

Morten Vejlgård Just

Afrika på film – Vestens post- koloniale repræsentationer

NØGLEORD:

Afrika på film, postkolonialisme, orientalisme, vestlige repræsentationer

ABSTRACT

The question to be answered is: What are the characteristics of the Western colonial film on Africa and of the Western postcolonial ditto – where do the two traditions differ and where do they continually match?

Conclusion: There is a clear cut alterity in the colonial films where there are explicit differences between the Western active White Hunter and the passive Africans with the mise-en-scène – Africa – as the threat. In the postcolonial films, the Westerner still takes on the active part, but is no longer an aggressive hunter, but rather an Awakened White. And the threat is now the evil West.

RESUME

Artiklen har til formål at undersøge forskelle og ligheder ved vestlige kolonifilm om Afrika og de postkoloniale ditto. Er der sket et brud i fremstillingen af Afrika eller fortsættes tendenserne fra kolonifilmene?

Der er en tydelig alteritet i kolonifilmene, hvor der er klare eksplicitte forskelle mellem de aktive hvide vestlige karakterer og de passive indfødte afrikanske. I de undersøgte postkoloniale film er de vestlige karakterer stadig de aktive, men skifter fra aggressiv jæger-arketype til skyldsramt opvågnet hvid.

1919, freden i Versailles afsluttede ikke bare skyttegravsmareridtet Første verdenskrig, men i en bredere historisk kontekst også det lange 19. århundrede. Fra da af begyndte d. 20 århundredes opdeling af folk og nationer i to kategorier – de frie demokratier og de ufrie diktaturer. Denne opdeling var imidlertid ikke uden modifikationer, idet den frie verden rask væk havde territorielt koloniseret store dele af kloden siden slutningen af 1700-tallet.

Men hvordan kunne man som et frit demokrati på den ene side hævde sig moralsk og i opposition til de ufrie diktaturer, alt imens man på den anden side holdt millioner af mennesker ufrie i vestligt styrede kolonier verden over? Svaret var simpelt: De koloniserede folk var ikke rigtige eller i bedste fald ikke ligeværdige mennesker, hvorfor de måtte beskyttes og opdrages med kors og kapital af den velvoksne frie og demokratiske vestlige formynder. En legitimering af det vestlige hegemoni – fysisk såvel som kulturelt – skete således ved at konstruere og italesætte den koloniserede, den anden, som mindreværdig og uciviliseret.

Orientalisme

Edward Said (1978) har redegjort for hvorledes det forestillede fællesskab kaldet Orienten, der strækker sig fra Marokko til Japan, er blevet konstrueret som en mindreværdig og væsensforskellig modpart til Vesten. Det, Said definerer som orientalisme, er en vestlig metode, der materialiserer sig igennem vestligt akademiske autoriserede synspunkter om, beskrivelser af og bosættelser i Orienten. Ifølge Said ikke bare legitimerer Vesten sin magt over Orienten igennem denne metode, men anvender den også til at repræsentere og beherske Orienten, den koloniserede – den anden. Denne konstruering af Orienten sker, ifølge Said, ikke udelukkende igennem faglige eller faktaorienterede tekster, men i ligeså høj grad igennem kunstneriske fiktionstekster. Således er det ikke tekstens faglige korrekthed, der er det afgørende, når Orienten bliver skabt af Vesten, men derimod stil, form og de fortælle tekniske virkemidler.

Kolonifilm

Denne forestillede indramning af de koloniserede lande og folk har filmens verden ej heller stået tilbage for at producere, reproducere og forstærke. Eksempelvis er den første amerikanske fiktionsfilm, der blev optaget on location i Afrika, W. S. Van Dykes *Trader Horn* (1931), kendetegnet ved et citat fra en af filmens to hvide protagonister, der lyder, at de sorte ikke er ”*savages, just ignorant children*”. Et citat der kunne være talt ud af munden på britten med den hvide byrde, Rudyard Kipling.

Det er i det hele taget ikke nogen stræbsom opgave at finde eksempler på, hvorledes de koloniserede folk på vestlige film er blevet italesat og iscenesat som mindreværdige i forhold til Vesten. Film som *Tarzan the Ape Man* (1932) og *Stanley and*

Livingstone (1939) er fulde af handlekraftige hvide vesterlændinge, der overlegent dominerer, belærer og dræber ubetydelige afrikanere, der af filmenes vestlige karakterer og af filmenes egen måde at iscenesætte på vurderes til at være et sted mellem børn og dyr på den darwinistiske rangstige.

Derudover er det kun de vestlige karakterer forundt at få individuelle træk samt at blive tekstet. Der trækkes klare forskelliggørende linjer op i mellem de hvide vestlige og de afrikansk indfødte karakterer i disse vestlige kolonirepræsentationer af Afrika. Det aktivt handlende, det civiliserede og det individuelle over for det vilde, uoplyste og kollektive og dermed svagt identificerbare. Samme skel ser vi imellem det civiliserede Vest, som de hvide hovedpersoner kommer fra og så den primære location Afrika. I Vesten er det fredeligt alt imens Afrika er farligt, vildt og krigersk. Her lurder dødbringende dyr, sultne kannibaler og generel urolighed på hvert et junglehjørne.

