av ämnen som låg nära verkligheten. Den egyptiske filmaren Youssef Chahine

var en av pionjärerna som 1958 bröt ny mark och utmanade både publikens och samhällets uppfattningar och moral genom att visa utsatta och svaga figurer i *Centralstationen (Bab al-hadid)*. Med centralstationen i Kairo som skådeplats lyfte han fram människoöden som inte hade någon plats i den eskapistiska musikfilmen. Han spelade själv huvudrollen som en utstött krympling vars missriktade förälskelse till en underskön läskedrycksförsäljerska slutar med mord och att krymplingen släpas från stationen i tvångströja.

Den nya realismen spred sig över arabvärlden. I Nordafrika hade den nya filmen givna ämnen att filmatisera i den nyligen avslutade kolonialperioden, som hade satt djupa spår i ländernas sociala, ekonomiska och kulturella liv. Vad som inte skedde var däremot en uppbyggnad av starka nationella filmindustrier som kunde konkurrera med den egyptisk underhållningsfilm eller den västerländska filmen från Hollywood och Europa – som dumpades på marknader över hela världen. I stället var det oberoende filmare som ensamma eller i små grupper kämpade för att göra de egna rösterna hörda. Resultatet av den nya arabiska filmen blev att individer och små grupper, som var fast beslutna att ge motbilder till den dominerande populärfilmen, skapade små öar av filmer i den stora strömmen av mainstreamfilm. Denna motbild mötte hårt motstånd inte bara från den konkurrerande västerländska filmen, utan också från den egna publiken och den inhemska censuren.

Dessa filmer var genom sin realistiska hållning förankrade i regionens kultur. Det är också detta som gör att dessa filmer blir extra intressanta att studera i ett historiskt kunskapsperspektiv. För att kunna göra detta är man dock tvungen att ifrågasätta sina egna förutfattade meningar och byta perspektiv – att förstå en kulturell yttring som man inte är van vid kräver att man är öppen för nya intryck.

Att byta perspektiv

I den västerländska humanistiska tanketraditionen har det förts fram röster och idéer som har förfinats genom åren och varit en del av skapandet av både vetande och traditioner inom den egna kulturkretsen och grund för kunskap och sanning om omvärlden. Världen består dock inte bara av det

egna landet, det egna hemmet och den egna kulturen. Trots att världen och det sätt som vi uppfattar den på är stadd i ständig förändring, så är det sällan som man vågar ifrågasätta och rucka på grunderna för bedömningen av omvärlden.

På senare tid har dock kritiker börjat ifrågasätta den västerländska tanke-traditionens möjligheter att förklara historien och samtiden. Ett sätt att närma sig denna problematik är med hjälp av begreppet eurocentrism. Kortfattat är eurocentrismen grunden både för det västerländska humanistiska tänkandet och för hur detta har påverkat hur populärkulturen ser ut idag. En djupdykning i eurocentrismen visar en kunskapsbild som förutsätter en linjär historieskrivning som börjar med gamla grekerna och slutar med de demokratiska metropolerna i Europa – den intressanta och progressiva historiens motor. Eurocentrismen förutsätter också att västerlandet är den strävande kraften för demokratiska institutioner och ser detta som den enda och rätta vägen. Till detta bortser den från det odemokratiska i Europa. Eurocentrismen ser Europas förtryck och inblandning i andra länder som avvikelser från mönstret. Man ser inte kolonialism, imperialism och slavhandel som en grundläggande faktor för västerlandets oproportionerligt stora makt.

Eurocentrismen tar till sig den kulturella och materiella produktionen av icke-européer men förnekar detta och inlemmar det i sin egen kultur och glorifierar den egna framgången. Med andra ord renar eurocentrismen västerlandets historia och ser ned på och demoniserar andra delar av världen. Styrkan i eurocentrismen är att den har uppnått en status av sunt förnuft, det är inget som man ifrågasätter, utan den eurocentriska historiesynen är självklar för oss.

När man kritiserar detta tankesätt och den historiska grund som den står på är inte poängen att vända sig mot västerlandet och dess invånare som individer, utan mot eurocentrismen. Det handlar heller inte om att kasta ut allt det gamla och ta in det nya, utan att se på vår historia och kultur med andra ögon. För att öka kunskapen om världen kulturen och samtiden måste man dekonstruera ett förlegat synsätt och öppna den värld som man lever i och försöka se hur den egentligen ser ut.

En samvetsfråga: När såg du senast någon världshändelse skildrad ur ett arabiskt perspektiv?

