

# HOLLYWOOD NA NILU

OB RETROSPEKTIVI EGIPTOVskega FILMA V CANKARJEVEM DOMU SMO K PISANJU POVABILI POZNAVALKO ARABSKIH KINEMATOGRAFIJ IN AVTORICO KNJIGE POPULAR EGYPTIAN CINEMA: GENDER, CLASS, AND NATION.

VIOLA SHAFIK

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Od devetdesetih let prejšnjega stoletja je egiptovsko filmsko produkcijo v regiji dopolnjevala, če ne tudi delno zasenčila, produkcija elektronskih medijev – z Dubajem, ki se trudi postati novi regijski medijski center, in Sirijo, ki uspešno tekmuje z egiptovskimi TV nadaljevankami. Toda Egipt je vseeno ohranil svojo podobo Hollywooda na Nilu, saj je bil prva arabsko govoreča država, ki je razvila filmsko industrijo že v 30-ih letih. Njeni izdelki so krožili po sosednjih arabskih državah med in po kolonialnem obdobju, še več, s tem ko so plakati polnili ulice arabskih mest, so postali izvor nacionalnega ponosa in stalnega zanimanja domačih medijev. Kot tehnični dosežek nekoč koloniziranega arabskega ljudstva je vzbujala samospoštovanje pri občinstvu drugih držav v regiji, ki so bile v tistem času še pod kolonialno oblastjo, npr. pri Alžircih.

Med dekolonizacijo je za nekatere bolj radikalne cineaste v Egiptu in zunaj njega egiptovska kinematografija postala sinonim za dekadenco in kulturno odtujitev; dejstvo, ki ni nujno vplivalo na njeno priljubljenost, še posebej v regiji, med občinstvom iz nižjega razreda. S skupno več kot 3000 celovečerci od leta 1923 je egiptovska filmska industrija ustvarila komercialni in izvozno usmerjen žanrski film, ki temelji na lokalnem zvezdniškem sistemu in zasebnih vlaganjih (kratek intermezzo nacionalizacije in posega države v 60-ih letih ni spremenil njegove osnovne strukture in komercialne usmeritve). Tako je ta produkcija osta-

la veliko bolj priljubljena kot obrobni in sporadični avtorski filmi Magreba in rodovitnega polmeseca, ki krožijo po filmskih festivalih in zahodnih art kinodvoranah.

Egiptovska tradicionalna odličnost v polju medijev je posledica več dejavnikov. Izvira iz živahnega gledališkega gibanja, ki je cvetelo v poznem 19. stoletju, in glasbene industrije, ki se je razvila v 20-ih letih in je olajšala širjenje egiptovskega narečja. Kljub dejstvu, da je bil Hollywood vedno vir odkritega ali prikritega navdiha za egiptovski film, in čeprav se je ta vedno uklanjal potrebam arabskih potrošnikov z levantskimi ritmi, liki in lokacijami v 40-ih in 50-ih, popuščanjem moralnemu konzervativizmu zalivske regije v 80-ih in naraščajoči novi morali in družinski usmeritvi, ki je sledila, mu je vseeno – enako kot filmom ameriških studiev – uspelo ohraniti močan lokalni značaj.

Za razliko od Hollywooda pa njegova spektakularnost in privlačnost ne izhajata iz tehnične odličnosti ali inovativnih filmskih stilov, ki jih je vedno oteževalo kronično pomanjkanje znanja in spretnosti, vlaganj in primernih strategij financiranja, pač pa temeljita na njegovem desetletja starem zvezdniškem sistemu in navezavi na lokalno kulturo na njeni jezikovni, glasbeni in čustveni ravni ter občasno tudi na družbeni in politični, ko film obravnava teme, ki zadevajo občinstvo. Druga privlačnost je zagotovo tudi njegovo dolgoletno zanašanje na najbolj univerzalne filmske žanre – melodramo, komedijo, muzikal in akcijski film.

