

Visionen av nationen i arabisk film

Aurora Tellenbach, fil.mag. i filmvetenskap

I sommar har den stora biosuccén i Kairo varit en film som skildrar en koptisk familj där sonen Naiim, som älskar film, för en kamp med sin djupt troende pappa om att få gå på bio. Filmen har rört upp många starka känslor bland den kristna minoriteten i Egypten och en grupp präster har tillsammans med en koptisk och en muslimsk advokat stämt de ansvariga för hädelse.

Baheb al-sima (I love cinema) utspelar sig under 1960-talet i Kairo. Pappan skildras som en ofta bedjande man med mycket stränga moraliska regler och mamman som besviken på äktenskapet. Naiims sätt att överleva är att finna en frizon i filmens värld men han hindras alltså att gå på bio på grund av pappans tolkning av religion och moral.

I filmen uppstår bråk och mamman slår vid ett tillfälle till en präst i huvudet med sin sko. Ett ungt par vars kärlek spirar kysser varandra i hemlighet i kyrkan. Dessa handlingar anser de protesterande kopterna vara omoraliska. Filmen har ändå passerat både en förhandsvisning för intellektuella och censuren. Enligt *Al-Ahram weekly* är regissören Osama Fawzis intention att visa att han är emot allt förtryck och tycker att religionen har institutionaliserats. Han är själv kopt från födseln men har senare konverterat till islam, vilket har lett till att han har anklagats för att ha gått över till andra sidan och att han förtalar kopterna av det skälet.

Diskussionerna om hur egyptisk och arabisk film får se ut förekommer ständigt. I flertalet länder har censuren en betydelsefull roll. Film och tv blir det som ger information och kunskap om andra människor och kulturer. Föreställningarna om västerlänningarnas omoraliska leverne är lika starkt som våra om arabernas brutalitet, fast det i arabvärlden råder en stor gästfrihet och generositet trots begränsade medel. Då analfabetism och bristen på utbildning är stor blir diskussionerna om vad som är verklighet

i film och på tv av betydelse. *Babeb al-sima* är fiktion men ger ändå en bild av verkligheten, framför allt som det är den första koptiska filmen. Tidigare har kopterna endast fått göra film som har visats inom den egna kyrkan men nu har även övriga egyptier haft möjligheten att få en bild av deras religion. Medan Fawzi hoppas förmedla en vision om en mindre religiöst bunden verklighet, har en del av de protesterande inte ens sett filmen. Ryktet har fått dem att gå ut på gatorna för att protestera mot förlöjligandet av deras religion och av fadersgestalten.

Att visa verkligheten

Det har ända från filmens begynnelse gjorts film i de arabiska länderna men inte alltid av den inhemska befolkningen. Filmen har alltid använts för att stärka den egna identiteten. När större delen av arabvärlden var kolonier till europeiska makter förlade utländska bolag inspelningarna till de exotiska kolonierna och skildrade sig själva som hjältar och bevarare av ett kulturarv medan araberna framställdes som förstörare och okunniga vildar.

När befrielsen kom blev filmen ett viktigt vapen för de nya nationerna. Den algeriska filmen föddes ur det långa och mycket blodiga befrielsekriget som varade i sju år. De första åren handlade all film om detta efter att ha inletts med *Slaget om Alger*, en samproduktion med Italien från 1965. I neorealistisk stil visas hur FLN slår tillbaka och hur fransmännen slutligen tvingas ge upp och lämna över makten till algerierna.

I Tunisien, som var ett protektorat och inte lika hårt bevakat, kunde förhandlingar efter en kortare tids kamp inledas med Frankrike och befrielsen kom därför inte att prägla filmproduktionen i lika hög grad. Temat har dock tagits upp 1994 av Moufida Tlatli i *Tystnadens palats* där en ung flicka, Alia, mognar parallellt med den nationella frigörelsen. Hon tror som tonåring på en ljus framtid men filmen skildrar den besvikelse som kampen ledde till. Tunisien fick i samband med sin frigörelse en för regionen ovanligt jämlik grundlag där månggifte förbjöds och kvinnor skulle erbjudas möjligheter till utbildning. Den nya nationen skulle vara sekulär och religionen fick inte samma betydelsefulla roll som i till exempel Algeriet och Egypten.

Egypten är det stora filmlandet i arabvärlden och exporterar film till grannländer och Asien. Härigenom har den egyptiska dialekten kommit

att bli ett filmspråk som förstås av andra araber. Egypten har också haft en ledande roll på det politiska planet och det i sin tur har påverkat filmerna i hela arabvärlden. President Nasir tog makten över Suezkanalen 1956 och därmed var det slut på det brittiska styret i Egypten. Handlingen ledde till stor beundran för presidenten och nasirism blev ett föredöme för andra och stoltheten över den egna nationella identiteten växte.

