

# Djibril Diop Mambéty, najdržnejši afriški filmski ustvarjalec

GABRIELA BABNIK

Ime senegalskega režiserja Djibrila Diopa Mambétyja se v afriški kinematografiji pojavlja kot posebnost. V času njegovega ustvarjanja so bile filmske poetike v tedanji Zahodni Afriki že zelo raznolike, od povsem eksperimentalnih do različnih izpeljav uporabe ustne tradicije, kot jo najdemo v filmih senegalskega režiserja Sembena Ousmana ali Ababakarja Samba. Ne glede na to pa je Mambétyjeva stilistična izvirnost pri zvočnih rešitvah (v sodelovanju z bratom Wasisom Diopom), pri barvitosti, delu z naturščiki in v uporabi wolofskega jezika afriškemu filmu dodala povsem novo razsežnost.

Mambéty se umešča v drugo generacijo senegalskih režiserjev. Za prvo, ki je filme snemala pred uradno dekolonizacijo (leta 1955 je Vieyra posnel prvi senegalski film **Afrique sur Seine**, ki hkrati velja za prvi afriški film), je značilno prizadevanje za dekolonizacijo, panafricanizem in marksizem. Teoretsko podlago so filmarji iskali v afriških mislecih, kot so Fanon, Cabral in Nkrumah. Za dekolonizacijo duha je morala biti dekolonizirana tudi filmska forma, kakor lepo pove Sarah Lunaček v prispevku *Vpliv (post)kolonialne politike na razvoj filmov v Senegalu in Nigeriji na primeru Sembeneja in Baloguna* (ČKZ, 2001). To misel je povzel tudi Djibril Diop Mambéty, ki je poudarjal, da bi bilo posnemanje prevladujočih filmskih narativnih praks, zlasti hollywoodske, popolnoma nesmiselno. Formo je bilo mogoče osvoboditi na dva načina: bodisi z zaziranjem v preteklost in iskanjem navdiha v afriških tradicijah bodisi z iznajdevanjem novih oblik. Prvo je bližje Cabralovim idejam, drugo pa Fanonovim; obema je skupno prepričanje, da je revolucija mogoča le z bojem množic. Nekateri so preobračali tradicijo, ponovno izumljali mite, spet drugi, kot Ousmane Sembene, so skušali biti stilistično dostopni tudi povsem običajnemu gledalcu. Sembene, sicer tudi literat, se je zavedal omejene dostopnosti pisne literature v Zahodni Afriki in je morda tudi zato film razumel kot sredstvo za doseganje

množic. Tako je na primer v izjemno dobro poantiranem filmu **Xala** (1974) upodobil alegorične junake, v **Ceddu** (1976) pa se je poklonil afriški oralni tradiciji.

Françoise Pfaff v delu *The Cinema of Ousmane Sembene* (1984) Sembenejevo vlogo primerja z delom zahodnoafriškega tradicionalnega pripovedovalca in pevca, griota. V mislih seveda nima griota, ki je v službi višjih slojev, pač pa tistega, ki pripoveduje zgodbe o vsakdanjosti. Mambéty je svojo pripovedovalsko večščino res opredelil za griotizem, vendar ne v klasičnem pomenu besede – imel se je za griota, ki sporočila sedanjosti prenaša v prihodnost, za vizionarja in kreatorja prihodnosti. Vizijo filma je med drugim ubesedil v dokumentarnem filmu **Parlons Grand-mère** (1989), s katerim je prekinil skoraj dvajsetletni ustvarjalni molk. Z obrazom, obrnjenim proti svetlobi, in z značilno umirjenostjo pripoveduje, da so otroci zanj kot božanska bitja. »Ko jih vidim, bi jim dal krila. Hočem, da se odmaknejo od nas, da nas zapustijo. Hočem, da odidejo, se odselijo drugam, stran od naše preračunljivosti. Hočem, da so ptice. Otrokom želim, da bi lahko poleteli v nebo.« Medtem vidimo pohabljeno deklico iz kratkega filma **Mala prodajalka sonca** (*Le petite vendeuse de soleil*, 1999), ki se pobira s tal. Ko se končno pobere, se med hojo z eno nogo odriva od tal in s pomočjo palic skorajda lebdi. Mambéty jo je opredelil kot deklico starko, ki v soju polne lune ve, kako pripovedovati zgodbo. Deklica bi bila lahko tudi drugačne vrste starka. Starka, ki bi zahtevala, da se držimo slovnice. Besedna igra med »grandma« in »grammar« opredeljuje njegovo dialektiko: starka od svojega vnuka, torej Mambétyja, vsakič znova zahteva, da redefinira slovnico, da zgodbo upove vsakič drugače.