Pri zgodnji kinematografiji je skupaj z melodramo

in farso muzikal igral ključno vlogo in je bil zadolžen za vzpostavitev trdnega tujega trga za egiptovski film, in sicer od leta 1933 dalje, od izvoza prvega melodramatskega filma *The White Rose* (Al-Warda al-Bayda') Muhammada Karima s pevko in skladateljico 'Abd al-Wahhab v glavni vlogi nesrečne zaljubljenke. Te vrste melodrama, ki je pogosto predstavljala slavnega pevca ali pevko v glavni vlogi, je bila stalnica do 70-ih let. Tako imenovani »Zvezdi Orienta« Umm Kulthum, ki se je pojavila npr. v filmu *Fatima* (1947) v vlogi dekleta iz nižjega razreda, ki jo mladi bogataš prevara z lažno poroko, so sledili drugi nadarjeni pevci in pevke, kot so Asmahan, Farid al-Attrash, Layla Murad, Shadia in 'Abd al-Halim Hafiz.

Dejansko sta smrti Um Kulthum leta 1975 in Hafiza leta 1977 zaznamovali konec zlate dobe egiptovskega muzikala. V svoji dolgi zgodovini se egiptovski filmski muzikal ni omejil zgolj na melodramatske zgodbe. Že med produkcijskim bumom v poznih 40-ih, ko je stopnja proizvodnje skočila na 50 filmov letno, se je izkristalizirala nova priljubljena forma. Oblikovala jo je zabavna mešanica, ki si je sposajala pri vseh vrstah žanrov, od farse do melodrame, opremljena pa je bila z obveznim srečnim koncem. Ples, še posebej trebušni, glasba in pesmi so veljali za nepogrešljive. V istem času pa so na prizorišče vstopili še elementi ameriškega varietejskega filma.

V 50-ih in 60-ih se je spekter še dodatno razširil z novimi žanri, kot so triler, gangsterski, verski in politični film ter bolj lokalni žanr razbojniškega filma.



Silence ... We're Rolling (Skoot hansawwar), 2001, Youssef Chahine



Alexandria - New York

Nastopil je prvi val egiptovskega realizma, ki ga je sprva predstavljalo omejeno število režiserjev, predvsem Youssef Chahine (Yusuf Shahin), Salah Abu Seif (Saif) in Taufiq Salih. Glede na to, da so bili ti filmi realizirani v kontekstu filmske industrije z zvezdniško zasedbo in načrtovano sceno, jih še najbolje opišemo kot neke vrste melodramatski realizem. Zaradi politične in umetniške zaveze njihovih režiserjev so vseeno zastavljali vprašanja, ki so segala od tuje nadvlade in družbene nepravilnosti do racionalizma in enakosti spolov. V tem času so postale pogoste tudi adaptacije literature, v prvi vrsti romanov Naguiba Mahfouza, ki je bil sam ploden scenarist, a tudi mnogih drugih avtorjev.

V 70-ih in 80-ih se je egiptovski realizem, ki je veljal za bolj »resnega« od ostalih uveljavljenih žanrov, razvil v »socialno dramo«, večinoma mešanico gangsterskega filma in melodrame, opremljene z družbeno kritiko. V istem obdobju so nekateri drugorazredni režiserji prevzeli značilnosti azijskega filma borilnih veščin. Naposled so 80-ta doživela rojstvo drugega vala realizma, novega realizma. V teh filmih so ostro kritiko po-naserske politike »odprtih vrat« in padca življenjskih standardov, korupcije in materializma izražali režiserji kot Atef El-Tayeb, Khairy Beshara, Mohamed Khan, Daoud Abd El-Sayed ter scenarist in režiser Bashir al-Dik. Čeprav so se ti filmarji, še posebej Mohamed Khan, začeli vse bolj izogibati studiem, kar je dokaj jasno v filmih, kot je *Dreams of Hind and Camelia* (Ahlam Hind Wa Kamilyyya, 1988), so se morali vseeno ukloniti egiptovskemu zvezdniskemu sistemu in žanrskemu filmu, pri čemer so za privabljanje občinstva uporabljali večinoma elemente akcijskega filma.

