

Lunds Universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ann-Kristin Wallengren

2008-02-11

Tobias Hultén

FIVK01

Den vite mannens börda

Afrika, afrikanen och västvärlden i tre filmer

INLEDNING	3
INLEDNING, FRÅGESTÄLLNING OCH URVAL	3
BAKGRUND & TEORI	6
DEN KULTURELLA SKILLNADEN – CIVILISERADE OCH VILDAR	6
ANALYSER – STEREOTYPER & SYMBOLIK	9
STEREOTYPER	9
KRISTUSSYMBOLIKEN	12
DE STILISTISKA SKILLNADERNA MELLAN VÄST OCH AFRIKA	12
DEN BINÄRE SVARTE MANNEN	14
VIT ELLER SVART	15
VÄSTVÄRLDENS BARN OCH DESS MÖDRAR	17
JOURNALISTENS ROLL	19
KOLONIALISMENS ARV	21
KORRUPTION	23
ATT HJÄLPA AFRIKA	24
ATT HJÄLPA DEN SVARTE MANNEN	25
SAMMANFATTNING	26
KÄLLFÖRTECKNING	29
PRIMÄRA OTRYCKTA KÄLLOR	29
SEKUNDÄRA OTRYCKTA KÄLLOR	30
SEKUNDÄRA TRYCKTA KÄLLOR	31
INTERNETKÄLLOR	33

Inledning

Inledning, frågeställning och urval

När Live 8, den stora globala musikgalan, ägde rum den 2:a juli 2005 hade man ett specifikt syfte nämligen att förmå världsledarna i G8-gruppen att avskriva tredje världens, och i synnerhet Afrikas, skulder till världsbanken. Galan blev ett uttryck för den kollektiva skuld som västvärlden tycktes känna inför situationen i Afrika, en skuld över att den kolonialism som man bedrivit under flera hundra år skapat en instabil och problemfylld kontinent. Galan blev således inte bara ett uttryck för att minska Afrikas monetära skuld till västvärlden utan också minska västvärldens egna, moraliska, skuld till Afrika.

Tendensen av en växande kollektiv skuld hos västvärlden befästes när inte mindre än två månader efter Live 8 filmen *The Constant Gardener* (Fernando Meirelles, 2005) hade premiär. Filmen, som behandlar korruption, humanitära katastrofer och stora läkemedelsföretags dubiösa åtaganden i Afrika, tangerade därmed galans grundtanke, att visa på orättvisor och den svåra humanitära situationen i Afrika för västvärlden och försöka få västvärlden att ingripa. Några månader tidigare hade filmen *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004) haft premiär och därmed öppnat dammarna för västerländska filmer om Afrika. Vid Oscarsgalan i februari 2007 behandlade inte mindre än tre av de nominerade i de tyngsta kategorierna Afrika på ett eller annat sätt (*The Last King of Scotland* (Kevin McDonald, 2006), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) och *Blood Diamond* (Edward Zwick, 2006)).¹

I min uppsats kommer jag att analysera tre av dessa västerländska filmer som alla utspelar sig i Afrika, *The Constant Gardener*, *Hotel Rwanda* och *Blood Diamond*. Urvalet är baserat på filmernas tillkomstår och dess genomgående teman. Samtliga dessa filmer utspelar sig 1990-talet eller i nutid samt utspelar sig söder om Sahara. Fler filmer som på liknande sätt behandlar Afrika har kommit de senaste åren, exempelvis *The Last King of Scotland* och *Babel*. *The Last King of Scotland*, som handlar om den ugandiske diktatorn Idi Amin, har jag valt bort då den utspelar sig under 1970-talet och *Babel* har jag valt bort då den utspelar sig i Marocko och snarare ingår i en diskurs om islam och västvärldens rädsla för islam.

¹ http://www.imdb.com/Sections/Awards/Academy_Awards_USA/2007 2008-01-24, Utskrift finns i författarens ägo

Filmerna jag analyserar utspelar sig i tre olika länder i Afrika, Sierra Leone (*Blood Diamond*), Kenya (*The Constant Gardener*) och Rwanda (*Hotel Rwanda*).

I sin artikel "White Guides, Black Pain" skriver Dave Calhoun om just dessa tre filmer (*The Constant Gardener*, *Blood Diamond* och *Hotel Rwanda*) och kallar dem för "white conscience films set i Africa" som berättar afrikanska historier för en icke-afrikansk publik.² Calhoun menar att *The Constant Gardener* i första hand är en film om två européer i Afrika och att vi genom dessa karaktärer, de vita guiderna, guidas som på en safari genom det svarta lidandet. De vita karaktärerna i filmerna är subjekten, Afrika och afrikanen är objekten på vilka de vitas känslor kring Afrika projiceras. Termen "white conscience" är här central. Det är tydligt att västvärlden i samtliga filmer, och i det västerländska samhället i övrigt, känner en tydlig skuld för den situation som finns i Afrika idag (p.g.a. sitt koloniala förflutna) och dessa filmer syftar till att lätta på den vite mannens moraliska börda. Filmerna visar ett Afrika oförmöget att ta hand om sig själv, oförmöget att skapa ett samhälle liknande västvärlden. Filmerna tycks mena att västvärlden därför måste hjälpa till, men är, visar det sig, oförmöget att göra någon större skillnad. Frågan som samtliga filmer ställer till sin publik tycks vara: "Afrika behöver hjälp. Vi (västvärlden) måste hjälpa till, eftersom vi kan. Men hur?"

Enligt min mening är det nästintill omöjligt att betrakta dessa filmer utan att göra kopplingar till Afrika och dess förflutna som en kontinent fylld av västerländska kolonier. Filmerna nämner antingen explicit (*Hotel Rwanda* och *Blood Diamond*) eller implicit (*The Constant Gardener*) sitt koloniala förflutna. Det är också nästintill omöjligt att se dessa filmer utan att samtidigt se dem som del av diskursen om Afrika.

Mina frågeställningar inför analyserna kommer att vara:

- Hur skildras Afrika och afrikanen i förhållande till västvärlden och västerlänningarna i de utvalda filmerna?
- Hur behandlas det västerländska skuldkomplexet i filmerna, och vilka möjliga lösningar på detta komplex ger filmerna oss?

Engelskans begrepp *race* är ett begrepp som på svenska, ras, är komplicerat att använda utan att skapa konnotationer till exempelvis Rasbiologiska Institutet i Uppsala.

² Dave Calhoun, "White Guides, Black Pain", *Sight & Sound* Vol XVII No 2, s. 32-35

Jag vill härmed klargöra att de gånger jag använder ordet ras i uppsatsen är det med en stor medvetenhet om just dessa konnotationer. Jag anser att då det inte finns en bättre översättning av ordet *race* än just ras blir det oundvikligt att använda, dock med en välbehövlig medvetenhetsförklaring. Skillnaden mellan begreppet ras och etnicitet är att jämföra med kön och genus, där ras/kön står för den fysiologiska benämningen och etnicitet/genus står för den socialt konstruerade benämningen.³ Det är alltså på sin plats att påpeka att jag med etnicitet menar de socialt konstruerade koderna och system som används för att beskriva vissa egenskaper hos människor, inte den medfödda hudfärgen, rasen, även om dessa ofta är sammankopplade.

