

FARVEBILLEDER FRA DET MØRKE AFRIKA

Race, krop, økonomi og politik i Mahamet-Saleh Harouns *Grigris*

Fire mand svømmer en nat over en flod, mens de trækker flåder af tomme orange dunke efter sig. På lydsiden hører vi cikader, dunkenes sammenstød, pusten fra de svømmende og vandets plasken. Billedet er mørkt, men vi aner den urolige vandoverflade, dunkene og de mørke kroppe, som glinsende af vand fremstår æstetiserede, men også simpelthen belyste. Det er kroppene, som er aktørerne i denne scene, kroppene som kæmper for at komme over floden i en situation, hvor subjektiviteten træder i baggrunden. Scenen er på flere måder en nøglescene i Mahamet-Saleh Harouns femte og seneste spillefilm *Grigris* (Tchad 2013), der havde premiere på Cannes-festivalen i 2013. Både tematisk og stilistisk indfanger scenen filmens hovedtematikker, forholdet mellem krop og magt, og kameraets gengivelse af dette forhold, og da de fem er nået over floden, fastholdes det visuelle indtryk i en scene, hvor de bevæger sig gennem en betonkorridor. Vandet, der dækker gulvet, oplyses af blåhvidt lys, mens kroppene bades i et gult lys, der betoner den brune farve.

Filmen er et både stilistisk og tematisk interessant bidrag til den nyere afrikanske filmkunst, fordi den på en gang viderefører den tradition for kritisk filmkunst, som har udmærket specielt det frankofone Vestafrika, samtidig med, at den gør op med centrale dogmer i den, herunder selve



Fig. 1.

Mahamat-Saleh Haroun. *Grigris*, 2013

forestillingen om, at den afrikanske film findes. Filmen foregår i Tchad, et land uden mange filmskabere, og målet med denne artikel er at sætte fokus på relationen mellem filmen og den specifikke politiske og sociale verden, som den er en del af. Ikke for at afgrænse dens betydning, men tværtimod fordi filmen med udgangspunkt i denne specifikke virkelighed tilbyder nye perspektiver, som rækker langt ud over den.

Grigris er en film, der stiller spørgsmål til selve den måde, hvorpå vi forstår forholdet mellem film og politik, film og filmens omverden, og spørgsmålstegnet sættes af filmens kroppe. Kønnede, farvede, arbejdende kroppe sådan som det allerede antydes i de to scener beskrevet ovenfor. I begge scener er det de våde, brune mandekroppe, der spiller hovedrollen, i en æstetisering der – næsten – følger forskrifterne for fetichisme og objektivering i kunsthistorikerens Kobena Mercers velkendte kritik af fotografen Robert Mapplethorpes *Black Males*: "Når sorte kroppe repræsenteres er de altid mættet med sved, altid allerede våde af sex" (Mercer *Welcome to the Jungle* 187). Hos Haroun er seksualiseringen ikke så massiv, men filmen igennem portrætteres mandekroppen som et begærsobjekt, eller måske mere præcist som et objekt, der er fanget i en begærsøkonomi.

Mercers kritik, som i sin første udgave udkom i 1986, blev et fokuspunkt for race- og *queer*-teorier i USA og deres krydsflader, hvor objektivering af den sorte krop ofte blev forstået som et visuelt overgreb. Standpunktet var fra starten omdiskuteret og blev fem år senere revurderet også

af Mercer selv. I en senere version af teksten erklærer han, at han, i lyset af den ændrede politiske situation, har skiftet mening og nu ser politiske muligheder i en provokerende brug af fetichismen: "den visuelle fetichismes trope decentrerer og denaturaliserer paradoksalt hvidhed ved at vise dens afhængighed af det, der nægtes den som dens Andet" (Mercer, "Looking for Trouble" 186). Også med henvisning til den britisk-nigerianske fotograf Rotimi Fani-Kayodes *Black Male/White Male* beskriver Mercer, hvordan billedet af den feticherede sorte krop hos beskueren kan igangsætte erkendelsen af, at den 'rene', hvide kropsæstetik, der hidtil har domineret kunsten, baserer sig på en samtidig appropriation og eksklusion af 'urene' billeder af sorte, homoseksuelle, pornificerede, kommercialiserede og anderledes kroppe.

AFRIKANSKE KROPPE PÅ FILM

Mercers bemærkninger er mere end 20 år gamle og indgår i en politisk kontekst, der ligger langt fra den, Harouns film er del af. Begreberne race og krop og deres relation til magt og politik er naturligvis forskellige i en afrikansk og en amerikansk kontekst. Når jeg alligevel indleder med dem her, er det, som beskrevet ovenfor, fordi Harouns billedstrategi eksplicit bruger nogle af de samme greb som Mapplethorpe og Fani-Kayode, men også fordi Mercers analyse i sin første og anden udformning illustrerer to fortolkninger af den brune krop på filmskærmen, som har været fremherskende i diskussioner om film fra Afrika. For selvom der er forskelle, er der også ligheder mellem de politiske diskussioner af racespørgsmålet på hver sin side af *the Black Atlantic*. Nwachukwu Frank Ukadike citerer eksempelvis Mercer, når han kritiserer Desiré Écarés *Visages des femmes* (Elfenbenskysten, 1985) – kendt og berygtet for en otte minutter lang eksplicit sexscene – for at reproducere Hollywoods objektivering af den nøgne sorte krop og derved ikke respektere "forskellene mellem afrikanske og vestlige begreber om kærlighed og elskov" (Ukadike, *Black African Cinema* 222, se også "Cultural Context" 198-200). Og Françoise Pfaff forklarer, i forlængelse af Ukadike, manglen på seksuelt eksplicite scener i afrikanske film med, at det er en vestlig forventning, der er i modstrid med skikkene i de fleste afrikanske lande, hvor sexakten, fordi der er tale om kollektive samfund, er "et kort, intimt øjeblik som finder sted i mørket og i stilhed, et øjeblik i hvilket en respektabel



Fig. 2.

Mahamat-Saleh Haroun. *Grigris*, 2013

kvinde ikke forventes at vise tegn på nydelse" ("Eroticism and Sub-Saharan Films" 260). Hos både Pfaff og Ukadike betones det, hvordan kroppen, med undtagelse af kønnet, i mange afrikanske kulturer ikke ses som seksuelt objekt, seksualitet er tværtimod i Afrika og i afrikanske film knyttet til orale fortællinger og indlejrede mundtlige henvisninger, som et vestligt publikum ikke vil kunne tyde. Visuelt udtrykt seksualitet er derfor grundlæggende et fremmedlegeme, der i stigende grad indplantes i afrikanske film med det ene formål at skaffe opmærksomhed og indtægter i Vesten.