Mambéty, ki se je sprva udeleževal kot igralec v nacionalnem gledališču Daniel Sorano, je kasneje energijo in tudi ohranitveni nagon, predvsem v smislu ugovarjanja



LE FRANC (1994)

kolonizatorjem, usmeril v film. Ni šlo le za to, da se mu je film zaradi širšega dometa zdel privlačnejši, pač pa je čutil, da mora »osvoboditi« duha. Leta 1968, pri triindvajsetih, je posnel prvi film **Contrast City**, leto kasneje pa še kratkega **Badou Boy** (1970). V senegalsko kinematografijo je vstopil v obdobju njenega razcveta. Takoj po neodvisnosti, na začetku šestdesetih let, so začeli nastajati predvsem dokumentarci in z njimi se je izoblikovala prva generacija afriških filmarjev. V obdobju od leta 1966 do 1976 pa je začelo število afriških filmov v frankofonski Afriki strmo naraščati: Paulin Soumarou Vieyra v delu *Le Cinema au Senegal* (1983) trdi, da so bila to zlata leta agencije *Bureau du cinéma*, ki je bila ustanovljena leta 1963 v okviru francoskega Ministrstva za sodelovanje. Namenjena je bila omogočanju snemanja filmov afriških režiserjev. Poleg sredstev so imeli na voljo še montažni center s honorarno zaposlenimi montažerji in montažerkami. Film je bil razumljen kot medij z največjim potencialom za povrnitev kulturne identitete Afričanom. Pri tem je bila na delu dobra mera romanticizma; šlo je za verjetje, da je evropski film dekadenten in da mu lahko Afrika povrne izgubljeno magičnost. Ideja, ki jo je zagovarjal tudi Mambéty.

V tem duhu so svojo kinematografijo zasnovali tudi drugi senegalski filmarji, Momar Thiam, Mahama Johnson Traore, Tidiane Aw, Ababacar Samb Makharam in režiserka Safi Faye, ki se je za film navdušila med sodelovanjem z Jeanom Rouchem. Mambéty, ki nikoli ni pridobil formalne filmske izobrazbe, je iz te skupine precej izstopal. Že s filmom *Badou Boy* je postalo jasno, da ustvarja neko povsem novo afriško realnost, ki je po eni strani zaznamovana z bogato oralno simboliko, po drugi pa se odvija v urbanem afriškem okolju. Ta kombinacija, ki na neki način deluje celo nasilno, ima po eni strani razstrupljevalno funkcijo, po drugi pa ustvarja nekaj novega. Mambétyja so imenovali tudi »Princ

iz Kolobane«, saj je dogajanje vseh filmov postavljaj v okolje, v katerem je bil rojen, v Dakar svojega otroštva. Ko se je »Angel« (njegovo ime Djibril je tudi sinonim za angela) iz šolskih klopi, kjer so se drenjali otroci, ki so bili šele deset let osvobojeni kolonializma, preselil na ulico, je začel snemati prizore iz vsakdana. Ali kot pravijo v Afriki: sanje, ki se srečajo z dnevno svetlobo, so sanje, ki jim je usojeno, da postanejo realnost. Mambéty je samega sebe razumel kot ustvarjalca sanj. Ko so ga spraševali, kako ustvarja filme, je zaprl oči in opisoval temo, ki jo je videl pod vekami. Dokler ni zagledal točk svetlobe: »Te predstavljajo ljudi, konje, živino. Misli delujejo, vendar ne bolj kot srce. Podobe zmešaš. Poveš jim, kam iti, kje se ustaviti in kje pasti. To je scenarij. Ko je scenarij končan, ga poimenuješ. Nato odpreš oči – in imaš film.«