Den teoribildning som försökt närma sig de komplexa problem och situationer som kolonialismen skapat är den postkoloniala teorin. Följaktligen är det också ur ett postkolonialt perspektiv jag kommer att analysera filmerna. Min uppsats innehåller inte ett renodlat teoriavsnitt, då jag istället har infogat teoridiskussioner i samband med mina analyser. Istället har jag delat upp texten i ett avsnitt som syftar till att ge något av en historisk bakgrund till hur vi som västerlänningar har sett på Afrika och afrikanen följt av analyser av filmerna enligt frågeställningarna ovan.

Det har skrivits relativt lite om hur västerländska filmer, såsom de filmer jag analyserar, skildrar Afrika och afrikanen. Mycket av den litteratur som behandlar filmens representation av svarta inriktar sig i huvudsak på afroamerikaner och är därför svår användbar i mitt syfte. Afroamerikaner existerar i en annan kulturell kontext, med andra förutsättningar och en annan problematik vad gäller representation. Det bör också påpekas att det finns gott om litteratur som behandlar afrikansk film och filmindustri, men dessa böcker är svåra att använda i mitt syfte, då jag behandlar västerländska filmer som utspelar sig i Afrika, inte afrikanska filmer. Ett fåtal filmvetenskapliga artiklar finns dock om just de filmer jag analyserar och problematiken som behandlas i dessa filmer. En av de enstaka filmvetenskapliga böcker som finns om ämnet är antologin *Black and White in Colour* som behandlar flertalet filmer om Afrika ur ett historiskt perspektiv. Bokens medarbetare är också främst historiker.⁴ Det är naturligtvis ett problem, inte specifikt för min uppsats, men för kunskapen om representationen av Afrika i film att det inte finns mer

³ Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *America on Film – Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, åttonde reviderade upplagan, Oxford m.fl., Blackwell Publishing 2007, s. 49 ff

⁴ *Black and White in Colour: African History on Screen*, Vivian Bickford-Smith Richard Mendelsohn (red.), Athens Ohio, Ohio University Press 2007

filmvetenskaplig litteratur att tillgå då denna typ av filmer uppenbarligen görs och blir uppmärksammade och därmed borde undersökas närmre.

Den litteratur jag mest använt mig av är av det mer allomfattande slaget vad gäller postkolonialism och representation, då främst Edward W. Saïds *Orientalism*⁵, Ania Loombas *Kolonialism/Postkolonialism*⁶ och Stuart Halls artikel ”The Spectacle of the ’Other’” i *Representation: Cultural representations and signifying practices*⁷, men även Richard Dyers artikel ”Stereotypes”⁸ har varit till god hjälp.

Bakgrund & teori

Den kulturella skillnaden – civiliserade och vildar

Ett av västvärldens främsta argument för att dels kolonisera Afrika och dels ta afrikaner som slavar var vad man menade Afrikas oförmåga att utveckla en civiliserad kultur och livsstil i Afrika. Där västerlänningen såg sig själv som civiliserad valde man att se på afrikanen som en vilde som, hävdades det, hängav sig åt ohämmad djävulsdyrkan, kannibalism och promiskuitet. Man använde sig också av rasbiologiska argument, såsom skillnader i kraniestorlek. Skillnaderna fick utgöra argument för att afrikaner var både mentalt och fysiskt underlägsna västerlänningar. Denna argumentation, tycktes det, rättfärdigade västerlandets förslavning och kolonisering av Afrika.⁹

Västerlandet använde alltså dessa argument för att rättfärdiga exempelvis sitt kolonialherravälde över Afrika. Man menade att man genom kolonialismen hjälpte Afrika. Processen som beskrivs ovan är snudd på identisk den som Edward W. Saïd beskriver i sin bok ”Orientalism”¹⁰ och i grunden handlar det bara om en geografisk skillnad. Således bör man kunna kalla denna process för afrikanism. Med hjälp av Foucaults diskursbegrepp menar Saïd i sin bok att skapandet av en orientalistisk diskurs och kunskapsbank om orienten inte bara hjälpte Europa att kontrollera orienten, den orientalistiska diskursen

⁵ Edward W. Saïd, *Orientalism*, Ordfront, Stockholm 2004

⁶ Ania Loomba, *Kolonialism/Postkolonialism*, Stockholm, Tankekraft 2006

⁷ *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (red.) åttionde reviderade upplagan, London m.fl., Sage Publications 2003

⁸ Richard Dyer, ”Stereotyping” i *Gays and Film*, Richard Dyer (red.) London, British Film Institute 1977

⁹ Stuart Hall, ”The Spectacle of the ’Other’”, i *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, s.243

¹⁰ Saïd

skapade också orienten. Orientalismen handlade mycket lite om de faktiska förhållandena i Mellanöstern, utan handlade snarare om skapandet av en föreställningshorisont av dessa områden, en föreställning som inte bara existerade i Västerlandet utan också kom att existera i Orienten. Saïd menar dock inte att skaparna av den orientaliska diskursen ljög eller hyste personliga agg mot främmande folk och kulturer utan snarare att man såg på orienten genom ett slags filter av kulturella fördomar. Orientalismen präglades inte av objektivitet utan snarare

en politisk vision av verkligheten vars struktur framhävde skillnaden mellan det kända (Europa, Västerlandet) och det okända (Orienten, österlandet, 'de') [...] När man använder sig av kategorier som orientalisk och västerländsk både som utgångspunkt och mål i analys, forskning och offentlig politik [...] leder uppdelningen vanligtvis till en polarisering – orientalen blir mer orientalisk, västerlänningen mer västerländsk – och en begränsning av det mänskliga mötet mellan olika kulturer, traditioner och samhällen.¹¹

Bara genom att benämna ett folk som något annat än det man själv identifierar sig med har man alltså skapat en klyfta mellan ”oss” och ”de”, ”vi” och ”de andra”. Det är skillnaderna mellan oss som blir viktiga. Om orientalen (eller afrikanen) är barbarisk, sexuellt frisinnad och lat är också, per definition, européerna civiliserade, sexuellt självbehärskade och präglade av en sträng arbetsmoral. Genom att definiera en folkgrupp, eller för den delen, en hel kontinent som annorlunda och av naturen ”sämre” människor skapas en maktstruktur som gör det möjligt att dels definiera sig själv som högre stående och dels utöva makt över de andra.¹²

Saïds tankar har kritiserats, framförallt då man anser att han inte införlivar de koloniserades röster i sina argumentationer. Han riktar in sig på hur den koloniala makten utövades snarare än motståndet mot denna. Detta leder, enligt kritikerna, till en bild av de koloniala relationerna som till fullo ägs av kolonisatörerna och utrymmet för en förändring av diskursen är liten.¹³

¹¹ Saïd, s. 117 och 120

¹² Hall, s. 243

¹³ Loomba, s. 63

Värt att poängtera är att jag i denna text inte heller ger de koloniserade en röst, då jag inte analyserar afrikanska filmer utan tre västerländska filmer. Jag upplever dock inte detta som ett problem då mitt syfte är att se just hur västvärlden representerar Afrika. Förändringen av diskursen är enligt min mening något som inte bara borde åläggas de koloniserade utan snarare en process som borde drivas av västerlandet, mot en mer human och medveten syn på hur västvärlden har behandlat/behandlar Afrika.