Argumentationen virker som en konstruktion, og de senere år har da også budt på en række læsninger, der gør op med denne forestilling og pointerer, at kropsrepræsentationer også kan være rettet mod et afrikansk publikum og som sådan besidde et politisk potentiale. Det er i første række den kvindelige seksualitet, der udfordrer magtstrukturerne i en patriarkalsk kultur. Alexie Tcheuyap gør op med Ukadike og ser *Visages des femmes* som den første i række film, der præsenterer kvinder "som alle aggressivt tilbagetager handlekraften gennem ureguleret og ucensureret seksuel nydelse" (200), og Kenneth W. Harrow fører tanken videre mod det konkrete politiske, når han med Ranciè beskriver, hvordan den kvindelige seksualitet udgør *dissens* gennem *exces*: "den klitorale orden, skændig, erotisk, fordrukken, sætter sin modstand på plads" (*Trash* 48).

I sammenligning med *Visages des femmes* og andre nyere afrikanske film er *Grigris* kysk. Her er ingen utilslørede sexscener, kun kameraets kælen for de portrætterede kroppe og en diskret optagethed af seksuelle og kropslige relationer. Ikke desto mindre argumenterer James S. Williams i artiklen "Male Beauty and the Erotics of Intimacy: The Talismanic Cinema of Mahamet-Saleh Haroun" – hvor han bl.a. inddrager de to scener beskrevet ovenfor – for, at Harouns billede af mandekroppen udfordrer kønsstereotyper i mindst lige så høj grad som den kvindelige seksualitet i de film, Harrow og Tcheuyap fremdrager. Williams mener, at Haroun viser vejen for en ny "afrikansk queer æstetik" (41), der har direkte politisk potentiale. Billedet er:

En del af Harouns utopiske bestræbelse på at queere den sti som almindeligvis markeres mellem pan-afrikansk universalisme og nationalisme. Harouns gennemførte reformulering af postkolonial maskulinitet i termer, der knytter sig til homoerotisk begær, tjener til at redefinere og omfavne mandighed som en delt, sensuel og gensidig tilstand af skønhed og tilblivelse – den essentielle basis for et nyt, mere åbent og generøst engagement med verden. (42)

Tilgangen er sympatisk og ikke uden merit. Der er filmen igennem en klar fascination af hovedpersonen Grigris krop. Filmene er en romance, men skildringen af forholdet mellem de to hovedpersoner, Grigris og den kvindelige prosituerede Mimi har, som Williams gør opmærksom på det, ikke tilnærmelsesvis den samme sensualitet som den, der opstår mellem kameraet og Grigris i eksempelvis en række af filmens dansescener. Grigris er professionel danser, men har et forkrøblet ben, som han bruger fascinerende, fallisk excessivt i sine performances, som vækker begejstring ikke mindst hos de mandlige tilskuere. Hans kropslige evner sikrer ham en placering i det mandlige hierarki, som organiserer det småkriminelle miljø, der præger denne del af Tchads hovedstad N'Djamena.

Filmene kan på denne måde siges at afsøge mulighederne for kropsligt at klare sig trods en outsiderposition i en mandsdomineret magtstruktur – det som den camerounske historiker Achille Mbembe i *On the Postcolony* beskriver som et phallokratisk system, hvor magten sikres gennem en demonstration af maskulin styrke og virilitet:

At udøve autoritet er, først og fremmest, at udmatte undersåtternes kroppe, at gøre dem afmægtige, ikke så meget for at øge deres produktivitet, som for at sikre maksimal føjelighed. At udøve autoritet er, endvidere, for den mandlige hersker, offentligt at demonstrere en særlig lyst til at spise og drikke godt, og, med Labou Tansis ord, at tilbringe størstedelen af sin tid med at "pumpe fedt og rust ind bag i unge piger.

Phallokratiet er hos Mbembe en arv fra kolonitiden. Det var de koloniale magthavere og slavehandlen, som indstiftede et styre baseret på en performativ brutalitet, ofte knyttet til en demonstration af maskulinitet på bekostning af afrikanske kvinder. Denne arv har dannet grobund for en i Afrika udbredt styreform, hvor magt kun kan sikres gennem udøvelse af brutalitet og fremvisning af maskulin exces, en autokratisk styreform som kan genkendes i forskellige former i en lang, lang række afrikanske lande. Mbembes titel understreger, at kolonitiden i denne forstand ikke er overstået, men tværtimod stadig til stede i form af en politisk kultur, som afrikanerne selv fører videre. En særlig form for *gouvernementalité*, som sikrer en vis politisk stabilitet, men baseret på opretholdelsen af et stabilt niveau af vold, korrupsion og, altså, sexisme.

Som Williams gør opmærksom på det, kan den virilitet, som den dansende Grigris besidder, tolkes som en afbøjning af denne kultur og som et udtryk for en mandlig kropskultur, der er performativ, men også demonstrerende i forhold til den phallokrateiske trang til at besidde og gennembore. Filmen præsenterer et kropsligt engagement, der gør op med den politiske elite og den politiske kultur, der så effektivt har forhindret udviklingen til det bedre efter kolonialismens afvikling på det afrikanske kontinent. Williams fremhæver derfor *Grigris* som eksponent for en ny position i de snart 50 år lange diskussioner om filmens og kunstens position og potentialer i forhold til opgøret med de europæiske kolonimagter og opbygningen af en ny politisk kultur.

AFRIKANSKE FILMHISTORIER

Det er altså et komplekst argument, som refererer til en lang forhistorie. Inden vi går videre, vil det derfor være på sin plads at forsøge at opridsse den filmhistorie og den politiske historie, som Harouns film placerer sig i.

Betegnelser som afrikansk film og *subsaharan cinema* har siden kolonikrigene i midten af det tyvende århundrede i vidt omfang været synonyme med en tradition af kolonialismekritiske fransksprogede film, associeret med specielt senegalesiske Sembène Ousmane, medstifter af den indflydelsesrige panafrikanske filmorganisation FEPACI (*Fédération panafricaine de cinéastes*). FEPACI blev stiftet i 1969 inspireret af den latinamerikanske *tercer cine*-bølge, skabt som et direkte opgør med kolonialiseringen og neokolonialiseringen i form af den amerikanske dominans på filmens verdensmarked. Inspireret af europæisk politisk engagerede filmbevægelser som franske og tyske nybølger, *cinéma vérité* og den fransk-amerikanske *direct cinema*, ville man skabe en ny filmkunst i de tidligere eller endnu koloniserede lande, der kunne vække både til national rejsning og globalt oprør.¹ I beslutningerne fra et møde for filmskabere fra hele den tredje verden i Algiers, 1973, hedder det således, at det gælder om at skabe "film, der reflekterer de objektive forhold under hvilke, de kæmpende folk udvikles" på baggrund af "en dialektisk analyse af kolonialiseringen som socio-historisk fænomen" ("Resolutions..." 20). Diktummet er både politisk og stilistisk: Filmene skal på marxistisk grundlag analysere den afrikanske virkelighed i en proces frem mod både politisk og kulturel selvstændighed, og de skal gøre det med udgangspunkt i dokumentariske og realistiske metoder. Det gælder både om at fremvise den afrikanske verden, som den er, og om at gøre denne analyse anskuelig, "at gøre de nye film forståelige for masserne" (21), som det hedder samme sted.

