Maandblad / Nr. 257 / oktober 1978 / 55 frank
Nederland: 4,5 gulden

film en televisie

Dag van de Media 1978: Film en Derde Wereld

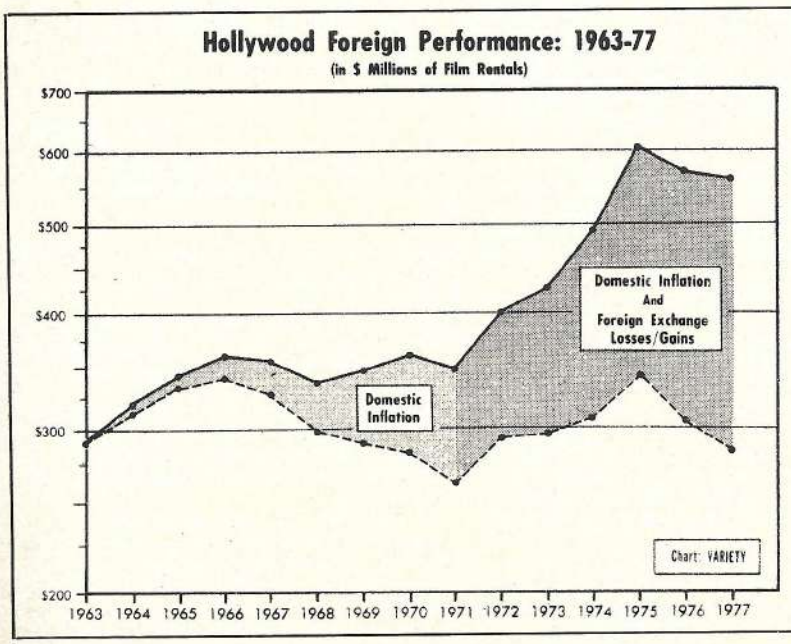
Kinema in de Derde Wereld: David tegen Goliath?

I. LATIJNS AMERIKA

Als trouw lezer van "Variety", hét internationale weekblad voor **"Films-Video-TV-films-Radio-Music-Stage"** valt het me niet moeilijk te begrijpen dat "Hollywood" zichzelf vandaag de dag nog altijd beschouwt als filmleverancier nummer één op deze wereld. Op de Oosteuropese landen na, wordt de filmindustrie gemonopolizeerd door de kapitalistische "majors" (Universal, Paramount-Warner-Columbia-United Artists) die van oudsher een stevige greep hebben op de nationale kinema-industrieën, zowel wat exploitatie als produktie betreft. De "majors" zijn natuurlijk ook met hun tijd mee geëvolueerd en hebben zich laten opslorpen door multinationals (UA door "Transamerica", Paramount door Gulf & Western, enz.); om de zware belastingsdruk te omzeilen hebben zij voor "superprodukties" hun toevlucht gezocht in belastingslage financiële paradijzen (in Nederland bvb.). **Marathon Man** van John Schlesinger was bvb zo'n film.
Deze gekonsolideerde positie wordt zomaar niet opgeofferd aan nationale kinema's. Nemen we het voorbeeld van Latijns-Amerika: 316 miljoen inwoners. Vrijwel alle landen (zo'n dertigtal) bevinden zich via totalitaire regimes of militaire diktaturen onder de Amerikaanse invloedssfeer. Cuba is zowat de enige vreemde vogel in de bijt. In bijna alle landen leeft een rijke maar zeer beperkte (2 tot 5 %) burgerij op kosten van de rest van de bevolking. Deze armoedige bevolking wordt de mond gesnoerd met voetbal en kinema. Of met geweld.Kijken we even naar de recente militaire coup in Bolivië of de vervalste verkiezingen in Peru. En wat nu met Nicaragua? Om het niet steeds over Chili te hebben. De landen die even een tip van de vrijheid ervaren hebben door méér tolerante militaire overheersers, hebben bijna onmiddellijk een "Nationaal Filminstituut" georganizeerd. In Brazilië groeide daar de "cinema nôvo" uit (Glauber Rocha, Carlos Diegues, e.a.), in Chili verschenen films van Miguel Littin. Ook Argentinië zond zijn zonen uit: Humberto Rios maakte een prangend dokument over de sociale en politieke toestand in Bolivië, terwijl Raymundo Gleyzer hetzelfde deed over Mexico (in resp. **Kreet van het volk** en **Mexico, bevroren revolutie).** In Bolivië zelf zou Jorge Sanjines met het eenvoudige maar ontstellend-gruwelijke **Bloed van de Condor** (sterilizatie van de autochtone bevolking onder het mom van Amerikaanse ontwikkelingshulp) de meest invloedrijke Latijnsamerikaanse filmer worden.

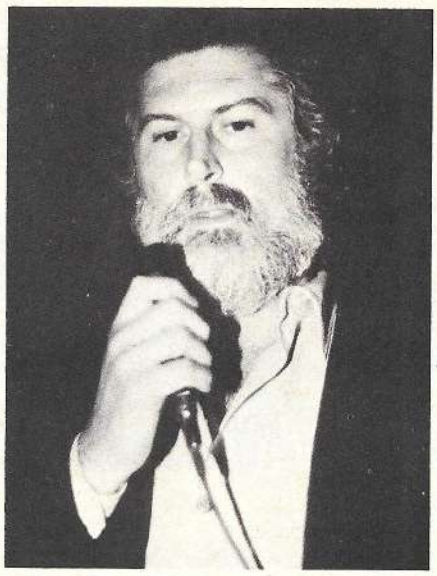
De wanhoop en tegelijk de drang naar bevrijding die uit deze films sprak, rezulteerden alsnog in een sterkere repressie op de "revolutionairen" vanwege de overheden.