På samma sätt som Europa och orientalismen tillskrev orientalerna diverse egenskaper, lögnaktiga, sexuellt promiskuösa och oförmögna att skapa och upprätthålla ett civiliserat samhälle, skapade man samtidigt en liknande bild av Afrika, så som jag kort beskrivit ovan. En av de viktigare idéerna om Afrika och afrikanerna var den närhet till naturen som man tillskrev afrikanen. Afrikanen ansågs, till skillnad från västerlänningarna, leva i harmoni med naturen, vilket hjälpte västerlandet i sin argumentation att afrikanen var mindre värd och lämplig för slaveri, han var ju närmast ett djur.¹⁴

I mitten av 1800-talet menade vetenskapen att likheterna mellan kaukasiska kvinnor och afrikanska män var större än likheterna mellan svarta och vita män, vilket ledde till att man tenderade att beskriva de så kallade ”lägre raserna” med uttryck som signalerade feminina drag. På detta sätt blev afrikanen feminiserad.¹⁵ Kopplingen mellan afrikanen och naturen förstärktes härmed, då det feminina ofta har setts som starkt kopplat till naturen, delvis på grund av kvinnans funktion som barnaföderska och skapade av liv. medan det maskulina varit kopplat till kulturen.¹⁶

Afrikanen sågs på som en vilde och den vite mannens förslavande av honom såg snarast som en välgärning då man räddade vilden till civilisationen. Detta var en argumentation som fördes i Storbritannien fram till slaveriets avskaffande 1834.¹⁷

¹⁴ Hall, s. 242 ff.

¹⁵ Loomba, s. 76

¹⁶ Nina Björk, *Under det rosa täcket: om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Stockholm Wahlström & Widstrand, 1996, i Ann-Kristin Wallengren, ”Kultur och Okultur” i *Solskenslandet*, Ann-Kristin Wallengren & Erik Hedling (red.), Stockholm: Atlantis, 2006, s. 75

¹⁷ Hall, s. 249 f.

Analyser – Stereotyper & symbolik

Stereotyper

I samtliga filmer som jag analyserar, eller för den delen, de flesta filmer som görs använder filmskaparna stereotyper. Stereotypa karaktärer bygger på att man reducerar karaktärsdragen hos en person till några få, lätt igenkänningsbara karaktärsdrag som anses vara typiska för en viss sorts klass, etnicitet, yrke eller sexualitet. Tydliga exempel är t.ex. den vanliga stereotypen om den manlige homosexuelle frisören. Stereotyper används för att snabbt kunna presentera en karaktär och hjälper oss att förstå karaktärens mål och personlighet och varför en viss karaktär handlar på ett visst sätt.¹⁸

Stereotyper i film tenderar att genom att representera en viss karaktärstyp med ett visst antal karaktärsdrag förstärka stereotypens makt och inflytande på oss som publik. Detta är också skälet till att stereotyper som ett narrativt hjälpmedel i film kritiserats kraftigt bland filmforskare.¹⁹ Saïd menar att stereotyperna som används i betraktande av Orienten har förstärkts och blivit viktigare i takt med utvecklingen av nya medier, i synnerhet TV och film, tvingat informationen att bli allt mer standardiserad och förenklad.²⁰ Samma resonemang går naturligtvis också att överföra på Afrika.

Richard Dyer gör i sin artikel ”Stereotyping” en noggrann uppdelning av hur vi skapar oss bilder av olika människor och, i kategorier lånade från sociologin, menar att vi delar in varandra i roller, individer, typer och medlemmar (engelskans *member*).²¹ Med roller menas exempelvis en yrkesroll eller roller vi innehar i samhället, sociala roller. Exempel på detta kan vara rollen som läkare eller fadersrollen. Individens skapas som summan av flera faktorer, vilken social roll vi innehar, vilken typ vi tillhör etc. Detta är också den kategori som Dyer menar är den mest komplexa och, om vi så vill, den mest sanna. Kategorin typer bör, enligt Dyer, i sin tur delas in i två kategorier, sociala typer och stereotyper. Denna kategorisering definierar Dyer med ett citat från Orrin E. Klapp:

¹⁸ Hall, s. 257 ff.

¹⁹ Robin Wiegman, ”Race, ethnicity, and film” i *Film Studies – Critical Approaches*, John Hill & Pamela Church Gibson (red.), Oxford, Oxford University Press 2006 s.159

²⁰ Saïd, s.96

²¹ Dyer, s. 28

...stereotypes refer to things outside one's social world, whereas social types refer to things with which one is familiar; stereotypes tend to be conceived as functionless or dysfunctional (or, if functional, serving prejudice and conflict mainly), whereas social types serve the structure of society at many points.²²

Både sociala typer och stereotyper bygger på förutfattade meningar om hur en viss rolls personlighet är, skillnaden mellan dessa två kategorier är istället det som är beskrivet i citatet ovan, en social typ indikerar en person som lever innanför samhällets regler, medan en stereotyp signalerar någon som lever utanför (det sociala) systemets regler. Dyer menar att stereotypen därför tenderar att vara mer fastlåst och svårföränderlig.²³ Med medlemmar menar Dyer exempelvis briter som medlemmar av de brittiska samhället eller en arbetare som medlem av arbetarklassen.

I *Constant Gardener* används det flitigt med stereotyper, men med ett något oortodox syfte. Vi leds att tro att det är klassiska stereotyper vi betraktar, och har därför vissa föreställningar om deras personlighet, men filmskaparna leker med många av stereotyperna och slår dem i spillror. Det kanske tydligaste exemplet på detta är Arnold Bluhm, spelad av Hubert Koundé. Filmens första scen skildrar Justin (Ralph Fiennes) som vinkar av sin fru, Tessa (Rachel Weisz), och Arnold på en flygplats. Redan här skapas en av de frågor som följer oss, åskådaren, och karaktärerna en bra stund i filmen, huruvida Tessa har ett romantiskt förhållande med Arnold. Denna tankegång stöds av en vanligt förekommande stereotyp om den svarte mannen som en sexuell vilde, the bad black buck. Denna föreställning användes som förevändning för flera våldtäktsanmälningar mot svarta i USA under 1900-talet och finns exempelvis porträtterad i D W Griffiths *Birth of a Nation* (1915).²⁴ Hall menar att denna stereotyp tillkommit då svarta manliga slavar blivit berövade delar av de karaktärsdrag som allmänt betecknas som manligt, försörjning av sin familj, makt etc.. Hall kallar denna process för en infantilisering²⁵ av den svarte mannen. Symboliskt sett är denna process ett sätt att kastrera den svarte mannen. Detta ledde till en fetischering av den svarte mannens sexualitet. Stereotypen grundar sig också i den rädsla

²² Orrin E. Klapp, *Heroes, Villains and Fools*, Prentice-Hall, Engelwood Cliffs 1962, i Dyer, s. 29

²³ Dyer, s. 29

²⁴ Hall, s. 262

²⁵ Författarens översättning, engelskans infantilization.

som funnits för den svarte mannens sexualitet och i förlängningen en rädsla för rasblandning. Den svarta manliga sexualiteten blir farlig, ett hot mot den vita hegemonin. Påstådda våldtäkter var ett vanligt skäl för lynchningar i den amerikanska södern. Den svarte mannens sexualitet var inte bara ett hot mot de vita kvinnorna, utan mot den vita civilisationen och dess ställning som hegemonisk kultur.²⁶ Ingen av de tre filmerna låter heller det finnas sexuella förbindelser över rasgränserna.