Bevægelsen dannede grundlag for en hel bølge af fransksprogede afrikanske film af instruktører som senegalesiske Djibril Diop Mambéty, maliske Souleymane Cissé, mauretanske Med Hondo og selvfølgelig Sémbène. I begyndelsen både dokumentarisk og marxistisk trofast mod manifestet, men efterhånden mindre dogmatisk, mere forpligtet på fremvisningen og den kritiske refleksion af afrikansk levevis og politik og stadigt mere stilistisk og formmæssigt eksperimenterende. FEPACI blev og er vært for

1 Antropologen Jean Rouch, en hovedmand i både *cinéma vérité* og *direct cinema*, lavede fra 1947 og til slutningen af 70'erne en lang række eksperimenterende dokumentarfilm fra Niger og andre afrikanske lande, som både tjente som en afgørende inspiration og som en ideologisk hovedmodstander for en række af de afrikanske filmpionerer.

filmfestivalen FESPACO (*Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou*), som afholdes hvert andet år i Burkina Fasos hovedstad Ouagadougou, og festivalen blev samlingspunkt for en original og særegen filmkultur. Et postkoloniale filmkredsløb, som imidlertid i vidt omfang var afhængigt af støtte fra den franske kolonimagt, man forsøgte at gøre op med (se Şaul). Og film som på grund af den ofte prædikende tone og opgøret med Hollywoods underholdningsproduktion havde mere end svært ved at finde et publikum i afrikanske lande, hvor der var ganske få biografer, for slet ikke tale om produktionsfaciliteter, der kunne honorere de tekniske krav, instruktørerne, som oftest var uddannet på stipendier til filmskoler i Paris og Moskva, stillede.

De postkoloniale film er derfor ofte kritiseret som verdensfjerne *embassy films*, der fremvises på de franske ambassaders *cinémathèques* sammen med franske film under kyndig vejledning af en fransk ekspert (Diawara 9). I 1980'erne og 90'erne blev det derfor klart, at der var behov for en ny konceptualisering af feltet afrikansk film, som løftede blikket fra den direkte kamp for selvstændighed, dels ved som i Manthia Diawaras *African Cinema: Politics and Culture* (1992) at se kritisk på produktionsvilkårene for film i de forskellige afrikanske sprogområder, dels ved at indlemme de afrikanske film i den bredere transkontinentale kamp mod kolonialismens eftervirkninger. I bl.a. Pfaffs *Twenty-Five Black African Filmmakers* (1988) og Ukadikes *Black African Cinema* (1994) blev de frankofone film derfor *recastet* som del af en afrikansk diaspora, der med udgangspunkt i traditionel afrikansk kultur tænkte at udgøre et kontrapunkt til den europæisk konciperede modernisme. Filmene skulle undersøge den afrikanske fortid "for at vække en stor kulturel arv [...] som en udfordring til racistiske historiske myter og fordomme" (*Black African Cinema*, 289). Filmene ses ikke længere som dialektiske analyser i en politisk strid, men som autentiske udtryk for en modkultur, der demaskerer den vestlige verdensorden.

Lidt provokerende kunne man beskrive disse sidste konstruktioner som en videreudvikling af det, Mbembe i det polemiske essay "African Modes of Self-writing" om afrikansk selv fremstilling og historieforståelse, beskriver som *nativism* og som er besat af "ideen om en unik afrikansk identitet fundet på et medlemskab af den sorte race" (240-41). Mbembe fremhæver Edward Blyden, Léopold Sédar Senghor, W.E.B. du Bois og Frantz Fanon som tænkere,

der hævder afrikanernes ligestilling som subjekter, deres deltagelse i det universelle netop med udgangspunkt i det specifikke tilhørsforhold til racen og jorden. Det er, fordi afrikanerne har en krop, en kultur og et sted, at de har del i det fælles: "Den rumlige krop, den racemæssige krop, og den civile krop er fra da af ét, hver især vidne om en autokton fælles oprindelse i kraft af hvilken enhver, som er født af jorden eller som deler den samme farve eller forfædre, er en bror eller søster" (256). Sammen med den marxistiske *Afro-radicalism*, der insisterer på frihedskamp og modstand mod kolonimagten som grundlaget for et nyt Afrika, repræsenterer *nativism* hos Mbembe de to paradigmer, der har domineret diskursen om Afrika gennem hele det tyvende århundrede. Begge er imidlertid kendetegnet ved en offermentalitet, der, om end på forskellige måder, sætter et konstrueret Afrika knyttet til lokalitet og race over for en udefrakommende, global trussel. Mbembe forstår som modsvar en undersøgelse, der tager udgangspunkt i tid, udvikling og forskel med henblik på at se, hvordan "nutidige afrikanske forestillinger om selvet er født ud af forskellige, men ofte overlappende praksisser" (242).

Mbembes kategorier passer, som det fremgår, fint på den udvikling fra marxistisk inspireret til diasporisk engagerede beskrivelser af den frankofone afrikanske filmkunst, jeg har skitseret her. Og i de seneste år er der parallelt med Mbembes argument, ofte eksplicit inspireret af hans tænkning, fremkommet en række bidrag, som forsøger at bryde de monolitiske kategorier op. I *Postcolonial African Cinema* argumenterer Kenneth Harrow således for, at beskrivelsen af film fra Afrika har brug for noget nyt, "noget trashy" (xi), der kan gøre op med den politiske idealisme, der har fungeret som spændetrøje for både filmskabere og kritik, "et katalog af store hellige køer" (ibid.). Og Alexie Tcheyap taler i *Postnationalist African Cinemas* for en teori, der kan rumme den "latter, glæde, seksualitet og formmæssige eksperimenter" (1), som Tcheyap ser hos yngre filmskabere som eksempel burkinske Idrissa Ouedraogo og Pierre Yameogo, camerounske Jean-Pierre Bekolo og tchadiske Haroun. Både Harrow og Tcheyap slipper således filmskaberne fri fra den politiske spændetrøje og lader filmene stå i sig selv. Og det gør de vel at mærke, fordi filmene selv er holdt op med at acceptere rollen som politiske illustratorer.