Novi realizem je v 90-ih večinoma izumrl, čeprav se vsake toliko novi filmi in novi režiserji vračajo k realistični motivaciji in njenemu stilskemu pristopu, kot npr. Magdi Ahmad 'Ali v svojem *My Life, My Passion*

(Ya Dunya Ya Gharami, 1996) ali Khaled Youssef (Khalid Yusuf, so-režiser filma *Chaos* [Heya Fawda] Youssefa Chahina; 2007) v svojem *Until Further Notice* (Hina Maysara, 2008). V 90-ih se je zgodila določena diverzifikacija produkcije s pojavom novih vrst občinstva. Zlasti mladi so postali glavni potrošniki velikega števila na novo ustanovljenih, dobro opremljenih kinodvoran – te so sestavni del modernih nakupovalnih središč, ki se večinoma nahajajo na obrobju velikih mest – in tako je prišlo do pojava tako imenovanega filma nakupovalnih središč. Ta se večinoma osredotoča na mlad par srednjega razreda in njune čustvene težave, kot npr. *Sahar al-Layali* (Sleepless Nights) režiserja Hanija Khalifa, ki je postal velika uspešnica leta 2003.

V poznih 90-ih se je pojavilo digitalno ustvarjanje filmov, ki so ga finančno podpirale kulturne institucije ali pa je bilo popolnoma neodvisno, pri čemer so predvsem mladi avantgardni filmarji najpogosteje producirali eksperimentalne kratke filme, ki niso bili namenjeni prikazovanju na velikem platnu. Poskusi ustvariti alternativno kinematografijo, ločeno od uveljavljene, segajo daleč nazaj v pozna 60-ta. Nove ideje in umetniške smeri so se začele širiti predvsem po vojaškem porazu leta 1967, npr. prek članov društva Novi film, ustanovljenega leta 1969. Navdihovali so se pri evropskem novem valu, najbolj izrazito pri idejah oberhausenskega manifesta. Društvo je vključevalo scenariste, režiserje in filmske kritike; producirati so nameravali politično angažirane filme, ki so se oddaljevali od prevladujočega egiptovskega uveljavljenega filma. Ekonomsko neodvisnost so skušali pridobiti tako, da so delali na osnovi odlogov in prosili javno filmsko organizacijo za finančno pomoč. Člani so zrežirali dva celovečerna igrana filma *Song on the Passage* (Ughniyya 'Ala al-Mamar, 1972) režiserja 'Alija 'Abd El-Khaleka in *Shadows on the Other Side* (Zilal 'Ala



Chaos

al-Janib al-Akhar, 1975) Ghaleba Chaatha. Oba sta bila posneta po literarnih delih, na narativni ravni pa sta naznanila določeno »polifonijo«, ki razbija vsevedoči realistični diskurz in ustvarja raznoterost subjektivnih glasov in perspektiv. Najzanimivejši egiptovski art film tistega časa je bil javna produkcija *The Mummy: The Night of Counting the Years* (Al-Mumya', 1969) režiserja Chadija Abdessalama, v prvi vrsti zaradi njegovih stilskih dosežkov in nenavadnega scenarija. Toda film je izšel šele leta 1975 zaradi zamude s strani producenta – splošne filmske organizacije. Neposreden vpliv tega filma, ki si je medtem prislužil visoke pohvale, je v tistem času ostal majhen.

Glavni problem, ki je oteževal razvoj alternativne egiptovske kinematografije, je bil vedno ekonomski. Vseeno pa so znotraj okvira filmske industrije obstajali odločni individualni poskusi, kot so *The Impossible* (Al-Mustahil, 1965) Husaina Kamala, *The Sparrow* (Al-'Usfur, 1974) in *The Return of the Prodigal Son* ('Awdat al-Ibn Al-Dall, 1976) Youssefa Chahina ter *My Wife and the Dog* (Zawjati Wa-l-Kalb, 1971) Sa'ida Marzuqa. Široka uporaba *flashbackov*, sanjarjenj in nočnih mor je dala tem filmom poseben značaj. *My*