Genom denna stereotyp om den virile och sexuellt omättbare svarte mannen leds vi att tro att även Arnold är en översexuell varelse och vi kodar därför denna första scen i filmen som ett tecken på ett presumtvt förhållande mellan Tessa och Arnold. Denna föreställning stärks också i och med en scen på ett lokalt sjukhus där Tessa valt att föda sitt barn i första delen av filmen. När vi ser Tessa i sjuksängen, med Justin vid den ena sängkanten, Arnold vid den andra, håller Tessa ett svart barn. Detta leder oss som åskådare att stärka föreställningen om att Tessa haft en affär med en svart man, förmodligen Arnold. En bit in i scenen avslöjas dock att Tessas barn varit dödfött och att barnet i Tessas famn egentligen tillhör en kvinna från sjuksängen bredvid som är döende i barnsäng. Att Tessa och Arnold inte har ett förhållande avslöjas inte för oss förrän en bra bit in i filmen då det avslöjas att Arnold är homosexuell. Här bryter alltså Meirelles föreställningen om Arnold som ”den sexuella vilden” och ger honom en egenskap som går tvärtemot den föreställning om afrikaner som funnits i den västliga diskursen om Afrika, i synnerhet inom filmen, i ett par hundra år.

Även om flertalet av de vita karaktärerna i filmerna agerar med relativt få fördomar mot afrikanerna finns det naturligtvis undantag för att förstärka de fördomsfrias godhet. Sandy i *The Constant Gardener* är en av dessa. Han uttrycker sin tveksamhet till att Tessa väljer att föda sitt barn på ett sjukhus med kenyanska läkare och vill att Justin ska förmå Tessa att byta sjukhus, till ett riktigt sjukhus, som Arnold påpekar, med vita läkare. Sandys tvekan till att svarta afrikanska läkare kan behandla Tessa är ett tecken på västvärldens misstro inför att Afrika och afrikanerna är förmögna att upprätthålla ett ”västerländskt” samhälle och blir också ett tecken på den misstro som filmerna menar finns det västerländska samhället. Dessa karaktärer är snarare än stereotyper exempel på sociala typer, som finns i ”vår” kultur (den västerländska kulturen).

²⁶ Hall, s. 262 f.

Kristussymboliken

Justin fungerar i filmen som en kristussymbol som offerar sitt eget liv för andras synder, något som dels får betydelse för det världssamvete som är ständigt närvarande i *The Constant Gardener*, men som också är centralt i *Hotel Rwanda* och *Blood Diamond*. Kristussymboliken är också starkt närvarande i *Blood Diamond* när Danny Archer offerar sitt liv för att Solomon Vandy (Djimon Hounsou) och hans son ska kunna fly. Kristussymboliken i *The Constant Gardener* fyller två funktioner, den ena är den narrativa funktionen att visa att Justin genom sitt offer kommit så nära Tessa han kan komma och därmed sluta historien. Den andra funktionen berör just det skuldkomplex som koloniserandet av Afrika har inneburit för västvärlden. Genom denna sista handling dör Justin inte bara för den narrativa funktionens skull, han dör för västvärldens synder.

Pauls ambivalenta etnicitet i *Hotel Rwanda* (något vi ska titta lite närmare på alldeles strax) gör det möjligt även för honom att offra sitt liv för någon annan. Han erbjuder sig, som jag tidigare nämnt, att offra sig men behöver inte verkställa sitt erbjudande. Offerviljan hos de manliga (vita) protagonisterna i filmerna är således en gemensam och viktig tematik i filmerna. För att hjälpa Afrika måste den vite mannen vara beredd att, likt Jesus, offra sitt eget liv.

Kristussymboliken förstärks också genom vad man kan kalla Justin och Archers golgatavandringar, i Justins fall en resa i Tessas fotspår och i Archers fall hans plågsamma klättring uppför berget för att rädda Solomon och dennes son. Båda tycks medvetna om att denna vandring kommer att sluta med deras respektive död och försonas därmed också med tanken att offra sig för västerlandets synder.

De stilistiska skillnaderna mellan väst och Afrika

Vidare kan man också titta på de stilistiska skillnaderna mellan hur Afrika respektive Europa (i synnerhet det brittiska) i *The Constant Gardener* skildras. Bilderna ifrån Afrika är färgrika, filmade med en handkamera med ett varmt färgschema medan de europeiska miljöerna, även den brittiska ambassaden i Nairobi är skildrade med kallt ljus, stillastående kameror och ett metalliskt färgschema. Afrika står för det ohämmade, det naturliga medan Europa står för det stela, ”civiliserade”. Afrika skildras som ett fertilt land, med grönska och mängder av barn, medan Europa skildras som en infertil och steril miljö,

med få barn och i princip ingen grönska. Kopplingarna till hur västerlandet har sett på afrikanen, som sprungen ur naturen, får här sin fysiska form.²⁷ Liknande skillnader finns även att hitta i hur karaktärerna uppför sig, briterna följer de sociala koder som vi kommit att förknippa med briter och européer; kyligt, diplomatiskt, distanserat och beräkande, medan afrikanerna står för det motsatta. Endast Tessa bryter detta mönster, ett mönster som hennes make är helt inkorporerad i. Tessas beteende är att betrakta som Justins totala motsats, hon är impulsiv och engagerad i frågor som rör afrikanen. Tessas val att bli begravd i afrikansk jord blir således det slutgiltiga beviset på att vi som åskådare bör betrakta Tessa som afrikanska snarare än europé.

Tessa rör sig hela tiden obehindrat i det kenyanska samhället medan Justin inte lämnar sin arbetsplats, Storbritanniens förlängda arm, förrän Tessa ska föda sitt barn på ett kenyanskt sjukhus. Under filmens gång förändras dock Justins sociala beteende. Han blir impulsiv och passionerad och verkar ha slängt allt vad de brittiska sociala koderna föreskriver genom fönstret. Här genomgår Justin alltså en etnicitets- och genustransformation, från britt/europé till afrikan, från Justin till Tessa.

Filmen slutar med att Justin mördas av samma människor och på samma plats som hans fru mördades. Justins försök att fortsätta Tessas kamp att få till stånd en förändring och öppna västvärldens ögon för läkemedelsföretagens dubiösa medicinska tester har till stor del misslyckats, nya läkemedelsföretag ersätter de gamla och ingenting har egentligen förändrats.