Den opfattelse af de koloniserede folk og Afrika har kunnet bestyrke Vesten i den opfattelse, at disse lande har været uegnede til selvstændighed, men derimod har måttet kultiveres og repræsenteres af et moralsk stærkere Vesten.

Fysisk-geografisk afkolonisering

Men den afrikanske afkolonisering, der tog fart i 1960'erne, materialiserede sig også i fremstillingerne af kontinentet – og det ligeledes på film. Den eksplicitte fremstilling er blevet stadig mere ligeværdig – vi kan kalde det politisk korrekt – i trit med, at selvstyre og frihed fra Vesten har vundet frem i Afrika. Så selvstændighed og ligeværd hersker tilsyneladende i forholdet imellem den tidligere vestlige koloni Afrika og Vesten. Postkolonial teori peger imidlertid på, at det kun er på det fysiske plan, at denne afkolonisering og tilstand af ligeværd er et faktum. Mentalt og økonomisk kan der peges på, at der stadig hersker en hegemonisk ubalance i forholdet imellem Vesten og Afrika, men det blot mere implicit end under kolonitiden, hvor uligevægten var manifest udtalt.

Så hvis der den dag i dag stadigvæk eksisterer et vestligt overherredømme i forhold til Afrika – hvilket kan argumenteres for findes på det økonomiske plan, hvor handelsbarrierer skabt af bl.a. EU samt vestlig långivning er blandt eksemplerne – så eksisterer der måske på samme vis en implicit uligevægt i de postkoloniale vestlige filmiske fremstillinger af Afrika? Måske gemmer der sig under de eksplicit politisk korrekte film om Afrika ikke et egentligt brud med de orientalistiske traditioner fra bl.a. *Trader Horn*, men derimod en kontinuer kolonialistisk fremstilling af Afrika og den anden som mindreværdige?

Jeg har ved hjælp fra et udbygget orientalisme-begreb, som jeg kalder alteritet undersøgt to af de vestlige postkolonifilm, der portrætterer Afrika. Alteritet kan defineres som Vestens diskursive konstruering af de fysisk-geografiske postkolonier som væsensforskellige i forhold til og i sammenligning med Vesten.

DEN FORKERTE MEDICIN

Vi starter undersøgelsen med at besøge den tidligere britiske bid af det østlige Afrika, som vi i dag kender som Kenya. Her møder vi den pligttopfyldende og småkonforme britiske diplomat Justin, der i kraft af sit tålmodige diplomatsind elsker at nusse om sine planter i haven – heraf filmtitlen *The Constant Gardener*, der så biografileredets lys i 2005. Det tålmodige diplomatsind bliver dog fra første færd udfordret, da nyheden når ham, om at hans aktivistiske kone Tessa er blevet fundet dræbt på en udflugt sammen med hendes kenyanske lægeven Arnold. Men hvorfor blev Tessa dog dræbt? I en søgen på svar opdager Justin, at han måske slet ikke kendte sin rebelske kone så godt. Det viser sig, at hun sammen med Arnold var ved at afdække, at det multinationale medicinalfirma KHD i ledtog med Justins egen arbejdsgiver, den britiske regering, brugte afrikanere som uvidende forsøgsdyr i en test af en ny medicin imod tuberkulose. En medicin, der potentielt er mange milliarder værd. Via sin efterforskning svinder Justins tro på diplomatiet, hvorfor han i stedet begynder at betræde den samme aktivistiske sti som Tessa gjorde – nogen må gøre noget. Men som Justin kommer tættere på de penible afsløringer, strammes det dødelige net også tilsvarende omkring ham, der da også ender sine dage, som Tessa endte sine. Dog med den afgørende forskel, at Justin får den skruppelløse sammentværgelse for en dag. Den vestlige aktivisme frem for den diplomatiske gartner kan råde bod på verdens uretfærdigheder.

The Constant Gardener vil alt det gode for sit stykke repræsenterede Afrika og dertilhørende afrikanere. Filmen peger på en uretfærdighed og på hvordan de tidligere kolonimagters negative indflydelse stadig gør sig gældende i et nu fysisk-geografisk afkoloniseret Afrika. Vesten har stadig et overlegent aktivt greb om de tidligere afrikanske kolonier, men nu bare igennem økonomisk hegemoni. Men måske nøjes filmen ikke bare med at pege på et vestligt hegemoni, måske er den selv en del af et mentalt hegemoni, som postkolonifilmene selv latent fører videre?