Jakubianova hiša (Omaret yakobean), 2006, Marwan Hamed

*Wife and the Dog* se zdi še posebej uspešen v tem, da spelje gledalca na stranpoti, saj se večji del filmskega dogajanja izkaže za fantazijo, ki si jo zamišlja glavni lik, svetilničar, ki je prek tovariša poslal sporočilo svoji mladi ženi, sedaj pa ga muči ideja, da bi se žena ljubila s slom. Izjemni tako na narativni kot tematski ravni sta dve deli Daouda Abd El-Sayed: *The Search for Sayyid Marzuq* (Al-Bahth 'An Sayyid Marzuq, 1991) in *Land of Fear* (Ard al-Khawf, 1999). Oba filma strukturirata zaplet okoli motiva eksistencialnega potovanja, v katerem posameznik zaman poskuša pridobiti svojo lastno identiteto. *Land of Fear* imamo lahko za enega najbolj dovršenih egiptovskih filmov tako na vizualni kot tudi na narativni ravni. Metafizično iskanje resnice mu uspe preobleči v razburljivo gangstersko filmsko zgodbo z Ahmadom Zakijem v glavni vlogi agenta pod krinko, ki postane vpliven preprodajalec droge, izgubi stik z nadrejenimi in končno tudi zaupanje v svojo pravo identiteto. Filmi Abd El-Sayed na splošno združijo avtorsko motivacijo z žanrskim filmom, in sicer z namenom ohraniti zanimanje občinstva.

Najbolj znano utelešenje egiptovskega avtorskega filma je seveda Youssef Chahine. Bil je prvi, ki je leta

1978 vpeljal radikalno oseben film s svojo napol avtobiografijo *Alexandria Why?* (Iskandariyya Lih?). To ni le eden njegovih najbolj dovršenih filmov, je tudi film, ki je mlade režiserje, npr. Mohameda Malasa in Nourija Bouzida, po vsem arabskem svetu spodbudil v njihovem prizadevanju za nov arabski film. Chahine je po *Alexandria Why?*, ki mu je prinesel srebrnega medveda na Berlinalu, posnel nadaljevanji tega filma *An Egyptian Fairytale* (Haduta Misriyya, 1982) in *Alexandria Now and Forever* (Iskandariyya Kaman Wa Kaman, 1990). To trilogijo je zaznamovala narativna in stilsko hibridnost, mešanje žanrov in filmskih tipov od arhivskih dokumentarnih posnetkov do gledaliških predstav, pesmi, plesov in flashbackov, vse to pa se je seštelo v subjektivno stališče o njegovem vsakdanjem in socialno-političnem okolju. Končno je sledilo še četrto nadaljevanje *Alexandria – New York* (2004), ki je črpalo iz Chahinovih študentskih izkušenj v ZDA. Chahinov pravi dosežek je bil, da je v Egipt prinesel idejo tuje koprodukcije, naprej z *The Sparrow*, ki ga je koproducerala bivša alžirska javna organizacija ONCIC. Za vse nadaljnje filme se je lahko obrnil na različne francoske kulturne in uradne institucije kot

tudi evropsko televizijo. Šele od začetka novega tisočletja so arabske TV postaje, med drugimi Maroc 2 in ART, tudi pristale na koprodukcijo njegovih projektov. Na splošno so bili Chahinovi filmi dokaj uspešni pri lokalnem občinstvu. Čeprav v stilu naslavlajo mednarodno občinstvo art kinodvoran, pa hkrati reciklirajo elemente zgodnjega hollywoodskega filma, še posebej muzikala, ki je ostal vir stalnih navdihov za Chahina, pri čemer uporablja na trenutke precej nekoherentne narativne linije in razmišlja o svojih najljubših temah tolerance in sobivanja. Kot mnogo drugih uglednih egiptovskih režiserjev Chahine kljub stalnim poskusom, da bi ustvaril svoj individualni stil, ostaja otrok Hollywooda na Nilu.