Opblødningen er imidlertid også en resultat af, at de fransksprogede film i dag klart har mistet førertrøjen. I 1988 kunne Diawara afvise de

ghanesiske og nigerianske film som "økonomisk ødsle og racistiske" (11) på grund af deres manglende tekniske kvalitet og anbefale, at de kiggede mod de fransksprogede traditioner for inspiration. I dag er nigerianske Nollywood og Khannywood og ghanesiske Ghallywood de absolutte centre for filmproduktion på det afrikanske kontinent. Med udgangspunkt i det man kaldte Nigerian Video Films, er der i dag opstået en milliardindustri, som skaber film, der bliver set på hele det afrikanske kontinent, produceret på engelsk, hausa, yuruba, igbo eller et af de mange andre regionale sprog, men ofte dubbet på andre sprog, eksempelvis fransk, og det endda til tider med støtte fra den franske stat. Og også andre steder i Afrika skabes der film. Sydafrika har en stabil filmproduktion med internationale blockbustere som Neill Blomkamps *District 9*, og østafrikanske lande som Tanzania, Uganda og Kenya er ved at opbygge deres egne filmkulturer.²

Det er altså et felt i opbrydning, som Harouns film placerer sig i. Men Harouns position er ikke uden en vis konservatisme. Da han til FESPACO i 2005 i forbindelse med en diskussion om Nollywoods mulige fremtidige betydning for afrikansk film blev spurgt, om han selv kunne overveje at adoptere nogle af de nigerianske metoder, var hans eneste kommentar, at han var kunstner, ikke entertainer (Murphy/Williams 2007, 25). Haroun er en del af det frankofone filmkunst kredsløb, som stadig dominerer billedet af, hvad afrikansk film kan og vil, ikke mindst i Vesten. Ikke desto mindre har han ved flere lejligheder afvist den forestilling om en panafrikansk filmkunst, der har været grundlaget for den postkoloniale afrikanske film og FIPACI. Haroun har således højlydt præsenteret sin utilfredshed med både niveau og arrangement ved FESPACO og proklameret, at den afrikanske film simpelt hen ikke findes (Barlet). Så selv om feltet åbnes op, findes der en række uafklarede diskussioner.

MAHAMET-SALEH HAROUN OG TCHAD

For selv om Mahamet-Saleh Haroun siden 1982 har boet i Paris og har produceret de fleste af sine film der, er han født og opvokset i Tchad, hvor hans film er optaget og finder sted, og han betoner i et interview til *The Guardian*

2 Se en række bidrag i Ogunleye, *African Film: Looking Back and Looking Forward*

den forpligtelse, det indebærer, at repræsentere et land stort set uden filmskabere: "Dette blik på verden, fra dette land, hvor der ikke er filmskabere, er meget vigtigt, tror jeg. Så jeg gør det af solidaritet, og fordi jeg føler et ansvar for ikke at lade dette land være usynligt" (Topping).

Centralafrikanske Tchad, der siden landets selvstændighed i 1960 har været fanget i en stort set konstant borgerkrig, er da heller ikke en nation, der ofte finder vej til medierne herhjemme. I hvert fald ikke for det gode. Placeret mellem de krigsplagede nationer Sudan, Libyen og den Centralafrikanske Republik har det været vanskeligt at holde landet ude af de regionale konflikter, ligesom interne etniske konflikter, som mange andre steder i Afrika har gjort den nationale politiske scene til et vanskeligt rum, hvor alliancer mellem forskellige etniske og økonomiske grupper danner grundlaget for autokrati; de seneste 25 år i form af et styre ledet af præsident Idriss Déby, der har formået at afværge alle angreb på sin person og magtposition. Harouns tre første spillefilm, *Abouna* (2002), *Daratt* (2006) og *En mand der skriger* (2010), er alle fiktionsfilm, der undersøger familier i opbrud under det pres, som borgerkrigen og den almindelige korrupsion i Tchad sætter karaktererne under. Det drejer sig om far-søn forhold, om maskulinitet og sociale koder i et samfund i krise og om lokale skæbner i lyset af både nationale og globale magtudvekslinger. Harouns første film, *Bye, bye Africa* fra 1999, skiller sig ud som en iscenesat dokumentar, der skildrer Haroun selv i hans forsøg på at skabe sin første film med samme titel. I filmen ankommer Haroun til Tchad fra Frankrig med forestillingen om at skulle lave en film om sit hjemland, men skuffes over landet tilstand. Hans barndoms biografer er væk, der er ingen mulighed for støtte, teknik etc. Og filmen ender med, at han desillusioneret opgiver sit projekt.

Ser vi på den modsætning mellem nationalisme og panafrikanisme, som Williams opstillede ovenfor, ser det altså ud til, at Haroun klart har valgt nationen. Både i en ideologisk og en praktisk forstand. Siden 2010 har det politiske klima i Tchad været ganske stabilt, hvilket har gjort det muligt for Mahamet-Saleh Haroun i 2011, under overværelse af Déby, at genåbne hovedstaden N'Djamenas eneste biograf, *Le Normandie*. *Grigris* er ligeledes, som den første film nogensinde, støttet af den tchadiske stat og del af Harouns projekt, som blandt går ud på at skabe et rum for nationalt sammenhold i en skrøbelig stat. Der er naturligt blevet stillet spørgsmålstegn

ved Harouns bånd til diktatoren Déby, som bliver takket i efterteksterne til *Grigris*, men Haroun afviser anklagerne med henvisning til, at en vis realisme er nødvendig, hvis man vil skabe politisk samling (Diallo).

Denne patriotisme er ikke umiddelbart til at placere inden for den historie, vi tegnede for den afrikanske film. Det er klart ikke en marxistisk strategi, i hvert fald ikke i klassisk forstand: Det er ikke nemt at få øje på forestilling om hverken en afrikansk diaspora eller en afrikansk oprindelsesmyte, og det lader også til, at Haroun næsten allerede på forhånd har opgivet forestillingerne om postkoloniale eller postnationale åbenheder. En del af svaret skal måske findes i den tvetydige og skrøbelige type nation, som Tchad er. I modsætning til Congo-området længere sydpå, til tider beskrevet som Afrikas mørke hjerte, spiller området omkring Tchad-søen en meget sparsom rolle i tidlige beskrivelser af Afrika. Hvis man ser på tidlige kort, er det typisk, at området helt er udeladt, ofte dækket af de områder, man kendte fra kysterne. Selv i slutningen af det 18. århundrede optræder området oftest på kortene som 'uopdaget', eller man lader simpelthen de nigerianske områder Borno og Biafra grænse op til det sudanesiske Nubia og udelader det, der i dag er staten Tchad.³

Disse udeladelser har naturligvis praktiske årsager. Området er ikke det mest frugtbare og helt uden strategiske interesser, i alt fald før opdagelsen af den olie, der i dag driver økonomien, men udeladelsen er også et resultat af en række af de kompleksiteter, der er del af konstruktionen af vores forestilling om Afrika. Tchad ligger på den sydlige grænse af Sahara og udgør derfor en slags grænsezone mellem, det 'hvide', arabiske Nordafrika og det 'sorte' Afrika symboliseret ved Congo mod syd. Opdelingen har rødder i antikken (se Mudimbe 71-104), men så sent som i 1989 leverer geografen John Wright en beskrivelse af området, der nok er bevidst om den koloniale og ligefrem racistiske undertekst, men som alligevel bruger den som grundlag for sin beskrivelse af landet:

3 Se f.eks. kort fra Perry-Castañeda Library Map Collection, University of Texas. Eksempelvis "Africa" from Brookes, R., *The General Gazetteer; or Compendious Geographical Dictionary*. Eighth Edition. Dublin, 1808 og "Africa" fra *Americanized Encyclopaedia Britannica Vol. 1*, Chicago 1892. http://www.lib.utexas.edu/maps/historical/history_africa.html

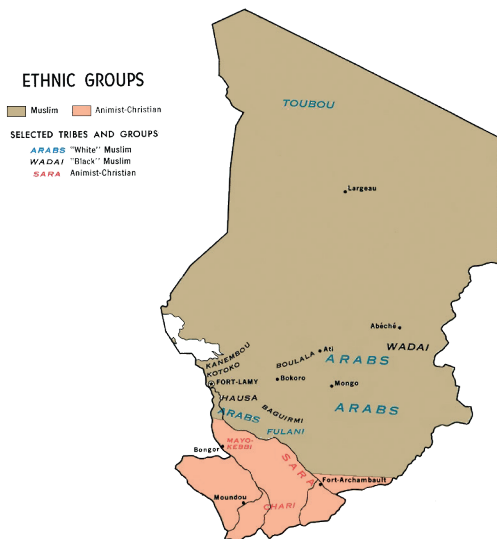


Fig. 3. Chad - Ethnic Groups
Fra CIA kortsamling nr. 59886, 1969

Således kom den store ørken til at markere, som den stadig gør, en dybere opdeling af det afrikanske kontinent mellem det 'hvide' nord, forbundet geografisk, racemæssigt, kulturelt og historisk til civilisationerne i Middelhavsområdet og Mellemøsten, og det sub-saharaske 'sorte' Afrika, af nødvendighed fjernt, indadvendt og kulturelt stort set selv bærende. (3)

Wrights formål er at beskrive forbindelserne hen over ørkenen mellem Libyen og Tchad, men med hans opdeling af et 'mørkt' Afrika og et 'hvidt' Nordafrika, er skematikken bag forbindelserne sikkert på plads, om man så må sige. Dette er naturligvis ikke noget Wright selv har fundet på, og hvis man eksempelvis ser på et kort over de etniske grupper i Tchad, som blev lavet af CIA i 1969, er det tydeligt, hvordan det er samme skema, der ligger til grund, her anvendt inden for nationens egne grænser. Kortet anskueliggør endvidere nogle centrale principper bag denne konstruktion: dels hvordan territorium knyttes med kultur og race i rene opdelinger, dels hvordan disse opdelinger arrangeres efter en nord-syd akse i et næsten hierarkisk system.

Principperne bliver endnu tydeligere, hvis man kontrasterer 1969-versionen med nyere kortlægninger af etnicitet og sprog i Tchad foretaget af

Center for Geographic Analysis ved Harvard University.⁴ Her bliver det tydeligt, ikke bare at Tchad er et af de etnisk, kulturelt og sprogligt mest sammensatte områder i Afrika overhovedet, men også at de forskellige kulturer og etniciteter blander sig på måder, der slet ikke lader sig indfange af kortet. Ser man på de forskellige sprogstammer, der er til stede, bliver det endvidere klart, at Tchad ikke blot befinder sig på grænsen mellem nord og syd, men tværtimod der, hvor fire af de store afrikanske sprogstammer mødes og brydes i en række blandingsprog og dialekter. Som historikeren Elizabeth Smith gør opmærksom på, træder denne virkelighed stadig tydeligere igennem også som politisk virkelighed: "I 1975 [...] var nord-syd opdelingen af Tchad erstattet af et mere komplekst mønster af etnisk og intra-etniske konflikter" (186). For Idriss Déby, som har sin magtbase hos Zaghawa-stammen i det østlige Tchad, har det betydet, at han har været nødsaget til at indgå en række alliancer, blandt andet ved at tage den arabiske skønhed Hinda som sin fjerde hustru i 2006.

Afskaffelsen af det gamle koloniale skema træder i løbet af Harouns film stadig mere klart frem som baggrunden for hans analyse af den politiske virkelighed. Hvor *Bye, Bye Africa* stadig har Afrika som referenceramme, er det i stigende grad borgerkrigens komplekse ødelæggelse af sociale strukturer under indtryk af globaliseringens fremtræden, som udfordrer hovedpersonerne og deres familier. *Abouna* skildrer to drenges søgen efter deres forsvundne fader, han er flygtet fra krigen, formentlig rejst til Marokko eller længere nordpå i sin søgen efter arbejde. I *Daratt* er faderen dræbt i borgerkrigen, og sønnen bliver af slægten presset til at hævne faderens ære, men den mand han skal dræbe, bliver paradoksalt en fader-substitut. Og i *Un homme qui crie* er det faderen, der bliver presset af globaliseringens økonomiske konsekvenser og forråder sin egen søn ved at lade ham indrullere i regeringshæren. I disse film er det altså hverken en afrikansk oprindelig, gamle koloniale skel eller kampen for selvstændighed, der udgør den politiske ramme for handlingen, men konflikten mellem familie, globalisering og en stat, der ikke kan sikre den fornødne sikkerhed.

Det er formentlig også i dette lys, Harouns samarbejde med Déby skal ses. *Grigris* er den første film, der er skabt i mere fredelige tider. Siden mid-

4 <http://worldmap.harvard.edu/africamap/>

ten af halvfemserne har den Tchadiske økonomi været i fremgang primært som resultat af opsigelse af en international aftale med verdensbanken om fordelingen af provenuet fra oliehandlen. Déby insisterede i forhandlinger på retten til at bruge olieindtægterne til at købe våben, og med disse våben i hånden har det faktisk været muligt at afslutte borgerkrigen og skabe politisk stabilitet. Og selvom olieindtægterne ikke har nået de fattigste, har betingelserne bag internationale aftaler om oliehandel sikret en grad af gennemsigtighed i statens økonomi: "Selv præsident Déby indså, at en begrænset (og forhåbentlig, i hans perspektiv, kontrollerbar) grad af gennemsigtig forvaltning af indtægter faktisk kan være politisk ønskelig" (Hicks 76). Dagens Tchad er et komplekst samfund, hvor koloniale strukturer brydes med globale økonomiske interesser, stammestrukturer og andre lokale forhold. Nationen er mindre et politisk selvstændigt subjekt, end en ramme, inden for hvilken politiske udvekslinger kan foregå, og det er formentlig sådan, vi skal forstå Harouns omfavnelser af den Tchadiske nation. Haroun viser nationen som et rum for forhandling af forskelle.