Identifikation i det private hjem

Umiddelbart gengiver *The Constant Gardener* dog ikke et ulige forhold imellem dens vestlige og afrikanske karakterer. Tessas afrikanske ven og hjælper Arnold er således både veluddannet, samvittighedsfuld og humoristisk og han opleves som et ligeværdigt modstykke til den handlekraftige Tessa, hvilket opleves i flashbacks efter det indledende mord på dem. Men Arnold eksisterer ikke som en selvstændig ka-

rakter uafhængigt af sine vestlige omgivne karakterer. Udover at det fortælles, at Arnold har en kæreste, så placeres Arnold ikke i settings, der gør ham identifikationsstærk. Han eksisterer kun i kraft af Tessa og fungerer som 'de godes' præmiekvæg, der bidrager til Tessas identitet, hvilket Kenneth Cameron (1994) kalder *The awakened white*. Fortællingens to helte står på ofrenes side imod den vestlige neokolonisator - medicinalindustrien og den britiske regering.

For i modsætning til Arnold får Tessa sammen med fortællingens primære hovedkarakter Justin skabt en fælles fortidshistorie, der afrunder og giver dybde til deres persona. I et første flashback efter mordet oplever vi, hvordan de første gang mødes under en presseseance, hvor han tørt taler diplomatiets sag, imens hun kritisk udfritter ham og den britiske regerings udenrigspolitik. Sød musik opstår i kølvandet på en drink, der ender op i et spontant giftermål, der sender dem begge af sted mod Kenya. De er nu udstyret med en historie, der gør, at beskueren identificerer sig med parret. De er en del af os, der tager til Kenya for at hjælpe dem, kenyanerne, imod den onde, vestlige overmagt. Efter ankomsten følger vi parret til deres afrikanske hjem, hvor der hygges og flirtes og diskuteres navn på deres kommende barn. Det private hjem giver karaktererne individualitet. En individualitet, der er nemmere at identificere sig med som beskuer frem for det kollektive. Så selv om vi sympatiserer med Arnold, og han træder frem som et individ, så opleves han ikke ligeså identifikationsstærk som Tessa og Justin, der begge er udstyret med en fortid og et privat hjem.

Kollektivitet og teksten sprog

De semantiske forskelligheder imellem Vest og Rest tegnes utvetydigt tydeligt op i filmens første rejsescene. Vi starter i de trygge hjemlige britiske omgivelser, hvor ægteskabet mellem Justin og Tessa arrangeres. Vi er indenfor i Justins lejlighed, men på Justins ja og accept til ægteskab og rejsen sammen til Kenya klippes der fra den britiske stilhed under trygt tag til et tog, der buldrende kører ind til en kenyansk landsby, som vi ser sammen med de kenyanske masser. Vi springer altså fra to vestlige individer inde i et farveforladt britisk hus til den kollektive kulørte afrikanske landsby med de afrikanske masser, hvilket ledsages af et eksotisk truttende horn. Rejsen fra hjemme til ude iscenesætter således en række klare forskelle mellem os og dem, fra individernes Vest til de kollektive massers Afrika. Den filmiske rejse ender da også hjemme i England igen, hvor de vestlige skurke fældes efter, at Justin via sin aktivisme og sit eget liv som offergave har rensat sin vestlige sjæl igennem udrejsen til Kenya. Rejsen starter og ender i Vesten – her har vi hjemme.

Rejsescenen peger imidlertid også på ligeværd, idet den ender hos en gruppe lokale, der opfører et teaterstykke ude i det fri. Og selvom teaterstykket fastholder det

anderledes og eksotiske ved Afrika, så er det her værd at bide mærke i, at det afrikansk talte sprog i stykket bliver tekstet. Brugen af indfødt sprog – i en film, der foregår på engelsk – bliver altså ikke brugt som en eksotisk semantisk forskellighedsmarkør, men sproget bliver derimod ligestillet i kraft af dets forståelighed igennem tekstning. Det afrikanske sprog er her hverken uforståeligt eller mindreværdigt.

Ingen afrikanske helte (eller skurke)

Selvom filmens heltebesætning er besat af hvide opvågnede karakterer, så antydes det i filmens begyndelse, at skurken muligvis er afrikansk - en korrump afrikansk læge og nogle lokale slyngelagtige lejermordere. Tessa anklager ved en diplomatsammenkomst en Dr. Ngaba for ikke at uddele hiv-medicin, og hun bliver selv myrdet af lokale drabsmænd. Det viser sig dog hurtigt, at disse umiddelbare skurke blot er små fisk i et stort, korrump neokolonialt hav. For Dr. Ngaba ser vi aldrig efter denne første anklage, der blot fører videre til de egentlig bagmænd – medicinalindustrien og de vestlige regeringer. På samme måde fører mordeftersøgningen til en anklagende pil imod disse bagmænd. For Justin beskæftiger sig egentlig aldrig med, hvem der myrdede Tessa. Nej, han undersøger derimod, hvad Tessa dog havde fundet ud af, og som hun måtte lade livet for. Hendes afsløring af de neokoloniale bagmænd gjorde hende tavs, hvorfor Justin og filmen entydigt retter sin skyldsanklage for mordet på Tessa imod bagmændene og forbliver ganske ligeglad med dem, der udførte den dræbende handling. For selvom filmen konkret handler om et mord på en hvid, vestlig aktivist, så handler den implicit om de mange tavse mord på de afrikanske medicin-forsøgsdyr, der dør som konsekvens af medicinalindustriens grådighed og de vestlige regeringers populistiske, nationale hensyn.