V filmu **Touki Bouki** (1973) je prikazano intuitivno preiskovanje samega sebe, kar je sicer nasprotje ideološkega pogleda, a se zato nič manj odkrito ne upira kolonialnemu nasilju. Mambéty je svoj prvi dolgometražec opisal kot film, temačen kot noč. Takoj je dosegel mednarodno priznanje, prejel je kritiško nagrado v Cannesu in posebno nagrado žirije na moskovskem festivalu. To naj bi bil film »o tistih dneh, ko smo sanjali, da bomo odšli v tujino. Sanjali smo bele sanje o tem, kako bomo snemali filme. Bilo je, kot da bi bili tujci v lastnem domu, tu, v Afriki. Tujci, saj je bilo naše 'vse' v tujini. Tam uspeš in izdeluješ podobe. In ko se vrneš, te ljudje kličejo gospod.« Skoraj iste besede ponovi tudi Mory ljubimki Anti, medtem ko ležita na razbeljenih skalah ob morju in zreta proti odhajajočim ladjam. Značilna poteza Mambétyjevega najbolj eksperimentalnega filma dotlej je, da v izvoru ustvarjalnega dejanja najdemo pristno nasilje, svetoskrunstvo, pomešano z upanjem, da bosta mlada ljubimca lahko izstopila iz sveta, kakršen je, in osvobodila skupnost, skozi katero se vozita z motorjem, okrašenim s kravjimi rogovi, simbolom prihodnosti. Prav to upanje na osvoboditev skritih in pozabljenih energij, vidnih in nevidnih sil, te sanje o vstajenju bitij in stvari so antropološki in politični temelj klasične črnske umetnosti, ki se nahaja tudi v samem jedru Mambétyjeve umetnosti. Bistveno gibalno moči je telo in v najboljšem pomenu besede simbol konstitutivnega dolga vsake človeške skupnosti.

Ne glede na to, kako kritičen je Mambéty do življenja, pa so v središču njegovega ustvarjanja tiste sile, ki se upirajo smrti. Ko meditira, meditira o okoliščinah, ki sestavljajo boj za življenje, kar je estetsko in politično vprašanje. Ustvarjanje novih možnosti za praznovanje, ta kanal za protislovnost, to začasno prizorišče razkošja, naključja in



MALA PRODAJALKA SONCA (1999)

spolne aktivnosti proizvede metaforo za bodočo zgodovino. Pa ne gre le za to, da je *Touki Bouki* spričo migrantske krize še bolj aktualen kot prej, pač pa za to, da je temu filmu sledilo dvajset let tišine. Dokler ga ni *Touki Bouki* še enkrat poklical. Glavna junakinja Anta se znova pojavi v filmu *Hyènes* (1992), ki je priredba dramske igre Friedricha Dürrenmatta. Tokrat jo srečamo kot Linguere Ramatou, ob njej pa nastopi še Dramaan Drameh, njen nekdanji ljubimec. V *Hyènes* se Linguere Ramatou po tridesetletni odsotnosti vrne v mesto Colobane. Linguere, za katero je rečeno, da je bogata kot »svetovna banka«, tamkajšnjim prebivalcem obljudi 100.000 milijonov frankov za uboj njenega nekdanjega ljubimca. Ljudem, katerih dostojanstvo postavi na preizkušnjo, reče: »Ali si boste umazali roke s krvjo ali pa boste za vedno ostali v revščini.« Ko je imela sedemnajst let, je zanosila. Namesto da bi Drameh priznal otroka, je plačal možka, ki sta pričala proti njej. Mesto je zapustila in se prostituirala od New Yorka do Pariza. Otrok, ki ga je rodila, je nosil ime Goudi (»zvezda«). Intimna zgodba o ljubezni in maščevanju je na alegorični ravni tudi kritika neokolonializma in pripoved o tem, kako je zahodni materializem ubil afriške sanje o neodvisnosti.