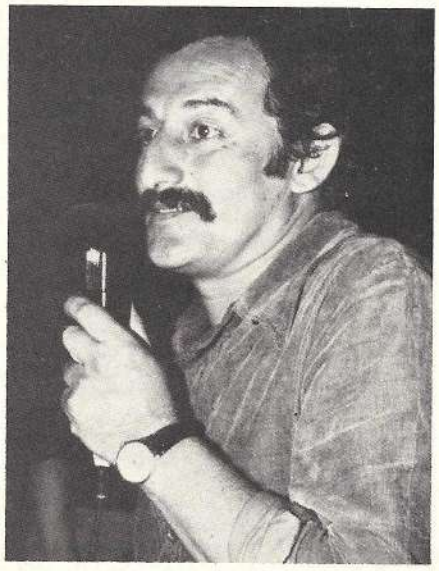
Op vlucht naar vrijere Europese oorden, konden Sanjines en Fernando Solanas onder de meest ondankbare omstandigheden toch nog verder films opnemen in Latijns-Amerika terwijl de technische afwerking in Europa gebeurde. (**Los Hijos de Fierro** van Solanas werd op die manier een Frans-Duitse co-produktie die 5 jaar in beslag nam, van 1972 tot op heden; Sanjines' jongste film, **Fuera de Aqui,** kwam tot stand in samenwerking met Bevrijdingsfilms, Leuven). Zij mogen evenwel nog van geluk spreken. Raymundo Gleyzer bvb. is al jaren spoorloos en vermoedelijk vermoord. Wie inderdaad ter plekke blijft, leidt niet bepaald een risikoloos bestaan: Sanjines' cameraman, Antonio Eguino, kwam meermaals in een Boliviaanse gevangenis terecht.
Zijn aldaar verwezenlijkte **Pueblo Chico** (1976) zal binnenkort ook eindelijk in Europa te zien zijn.
Vandaar dat ik het speciaal aan Latijns-Amerika gewijde jaarlijkse nummer van "Variety" niet zonder grijnzen ter hand neem. Redaktioneel blijft het blad vrij open voor alternatieve berichtgeving, maar het grootste gedeelte gaat toch naar bedekte of openlijke publiciteit voor de triomfen van de Hollywoodfilm aldaar. Van een echte ontplooiing van de Latijnsamerikaanse film is intussen helemaal geen sprake meer. Integendeel, de "overlevende" kineasten ginge Hollywood gewoon kopiëren.
Cynisch genoeg gebeurde het tegendeel van wat Glauber Rocha in **Antonio das Mortes** (toch wel de meest relevante film uit de korte bloei van de cinema nôvo en de Latijnsamerikaanse film uit de jaren zestig) in een episch-lyrisch-muzikaal sprookje had voorspeld: de Jangunco werd geen Cangaceiro, de tegen het volk gehuurde moordenaar werd toch niet omgeturnd naar het verzet...
De Braziliaanse film"industrie" brodeert nu rustig verder op een soort van ge-Emmanuelle-zeerde filmkomedies à la **Dona Flor en haar twee echtgenoten,** dat zelfs in de USA tot een bescheiden kassukses kon uitgroeien en uiteraard ook in België te zien was. Te Cannes was er dit jaar toch één boeiende Braziliaan: **Coronel Delmiro Gouveia** van Geraldo Sarno. Ver van een kritische analyze te zijn van het Zuidamerikaanse "wirtschaftswunder" (dat kàn gewoonweg niet omwille van de stevige censuur) ontleedt deze boeiende prent de gevolgen van de Europese industriële revolutie en WO I op



Een grafiek die de buitenlandse netto-ontvangsten van Hollywoodprenten beschrijft over een periode van 15 jaar: van 1963 tot en met 1977. In die periode steeg de winst van 293.000.000 $ naar 563.000.000 $ (aangegeven door de zwarte lijn); de stippellijn duidt het winstpeil aan dat rekening houdt met het inflatie-ritme van de dollar. Daaruit blijkt dat de 1977-winst in 1963 $ uitgedrukt slechts 284.500.000 $ bedraagt (of een bijna te verwaarlozen verliespercentage van 0,2%). Dat betekent dus dat de Hollywood-filmindustrie zich ondanks alle waarschuwende geluiden van een grote filmkrisis, stevig rechtop heeft weten te houden in het buitenland. De «meerwinst» van de inflatoire dollars wijst er tevens op dat Hollywood zijn films steeds duurder aan de man heeft weten te brengen. De konsument weet nu ook waar hij de prijsstijgingen van zijn biosticket aan te «danken» heeft. (Bron «Variety» 28/6/78). Europa en de Derde Wereld zijn, ondanks de krisis, steeds belangrijker investeerders-zonder-inspraak in de Hollywoodkinema geworden.