I *The Constant Gardeners* Afrika er der ingen afrikanske helte eller skurke. Kun passive ofre, der, hvad enten de gør gode eller slette handlinger, ret beset kun har den frie vilje, som Vesten tillader dem. Et syn på Afrika, som filmen meget klart får formuleret ved den tvivlsomme læge Loober, der først i filmen arbejder for medicinalindustrien, men som opvågnet hvid ender op som en velmenende læge uden grænser. ”Sådan tager verden roven på Afrika” udtaler den aktivistiske læge harmdirrende om medicinalindustriens udnyttelse af Afrika. Skurk/offer-dialektikken, der gennemsyrrer filmen, skæres tydeligt ud med karakteren Loober. Med samme tydelighed er helten, som kan rette op på denne skæve hegemoniske magtbalance, ikke en person fra den forurettede afrikanske verden. Derimod er helten en af den vestlige verdens afhoppere, der indser Vestens uretfærdigheder overfor Afrika, som Tessa havde indset, og som beskueren, igennem Justin, nu ligeledes skal indse.

Den mentale rejse ser vi eksemplificeret i to nøglescener. Først i et flashback, hvor Tessa og Justin i deres bil kører forbi en ung pige og hendes nyfødte barn. Pi-

gen skal gå 40 km for at komme hjem – Tessa ønsker at hjælpe hende. Justin afviser og forsvarer sig med, at der er mange millioner, der har brug for hjælp. Her kolliderer det aktivistiske og det diplomatiske menneskesyn. I filmens slutning er diplomaten imidlertid opvågnet, hvor han sammen med Loorbeer må flygte fra en massakre på en flygtningelandsby i Darfur. De to hvide vesterlændinge når flyet, der skal hjælpe nødhjælpsarbejdere væk fra slagmarken, men derudover har Justin reddet en lille afrikansk pige med ombord. Pigen bliver dog nægtet adgang af piloten, der argumenterer, som Justin gjorde overfor Tessa, for, at der er tusinder børn derude, der skal reddes, hvorfor der ikke kan gøres undtagelser. Hertil replicerer Justin opvågnet og indigneret: ”Her er et, vi kan hjælpe!” Filmens hovedperson har fulden sin udvikling. En udvikling som beskueren, igennem den tidligere etablerede sympati og identifikation med karakteren Justin, således også kommer til at føle sympati for. Vi – de hvide vesterlændinge – må vågne op og gøre noget for de afrikanske ofre og imod de onde, vestlige hegemonimagter. Distinktionen mellem helt og offer fortsættes i den videre sekvens, hvor kamerainstillingen bliver inde i flyet hos Justin og ser ud på den stakkels efterladte afrikanske pige. Vi er inde i flyet, skyldsrømte, men potentielt handlekraftige, og kigger ud på det sagesløse offer, der kun kan håbe på én ting – vestlig hjælp.

Selv om *The Constant Gardener* i den eksplicite betydning fremstår som et indigneret opråb imod en fortsat neokolonial udbytning af Afrika, så viser en implicit og symptomatisk læsning af filmens form og indhold således, at den selv fastholder et uligeværdigt billede mellem Vesten og Afrika, som henholdsvis aktiv (helt/skurk) og passiv (offer).

DIAMANTER OG DEN VESTLIGE SKYLD VARER EVIGT

Fra skruppelløs multinational medicinalvirksomhed i det østlige Afrika tager vi vestpå og zoomer ind på vestafrikanske Sierra Leone. Her hersker skruppelløse multinationale diamantsmuglere, der via deres opkøb og salg af såkaldte konfliktdiamanter bidrager til den fortsatte borgerkrig i Sierra Leone, der bl.a. pågik i 1999, hvor handlingen i filmen *Blood Diamond* fra 2006 udspiller sig. Her møder vi den godhjertede afrikanske far Solomon Vandy, der følger og henter sin søn, Dia, til og fra skole. Men ikke længe efter skoleklokken har ringet ud angribes Solomons families landsby af blodtørstige borgerkrigsrebeller, der splitter familien i tre dele. Mor og datter flygter til en flygtningelejr, sønnen indfanges og rekrutteres af rebellerne til et liv som børnesoldat og Solomon bliver sendt i en rebelkontrolleret diamantmine, hvor Solomon finder, stjæler og nedgraver en enorm diamant. Opsynet med diamanten varer dog langt fra evigt, men derimod i få sekunder, idet minen bliver erobret af regeringsstyrker, der fører rebeller og minefolk i fangenskab. Her stifter Solomon be-