Enako kot v filmu *Touki Bouki* tudi v *Hyènes* naletimo na svetoskrunstvo, žrtvovanje in razsipnost, ki množijo fetišee, da bi popolnoma dekonstruirali obstoj – skozi igro, spektakel in načelo preobražanja. Radikalna kritika obstoječega reda, ki tokrat ni omejena le na Afriko, saj gre za univerzalno ali pa kar globalno zgodbo, prinaša utopično, metafizično in estetsko dopolnilo njegovemu prejšnjemu ustvarjanju. V kratkih filmih, ki so sledili *Hyènes*, trilogiji o »malih ljudeh«, je Mambéty prikazal posameznike, ki z močjo domišljije premagajo materializem. Film *Le franc* (1994) se osredotoča na revnega moža, ki ima na steni nalepljen poster Yadikooneja, afriškega Robina Hooda; ta je menda kot zgled služil tudi



HYÈNES (1992)

Mambétyju. Ob njem sanja, da bo nekoč postal slaven glasbenik. V drugem filmu iz trilogije, ki je bil predvajan posthumno, *Mala prodajalka sonca*, nekakšni himni otrokom z ulice, vidimo pohabljeno deklico. Z nekaj drznosti bi bilo moč reči, da je to tisti nezaželeni otrok iz filma *Touki Bouki*. Kljub nevidnosti in pohabljenosti sije kot luč na grdo realnost. Ne glede na težke okoliščine, ki so dane tem »malim ljudem«, nam Mambéty na simboličen način kaže odnose pravičnosti, nekoristoljubnosti in brezpogojne pripadnosti.

Mambéty je umrl 23. julija leta 1998 za posledicami pljučnega raka. To seveda ni zaustavilo magičnosti njegovih filmov: razkriva se v poskusu opredelitve novega tipa humanizma, ki ga je želel uprizoriti v trilogiji kratkih filmov. *Touki Bouki* in *Hyènes* sta del iste zgodbe o moči in norosti. Pripadnost kontinentu je izrazil tudi z recitiranjem poezije za tri aktiviste iz Zimbabveja (*Le Glas*, gre za sodelovanje z Renéjem Vautierjem). Posebna vrednost Mambétyjevih filmov pa je tudi v tem, da je zanje pokazalo navdušenje domače, afriško občinstvo, danes pa navdihuje tudi mlajšo generacijo ustvarjalcev. Po njem so na primer poimenovali Waru Studio v Senegal, okoli katerega se zbirajo glasbeniki in filmarji. Na bienalu leta 2018 v Dakaru so se mu mlajši ustvarjalci poklonili z uprizoritvijo njegovih filmov v obliki fotografske instalacije. V njej je razstavljenih dvajset prizorov iz filmov *Badou Boy* in *Touki Bouki*. Mambéty je sanjal prihodnost, v kateri bo mogoče demistificirati materializem in kjer bo magičnost Afrike zopet prišla do izraza. S skrbjo za »afriškega človeka« se ni hotel odcepiti od sveta, ampak je le potrjeval nujnost odstranjevanja ograd. Ko v filmu *Le franc* hkrati zaslišimo klic k molitvi in saksofonista, postane jasno, kaj je mislil z verovanjem v virtuosnost vetra, v avtoriteto vetra. Vedel je, kako počakati na veter in se mu predati, kajti šele iz te predaje se lahko porodi čudež. A pojasnjevati ta čudež – to je bil zanj največji greh ...