Några nedslag i arabiska filmkulturer

Youssef Chahine säger i en intervju Ferid Boughedirs dokumentärfilm *Caméra arabe (Kamira arabiya 1987)* att för honom är England, Frankrike och USA den tredje världen och Egypten är en del av den första världen. Detta är en intressant synpunkt att fundera på för en filmåskådare som gör ett perspektivbyte. Chahine menar att han (den egyptiska kulturen) har funnits i 7 000 år och har ingen anledning att se sig som någon del av en tredje värld. I stället för att kategorisera människor från förlegade tankar om att det finns världar som är högre rankade av olika anledningar, utgår man från de egna erfarenheterna när man producerar kulturella yttringar, vad skulle man annars göra? Och det är inte heller hans uppgift att tillfredsställa västvärlden, utan det är publiken som får göra en ansträngning och skaffa sig den kunskap som krävs för att förstå hans filmer. Nu hör till saken att Chahine själv har problematiserat detta i sin självbiografiska triologi om Alexandria. Han utbildade sig till skådespelare och filmare i USA, som ung man och i början av sin karriär inspirerades han av Hollywood-filmen och då framförallt musikalfilmen, erfarenheter som han gör film av i *Alexandria – varför? (Iskandariyya lih? 1979)*. Hans önskan var då att inte bara göra film som var förankrad i den egna kulturen och talade till den egna publiken, utan han ville också att dessa filmer skulle nå ut till andra kulturer och respekteras av olika publik i både öst, väst, nord och syd oberoende vilket centrum man utgår från. Som en kristen filmare i ett arabiskt muslimskt land har hans värderingar och lojaliteter ifrågasatts och när han som de flesta oberoende filmare har varit tvungen att skaffa ekonomiskt stöd till sina filmer från olika källor, bland annat från Frankrike, har det ytterligare stärkt frågetecknen om hans filmer i vissa ögon. I *An Egyptian Story (Haduta misriyya, 1982)*, den andra delen av trilogin visualiserar han sin egen besvikelse över att inte kunna nå ut till västvärlden med sina filmer, men visar också på insikten att det är den egna publiken som är den viktiga. Chahine är ett intressant exempel på en filmare som arbetar med att försöka bryta gränser i sina filmer, både i den egna kulturen och den globala kulturen. På detta sätt har han nått ett erkännande hos den internationella festivalpubliken, men knappast nått ut till samma publik som Hollywoodfilmen.

Chahine är en veteran inom den nya arabiska filmen och i hans och andra pionjärens filmers fotspår har det växt fram en ny generation filmare som fortsätter att skapa realistiska filmer med den egna kulturen som grund, bland annat den redan nämnda Moufida Tlatli. Dessa filmer uppvisar vid ett närmare påseende en variation i teman och motiv och tar upp ämnen som bryter mot de fördomar som har spridits i våra medier. Nouri Bouzid visar exempelvis i *Man of ashes* (*Rih al-sid*, Tunisien, 1986), en ung mans komplicerade vuxenliv efter att i barndomen ha blivit utsatt för sexuella övergrepp. *Tystnadens palats* är långt ifrån den enda arabiska film som diskuterar kvinnans situation i samhället.

Tawfik Salehs *The dupes* (*Al makhdu'un*, Syrien 1972) behandlar girighet och utsatthet för den första generationens palestinska flyktingar som går under i öknen på väg från Irak till Kuwait efter att ha försökt överleva som smugglare. Detta är ämnen som behandlar speciella historiska händelser i en specifik kulturkontext, men för den skull är de inte obegripliga för en annan publik, om man väljer att se dem.

Ett sätt att få kunskap om andra kulturer är att ta del av deras uttryck och här kan filmen vara en mycket god hjälp. Filmens möjligheter att nå ut till människor är stor. Inte minst idag då tillgången till video och satellitkanaler minskar avstånden, men man måste själv ta aktiv del av skeendet. Man får själv söka upp filmerna och skaffa sig erfarenheten för att kunna förstå filmen och i förlängningen öka kunskapen.

Gör man då tillräckligt inom humanioras olika ämnen för att ge rum för olika perspektiv? Hur ofta är det som man i våra västerländska lärosalar får ta del av andra kulturella uttryck på deras egna villkor, oavsett medium? Om man ännu inte gör tillräckligt finns här rum för att öppna för ett bredare kunskapsfält, där man kan kritisera det egna vetandet och söka efter en vidare förståelse för hela världen.