kendtskab med filmens egentlige hovedperson, den hvide diamantsmugler og eks-soldat fra Zimbabwe, Danny Archer, der hjælper Solomon ud af fængslet og med at genforene ham med hans familie, hvis Archer til gengæld får halvdelen af diamanten. Herfra går den vilde diamant- og familiejagt i et stykke Afrika, hvor de fleste er skydeglade fjender, og hvor kyniske europæiske diamantbagmænd står klar til at sælge diamanten videre. En diamant som et hold af hvide lejesoldater og en enøjlet skurkagtig rebelleder også vil have fingrene i. Midt i det farlige diamantkapløb får den nødtvungne duo selskab af den indignerede, aktivistiske amerikanske journalist Maddy, der vil afsløre bagmændene bag handlen med bloddiamanter, hvilket Archer kan hjælpe hende med. Slutteligt bliver to ud af tre ønsker opfyldt. Solomon bliver genforenet med sin familie, Maddy får afsløret de vestlige bagmænd alt imens Archer må nøjes med at lade livet for de to gode sager. Endnu et hvidt offer for de afrikanske ofre.

Et afrikansk hjem

Filmen åbner op hjemme hos Solomon Vandy, hvor han optræder som kærlig familiefader omgivet af sin kone og deres børn. Snakken går imellem far og søn, men det er ikke samtalen indhold, der her er interessant, men derimod filmens gengivelse af samtalen, der foregår på et afrikansk sprog. Men i stedet for, at det afrikanske sprog bruges til at skabe en semantisk forskel imellem den vestlige beskuer og de afrikanske karakterer, som det var fast praksis i kolonifilmene, så tekstes samtalen, hvilket bringer beskueren tættere på og skaber identifikation. Denne udviskning af skel forstærkes af den hjemlige kontekst, vi møder familien Vandy i, hvor settingen i et hjem giver de sorte afrikanske primære karakterer dybde og liv. Udgangspunktet for filmen er altså en fortælling om en afrikansk familie, hvor drengen sætter spørgsmålstegn ved det fornuftige i at gå i skole, hvilket hans far forsøger at forklare ham.

Fare på færde

Det er imidlertid kun filmens første tre minutter, der peger i den retning; herefter og herfra er *Blood Diamonds* Afrika farligt og konfliktfyldt. For den idylliske tur hjem fra skole afbrydes brutalt, da en konvoj med militante rebelkrigere kører direkte imod Solomon, Dia og landsbyen. Den følgende sekvens er rig på action, hvor de antidemokratiske rebeller myrder løs og den modige Solomon ofrer sin egen frihed til gengæld for, at familien kan flygte.

Mikroskurke og makrohelte

Men selvom der igen er farligt og uroligt i den vestlige fiktions Afrika, så indeholder denne indledende sekvens til gengæld en række aktivt handlende afrikanere. Her er såvel helte og skurke, der gør en forskel. Få minutter senere skifter scenen imidlertid til et G8-møde i Vesten, der understreger, at afrikanerne kun er aktive

helte og skurke på mikroniveau. For her sidder verdens rigeste nationer og forklarer, hvordan den vestlige import af konfliktdiamanter finansierer de afrikanske borgerkrige. Filmens strukturalistiske årsag-virkningskæde lyder således, at det er Vestens aktive handlinger på makroniveau, der determinerer, hvorledes de afrikanske helte og skurke handler på mikroniveauet. ”Vi må straks gribe ind” lyder formaningen fra den vestlige mødeleder. Mødets afholdelse bliver parallelklippet med brutale billeder fra rebellernes slavemine – dem filmen handler om - hvor den vestlige mødesamtale overlapper indover billederne fra Afrika og fungerer dermed som en art voice-over til den afrikanske del af den todelte montagesekvens. Derimod sker det samme ikke når, der samtales i minescenerne. Her stopper lyden af Afrika altid inden, der klippes tilbage til G8-mødet – dem der kan gøre noget. Denne form- og lydæssige uligevægt giver indtrykket af et overlegent Vesten, der har magt (og måske agt) til at ændre forholdene i Afrika, alt imens den tilsyneladende handlekraft, de afrikanske helte og skurke besidder, udelukkende bestemmes fra de vestligt udlagte strukturer.

Det er Vestens skyld

Disse årsag-virkningsstrukturer bliver udtalt af den opvågnede vestlige journalist Maddy. Hun klandrer de vestlige befolkninger og regeringer for at sidde passivt og observere Afrikas katastrofer i stedet for aktivt at forhindre og stoppe dem. Hun materialiserer den vestlige skyld, der peger på, at det er det koloniale Vesten, der har ødelagt Afrika, hvorfor det er det postkoloniale Vesten, der må redde det igen. Maddy (og filmen) får således også formuleret en skyld imod de vestlige mediers ligegyldighed overfor Afrika, og hvorledes det er de vestlige diamantforbrugere, der indirekte er skyld i borgerkrigen. Skylden og ansvaret peges således entydigt ud på Vesten, alt imens blodtørstige afrikanske rebeller og eksempelvis heltmodige Solomon negligeres som ofre eller maksimalt som betydningsløse mikroaktører.