de Braziliaanse ekonomie en industrie die zich van vroegere koloniale banden willen losrukken. Een nogal dubbelzinnige figuur, grootgrondbezitter Delmiro Gouveia, ondergaat een socializerend proces, kiest partij voor het arme volk en onder zijn impuls ontstaat in een onontgonnen deel van de Sertao een bloeiende volksstaat die zich uit de greep weet te houden van het centrale bestuur. De gemeenschap van Delmiro weet de Braziliaanse katoenmarkt te veroveren, zijn sukses wordt opgemerkt door de Britse katoenbaronnen die het Zuidamerikaanse monopolie na W.O. I opnieuw willen veroveren. Delmiro weigert zich aan te passen en wordt in 1917 vermoord. Geraldo Sarno weet op een intelligente en boeiende kinematografische manier (nu eens episch-lyrisch, dan weer autentiek-volks) de vestiging van een nieuwe neo-koloniale heersende klasse te schetsen die zich stilaan bindt aan het internationale grootkapitaal.
Uit de overige Zuidamerikaanse landen valt momenteel weinig goeds te verwachten. Het interview met Jan Lindqvist, elders in dit nummer, mag in dit verband verhelderend werken. De eveneens elders in dit nummer besproken film **Gaminos** van Ciro Duran over het lot van kinderen in de bidonvilles van Bogota is een schrijnende maar eenzame vogel in de onbestaande filmindustrie in Colombia. De maker drukte in Cannes nog de hoop uit dat de nieuwe verkiezingen misschien de mogelijkheid zouden scheppen om de film aldaar te mogen vertonen. Colombia, dat een pleisterplaats is voor smokkel- en drugmaffia, is één van de "oudste" Latijnsamerikaanse demokratieën waar nog verkiezingen "kunnen" plaatsgrijpen. Turbay Ayala (kandidaat van de "maffia") haalde zijn slag thuis op 4 juni jl. Over het lot van Duran en de carrière van zijn film in Colombia heeft ons verder nog geen nieuws bereikt...
Het enige Zuidamerikaanse land waar een nieuwe filmindustrie met relatieve vrijheid voor de kineasten recentelijk is ontstaan, is Venezuela. In 1976-77 kon onder de regering van Carlos Andres Perez een "filmdienst" opgericht worden die afhangt van de "Dienst voor Toerisme", hoewel de kineasten gepleit hadden voor een onderbrengen bij het Ministerie van Ontwikkeling. De bedoeling is tot een jaarproduktie van 25 speelfilms te komen. Intussen heb ik evenwel nog maar één van die nieuwe films te zien gekregen : **El Ciné Soy Yo** van Luis Armando Roche, een co-produktie met Frankrijk waar ook Juliet Berto een niet onbelangrijke rol in speelt. Het bleek best een gezellig komedietje te zijn. In 1976 werden 697 films in Venezuela uitgebracht : 283 uit de USA, 132 uit Italië, 81 uit Mexico, 51 uit Frankrijk, 37 uit Hongkong en 34 uit Groot-Brittannië. De rest uit andere landen.
De Middenamerikaanse filmmarkt wordt, naast de US-dominantie, overvleugeld door de Mexikaanse filmproduktie. Nogal normaal eigenlijk. Op iets méér dan 100 miljoen inwoners wonen er 60 miljoen in Mexico. Mexico biedt eigenlijk niet veel méér dan Hollywoodaftreksels (een film van Buñuel of Arturo Ripstein terzijde gelaten) : **Survive** en **Tintorero** liggen me het frist in het geheugen, terwijl het onverwachte wereldsukses van **De Non en haar Kind** de lokale smartlappenindustrie een riem onder het hart moet geweest zijn. De Mexikaanse kinema scheen rond 1975 wel een vreemde vlucht te nemen toen de broer van de toenmalige president, Rodolfo Echeverria, als direkteur van de "Film Bank" openlijk te Cannes zijn linkse koers kwam uitleggen. Met Miguel Littin en **Actas de Marusia** aan zijn zijde. In 1976 kwam er evenwel een nieuw regime en de feitelijke verstaatsing van de filmindustrie werd ongedaan gemaakt. Naar verluidt werden tijdens het Echeverria-tijdperk teveel porno- en geweldfilms gedraaid. Nu zijn de grote familiedrama's met big stars (en tranen) weer in ere hersteld. Als lokatie blijft Mexico voor Hollywood nog steeds een grote aantrekkingskracht uitoefenen. Waar elders zouden het hallucinante slot van **Dog Soldiers,** de geweldeskapades van Sam Peckinpah, de romantische westernepen (**Butch Cassidy ..., Rio Lobo, Soldier Blue**) en alle Tarzan-films gedraaid zijn ?





Van boven naar onder Fernando Solanas, maker van **Los hijos de fierro**; Geraldo Sarno, regisseur van **Coronel Delmiro Gouveia**; Ciro Duran, kineast van **Los Gaminos.** (Foto's: Ronnie Pede).

II AZIË

Het dicht bevolkte kontinent Azië heeft wél op verschillende plaatsen een florissante filmindustrie. We denken maar aan de talrijke Kung Fu-drellen die enkele jaartjes geleden de (valse) hoop voor de redding van veel wijkbiosuitbaters betekenden. Japan, Hongkong, Tailand, Maleisië, de Filippijnen zijn nog steeds evenvele bakermatten voor de op Hollywoodse leest geschoeide aktiefilm. Inderdaad weerspiegelden die films eigenlijk niet de geest van de plaatselijke bevolking, of liever bewezen ze de graad van veramerikaanst-zijn van het gele volkje. Vandaar ook het relatieve "karate"- sukses in onze kontreien. Bloederige versies van het doorsnee-televisiefeuilleton met een verhaaltje dat steeds neerkwam op de eeuwige pif-paf-moraal van de goeden versus de slechten. Het kinematografisch vernieuwende uit de "Eastern"-reeks hebben we hier in België nooit echt te zien gekregen. King Hu's **Touch of Zen** werd wegens de te lange duur en de dalende populariteit van het genre terug naar afzender verstuurd en **Pirates and Warriors** werd verminkt en geamputeerd tot een onbegrijpelijke piratenfilm waar niemand iets aan had.
Over de ware "Chinese" film leest men in volgend nummer boeiende dingen, waaruit kan gekonkludeerd worden dat we als Europese filmkijker ook nog niet rijp zijn voor hun naïef-eenvoudige filmstijl. Japan kunnen we bezwaarlijk een Derde Wereldland noemen, hoewel we door hen op filmgebied de laatste tijd helemaal niet verwend worden. De grote meesters werken nauwelijks nog en dan laten hun werken jaren op zich wachten. (Kurosawa, Kobayashi). De nieuwe worden dan gauw in beslag genomen en geschandvlekt (Oshima). De periode dat seksfilms uit Japan aangevoerd werden, lijkt ook voorbij. Vandaar dat Japan ondanks alles toch ook bij de Derde Wereld-landen (op filmgebied) gaat horen en bijna zo ver staat als India. Uit India (een jaarproduktie van 400 à 500 films, de grootste ter wereld, zelfs "Variety" loochent die cijfers niet) kwam vroeger via televisie nog de jaarlijkse Satyajit Ray-produktie het land binnen. Maar nu lijkt het toch eindeloos wachten geblazen op **The Middle Man** (wat enkele gelukkigen tijdens "Film International" toch konden zien) en **The Chess Players.** India is van oudsher een land met sterke filmcensuur. Niet alleen zijn seks, geweld en drank te mijden onderwerpen, maar ook worden kontakten met buitenlandse filmindustrieën afgeraden en meestal zelfs verboden. Met de val van het Indira Ghandi-regime schijnt daar nu verandering in te treden. Op de Croisette te Cannes werd dit jaar een groots opgevatte Amerikaans-Indische co-produktie aangekondigd, **Shalimar** met o.a. Rex Harrison. Wat de Indische

Antonio das Mortes: de huurmoordenaar werd geen verzetsstrijder, in tegenstelling tot wat Glauber Rocha gehoopt had.