De stilistiska skillnaderna mellan Afrika och Västvärlden återkommer även i *Hotel Rwanda*, om än inte lika tydligt som i *The Constant Gardener*. Det är bara under ett par tillfällen som filmen förflyttar oss från Rwanda till västvärlden, närmare bestämt Belgien och chefen för hotellkedjans, som Pauls hotell tillhör, kontor. Kontoret skildras som ett luftigt rum i ett hög kontorsbyggnad, mitt i vad vi kan misstänka är Bryssel. Närheten till staden, kulturen, ställs här i kontrast till Rwanda, naturen. *Blood Diamond* skildrar även den skillnaderna mellan Afrika och Europa, på ett liknande sätt som *Hotel Rwanda*, men är tydligare i sin kontrastering. Sierra Leone har skildrats som ett land med storslagen natur och närhet till densamma. När filmen i sitt slutskede skildrar Solomons försäljning av diamanten till diamanthandlarna görs det i mitt i centrala London, med Houses of Parliament i bakgrunden, en stark symbol för den brittiska kulturen och det

²⁷ Hall, s. 243 ff.

moderna samhället. Kontrasten mellan kultur och natur, västvärlden och Afrika, blir på detta sätt än starkare.

Musiken i filmerna har genomgående vad man kan beteckna som afrikanska teman, i *Blood Diamond* uppblandad med ”vanlig” actionfilmsmusik. Detta blir ytterligare ett tydliggörande att filmerna behandlar något för oss (den västerländska publiken, som filmerna i första hand riktar sig till) främmande, nämligen Afrika. Musiken tydliggör att det är viktigt att var filmen utspelar sig och vilka etniciteter vi betraktar är av största vikt, något som förmodligen hade höjt en del ögonbryn om filmen hade utspelat sig i västvärlden. Filmer som utspelar sig i exempelvis Frankrike använder sig inte uteslutande av typisk fransk musik. Afrikanernas etnicitet utmålas på detta sätt som deras främsta funktion i filmen, de är afrikaner, alltså använder vi typiskt afrikansk musik. Ingen av kompositörerna till filmerna är heller afrikaner. Musiken är alltså på något plan byggd på upplevelser av ”typisk” afrikansk musik, upplevelser som möjligen är felaktiga, men bidrar till en diskurs om hur västerlandet uppfattar Afrika, som då tenderar att reproducera denna felaktighet som sanning och därmed också förstärka stereotypiseringen och homogeniseringen av Afrika.

Den binäre svarte mannen

I samtliga filmer skildras de svarta karaktärerna som antingen rakt igenom goda eller onda, medan de vita ofta skildras mer tvetydigt. Detta är naturligtvis ett tecken på en stereotyp. Genom att göra ”de andra” till binära konstruktioner skapas, när de ställs i kontrast mot ”oss”, de vita, en känsla av att ”vi” är mer diversifierade och mänskliga, i den mån att vi inte framställs som uteslutande antingen onda eller goda, stärker filmerna bilden av att afrikaner inte är som oss, då de inte uppvisar de diversifierade karaktärsdrag som de vita karaktärerna. På detta sätt vidgar filmerna, tvärtemot vad jag upplever att en del av syftet med samtliga filmer var, den klyfta som existerar mellan västvärlden och Afrika. De endimensionella svarta karaktärerna minskar möjligheten för förståelse av de svartas situation och ökar stereotypiseringen av den svarte mannen i västvärlden.

Ytterligare ett grepp i skapandet av den andre är att generalisera henne och hennes kultur. För att exemplifiera detta genom filmerna kan vi ta oss en närmare titt på skådespelaren Djimon Hounsou som spelar Solomon i *Blood Diamond*. Filmen utspelar sig i Sierra Leone och Solomon uppges också härstamma härifrån. Djimon Hounsou däremot

är född och uppvuxen i Benin, ett land som ligger en bra bit ifrån Sierra Leone. Detta är dock ingenting som vi som åskådare i västvärlden lägger märke till, en afrikan är en afrikan och det spelar mindre roll varifrån han eller hon egentligen kommer. Samma fenomen kan appliceras på Don Cheadle, född i Kansas City, som i *Hotel Rwanda* spelar Paul, en rwandier. Värt att lägga märke till är att denna andrefiering inte är alls lika tydlig vad det gäller Leonardo DiCaprios karaktär i *Blood Diamond*, han är ju inte afrikan ”på riktigt”, på grund av sin hudfärg. Att generalisera och homogenisera den svarte afrikanske mannen tycks alltså vara lättare än att göra det samma vad gäller en vit afrikan.

Vit eller svart

I dessa filmer som så tydligt bygger på konflikter mellan västvärlden och Afrika är det nödvändigt att undersöka huvudpersonernas etnicitet eller snarare, föreställda etnicitet. Huvudpersonen i *Hotel Rwanda*, Paul Rusesabagina (Don Cheadle) är förvisso svart afrikan och infödd rwandier, men agerar i första halvan av filmen precis som om han vore västerlänning med en annan hudfärg än vad han har. Han lever i en förort till Kigali som snarare än det boende vi som åskådare är vana att förknippa med afrikaner (enklare hyddliknande bostäder, alternativt kåkstäder), liknar en villaförort i USA. Han jobbar som mellancheff på ett belgiskt hotell och verkar ha det gott ställt ekonomiskt. Även de vita som finns i filmen tycks till en början uppfatta Paul som om han vore vit. En bit in i filmen avsäger han sig denna vita mask och när han inser att västvärlden inte kommer att komma till undsättning förklarar han sin förändrade etnicitet med orden: ”I am a fool. They [de vita] told me I was one of them and... I swallowed it. And they handed me their shit”

Det bör ha funnits flera skäl hos filmmakarna att välja att porträttera Paul som om han vore vit och västerlänning. Filmens primära målgrupp torde inte vara afrikaner utan västerlänningar. Genom att till en början ge Paul en västerländsk ”mask” skapar filmskaparna förmodligen en större förståelse och empati för Paul och den situation han hamnar i, likheterna mellan det liv som Paul lever och en vanlig västerländsk medelklassfamilj blir p.g.a. masken större än skillnaderna och igenkänningsfaktorn skapar föreställningen ”tänk om det händer oss”.

Genom att kasta masken och erkänna för sig själv att han är svart förändras Paul och andra karaktärers syn på honom. Under första halvan av filmen, när Paul lätt kan kodas som vit, prioriterar han sin familj och sin karriär. När familjens granne förs bort av

soldater och Pauls fru Tatiana (Sophie Okonedo) ber honom att utnyttja sina kontakter för att hjälpa grannen vägrar han med motiveringen att grannen inte är familj och att familjen alltid kommer först. Vidare oroar Paul sig för hur hotellets rykte, och i förlängningen hans egen karriär, ska påverkas av de flyktingar som han något motvilligt släppt in på hotellet för att skydda.