Løsningen på borgerkrigen ligger hos det endnu ikke opvågnede Vesten, der i filmen er repræsenteret ved Archer. Maddy forklarer således den pragmatiske Archer, at kun hvis en som ham vælger at stå frem og giver hende, den vestlige journalist, informationer, der kan afsløre de vestlige bagmænd, så vil de vestlige forbrugere stoppe med at købe konfliktdiamanter, og således vil de afrikanske borgerkrige ikke længere blive finansieret. Sierra Leones fremtid ligger altså i hænderne på den aktivistisk vestlige journalist og den hvide hovedperson Archer, hvilket symboliseres idet Archer slutteligt vælger at give Solomon diamanten. Solomon kan ikke selv aktivt tage diamanten tilbage, men skal passivt få den afleveret af den slutteligt omvendte Archer.

Vågn op, du hvide

Men denne Archer er ikke bare en forlængelse af den diplomatiske vestlige gartner Justin. Archer er nemlig født og opvokset i Zimbabwe og senere Sydafrika, så hvis vi ellers ser bort fra, at han spilles af den amerikanske skuespiller Leonardo DiCaprio, så er der ikke noget umiddelbart vestligt over karakteren Archer til trods for, at han er hvid som elfenben. Afrikaner er han dog heller ikke. Nej, nok nærmere en paradoksalt og kompleks hybridkarakter. På den måde dufter karakteren Archer af den flertydighed, der opstod efter koloniernes afskaffelse. For da Archer i sin første samtale med Maddy fortæller om sin baggrund, så beretter han, at han kommer fra Rhodesia, hvilket refererer tilbage til den britiske kolonistat, der var en samlebetegnelse for det, vi i dag kender som Zambia og så Zimbabwe. Archer identificerer sig således mere med sine vestlige koloniale forfædre end med sine sorte afrikanske landsmænd.

Denne afstandtagen til Archer som afrikaner ser vi yderligere et eksempel på i en scene, hvor Archer spørger et af hans afrikanske bekendtskaber i Sierra Leone om, hvorfor han ikke flygter? Svaret sætter en klar kile ned imellem kolonialisten og den indfødte afrikaner: *”Det her er mit land. Vi var her længe før jer og er her længe efter.”* Så det kan godt være, at Archer ikke er en vestlig karakter, men hverken denne indfødte afrikaner eller filmen anser ham for at være afrikaner. Archer må karakteriseres som en kolonialistisk hybrid, der peger mod Vesten. Han er den koloniale, hvide (diamant)jæger, der i løbet af filmen udvikler sig til at være en postkolonial, opvågnen hvid, der ofrer sig for de afrikanske ofre.

Den udvikling kan sammenlignes med den, som udviklingskarakteren Justin fra *The Constant Gardener* gennemgår fra hård pragmatiker til blød aktivistisk idealist. På samme vis som Justins udvikling sker igennem mødet med Tessa, så udvikler Archer sig i et med- og modspil til den kvindelige og allerede opvågnede karakter Maddy. Det er ikke igennem Solomons trængsler, at Archer vågner op, men derimod via den vestlige aktivist, der sammen med Archer får en historie i modsætning til Solomon, der må nøjes med et historieløst hjem. I en enormt følelsesaktiverende scene, hvor de to hvide primærkarakterer på skift vises i nærbilleder, fortæller Archer om sin baggrund i militæret, og om hvordan hans forældre blev myrdet, da han var barn. Om Maddy får vi at vide, at hendes far var soldat i Vietnam. Disse baggrundsplysninger hæver forholdet mellem Archer og Maddy over relationen mellem Archer og Solomon – beskueren bliver med disse baggrundshistorier tættere knyttet til de to hvide, vestligt orienterede karakterer.

Denne niveauforskel mellem de to relationer forstærkes af, at Archer og Solomon aldrig taler om Maddy, hvilket Archer og Maddy derimod gør om Solomon.

Det tydeliggøres i den første sekvens, hvor Maddy og Solomon præsenteres for hinanden. Archer trækker Maddy til side og træder i billedets forgrund, hvorfra de aktivt diskuterer Solomons situation, imens han efterlades objektiviseret i billedets baggrund – de vestlige (vi) taler om afrikaneren (dem). Denne objektivisering fortsætter i den følgende scene, hvor trio'en finder den flygtningelejr, hvor Solomons kone og døtre befinder sig. Maddy tager her billeder af de nødstedte i lejren, hvilket beskueren ser som sort/hvid fremkaldte fotos for hvert af Maddys kameraklik. Her skabes distance mellem subjektet der tager billederne samt beskueren, der ser dem fremkaldt, overfor de passive objekter på billederne, der hverken kan gøre fra eller til – andre må handle på deres vegne.