Uit de film **Coronel Delmiro Gouveia.**

filmindustrie in de toekomst grotere export-mogelijkheden zal bieden. De grootste handicap is natuurlijk de taal. De meerderheid van de Indische films bestaat nog steeds uit Hindi-produkties, maar die superioriteit wordt meer en meer kwijtgespeeld ten voordele van regionale talen: Telugu, Malayalam, Tamil en Kannada. Deze regionalizering van de filmindustrie blijft evenwel nog voorbehouden aan populaire filmers. Eksperimentele of geëngageerde filmers blijven, wat subsidies betreft, vrij goed in de kou staan. Goutam Ghose, maker van de in Oberhausen bekroonde dokumentaire **Autumn of Hunger** (zie ook "F & TV" 254-255), getuigde daarvan. "De boycot is vooral van technische aard: geëngageerde filmers mogen geen gebruik maken van de technische uitrusting waar populaire filmers wel kunnen over beschikken. Afgedankt of oud 16 mm-materiaal moet met eigen fondsen bekostigd worden. Propaganda-films voor onderwijs of buitenland, waarin voornamelijk de vooruitgang op landbouwgebied bezongen wordt en die een zekere socializering naar de buitenwereld toe tonen, terwijl de korruptie van feodale machthebbers nog schering en inslag is, krijgen alle faciliteiten."

Wat filmimport betreft, hebben Groot-Brittannië en de USA zich sinds jaar en dag in een kultuurimperialistische positie gewrongen. De Indische Overheid verzet zich tegen vreemde films om de eigen kultuur te beschermen en zuiver te houden, wat wel een mooi principe is. Britse en Amerikaanse films worden gratis geleverd en met de opbrengst, zo luidt de konventie, moet de Indische staat het Art-house-park verbeteren en uitbreiden. Op die manier kunnen natuurlijk steeds méér Amerikaanse en Britse films vertoond worden. En kan het Indische publiek de smaak van Hollywood te pakken krijgen. Want eens komt wel de dag dat dit import-verbod opgeheven wordt en dat er werkelijk business met India kan worden gedreven. **Shalimar** is daar de voorbode van. En Steven Spielberg kwam met de mystieke sekwens uit **Close Encounters of the 3rd Kind** in Bombay ook wel niet voor niks terrein verkennen.

Intussen blijft bij ons S. Ray synoniem voor de Indische film. Zonder afbreuk te willen doen aan de grote kwaliteiten van Ray's filmkunst, moet het toch gezegd dat hij zeer "westers" filmt met een voorkeur voor een psychologische beschrijving van de dekadentie en de korruptie van de Indische stedelijke middenklasse. Het platteland kwam zelden of nooit centraal te staan in zijn werken sinds de Apu-trilogie. Een nogal gruwelijk-cynisch-humoristische fabel over ruraal India heeft de aldaar gereputeerde maar bij ons totaal onbekende Mrinal Sen onlangs gemaakt met **Oka Oorie Katha** (De marginalen). Een vader en zijn zoon leven, totaal afzijdig van een dorpsgemeenschap, van de ene dag in de andere. Ze werken net voldoende om zich wat eten te kunnen aanschaffen. Als hun hut door een storm instort, wordt ze nadien in die mate hersteld dat er ten minste een droge plaats wordt vrijgehouden voor het slapen. Luiaards dus, op het eerste gezicht. Maar de oude knokige vader beleeft die levensstijl als een revolutionaire daad tegen het feodale systeem waaronder het dorp gebukt gaat. Mocht hij toch dag aan dag werken, dan kwam zijn arbeid niet hem maar wel de plaatselijke grootgrondbezitter ten goede. Als de zoon evenwel verliefd geraakt op een schoonheid uit het dorp, komt het tot een konflikt tussen vader en zoon, want deze laatste zal zich nu wel laten uitbuiten om met de weinige centen die hij eraan overhoudt het meisje te kunnen veroveren. Sens film is een brutale (vooral het slot is gruwelijk) satire op de wantoestanden van het Indische landleven. Zonder eng politiek geschermutsel van links of rechts, bouwt hij een niet mis te verstane (zowel voor de "volksmens" als de veeleisende intellektueel) analyze op van een samenleving die enkel kan vermenselijkt worden door een schijnbaar kontradiktorische amoreel-anarchistische houding.

Is het best aanvaardbaar **Oka Oorie Katha** als subversief te bestempelen naar Indische maatstaven, dan moet toch gesteld worden dat de graad van kontestatie per land enorm kan verschillen. Nemen we bvb. het eveneens te Cannes vertoonde **Insiang** uit de Filippijnen. Maker Lino Brocka verklaarde onomwonden dat zijn film de uiterste kontestatielimiet bereikt, terwijl het hier gaat om een onschuldig en vrij leuk gemaakt komedietje over "shame & scandel in the family"-toestanden. "Insiang" is de naam van een mooi meisje dat in een bidonville met de realiteiten des levens wordt gekonfronteerd: zij mag werken terwijl moederlief grote sier maakt met haar gigolo; laatstgenoemde voegt later Insiang toe aan zijn palmares. Als la mama dat ontdekt, gaan de poppen op de meest lachwekkend-melodramatische manier aan het dansen. Met een vrij tragisch slot (moeder vermoordt de gigolo en komt daarmee onbewust tegemoet aan de wraakgevoelens van Insiang t.o.v. de gigolo) stijgt **Insiang** weer uit boven het drakerige. Brocka is er nochtans van overtuigd een maatschappijkritische film te hebben gemaakt met politieke resonanties. Want de Filippijnse overheid houdt er zelfs niet van dat het bestaan van bidonvilles aan de buitenwereld wordt vertoond omdat dit het toeristische imago van het land schaadt. Overtuigend klonk dat eigenlijk niet, want **Insiang** heeft wat van de flamboyante "couleur locale" van Camus' **Orfeu Negro** en wie heeft daar ooit sociaal-bewustmakende aspiraties in gevonden?

Het Iran van de Olie-Sjah doet ook al sinds enkele jaren belangrijke inspanningen om met prestigieuze filmprodukten een (kleine) gooi naar de Westerse filmmarkt te doen. Drie jaar na elkaar is Iran reeds prezent geweest op de Marché in Cannes. Met "moeilijke" kineasten als Sohrab Shahid-Saless en Darius Mehrjui is Iran ook geen filmvreemd land meer voor de cinefiel.