Han är i början av filmen en auktoritet för de anställda på hotellet där han jobbar. När han slänger sin mask förändras dock hans prioriteringar och hans auktoritet. Han blir mer och mer villig att släppa in flyktingar på hotellet och är t.o.m. villig att offra sitt liv för att skydda dem. Hans auktoritet hos hotellpersonalen blir starkt ifrågasatt, något som är tydligt i en scen där hela personalstyrkan står och lyssnar på propagandaradio i köket. Paul beordrar personalen att återgå till arbetet. Personalen vägrar med hänvisning till att chefen (som är vit) har rest och när Paul svarar att han är chef nu blir responsen från personalen fnitter och misstroagna blickar. När Paul nu inte längre har sin vita mask blir han misstrodd som auktoritetsperson.

Filmen slutar med att flyktingarna på hotellet eskorteras ut från Rwanda till Tanzania av FN. Genom att kasta masken och därmed bli svart är den enda utvägen ur Rwanda för Paul att bli hjälpt av den vite mannen, ett motiv som återkommer i samtliga tre filmer jag analyserat och som vi ska titta lite närmre på längre fram.

Leonardo DiCaprios karaktär i *Blood Diamond*, Danny Archer, är också intressant i detta sammanhang. Archer talar om att han kommer från Rhodesia, det gamla koloniala namnet på det land vi idag kallar för Zimbabwe. Archer är en av väldigt få vita afrikaner i de tre filmerna, vilket gör det intressant att ta en närmre titt på honom. Allteftersom handlingen fortskrider får vi reda på att Archer varit tvungen att fly Zimbabwe som nioåring efter att hans föräldrar blivit mördade och lemlästade. Han har sedan fungerat som legosoldat i Angola och efter detta blivit vapen- och diamantsmugglare. Archers högsta önskan tycks vara att tjäna tillräckligt med pengar så att han kan lämna Afrika, något han i slutändan aldrig gör. Filmen försöker gång på gång klargöra att det finns en distinkt skillnad mellan Archer och de andra, västerländska, vita i filmen. Archer blir på detta sätt placerad i vad jag skulle vilja kalla en limboetnicitet, varken afrikan eller västerlänning. Att Archer spelas av en amerikansk skådespelare som publiken väl känner igen bidrar till att karaktären inte direkt kodas som afrikan. I samtliga filmer tvingas den manlige huvudkaraktären antingen försonas med tanken att se på sig själv som afrikan (Paul i *Hotel Rwanda* och Archer i *Blood Diamond*) eller ”bli” afrikan (Justin i *The Constant Gardener*).

Jag har tidigare talat om kristussymboliken i filmerna, hur den vita manliga protagonisten antingen offerar, eller är beredd att offra sitt liv, för västvärldens synders skull. Denna handling blir i samtliga filmer det slutgiltiga ledet i deras afrikaniserings- och feminiseringsprocess, en process som tycks oundviklig. Att både Justin och Archer dör i stark närhet till storslagna afrikanska naturscenerier fyller därmed en stark funktion. Afrikanen har i historien, som jag tidigare talat om, ofta identifierats som intimt förknippad med naturen. Afrika och afrikanen är naturen och att frivilligt möta döden mitt i den mest storslagna afrikanska natur är att en gång för alla bli afrikan. Detta är dock något som är problematiskt i *Blood Diamond* där Archer inte offerar, eller är beredd att offra, sitt liv förrän han blivit afrikan på riktigt. I *The Constant Gardener* kan Justin inte bli afrikan förrän han försonats med tanken på att offra sitt liv, men i *Blood Diamond* kan inte Archer offra sitt liv förrän han försonats med tanken att bli afrikan. Bundet till detta är också det faktum att Archer vägrar att bli räddad till flygplanet av Solomon och väljer istället att offra sitt liv för att Solomon och hans son ska kunna bli räddade. Archer väljer alltså att offra sitt liv för den svarte mannen och västvärldens synder snarare än att bli räddad/hjälpt av den svarte mannen.

Sammanfattningsvis kan vi alltså sluta oss till att vara, eller uppfattas som, vit i filmerna, signalerar auktoritet, makt och en starkare vilja att skydda sin familj. Som svart utökas familjeansvaret till att gälla fler människor och som i fallet med *Hotel Rwanda* en hel folkgrupp. Svarta har också i filmerna begränsad auktoritet, ofta begränsad av vita, och således också mindre makt. I ingen av filmerna tycks etnicitet vara någonting konstant, utan snarare någonting som bestäms baserat på karaktärens handlingar.

Västvärldens barn och dess mödrar

I samtliga tre filmer är de vita huvudpersonerna barnlösa, ett faktum som inte är oviktigt. Edward Gallafent diskuterar i sin text, "Intuitions in Africa" betydelsen av den vita kvinnans infertilitet i bl.a. *The Constant Gardener*, och menar att Afrika, och Kenya i synnerhet, i flera filmer (Gallafent nämner t.ex. *Out of Africa* (Sidney Pollack, 1985) och *Nirgendwo in Afrika* (Caroline Link, 2001)) blir en symbol för infertilitet hos västerländska

kvinnor.²⁸ Detta resonemang har brister, framförallt i *The Constant Gardener* när vi tittar närmare på de stilistiska dragen i filmen. Afrika skildras som ett fertilt och levande land, medan Europa skildras som kallt, sterilt och dött. Fertiliteten i Afrika för vita kvinnor tar sig dock en annan form, något jag kommer in på om en liten stund.

När Hall talar om hur diskursen om Afrika och hur denna har representerat afrikanerna är det faktum att man ofta behandlat dem som barn ständigt återkommande. Afrikanen har porträtterats som mindre utvecklad, naiv och oförmögen att ta hand om sig själv.²⁹ Även i filmerna jag analyserat, särskilt i *Blood Diamond* och *The Constant Gardener*, skildras afrikanerna som barn som inte vet vad som är bäst för dem själva. Solomons önskan om en läkarkarriär för sin son i *Blood Diamond* uppfattas av Archer som naiv och barnslig. I Archers föreställningsvärld är det en omöjlighet för Dia (Kagiso Kuypers) att genomföra den typen av klass- och etnicitetsresa. I *The Constant Gardener* försöker Tessa få en familj att gå och testa sig för HIV. Mannen i familjen betar sig underlägset och skamset, inte olikt ett barn som inte gjort det föräldrarna sagt till honom.

De vitas barnlöshet i filmerna skapar då tanken om att de vita agerar som föräldrar till Afrika och afrikanerna och med föräldraskap följer beskyddartanken. Rent historiskt kan man också tala om att väst i mångt och mycket genom sitt koloniala förflutna faktiskt skapat eller fött det moderna Afrika. Afrikas frigörelse från sina koloniala herrar kan, med dessa ögon, ses som ett slags tonårsuppror. I och med sitt föräldraskap har västvärlden ett ansvar för sina ”barn”, något som leder oss tillbaka till frågan om världssamvetet. Samtliga filmer behandlar på något sätt interna konflikter i Afrika, och som föräldrar bör därmed västvärlden ingripa och stoppa dessa konflikter. Ett gemensamt tema för filmerna är dock att västvärlden inte ser dessa konflikter, eller är oförmögna att stoppa dem. Härmed skapas ett komplex hos västvärlden som tycks vara svårlöst. Föräldrainsikten att gå in och lösa konflikten kontra tanken om att låta Afrika lära sig av sina egna misstag. Här menar jag att västvärlden har sitt stora dilemma och det är också detta filmerna behandlar. Filmerna ställer sig unisont positiva till att västvärlden ska ingripa och visar också upp de problem som uppstår när väst inte ingriper.