Konklusion

Er der så væsensforskelle på de vestlige kolonifilm og postkolonifilm om Afrika? Til det må svares et stort rungende og entydigt ja og nej. På det eksplicite plan er arketypen White Hunter - som Eva Jørholt (2000) har defineret de overlegne, vestlige karakterer i kolonifilmene - effektivt erstattet med Camerons The Awakened White. Mere ordret betyder det, at indholdssiden i de undersøgte postkoloniale kildetekster ikke repræsenterer afrikaneren som mindreværdig i forhold til dets vestlige modstykke, sådan som de skildres i de koloniale kilder. At vi alle er lige meget værd som mennesker, er den udvikling, indsigt og brud med kolonifilmene som de to undersøgte postkolonifilm er et udtryk for. Men behandles Afrika og Vesten dermed ligeværdigt i de postkoloniale fiktioner? Det er straks mere tvivlsomt.

De nævnte kolonifilm og de undersøgte postkolonifilm kan skrives på formelen: den gode, den onde og den ligegyldige/passive. I kolonifilmene udfyldes formelen: den hvide jæger, Afrika og afrikaneren, hvor der marginalt er ændret på besætningen i postkolonifilmene, hvor formelen kan skrives således: den opvågnede hvide, Vesten og afrikaneren. Den gode, aktivt handlende udfyldes således kontinuert i de undersøgte kildetekster af en eller flere hvide vestlige karakterer, der arbejder for at realisere det den enkelte film ser som det rigtige og sympatiske projekt. Det brud sker som nævnt med den aktive, onde karakter, der i kolonifilmene primært varetages af kontinentet Afrika og alle dets urolige farligheder. Det er dette vilde onde, som den gode hvide jæger må overvinde. I postkolonifilmene indtog sker der et skifte i den onde karakter, der skifter fra Afrika til det moralsk korrumperede Vesten. Men denne aktive skurk bliver stadig udfordret og nedkæmpet af den gode vestlige karakter, nu bare opvågnat og som har indset, at alle mennesker er lige meget værd. Der er således en forskel i den tydelige alteritet, vi kan observere i kolonifilmene og så til den indholdsmæssige ligevægt imellem Afrika og Vesten, der kommer til udtryk i postkolonifilmene.

Imidlertid står det klart, at hvis der tilsyneladende er en implicit og symptomatisk læsning og afdækning af kilderne, så fremstår de afrikanske karakterer gang på gang som ligegyldige eller i bedste fald som passive karakterer ude af stand til at udvikle sig i et Afrika-univers, hvor de aktivt handlende og udviklende karakterer primært består af vesterlændinge. Hermed ikke sagt, at de afrikanske kolonikarakterer og de afrikanske postkolonikarakterer er og behandles ens. Man kan nok nærmere sige, at der er tale om forskellige forskelligheder mellem de vestlige og de afrikanske karakterer i de to perioder. For det er den eksplicit entydige alteritet, der hersker i kolonifilmene. Her fremstilles afrikanerne som kollektivt anonyme undermennesker eller i bedste fald som uvorne unger, som ikke får deres åbenbart underlødige sprog tekstet, og hvis liv er lige så værdifuldt som Tarzans yndlingsabe. Kolonifilmens indhold og form udspyr en gennemført alteritet, hvor der ingen tvivl hersker om forskellen på os (vi, individet, Vesten, center, de aktive, de moderne, fremtiden) og dem (de, masserne, Afrika, periferi, de passive, de traditionelle, fortiden).

Indholdet i postkolonifilmene ændrer og bryder med denne fremstilling, hvor de afrikanske karakterer individualiseres og gøres forståelige og portrætteres som ligeværdige mennesker. Men formen i disse film opretholder og viderefører en forskel, som jeg kalder postalteritet. Således opleves Afrika udelukkende som krigerisk uroligt, hvilket står i kontrast til det civiliserede fredelige Vesten. Eksemplerne på det ser vi i ellers velmenende film som *War Witch* (2012) og *Hotel Rwanda* (2004), hvis repræsenterede Afrika er vildt og farligt. Permanent krigerisk uroligt er sådan Afrika er, hvis man konsulterer vestlige film om Afrika. Det er åbenbart aldrig fred i Afrika. Men i *War Witch* (2012) og *Hotel Rwanda* (2004) får vi da som i *Blood Diamond* (2006) afrikanske karakterer, der handler aktivt. Men selvom de afrikanske karakterer får lov at agere helte og skurke, så foregår det udelukkende på et mikro-niveau, der er ganske ligegyldigt for de store problemstillinger i filmene. På dette makroniveau varetages de gode og de onde roller af Vesten og vesterlændinge, der handler, og som afgør Afrika og afrikanernes fremtid. Det er i indholdet, at vi kan se en forskel på kolonifilmene og postkolonifilmene, men tager vi derimod et implicit kig på den mediespecifikke filmform, så videreføres, der en alteritet helt tilbage fra Tarzan og frem til de blodige diamanter.