Doorslaggevend zal wel de werking zijn van het FIDCI (Film Development Company of Iran) dat zich, zoals de politieke lijn van de Sjah, enkel naar het Westen richt. Een interessant (maar financieel teleurstellend) eksperiment was Valerio Zurlini's **Désert des Tartares.** Met **Caravans,** een avonturenfilm met blockbusterallures (binnenkort in kommerciële roelatie), van Amerikaan James Fargo bekent het FIDCI duidelijker kleur. De in Oberhausen bekroonde **Nah beim Schah** (F & TV 254-255, blz 17) en de recente gebeurtenissen in Iran laten vermoeden dat buitenlandse investeerders dat land toch niet dadelijk zullen laten uitgroeien tot het "Hollywood van het "vrije" Oosten".

Buitenbeentje van de Aziatische landen is Sri Lanka, dat misschien op weg is een nationale kinema, wars van buitenlandse invloeden, op te bouwen. Eén van de jongste talenten ontmoette ik te Oberhausen. Tilak Samarawickrema (maker van de tekenfilm **Andere)** verklaarde dat de filminfrastruktuur in Sri Lanka verouderd of onbestaande was. Hij moest zelfs naar Italië reizen voor de definitieve afwerking van zijn film. Het artistieke failliet van het op neo-koloniale leest geschoeide "State Film Corporation" dat hoofdzakelijk Britse komedies ("Carry on" en "On the Buses"-series) en Indische Hindi-produkties importeerde, heeft geleid tot een stimuleren van de nationale onafhankelijke produkties. Er kan in Sri Lanka van een nieuwe lei vertrokken worden...

Satyajit Ray.

Tijdens de opnamen van **Njangaan** van Mahama Traoré (rechts met pet).

III AFRIKA

Er is in Latijns-Amerika en Azië weinig of geen sprake van een soort overkoepelend organisme dat zou wijzen op een of andere artistieke verbondenheid tussen de filmmakers (in Latijns-Amerika kàn het niet omwille van de politieke onvrijheid; in Azië voelt men er niet dadelijk behoefte aan omdat daar sinds lang eerbiedwaardige nationale filmindustrieën werkzaam zijn) dan bestaat er op het Afrikaanse kontinent toch een grotere drang naar solidariteit en het zoeken naar een kinema met een eigen Afrikaans gelaat. Merkwaardig is daarbij dat zowel Arabische landen als de negerstaten, de "frankofone" als de "anglofiele" gebiedsdelen, het in alle verscheidenheid tot een filmpolitiek vergelijk hebben kunnen brengen, waarin de krachten gebundeld worden voor een eigen kinema. Dat Arabieren en Zwarten veel heil verwachten van het medium film, valt gedeeltelijk te verklaren door het socializeringsproces dat deze staten meestal hebben doorgemaakt. Lenin heeft niet voor niets gezegd dat film het beste medium is waarmee met de breedste lagen van de bevolking kan worden gekommunikeerd. Lenin (en Goebbels heeft die gedachte dan ten volle weten te exploiteren !) dacht natuurlijk aan de mogelijkheid van het medium voor indoktrinatie en propaganda voor de revolutionaire gedachte. Na een jarenlange bloeiperiode is de Russische film door een verstarde toepassing van de kinema voor propaganda van politieke ideeën trouwens elke kreatieve inspiratie kwijtgeraakt. De Afrikaanse kinema heeft in grote lijnen geopteerd voor een vrij edukatieve funktie van het medium met de nadruk op het vizuele. (Oesmane Sembene ziet de film als "de grote avondschool van Afrika"). Om de klip van een verschillend dialektgebruik te omzeilen,is het opvallend hoe "stom" de meeste Afrikaanse films zijn. Zelfs in alle verscheidenheid : of je nu films van Oesmane Sembene, Mohammed Lakdar-Hamina of Dalaru naast elkaar stelt, het vizuele primeert. Meteen openbaart zich voor de Westerling wél een andere moeilijkheid : wat zich in gebaren en bewegingen op het scherm voltrekt, kunnen wij moeilijker vatten. Meestal zijn het rituelen, gebruiken die de Afrikaan best begrijpt, maar die ons voor een muur kunnen stellen.
De eenheid van de Afrikaanse kinema is gegroeid uit twee festivals : de "Journées cinématographiques" van Cartago (georganizeerd sinds 1966) en het "Festival Panafricain du cinéma" in Oeagadoegoe (gestart in 1969). Tijdens deze twee ontmoetingsweken kwam de Arabisch-Berberse filmwereld in kontakt met Zwart-Afrika. De banden die in resp. Tunesië en Opper-Volta werden gelegd, rezulteerden uiteindelijk in een "Fédération Panafricaine des Cinéastes" in 1970. Bij de stichting telde deze organizatie een zestal aangesloten landen. Vandaag zijn het er 45 geworden (met inbegrip van Mozambique en Angola) maar waar bvb. Zaïre en blank Afrika nog steeds in ontbreken. Het rechtstreekse gevolg van de aktie van deze organizatie is wel de versnelde nationalizatie van de kinema (exploitatie en produktie) geweest. Het meest suksesrijke voorbeeld is natuurlijk Algerië, maar minder spektakulaire nationalizaties gebeurden in Benin, Tanzanië, Tunesië, Opper-Volta en Guinea. Op die manier werden de monopolies van Franse en Amerikaanse exploitatiebedrijven gebroken, en kon de eigen produktie (hoe bescheiden ook) aan eigen volk worden vertoond.

Afrika produceert momenteel jaarlijks een 70-tal films. Veel is het zeker niet, vooral als je weet dat Egypte (het enige land met een producerende traditie) er 50 voor zijn rekening neemt. Ook het zalenpark in Afrika is bedenkelijk laag te noemen : voor een bevolking van ongeveer 300 miljoen staan slechts 2.600 zalen ter beschikking of 0,4 plaatsen per 100 inwoners (in Noord-Amerika is dat 4 op 100, in Zuid-Amerika 2,9 op 100 en in Europa 6 op 100 !). Afrika is in dat opzicht een kontinent van belofte voor de bioskoop, ondanks de snelle groei van televisie (vooral in de anglofiele gebiedsdelen, waar er vooral gewerkt wordt aan eigen televisieprogramma's en -films terwijl de bioskoopfilm vrijwel verwaarloosd wordt; van een ontplooiing van de Engelstalige Afrikaanse film zal trouwens pas sprake kunnen zijn als in zuidelijk Afrika gerechtigheid komt !)