I GRÆNSELANDET

Således oplyst kan vi vende tilbage til de spørgsmål, vi med Kobena Mercer og James S. Williams kom fra. Hvordan forhandler *Grigris* det politiske, og hvilken rolle spiller kroppen for disse forhandlinger? Hos både Mercer og Williams udspringer svaret af en analyse af blikket på kroppen og kroppens eller billedets evne til at vende blikket tilbage mod sit udgangspunkt i en dekonstruktion af krops- og raceforestillinger. Det paradoksale er, at sådanne læsninger næsten uden undtagelse konstruerer en ren relation mellem krop og beskuer, som ignorerer den politiske og historiske kontekst, jeg har skitseret ovenfor. Paradoksalt, fordi Mercer både i første og anden version af sin analyse kritiserer Mapplethorpe for at isolere de sorte kroppe: "Eftersom alle henvisninger til en social eller historisk kontekst udviskes af det løsrevne blikke kølige afstand, tillader teksten projektionen af en fantasi, der mætter den sorte mandlige krop i seksuelle betydninger" (*Welcome to the Jungle* 175), men den *denaturalisering af hvidhed*, han mener sker, er jo mindst lige så uafhængig af social og historisk kontekst, i hvert fald når det gælder den afbildede krop.

I en nylig forelæsningsrække med titlen *Seeing Through Race* har den amerikanske litteraturhistoriker og visualitetsteoretiker W.J.T. Mitchell foreslået en anderledes forståelse af forholdet mellem syn og race, som netop tager udgangspunkt i race som en kontekstualiseret social konstruktion. Race skal både gennemskues og kritiseres som den konstruktion, den er, men race er også i høj grad en måde, vi på godt og ondt ser og skematiserer verden på. Pointen er ikke at 'race' findes, som genetisk eller arvelig virkelighed, men at race er, endog meget, virkelig som social konstruktion, både i ekstremt racistiske versioner, men også i vores almindelige omgang med hinanden. En synsmåde, der knytter sig til andre sociale stratifikationer:

Vi kunne spørge, hvilket behov der er for et begreb om race, når vi, trods alt, har en hel gruppe af termer – klasse, kultur, art og køn – for hånden. Men spørgsmålet gør i sig selv svaret indlysende: race er den eneste term, den enestående nødvendige term, der er i stand til at mediere disse andre termer, der giver det centrale skæringspunkt, hvor de mødes i en 'farve', og hvorfra de afviger, og stråler udad i ekstreme former for racisme. (Mitchell 2012, 36)

De forskellige racistiske konstruktioner af Tchad som socialt rum præsenteret oven for viser tydeligt, at der er noget om snakken. Ikke nødvendigvis at race er en privilegeret faktor, som Mitchell præsenterer det her, men at race, køn, etnicitet etc. forbinder sig i forskellige historiske konstellationer i konstruktionen af politiske rum. Og når det gælder filmen, er det klart, at race ofte er det, vi ser først, sammen med andre sociale og kulturelle markører, naturligvis. Igen er det vigtigt at betone forskellen mellem den amerikanske kontekst, Mitchell ligesom Mercer skriver i, og de afrikanske kontekster, *Grigris* placerer sig i. Race fremtræder forskelligt i forskellige konstellationer: på en måde, når vi ser filmen i Europa, på den anden, når den screenes i N'Djamena. I *Grigris* kommer det tydeligt til udtryk ved, at Mimi, Grigris' kæreste, der er høj og lys i huden, fordi hun har en fransk far, bliver nødt til at tage en afro-paryk på for at gøre sig attraktiv for sine både hvide og sorte kunder. Gennem denne forskydning fremstår hun tilpas fremmed til at vække begge grupper, kropsligt *queer* og paradoksalt fallisk i sin erekte højde sammenlignet med den lavere *Grigris*. Race og raceforskelle fortolkes forskelligt af de to publikummer, men netop ved at fremvise denne effekt, kan Haroun vise os sammensathed i det tchadiske samfund.



Fig. 4.

Mahamat-Saleh Haroun. *Grigris*, 2013

En sådan læsning præciserer Williams' konklusion, der er for abstrakt og slet ikke ser på de betydninger, krop og maskulinitet har i Tchad, og den måde, hvorpå disse strukturer konkret sammenflettes med filmens temaer. Williams taler om "intensiveringen af skønhed gennem abstraktion" (40) som det middel, hvormed eksisterende kropsforestillinger og deres politiske implikationer forrykkes. Metoden sættes på spidsen i Williams' analyse af scenen beskrevet i indledningen her. For at få pengene til at passe bliver han nødt til at se svømmeburen som udtryk for "mandligt kammerateri" udtrykt gennem "nærbilleder af sved og spyt der løber ned af flader af nøgen hud, der skinner i måneskinnet, når mændenes kroppe glider forbi hinanden" (40). Karakteristikken er åbenlyst forkert: Der er ikke noget kammerateri over scenen, der tværtimod viser hovedpersonen Grigris' kamp for overhovedet at komme over floden med sit forkrøblede ben, der reelt gør ham uegnet til arbejde af denne type. Der er intet, der antyder berøringer eller seksuelle spændinger mellem de svømmende, den eneste flirt, der eventuelt foregår, er mellem kameraet og de svømmende kroppe.

Æstetiseringen står netop i kontrast til den konkrete, fysiske situation, karaktererne befinder sig i. I den scene vi diskuterer her, er kroppen direkte indskrevet i en konkret økonomi. De fem smugler benzin over Chari-floden, som danner grænsen mellem Tchad og Cameroun ud for N'Djamena – for vores hovedpersons vedkommende for at skaffe penge til medicin til sin

stedfar. Der er ikke penge nok i dansen, men smuglervirksomhed, som er et produkt af kontrollen med oliehandlen beskrevet ovenfor, tilbyder et alternativ – her er penge at hente. Antropologen Janet Roitman har beskrevet, hvordan den sorte økonomi i Tchad og nabolandene omkring Tchadsøen udgør ikke bare et alternativ til den officielle økonomi, men en vigtig del af både nationaløkonomien og de sociale strukturer i disse lande: "disse uregulerede markeder, der ofte er forbundet med voldelige former for tilegnelse, er blevet vigtige veje til økonomisk mobilitet i Chadbækkenet" ("*Unsanctioned Wealth*" 229; se også *Fiscal Disobedience* 73-99). Den sorte økonomi udgør et alternativ, som er med til at skabe et selvstændigt socialt landskab, som konkret finder plads uden for byerne i grænsezonerne, både konkret og overført: "den urbane økonomi er nu på mange måder afhængig af kommercielle, finansielle og monetære aktiviteter, der finder sted i baglandet og især langs internationale grænser" (ibid.). Det er derfor ikke uden betydning, at gruppen svømmer over grænsen til Cameroun, hvor de finder et gemt landskab, i tunneler og baggårde, som nøje svarer til det, der var udgangspunktet i Tchad. Grigris udforsker det alternative landskab, som Tchads grænseregioner tilbyder, en zone hvor det nationale er sat ud af kraft og Tchads blandingskultur træder frem.