²⁸ Edward Gallafent, ”Intuitions in Africa – Personal and Political Knowledge in *The Constant Gardener*”, *Cineaction* 2006:70, s. 59 ff

²⁹ Hall, s. 243

De vita kvinnornas infertilitet bör också kopplas till de stilistiska markörerna mellan västvärlden och Afrika. Västvärlden är kall och steril, följaktligen är också kvinnorna från västvärlden sterila, medan de afrikanska kvinnorna är fertila.

De vita kvinnor som uppträder i *Hotel Rwanda* (den vita hjälparbetaren Pat Archer (Cara Seymour)), *The Constant Gardener* (Tessa) och *Blood Diamond* (Maddy) skapar dock i samtliga filmer substitut för sin barnlöshet genom att dels hjälpa Afrika genom antingen traditionellt hjälparbete, journalistik eller, som i Tessas fall, både och. På ett symboliskt plan kan man mycket väl säga att dessa kvinnor ersätter sin barnlöshet med Afrika och afrikaner. Denna ersättning förstärks också av att två av (Pat Archer & Tessa) kvinnorna fattar speciellt intresse för att just hjälpa barn. Vidare tycks ett av de större skälen till att Maddy hjälper Solomon och Archer i *Blood Diamond* vara att återförening Solomon med hans familj. Den vita kvinnan, som i de tre filmerna alltid är barnlös, ersätter alltså sin barnlöshet med att antingen adoptera ett annat barn, eller adoptera Afrika och de afrikanska barnen.

Även Justin försöker ersätta sin barnlöshet i slutet av *The Constant Gardener* då han förgäves försöker rädda en liten flicka från den attackerade sudanesiska byn, vilket leder till att han inte bara har gått från europé till afrikan, som jag talade om tidigare i texten, utan att han också symboliskt sett feminiserats. Transformationen från Justin, den stete brittiske diplomaten, till Tessa, den livfulla världsförbättrarinna är nu komplett och filmen ger därmed också Justin möjlighet att förstå Tessa, något han uttalar precis innan sin egen död; "I know all your secrets now".

Som jag tidigare argumenterat för är inte etnicitet i filmerna konstant och som vi ser är inte heller genus något konstant i *The Constant Gardener*.

Journalistens roll

I *Blood Diamond* och *Hotel Rwanda* är det journalisten som är den gode vite mannen/kvinnan som ska upplysa västvärlden om Afrikas svårigheter. I båda filmerna tycks journalisterna bära den vita skulden på sina axlar, medvetna om att västvärlden inte kommer att agera. Maddy Bowen (Jennifer Connelly) i *Blood Diamond* och Jack Daglish (Joaquin Phoenix) i *Hotel Rwanda* talar båda om hur västvärlden inte bryr sig om situationerna i Sierra Leone respektive Rwanda. Daglish kommenterar den macheteslakt

som han filmat och hur det kommer att uppfattas i västvärlden så här: ”I think, if people see this footage they’ll say ‘Oh my god, that’s horrible’, and they’ll go on eating their dinners” Maddy kommenterar situationen i Sierra Leone och sina egna artiklar på ett liknande sätt:

You’re right. It’s shit. It’s like one of those infomercials. You know, little black babies with swollen bellies and flies in their eyes. So here I’ve got dead mothers, I’ve got severed limbs, but it’s nothing new. And it might be enough to make people cry if they read it, maybe even write a check, but it’s not gonna be enough to make it stop. I am sick writing about victims, but it’s all I can fucking do.

Västvärldens medborgare målas upp som blasé och ointresserade av situationerna i Afrika och det är tydligt att journalisterna lägger en stor del av skulden för västvärldens ointresse och ovilja att ingripa på sig själva och upplever att det är det som är deras jobb, att skapa en förståelse och vilja att ingripa hos sina landsmän.

Även i *The Constant Gardener* finns denna tanke, men här är det Tessa som åtar sig journalistens roll och undersöker läkemedelsföretaget Three Bees och deras läkemedelstester i Kenya. Tessas inställning till frågan om Afrika och västvärldens skuld är densamma som hos Daglish och Maddy. Alla tre ser det som sin uppgift att uppmärksamma västvärlden på Afrika, något som i samtliga fall är mer eller mindre fruktlöst. Afrikanerna i filmerna lägger också stor tilltro hos journalisterna, att det är de som ska se till att västvärlden ingriper och hjälper till. Afrikanernas tro på västvärlden skildras som nästintill barnslig naiv, något som underbygger det sätt som afrikanerna skildras och behandlas genom samtliga filmer, som just barn.

I sin artikel ”Rosenstone on film, Rosenstone on History” skriver Vivian Bickford-Smith om det narrativa greppet att låta en journalist vara västvärldens ögon i film.³⁰ Det är långt ifrån ett ovanligt grepp, utan snarare verkar det vara ett gångbart sätt att visa upp situationer i tredje världen för väst. Bickford-Smith nämner t.ex. Oliver Stones *Salvador* (1986) som ett tydligt exempel på att låta en journalist vara publikens vägvisare. Bickford-Smith använder ett citat av Rob Nixon för att förklara detta: ”when graced by a

³⁰ Vivian Bickford-Smith, ”Rosenstone on film, Rosenstone on History: An African Perspective”, *Rethinking History*, Vol. 11 No. 4 December 2007, s. 540

white visitor, preferably a male journalist, obscure, squalid, tedious and threatening, 'third world' politics suddenly becomes adventurous and manageable".³¹

Genom att visa tredje världen genom en journalists ögon är det min mening att filmskaparen skapar en buffertzona mellan oss (publiken i väst) och Afrika. Det vi ser kan mycket väl liknas vid en nyhetssändning, om än mer personlig, estetiskt utsmyckad och omfattande. Det som visas upp blir därmed också mer avlägset och abstrakt. Historierna blir inte historier om Afrika och afrikaner, utan om västerlänningar som upplever Afrika och afrikanerna. Journalisten fyller också en roll som skildraren av sanningen, det objektiva ögat som vi som publik kan lita på och relatera till. Viktigt i detta sammanhang, för att journalisterna i filmerna ska upplevas som just trovärdiga krävs det att journalisten upplevs som driven av ett intresse för det ämne han eller hon bevakar, snarare än att vara utsänd av sin tidning eller liknande för att göra sitt reportage. Journalisten måste upplevas som en idealist som tror på det han eller hon gör. Detta är fallet i samtliga de filmer som jag analyserar. Det kan vara värt att poängtera hur journalisterna uppfattas om de inte är dessa idealister. Exempel på detta finner vi *Blood Diamond*, när en minibuss fylld av journalister råkar på en bil som voltat vid vägen. Journalisterna (inklusive Maddy) svärmar som gamar kring liken med sina kameror, vilket knappast ger en sympatisk bild av deras yrkesutövning eller deras skäl att vara i Afrika.