Er is dus in Afrika een schrijnend tekort aan eigen produkties. Zelfs in een vrij vooruitstrevend land als Senegal is de situatie hopeloos. Jaarlijks worden er voor 5 miljoen inwoners niet minder dan 500 nieuwe films en 1000 hernemingen vertoond. Hoofdzakelijk buitenlandse "tweedehandse" films die op forfaitaire basis worden verhandeld, waardoor belangrijke films het land nooit bereiken. Senegal mag ook als typevoorbeeld aangehaald worden waar de Staat, na eerst de basis voor een eigen filmproduktie te hebben gekreëerd, die ook grondig gefnuikt heeft na "vervelende" ervaringen met produkties van Oesmane Sembene en Mahama J. Traoré. Het internationale sukses van **Mandabi** maakte de weg vrij voor een staatsfilmfonds waaruit **Xala** (Sembene) en **Njangaan** (Traoré) voortsproten. In eerstgenoemde film kregen de staatsinstellingen ervan langs, in de tweede werd de mohammedaanse religie op de korrel genomen. **Xala** werd (na coupures) het grootste kassukses in Senegal in 1975. Maar zijn volgende film, **Ceddo,** mocht Sembene weer zelf financieren en werd, omwille van zijn kritiek op de religie, totaal verboden, niet alleen in Senegal, maar in bijna heel Afrika.
Vandaar dat het pakweg 20 jaar na de dekolonizering van Afrika nog steeds een wonder mag heten dat er Afrikaanse films gemaakt worden (de Noordafrikaanse staten heten daarop een uitzondering te zijn.)
Het beeld dat Méliès ons van de Afrikaan bracht in zijn **Le musulman rigolo** uit 1897, was de start van het olijke, onderdanige beeld dat we door de filmgeschiedenis heen van hem hebben overgehouden. Moeizaam maar zeker zal dat beeld naar zijn ware proporties worden gebracht door de generaties nieuwe filmers uit Arabisch en Zwart-Afrika. Hun filmgeschiedenis is nog jong : pas in 1966 werd de eerste lange speelfilm in Zwart-Afrika gedraaid **(La Noire de...** van Oesmane Sembene), maar in 1975 werd bij mirakel toch al een Algerijnse film **(Chronique des Années de Braise** van Mohammed L. Hamina) met de "Gouden Palm" te Cannes bekroond.
En misschien klinken namen als Omar Amiralay, Nabil Maleh, Kaiss Al-Zubaidy (Syriërs), Mohamad Shukri Djamil, Kassem Hawal, Abdel Hady Al-Rawi (Irakezen), Mohamad Boeamari, Abdelaziz Tolbi (Algerijnen), Ibrahim Babai, Abdel Latif Ben Ammar, Mohamad Naceur-Ktari (Tunesiërs), Hamid Benani, Soehel Ben Barka (Marokkanen), Borhan Aloeé en Adnan Madanat (Libanezen), Mustafa Abu Ali (hoofd van het PLO-filminstituut), Samir Nimr (Jemeniet) en Khaled Al-Seddik (Koeweiter) — om er een paar op te sommen — nu niet bepaald als John Ford of Francis Ford Coppola in onze oren, zij zullen straks, met hun zwarte kollega's, een vorm van kinema kreëren waar het vandaag dominerende Westen ooit zal rekening moeten mee houden.

Ronnie Pede

Jan Lindqvist & Agripino

Jan Lindqvist is na een viertal jaartjes aktief informatief filmwerk in Latijns-Amerika ontgoocheld in Zweden teruggekeerd, waar hij nu de frustrerende taak heeft "ontspanningsprogramma's" in mekaar te knutselen. Toch was hij een van de meest veelbelovende elementen uit een generatie van een 20-tal Zweedse televisiefilmers die als opdracht hadden onze maatschappij klare filmberichten over de ernst van de socio-politieke toestand in de Derde Wereld (Azië, Afrika en Latijns-Amerika) te brengen.
Van die belangrijke taak is vandaag geen grassprietje overeind gebleven. De Zweedse televisie vond geen ruimte meer om dergelijke programma's uit te zenden en elders is de toestand al even vervlakt.
Agripino, Lindqvists laatste Derde Wereldprent, is al 7 jaar oud en is pas vorig jaar voor het eerst vertoond. De lijdensweg van de eenvoudige boer uit Peru die Lindqvist daar gevolgd heeft, blijkt evenwel gelijk te lopen met de lange muur van onbegrip die de filmer ondervonden heeft om zijn prachtig werk ergens vertoond te krijgen. De mensen die vandaag de media beheersen, zorgen er inderdaad nauwkeurig voor dat hun troetelkind, het publiek, niet "nodeloos" met moeilijke toestanden uit afgelegen gebieden gekonfronteerd wordt.
Ook in België ignoreert het daartoe geëigende medium, de televisie, de prachtige film van Lindqvist. Toch bestaat de kans dat de "Grote Prijs" van Oberhausen, waar het meest gereputeerde kortfilmfestival ter wereld georganiseerd wordt, toch naar België komt via het alternatieve verhuurkantoor "Fugitive".
Over het ondankbare lot dat ook Europese Derde Wereldkineasten te wachten staat, heeft Lindqvist het vooral in onderstaand interview.
(In een vorig nummer, F en TV 242-243, hadden wij het reeds over **Agripino)**
Jan Lindqvist: Van 1969 tot 1972 werkte ik voor de Zweedse televisie in Latijns-Amerika. In '69 maakten we films over Bolivië en Guatemala, in '71 draaiden we een reportage over Chili. Mijn bedoeling was niet "een" film over een bepaald land of over een bepaalde problematiek te draaien. Ik wilde vooral technisch klaar staan, met de camera in de hand, om daar te verschijnen waar er belangrijke dingen gebeurden. Ik zocht iets waar de problematiek van een land of een volk door bepaalde situaties, door bepaalde personen of gebeurtenissen helder in het daglicht kwam te staan zodat de kijker niet alleen een dokumentair feitenrelaas te zien kreeg maar dat hij ook emotioneel bij het gebeuren betrokken kon worden. Vandaar dat ik eigenlijk niet zoveel films kon en wilde maken: ik moest eerst enkele maanden in een bepaald land, in een bepaalde streek en met de mensen uit dat gebied kunnen leven en praten vooraleer ik de taak van informatief kineast aankon. De Zweedse Televisie betaalde wel de korte films die ik in die periode in haar opdracht draaide, maar voor mijn lange verblijven moest ik elders geld zoeken.
Film en Televisie: **Agripino** *is in dat opzicht je meest geslaagde film.*

Jan Lindqvist: «In de Europese media interesseert geen kat zich voor de Derde Wereld».