Men grænseregionerne og den illegale økonomi er som antydnet ikke bare en yderside af et officielt system, men i en vis forstand dets egentlige realitet. De illegale miljøer er styret af den samme phalokratiske virilitet-sideologi som den politiske scene, som en af Roitmans informanter udtrykker det: "Landevejsrøvere er kendt for deres kapacitet til erektion, fordi de mønstrer den største energi – det vil sige, deres liv – for at kæmpe mod fattigdom" (ibid. 233). Roitman konkluderer herudfra, at målet for tuskhandelen ikke bare er profit, men bekræftelsen af en social orden baseret på begær: "Dette udsagn afspejler den forførende idé, at udvekslinger ikke er realiseringen af efterspørgsel eller behovet for at erhverve, men snarere af et opslugende begær efter ofre, forbrug, tab og ødelæggelse" (ibid.). Analysen bygger på Mbembes begreb om *expenditure* som grundlaget for den afrikanske form for *gouvernementalité*. I Afrika kan alt ofres, og det er ligefrem gennem ofret, at despoten og hans håndlangeres magt bekræftes i det, som Mbembe med Bataille beskriver som: "en ødelæggelse, som resulterer i en relativ nydelse" ("*On Politics as a form of Expenditure*" 299).

En fornøjelse der ikke kun er intellektuel: "den krigslignende handling i nutidens Afrika har en erotisk dimension. Det er et aspekt af anal erotik" (ibid.). Den sidste bestemmelse er ikke kun metaforisk, men henviser til en forvanskning af traditionelle kønsroller. I takt med det han beskriver som "det gradvise tab af statens monopol på vold" (ibid. 323), har kriminelle eller semimilitære kræfter gradvist overtaget familiefaderens position som maskulin autoritet, men overdrevet i en grad, så disse grupper opnår et maskulinitetsmonopol, der på den ene side skal bekræftes gennem overgreb på og nedgørelse af kvinder, og på den anden side knytter maskulinitet til magt i en sådan grad, at angsten for feminisering bliver en drivkraft: "Stillet over for et indtryk – udbredt blandt mænd – af truende feminisering, ses stadig flere *manddoms ritualer*, heriblandt homofobi" (ibid. 328). Svømmeturen over floden er netop en sådan rite, som bekræfter manddom, en prøve *Grigris* fejler. Der er selvfølgelig tale om kammerateri, men ikke af den opbyggelige slags Williams ønsker sig, men benhård maskulinitet i forkastelsen af det feminine.

TO KONKLUSIONER

Grigris foregår således i et afrikansk rum, der på markant vis adskiller sig fra de forestillede Afrika'er, der har ligget til grund for tidligere teorier. Et rum, hvor krop, race og maskulinitet er dele i et magtspil, der understøtter en specifik politisk kultur, sådan som Mbembe har beskrevet det. *Grigris* er derfor ikke en film, der handler om Afrika, men en film, som udforsker dette politiske rum og dets relation til filmmediet. Analysen af *Grigris* leder os derfor frem i mod to supplerende konklusioner. For det første en, der handler om filmmediets relation til det politiske, og for det andet en, der peger frem mod en nyfortolkning af spørgsmålet om, hvordan den afrikanske filmhistorie skal skrives.

I sin anden bog om filmkunsten, *Les écarts du cinéma*, nærmer den franske filosof Jacques Rancière sig en total kapitulation, når det gælder filmens politiske potentiale:

Filmen præsenterer ikke en verden, som andre skal forvandle. Den forbinder på sin egen måde det givnes stumhed og handlingernes sammenkædninger, det synliges tanke og dets simple lighed med sig selv. Det er op til politikken selv at genskabe

kunstformernes politiske effektivitet, inden for sine egne scenarier. Den samme filmkunst, som på rebellerens vegne siger 'I morgen tilhører os' markerer samtidig, at den ikke kan tilbyde andre morgendage end sin egen. (21)

Analysen er en udfoldelse af Rancières kritik af materialistiske filmforståelser i forlængelse af Walter Benjamin og Sergej Eisenstein fra den første filmbog *La Fable cinématographique* fra 2001. Filmen er ikke kun sin materialitet og tilbyder ikke en privilegeret adgang til verden, men er, som det er blevet tydeligt op gennem det tyvende århundrede, også en konservativ kunstform, der genopliver alle de realistiske fortællinger, som den modernistiske litteratur lige havde fået aflivet. Filmmediet ligger mellem disse poler, mellem det givnes stumhed og handlingens meningsskabelse, og dets egenart består nærmere bestemt i ikke bare at kunne sammenholde disse forskellige spor, men at kunne fastholde dem som adskilte. Filmen fremviser i kraft af sin sammensatte medialitet, i kraft af sin tidslige konstruktion i klipning og spring og i kraft af sin fabuleringen de revner (*écarts*), som kendetegner både filmen og den politiske virkelighed, den befinder sig i, herunder gabet mellem narrativ og billedets materielle realitet og gabet mellem skærmens visioner og den konkrete realitet.

Rancières analyse er interessant her af to årsager: for det første fordi hans insisteren på, at filmen også fortæller historier, og at det også er i historierne, at filmen får sin politiske relevans, markerer et afgørende brud med den marxistiske forestilling om filmen som vejviser for politisk handling, som også har sat sig dybe spor i afrikansk film; og for det andet fordi hans pessimisme, når det gælder filmens politiske potentiale, har et vist nostalgisk skær, som placerer ham i en meget konkret europæisk kontekst. Når han skriver, at "det syn man kaster på filmens ambiguitet er selv mærket af dobbeltheden i det man forventer af den: [...] at den på en gang skal afsløre al verdens ambiguitet og en måde at håndtere denne ambiguitet på" (ibid.), må man undres over, hvilket 'man' det er, der har denne forventning. Det forekommer at være både en ret specifik forståelse af filmens position, der er på spil, og en ganske begrænset forståelse af, hvad politisk handling er og kan være, som er grundlaget for denne forventning.