Tanken att alla araber hade något mer gemensamt än språket och religionen var grunden till panarabismen och dess positiva inställning till framtiden. Men i *Cairo station* från 1958 visas en annan bild upp. Youssef Chahine, den mest kände egyptiske och arabiske regissören, spelar själv huvudrollen som den trasige arbetaren vid järnvägsstationen. Han blir kär i en vacker Coca cola-försäljare som han mördar efter att hon har avvisat hans frieri. Filmen visar hur människor som hankar sig fram och bor i fallfärdiga skjul tvungna att överleva på små medel. Chahine fick kritik för att han varit för realistisk, detta var inte en bild som Egypten ville visa varken den inhemska befolkningen eller utomlands. Detta var inte den verklighet som accepterades som en officiell bild.

Egypten såg det som sin roll att lösa konflikten mellan Israel och Palestina vilket ledde till krig mellan Israel och Egypten. Efter nederlaget i sexdagarskriget 1967 erbjöd sig president Nasir att avgå, men egyptierna visade sitt stöd genom att dra ut på gatorna och han stannade på sin post till sin död. Drömmar och visioner om den nye arabiske mannen i de fria nationerna dog i samband med sexdagarskriget. Istället tog filmerna upp teman om besvikelserna och chocken över att inte ha kunnat förutse händelsen. Teman kring människors kamp i vardagen blev viktigare.

Ytterligare besvikelser byggdes på genom bland annat yom kippur-kriget 1973. I ett flertal filmer återkommer Nasirs tal till nationen som ett av det mest avgörande både för Egypten och för panarabismen. Chahine har i *Sparven* visat hur tron på Nasir kom att förblinda egyptierna och titeln anspelar på den frihet som egyptierna och den arabiska gemenskapen har förlorat. Filmen som kom 1973 slutar med att sparven sitter i en bur, en symbol för vad nederlaget mot Israel ledde till.

Shadi Abdel Salam hanterade besvikelsen på ett annat sätt. 1969 hade hans film *Al-mumya* premiär. Handlingen är förlagd till slutet av 1800-talet, strax innan britterna koloniserade landet. Fynd från en okänd faraonisk grav har börjat dyka upp på den svarta marknaden och det visar

sig vara en familj som lever på att sälja föremålen till utländska samlare. Sonen i familjen som ärver försörjningsansvaret och därmed familjens hemlighet efter att både fadern och brodern har gått bort, vill inte ge sig in i dessa affärer men slits mellan plikten att försörja familjen och att bevara det stolta och historiska arvet inom landet. I en fantastisk slutscen bärs kistorna bort till ett fartyg som väntar vid Nilens strand. Han har gjort sitt val och gravfynden finns nu bevarade på det egyptiska museet i Kairo, men själv är han tvungen att lämna byn eftersom hans släkt ser honom som en förrädare. Abdel Salam ville med filmen visa på behovet av att känna stolthet över sitt historiska arv som en nation.

Bilder av mångfald

Ett nytt tema som började tas upp i filmerna var emigrationen, framför allt till de forna kolonialmakterna. Bristen på arbete och framtidsutsikter gjorde att araberna sökte sig en bättre framtid utomlands. Ett annat tema var de förhoppningar som lades på kvinnorna som nu skulle visa vägen, den väg som männen hade misslyckats med att staka ut. Detta trots att kvinnor inte gavs samma möjligheter att ta del av det offentliga livet eller fatta beslut som rörde dem själva och deras familjer. I *Tystnadens palats* har Alia uppnått sin frihet, hon är inte längre bunden till det koloniala eller beyens (prinsens) kök, men utan en faders namn och gravid med en man som inte vill gifta sig med henne, står hon utan självklar identitet och riskerar dessutom att barnet går fader- och namnlös genom livet precis som hon själv.

I dokumentären *Caméra arabe* från 1987 säger den tunisiska regissören Nouri Bouzid att de måste söka sina identiteter i det som döljs för dem för att verkligen ta reda på vem de är. Han är medförfattare till *Månaden med männen*, 2000, där Tlatli tar upp kvinnors dilemman av att vilja vara delaktiga men förhindras av traditioner som upprätthålls både av män och kvinnor. Men redan i *Bent familia* från 1997 visar Bouzid hur kvinnor som vill leva som moderna människor kvävs i sina äktenskap och vid skilsmässa betraktas som omoraliska kvinnor tillgängliga för andra män. Kvinnor är inte fria individer då samhället stänger dem inne i traditioner och ett begränsat synsätt på män och kvinnors roller. Bouzid jobbar fortfarande med

att avtäcka och söka deras verkliga identiteter i hopp om ett mer jämlikt samhälle.