Jan Lindqvist: Ik leefde al verscheidene maanden in Peru toen de idee voor een film over één van de hoofdproblemen aldaar, de plattelandsvlucht, bij mij opkwam. Ik had algemeen vastgesteld dat voortdurend gezinnen uit het gebergte naar de verschillende steden kwamen afgezakt. Mijn bedoeling was eerst zo'n gezin te volgen en te zien wat er van de verschillende gezinsleden zou worden in de loop van hun "exodus". Maar dat was een te uitvoerig onderwerp voor een film met de beperkte middelen die ik slechts ter beschikking had. Vandaar dat ik uiteindelijk kontakt zocht met enkele advokaten. Van hen hoopte ik een beperkter geval, dat toch representatief genoeg zou zijn, in handen gespeeld te krijgen. En die werkwijze had dadelijk sukses. Een advokaat bracht me in kontakt met Agripino, wiens geval me dadelijk interesseerde. Met een vriend die in zeven haasten een snelkursus geluidstechniek van mij kreeg, maakte ik de opnamen van **Agripino** in drie dagen rond.
F en TV: Je optie was die man gewoon door de camera te laten volgen, waar hij ook ging...
J. Lindqvist: Inderdaad, wij wisten niet wat ons overkomen zou. Agripino en zijn dorpsgemeenschap bewerkten al 20 jaar lang gratis het land van een groot grondbezitter. Op het ogenblik dat we Agripino ontmoetten, stond voor hem vast dat het zo niet verder kon. Toen hij in Lima weer geen gehoor vond bij de overheid, wisten wij niet of zij de landeigenaar werkelijk zouden geëxekuteerd hebben... Een ander netelig probleem betrof het filmmateriaal. Toen wij hals over kop Agripino tot in het hooggebergte volgden, hadden wij slechts 14 rollen film bij de hand. Vóór het vertrek had ik wel een systeempje uitgedokterd dat men mij vanuit Zweden pellikule zou nagestuurd hebben, maar eens ter plekke begreep ik dat die ons toch nooit tijdig zou bereikt hebben. Wat nu in de 58' lange versie van **Agripino** steekt, is op een paar minuten na, alle pellikule die we bij hadden. Van montage is er echt geen sprake geweest. Telkens wij een opname maakten, moest die raak zijn. Dat gebeurde nu bijna 7 jaar geleden, in de kerstperiode van 1971

F en TV: Het historische gedeelte van **Agripino,** *waarin je de geschiedenis van de Indianen vertelt, heeft je toch niet tot vorig jaar in beslag genomen om de film af te krijgen?*
J. Lindqvist: Zeker niet. De lijdensweg van **Agripino** is voor mij de grootste ontgoocheling tot op heden geweest. Onmiddellijk na de opnamen in Peru moest ik opnieuw enkele opdrachten voor de Zweedse televisie uitvoeren. Daaruit rezulteerde bvb. **Tupamaros.** Ik stopte welbewust het "Agripino"-materiaal in de koelkast omdat ik daar andere plannen mee had. Na twee jaar (in 1973-74) werd dit in Zweden ontwikkeld en mijn televisie-opdrachtgevers zagen er gewoon een roetineklusje in. Mits wat kommentaar was dit klaar voor uitzending. Dat wilde ik net niet. Ik wilde terug naar Peru, Agripino en zijn dorpsgenoten opzoeken, hun geval uitdiepen en het ruwe materiaal zelfs aan de president van Peru voorstellen. In die tijd zou het, geloof ik, best mogelijk geweest zijn een gefilmd interview met de toenmalige president Velasco los te krijgen. Maar mijn tv-oversten vonden dat de moeite niet. Ik gaf het "Agripino"-materiaal niet prijs en in mijn vrije tijd, dus vooral 's nachts, en met enkele vrienden, lasten we beetje bij beetje die historische gegevens en gravures tussen de dokumentaire opnamen, waarbij historie en realiteit tragisch genoeg één werden: de reis van Agripino komt overeen met het veroveringstrajekt van de Spaanse veroveraars uit de 17de eeuw.
Twee jaren geleden kwam Wolfgang Ruf, de voorzitter van het kortfilmfestival van Oberhausen, bij mij op zoek naar materiaal voor het volgende festival.
Het **Agripino**-projekt fascineerde hem en het was min of meer voor zijn festival dat ik **Agripino** afgewerkt heb. Na het sukses in Oberhausen '77 werd **Agripino** dan toch door de Zweedse televisie uitgezonden.
Dit openbaart toch de grondige desinteresse van de Zweedse media voor de Derde Wereldproblematiek. Je mag als individu nog zo bereid zijn informatie uit ontwikkelingslanden naar je mensen toe te spelen, telkens weer stoot je op een muur van onverschilligheid die nu zelfs groter geworden is dan in het begin van de jaren zeventig. **Tupamaros** (1972) was mijn laatste kontakt met Latijns-Amerika omdat de televisie mij zulke opdrachten niet meer geeft.
Ontspanningsfilmpjes blikken we bij de vleet in, maar de kans om werkelijk grondige informatie over de Derde Wereld naar het Westen toe te spelen, is ons in 72-73 grondig ontnomen. Ik ben daar nu nog steeds ontgoocheld en bitter over.
F en TV: Ondertussen heb je nog altijd geen kontakt gehad met Agripino en nieuws vernomen over zijn lot?
J. Lindqvist: Met het geld van Oberhausen heb ik een Spaanse versie van de film gemaakt en naar betrouwbare kontakten in Peru gestuurd om te zien wat met de film kon worden aangevangen. Hun advies was zeer deprimerend: publieke vertoningskansen zijn uitgesloten omdat de organizatoren dadelijk moeilijkheden met de politie zouden ondervinden. Ook hebben die mensen ver-