I *Grigris* er det politiske overalt, fra dansescener til landskaber: Alt er politisk, fordi det politiske, sådan som det er knyttet til det kropslige, det

økonomiske og det sociale, gennemsyrrer alt i den særlige form for politisk økonomi, som her er tale om. Der er derfor heller ikke tale om, at filmen bliver politisk gennem en marxistisk kontakt til realiteten, men i selve sin forstyrrelse af det sanselige skema, som understøtter magten. Magten er performativ, bl.a. fordi den manifesteres gennem det maskuline udtryk, og filmen kan gengive og kommentere denne performativitet direkte. Filmen anviser ikke handling, men er, hvad enten den vil eller ej, politisk handling. Tanken er ikke den trivielle at sætte Rancièr på anklagebænken for eurocentrisme, men tværtimod at præsentere den mulighed, at den ganske anderledes konstitution af det politiske rum i Centralafrika kunne danne grundlag for andre konfigurationer af forholdet mellem film og politik, end den Rancièr præsenterer her; et spørgsmål der kan tænkes at være af relevans for både filmens stilling på det afrikanske kontinent og i en globaliseret verden generelt. Filmen kan fremvise den politiske økonomi, som ligger under globaliseringen, eller med Kenneth Harrow:

Logikken bag barnesoldaterne, gadebørnene, de lemlæstede ofre for etnisk udrensning og bag volden i krigene om uvurderlige ressourcer er en varefetichisme, der finder en absurd ækvivalens mellem en diamant og en pistol, eller en soldats medalje og hans tabte ben – *trash* i globaliseringens voldsøkonomi. (Harrow 2013, 220)

Hermed kan vi vende tilbage til spørgsmålet om filmens status på den afrikanske kontinent. For med *Grigris* bliver på den ene side klart, at filmen ikke længere er afrikansk. Der er ikke nogen afrikansk identitet, ikke nogen afrikansk dagsorden i filmen, og heller ikke specielt mange referencer til den afrikanske filmhistorie – adspurgt svarer Haroun, at hans inspiration ligger andre steder, hos Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien og andre. Men på den anden side bliver det klart, at det central-afrikanske område, med dets historie, dets kulturblandinger og med den politiske kultur, som præger en række lande i området, tilbyder særlige indsigter i forholdet mellem økonomi, politik og visualitet. Indsigter som kan gøre os klogere på, hvad politik er i en globaliseret verden. Relationen til globale processer kunne der skrives meget mere om. Fokus har her været på det lokale, på filmens forhold til Tchad, fordi det kun er igennem en forpligtet analyse af filmens placering i sin umiddelbare kontekst, at de større perspektiver åbner sig.

Der er altså brug for og plads til de afrikanske film i en global filmhistorie, men kun for så vidt, at de optræder som lokalt og regionalt forankret globale, ikke som afgrænset afrikanske.

Mads Anders Baggesgaard er adjunkt i Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Forsker i specielt nyere fransksproget litteratur og film i lyset af globaliseringen. Artiklen er et led i et forskningsprojekt om frankofon kultur i en globaliseret verden finansieret af Det Frie Forskningsråd for Kultur og Kommunikation. Har blandt udgivet *Confronting Universalities: Aesthetics and Politics under the Sign of Globalisation* (s.m. Jakob Ladegaard, 2011).

COLOR-IMAGES FROM THE DARK AFRICA

Race, body, economy and politics in Mahamet-Saleh Haroun's *Grigris*

Analyzing Tchadian director Mahamet-Saleh Haroun's 2013 film *Grigris* the article discusses the political potentials of contemporary Sub-Saharan Film. The article rejects frameworks of African and Francophone cinema and argues that a localized understanding of this film in Chad provides a better understanding of the universal and global reach of the engagement with politics that is one of the film's prime objectives. It is through an understanding of the local and regional society and history that it becomes evident how the film engages with political issues with reach far beyond the borders of Chad. This engagement is performed through the screening of bodies, of race highlighting the role that these entities play in Chadian society and Chadian politics.

Keywords: African cinema, race on film, film and politics.

LITTERATUR

- "The Algiers Charter on African Cinema, 1975". Imruh Bakari og Mbye B. Cham: *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996: 25-27.
- Barlet, Olivier: "'C'est le dernier fespaco auquel j'assiste' entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-Saleh Haroun" [interview] i *Africultures*, www.africultures.com, 21. marts 2011.
- Diallo, Karfa Sira: "Edito: Haroun Mahamat-Saleh, un cinéaste équivoque ?" [leder], in *SENENEWS.com*, 6. juli, 2013

- Diawara, Manthia: *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Haroun, Mohammed-Saleh: *Grigris*, [film]. Chad: Pili Films, 2013.
- Harrow, Kenneth W.: *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- Harrow, Kenneth W.: *Trash: African cinema from below*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Hicks, Celeste: *Africa's New Oil: Power, Pipelines and Future Fortunes*. London: Zed Books, 2015.
- Mbembe, Achille: "African modes of Self-writing". *Public Culture* 14.1 (2002): 239-73.
- Mbembe, Achille: *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Mbembe, Achille: "On Politics as a Form of Expenditure". Jean and John L Comaroff (red.): *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago: University of Chicago Press, 2006: 299-335.
- Mercer, Kobena: "Looking for Trouble". *Transition* 51 (1991): 184-197.
- Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge 2013.
- Mitchell, W.J.T.: *Seeing Through Race*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Mudimbe, V. Y.: *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Murphy, David & Patrick Williams: *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*. Manchester University Press, 2007.
- Ogunleye, Foluke: *African Film: Looking Back and Looking Forward*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Pfaff, Françoise: *Twenty-Five Black African Filmmakers*. Westport: Greenwood Press, 1988.
- Pfaff, Françoise: "Eroticism and Sub-Saharan Films". Imruh Bakari og Mbye B. Cham (red.): *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996: 252-61.
- Rancière, Jacques: *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.
- "Resolutions of Third World Film-Makers Meeting, Algiers, Algeria 1973". Imruh Bakari og Mbye B. Cham (red.): *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996: 17-24.
- Roitman, Janet: *Fiscal Disobedience: An Anthropology of Regulation in Central Africa*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Roitman, Janet: "Unsanctioned Wealth; or, The Productivity of Debt in Northern Cameroon". *Public Culture* 15.2 (2003): 211-37
- Şaul, Mahir: "Art, Politics, and Commerce in Francophone African Cinema". Şaul og Ralph A. Austen (red.): *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. Athens: Ohio University Press, 2010: 133-59.
- Schmidt, Elizabeth: *Foreign Intervention in Africa. From the Cold War to the War on Terror*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Topping, Alexandra: "Mahamat Saleh Haroun brings Chad to the world, and vice versa, through film" [interview]. *The Guardian*, 25. februar 2013.
- Tcheuyap, Alexie: *Postnationalist African Cinemas*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Ukadike, Nwachukwu Frank: *Black African cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Ukadike, Nwachukwu Frank: "Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora". Imruh Bakari og Mbye B. Cham (red.): *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996: 194-208.

Williams, James S.: "Male Beauty and the Erotics of Intimacy: The Talismanic Cinema of Mahamet-Saleh Haroun". *Film Quarterly* 67.4 (2014): 33-43.

Wright, John: *Libya, Chad and the Central Sahara*. London: Hurst, 1989.