Morten Vejlgård Just, Cand.mag. i historie og film- og medievidenskab, Aalborg og Københavns Universitet. Er redaktør på Filmnoter, Den2radio. Holder foredrag og formidler sin viden om og begejstring for film. Vandt i 2012 den europæiske talentpris Young and Innocent for bedste anmeldelse og har fået udgivet artikler i Ekko og 16:9 om superhelte-genren. Kontakt: movejust@gmail.com.

FILMOGRAFI

- King, Henry. 1939. *Stanley and Livingstone*. Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Meirelles, Fernando. 2005. *The Constant Gardener*. Focus Features.
- Van Dyke, W. S. 1932. *Tarzan the Ape Man*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Van Dyke, W. S. 1931. *Trader Horn*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Zwick, Edward. 2006. *Blood Diamond*. Warner Bros. Pictures.

ANDRE RELEVANTE

- Attenborough, Richard. 1987. *Cry Freedom*. Universal Pictures.
- August, Bille. 2007. *Goodbye Bafana*. Banana Films.
- Bennett, Compton. 1950. *King Solomon's Mines*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Fuqua, Antoine. 2003. *Tears of the Sun*. Cheyenne Enterprises.
- George, Terry. 2004. *Hotel Rwanda*. Lions Gate Entertainment.
- Huston, John. 1951. *The African Queen*. Romulus Films.
- Johnson, Martin E. 1928. *Simba: The King of the Beasts*. Martin Johnson African Expedition Corporation.
- Nguyen, Kim. 2012. *War Witch*. Item 7.
- Pollack, Sydney. 1985. *Out of Africa*. Mirage Enterprises.
- Scott, Ridley. 2001. *Black Hawk Down*. Revolution Studios.
- Sidney, Scott. 1918. *Tarzan of the Apes*. National Film Corporation of America.
- Stevenson, Robert. 1937. *King Solomon's Mines*. Gaumont British Picture Corporation.

BIBLIOGRAFI

- Cameron, Kenneth M. 1994. *Africa on Film*. Continuum.
- Jørholt, Eva. 2000. *I mørkets hjerte – "Afrika"s historie i vestlige fiktionsfilm*. Kosmorama Nr. 226, DFI: side 149-197.
- Said, Edward W. 1993. *Culture & Imperialism*. Chatto & Windus.
- Said, Edward W. 2002. *Orientalisme*. Roskilde Universitetsforlag,

Andre relevante

- Ahluwalia, Pal. 1996. 'Into, Out of or Inventing Africa.' *African Review* vol. 23, no. 01-02: side 160-177.
- Ahluwalia, Pal. 2001. *Politics and Post-colonial Theory – African Inflections*. Routledge.
- Ahluwalia, Pal (red. m.fl.). 1997. *Post-Colonialism: Culture and Identity in Africa*. Nova Science Publishers Inc.
- Anderson, Benedict. 2001. *Forestillede fællesskaber*. Roskilde Universitetsforlag, 1. Udg.
-

- Ashcroft, Bill (red. m.fl.). 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge.
- Bernstein, Matthew (red. m.fl.). 1997. *Visions of the East – Orientalism in Film*. Rutgers University Press.
- Chambers, Iain (red. m.fl.). 1996. *The Post-Colonial Question*. Routledge.
- Curtin, Philip D. 2000. *The World and the West*. Cambridge University Press.
- Davis, Peter. 1996. *In Darkest Hollywood*. Ohio University Press.
- Dirlik, Arif. 1997. *The Postcolonial Aura*. Westview Press.
- Ellwood, David W. (red. m.fl.). 1994. *Hollywood in Europe – Experiences of a Cultural Hegemony*. VU University Press.
- Gugler, Josef. 2003. *African Film – Re-Imagining a Continent*. James Currey Ltd.
- Hauge, Hans (red.). 2007. *Postkolonialisme*. Aarhus Universitetsforlag.
- Hiddleston, Jane. 2009. *Understanding Postcolonialism*. Acumen.
- Loomba, Ania. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge.
- MacKenzie, John M. 1995. *Orientalism – History, theory and the arts*. Manchester University Press.
- McLeod, John. 2000. *Beginning Postcolonialism*. Manchester University Press.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the postcolony*. University of California Press.
- Miller, Toby m.fl. 2001. *Global Hollywood*, BFI Publishing.
- Mudimbe, V.Y. 1988. *The Invention of Africa*. Indiana University Press.
- Park, Chi Hyun. 2004. *Orientalism in United States Cyberpunk Cinema from “Blade Runner” to “The Matrix”*. UMI.
- Shohat, Ella m.fl. 1994. *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Young, Robert. 1990. *White Mythologies – Writing History and the West*. Routledge.
-