geefs gepoogd Agripino en zijn gezellen te bereiken. Het dorpje is, zoals de film toont, verafgelegen en bovendien was de weg op verschillende plaatsen door onweders weggespoeld. Hou daarbij rekening met het feit dat mijn kontakten zeer lang onderweg zijn. Nu onlangs kreeg ik pas dit eerste bericht. De manier waarop de hele samenleving het bestaan van Agripino negeert, is bijna simbolisch voor onze houding t.o.v. de Derde Wereld.

F en TV: Ondanks het sukses van je film in Oberhausen 77, blijft **Agripino** *"onzichtbaar" op de Duitse tv-zenders. Nederland en België hebben ook nog geen interesse betoond?*

J. Lindqvist: In Duitsland en Nederland werd me verteld dat het een goede film is, maar er is geen ruimte op het kleine scherm voor dergelijke programma's. Nochtans vinden ze het geen overdreven militante of politieke film. Wat ze eigenlijk bedoelen, is dat de televisiekijker vandaag met dat soort problemen niet meer wil gekonfronteerd worden. De Derde Wereld heeft voor de Europese tv- en radiostations enkel een nieuwswaarde. Als astro naar Angola gaat, dan wordt dat in geuren en kleuren bericht. Als een nieuwe diktator een andere van de troon schuift in een of andere Zuidamerikaanse bananenrepubliek, dan wordt dit "objektief" meegedeeld. Maar de minder sensationele dingen uit de Derde Wereld, de dagelijkse tragiek van onderdrukte mensen, mag niet meer aan bod komen.

F en TV: Naar aanleiding van een Derde Wereld-aktie (11.11.11.) werd in België in 1971 **La Hora de los Hornos** *op het televisiescherm gebracht. Een militanter film kan men zich niet indenken. Vandaag zie ik het op de Belgische Televisie ook niet meer gebeuren. Het televisiemedium is méér dan ooit uitgegroeid tot een zoethouder voor de massa en afschermer van de sociaal-politieke realiteit rondom ons. Hoe anders de afwezigheid van het zeer humane* **Agripino** *en andere Derde Wereld programma's op het scherm verklaren?*

J. Lindqvist: De manier waarop de media vandaag werken, lijkt wel op één grote samenzwering om de werkelijke problemen van de wereld te verdoezelen. De Zweedse televisie vult het scherm met ellenlange Britse en Amerikaanse gezinsfeuilletons **(Onedin Line, De Waltons),** terwijl het gezin als samenlevingsvorm in Zweden bijna totaal vernietigd werd.

In grote centra als Stockholm leeft nog 1 persoon op 10 in gezinsverband. Dat is werkelijk een verschrikkelijke evolutie. Dergelijke reeksen kennen desondanks enorm veel sukses omdat de Zweed er met een masochistisch-frustrerend gevoel zit naar te kijken omdat het gezinsgeluk hem totaal vreemd is.

F en TV: In **Agripino** *komen precies de sterkte en de eenheid van familie- en gemeenschapsbanden in het licht te staan. Het prachtigste voorbeeld is waar Agripino jullie vraagt achter te blijven omdat hij eerst zijn stamgenoten moet raadplegen over jullie al dan niet verschijnen in het dorp. Daaruit blijkt eveneens dat jullie het volste vertrouwen van die mensen gekregen hebben. Een vertrouwen in de blanke man dat gedurende eeuwen wel ferme deuken had gekregen. Je film heeft de natuurlijkheid en de warmte van een film van Sanjines, en die heeft toch het voordeel bij zijn eigen rasgenoten te kunnen filmen.*

J. Lindqvist: Agripino's vertrouwen in ons kwam tot stand via de advokaat. Hadden we die niet als tussenpersoon gehad, dan zou Agripino nooit toestemming tot filmen gegeven hebben. Wat de aanwezigheid van de camera betreft, bij niet professionele akteurs heb ik steeds ervaren dat precies die eenvoudige mensen nooit "plankenkoorts" hebben maar integendeel hun gevoelens spontaner laten blijken, met méér trots zelfs. Dat je als dokumentaire filmer veel moeite moet doen om tot een nauwe relatie met de "akteurs" te komen, is voor mij een myte. Wel heb ik in Latijns-Amerika vastgesteld dat de eigen filmers (die meestal afkomstig zijn uit de hogere standen, dus de verdrukkende klasse) veel méér moeilijkheden ondervinden om met de verdrukte rurale klasse kontakt te krijgen. Vandaar dat er zo weinig Derde Wereldfilms over de plattelandsbevolking handelen.

En de rechtvaardige verdeling van de gronden is toch het Derde Wereld-probleem nummer één!

F en TV: In **Agripino** *voel je bijna nooit een manipulerend kineast op de achtergrond. Enkel het slot, waar Agripino en zijn lotgenoten de vuist ballen, "verraadt" een Lindqvist-touch?*

J. Lindqvist: Niet akkoord. Eerst dacht ik de film op het beeld van Agripino's wenende echtgenote en baby te besluiten, maar dat vond ik uiteindelijk een te triest slot voor zulke moedige mensen. In gesprekken met Agripino had ik opgemerkt dat hij regelmatig de vuist balde, een gebaar dat hij vermoedelijk gekopieerd had uit zijn kontakten met vakbondsleiders in Lima. Toen ik met Agripino en zijn mensen de slotscène besprak (ik dacht toen aan een soort familieportret waarbij iedereen in close-up zou te zien zijn), stak iemand de vuist op en dat viel in de smaak bij de meeste dorpelingen. En zo heb ik het ook gefilmd.

(Opgetekend door R. Pede te Oberhausen, 27 april 1978)

Agripino: lijdensweg van een Peruviaanse boer maar ook van een Derde Wereld-filmer.