Sedan inbördeskriget i Libanon har filmare behandlat kriget och vad som hände med befolkningen. I *West Beyrouth* från 1999 visar Zaid Doueiri vikten av att ta vara på den mångkulturalism som alltid har funnits i Levanten. I filmen blir huvudpersonen, som är en muslimsk pojke, kär i en kristen flicka. Medan hans föräldrar diskuterar framtiden i Beirut, om de ska stanna eller fly till Europa, försöker de unga ta sig förbi vägspärrar och soldater utan att avslöja sina identiteter. I filmen *Crazy Beirut* av Randa Chahal Saba (1998) presenteras staden genom ett antal olika etniska grupper som finns i ett och samma kvarter. I filmen finns också en man som först ses sitta och titta ut över staden i en kikare men som i slutet visar sig vara ett kikarsiktet på ett gevär. En krigsskadad man skjuter prick på människorna som passerar på gatan. Inbördeskrig leder uppenbarligen till att världen i sig blir galen och budskapet är att det är viktigt att ta vara på den rikedom som mångkultur innebär.

Férid Boughedir vill i *Sommaren i La Goulette*, 1996, visa att det en gång i Tunisien gick att umgås över gränser av språk och religion. I ett hyreshus i utkanten av Tunis bor tre familjer som representerar tre religioner, islam, kristendom och judendom. Fäderna är sedan länge vänner liksom döttrarna som har bestämt sig för att göra sig av med sin oskuld. Trots konflikter som splittrar fäderna kan de enas igen när de alla har det gemensamt att övervaka sina döttrars hedervärda leverne för en framtid med goda äktenskap. Boughedir berättar med humor hur konflikter uppstår av banala skäl men också går att lösa eftersom vi har så mycket gemensamt oavsett ursprung. Filmen slutar dock med att sexdagarskriget inleds och bland annat den judiska familjen väljer att flytta, som så många andra judar av rädsla för repressalier från den övriga befolkningen.

Precis som i andra länder har arabiska produktioner svårt med finansieringen men tack vare digitaltekniken ges nya möjligheter. I ett land som Saudiarabien, där det inte finns några biografer och saudierna är beredda att köra flera mil för att kunna gå på bio i Kuwait, har en av de få regissörerna, Haifaa Al-Mansour, valt att lägga sina filmer på nätet. Även hon behandlar temat om hur människor med olika bakgrund kommer överens i filmen *Ana wa Al Akhar (The only way out)* från i år.

Fakta och fiktion

Tillbaka till *Babeb al-sima*, så är det inte första gången som en film rör upp starka känslor i Egypten. Det har även drabbat författare och andra konstnärer. Chahine ställdes inför rätta efter att hans film *Emigranten* hade premiär 1994. Filmen bygger på berättelsen om Josef i Bibeln och Koranen. I *Emigranten* handlar det om en man som väljer att utvandra till Egypten där han odlar en bit mark och bildar familj. Efter en tid kommer bröderna som svek honom för att be om hjälp. Utan att avslöja sin identitet bjuder han dem med sin generositet och senare kan de alla återförenas med fadern.

Radikala islamister ville förbjuda filmen och Chahine åtalades för hädelse. Han försvarade sig med att berättelsen om Josef i Bibeln och Koranen ska ses som en förebild och leda människor i deras utövanden, och även att han kanske inspirerats av den just för att han själv heter Youssef. Under processen blev det klart för publiken att deras internationellt kände regissör inte var muslim utan kristen, vilket han inte öppet hade redovisat i sina filmer eftersom han inte anser att det är den viktigaste delen av hans identitet. Många blev besvikna men han friades.

När *Babeb al-sima* skulle visas hade kanske kopterna hoppats på en mer verklighetstrogen berättelse, eftersom de inte tidigare har fått visa sin kultur utan snarare utestängts från den officiella egyptiska bilden av ett muslimskt samhälle. De hade nog helt enkelt hoppats på en ur deras synvinkel mer positiv bild. Fawzis försvar är att filmen är konst. De protesterande kopterna ser filmen alltför mycket som en skildring av en verklighet som Fawzi förlöjligar. Genom att förlöjligen pappans utövande av sin religiösa tro förlöjligar han ett viktigt fundament inom den arabiska traditionen, den att fadern är familjens överhuvud, och med kopplingen till religionen också ett förlöjligande av Gud. Men alla fadersgestalter är inte alltid goda förebilder, vilket bland annat Bouzid har visat i sina filmer. Fawzi låter i alla fall pappan i *Babeb al-sima* förändras till en mer öppen och mindre ortodox människa. I slutet går familjen iväg för att köpa en tv, framför vilken Naiim sedan lyckligt sitter klistrad för att se på film.

Som svar på kritiken säger Osama Fawzi att filmen:

...reflects an ignorance, an inability to look at creation, at art, for what it is, which is simply a figment of the creator's imagination, through the combination of both fiction and fact...