Kolonialismens arv

Anders Hansson skriver i sin artikel "Söndra och härska" för Nationalencyklopedien att antalet statsbildningar i Afrika innan kolonialtiden uppskattas till ungefär 10 000, att jämföra med dagens 53 självständiga afrikanska stater.³² De nuvarande gränserna som i mångt och mycket skapats av europeiska diplomater i slutet av 1800-talet fick i och med dess skapande till följd att folk med samma språk och kultur splittrades mellan olika stater och kolonialherrar eller att flera olika folkslag som tidigare utgjort självständiga stater buntades ihop inom gränserna för en ny stat. Detta faktum anges ofta

³¹ Rob Nixon, *Homelands, Harlem and Hollywood: South African Culture and the World Beyond*, Johannesburg, 1994, s.83, i Bickford-Smith, "Rosenstone on film...", s.540

³² Anders Hansson, "Söndra och härska"

http://www.ne.se/jsp/search/show_section.jsp?i_sect_id=RP10886&i_word=&i_history=1, 2008-01-09, utskrift finns i författarens ägo

som ett av skälen till många väpnade konflikter som uppkommit i Afrika sedan frigörelsen från sina kolonialherrar. Hansson menar att uppdelningen av Afrika började på allvar i och med Storbritanniens ockupation av Egypten. Det främsta skälen till uppdelningen tycks ha varit strikt ekonomiska, kolonier innebar tillgång till flera dyrbara råvaror, samt en marknad att sälja sina färdiga produkter på. De ekonomiska skälen var dock inte allenarådande. Hansson nämner även politiska motiv samt den ideologiska drivkraften att civilisera vilden.

Värt att lägga märke till i filmerna är det faktum att samtliga av de vita karaktärerna har en högre social status än merparten av de svarta karaktärerna. Hierarkierna från kolonialtiden lever alltså kvar, om än mer implicit.

Blood Diamond och *Hotel Rwanda* skyller båda stora delar av de nuvarande konflikterna i Afrika på koloniseringen och den vite mannens grymhet i samband med denna. I *Hotel Rwanda* förklaras folkmordet på tutsierna med belgarnas kolonialstyre. Detta är i själva verket är en sanning med modifikation, menar Mohamed Adhikari i sin artikel ”Hotel Rwanda: too much heroism, too little history – or horror?”.³³ Adhikari beskriver utförligt den historiska kontexten kring folkmordet i Rwanda 1994 och pekar på att förklaringen inte är så enkel som filmen vill mena. Adhikari kritiserar också filmen hårt då han anser att filmmakarna medvetet valt att inte skildra våldet som folkmordet förde med sig, och menar att detta val gör filmen alltför tam i sin skildring av verkligheten. Adhikaris kritik av den historiska skildringen av filmen är ingenting jag finner det nödvänligt att ta upp mer utförligt i denna text, men det bör dock påpekas att kritiken förts fram.

I *Blood Diamond* talas det om att det var belgarna som började hugga av lemmar på sina slavar, ett förfaringssätt som förekommer i filmen då rebellarmén attackerar Solomons hemby. Detta kan tyckas märkligt, då Sierra Leone de facto var en brittisk koloni.³⁴ Kanske är denna faktamiss ett tecken på den homogenisering av Afrika som genomsyrar filmerna? Oavsett om detta är fallet eller inte så kritiseras det belgiska kolonialstyret starkt i båda filmerna och ges som del av förklaringen till den instabilitet som finns i Afrika i filmerna. Hur det brittiska kolonialstyret har påverkat dels Sierra Leone och dels Kenya, i *The Constant Gardener* nämns aldrig.

³³ Mohamed Adhikari, ”Hotel Rwanda: too much heroism, too little history – or horror?” i Bickford-Smith Mendelsohn, *Black & White in Colour*, s. 279 - 299.

³⁴ http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=305072 , 2008-01-30, Utskrift finns i författarens ägo.

De nuvarande hoten mot Afrika kommer alltså i två av filmerna (*The Constant Gardener* och *Blood Diamond*) från västvärlden, och i synnerhet Storbritannien antingen via hänsynslösa läkemedelsföretag eller pengahungriga diamanthandlare. I *Hotel Rwanda* hjälper västvärlden till att stärka det interna hotet mot Afrika genom att inte ingripa i konflikten. Genom att visa att hotet mot Afrika, direkt eller indirekt, kommer från västerlandet förstärker filmerna den skuld känsla som finns hos sin västerländska publik, en skuld känsla som tycks säga oss att vi borde agera. Kolonialismens arv är ständigt närvarande i filmerna och de vita karaktärerna i filmerna uppträder då och då som om avkolonialiseringen aldrig skett. Exempel på detta är bland annat Sandys auktoritära ton gentemot de kenyanska poliserna i *The Constant Gardener*. Sandy agerar precis som om britterna fortfarande styrde över Kenya.

Korruption

I samtliga filmer behandlas på något sätt korruptionen eller kanske snarare västvärldens föreställningar om korruption i Afrika. I *Blood Diamond* försöker Danny Archer muta en gränspolis med diamanter för att han ska kunna ta sig till Liberia och sälja sina diamanter. Försöket misslyckas förvisso, men skapar ändå bilden av att korruption är vanligt förekommande i Danny Archers Afrika. I *Hotel Rwanda* mutar Paul genom hela filmen de lokala militärledarna med alkohol och pengar för att de ska lämna hotellet ifred och i *The Constant Gardener* försöker poliserna få Justin att muta dem för att de ska låta honom gå. När Justin väl blir hämtad av sin vän och chef Sandy (Danny Huston) frågar Sandy Justin om han blivit illa behandlad, något som därmed tycks vara det gängse tillvägagångssättet hos den kenyanska polismakten. I samma film ställer Tessa till med en scen på ett cocktailparty då hon frågar den kenyanske hälsoministern om det inte är så att pengar ifrån läkemedelsbolaget ThreeBees omvandlats till ministerns nya Mercedes. Samhället som målas upp i samtliga filmer, i tre olika afrikanska länder, är ett korrupt samhälle där mutor och bestickning tillhör vardagen och ett samhälle där polisen/militären inte är att lita på. Korruptionen i Afrika involverar förvisso ofta västerlänningar, men dessa västerlänningar är uteslutande vad man kan beteckna som onda eller åtminstone kopplade till, i filmerna, onda organisationer såsom läkemedelsföretag eller diamanthandlare. Korruptionen målas upp som något nödvändigt, ständigt närvarande och en möjlig väg att klara sig ur knipor i Afrika. Det är svårt att tänka sig att samma bild hade kunnat målas upp i en film som utspelat sig i västerlandet.

Att hjälpa Afrika

I alla tre filmerna ställs det på något sätt krav på västvärlden att hjälpa Afrika. Denna gemensamma tematik anser jag vara central. Gemensamt för filmerna är att ingen av dem menar att de insatser som hittills gjorts i Afrika har varit tillräckliga och man ropar efter nya, kraftfullare insatser. På samma sätt som Live 8-galan gav världsledarna en specifik uppmaning, ger filmerna en uppmaning till sina åskådare att gå ut från biografen och göra någonting åt situationen för afrikanerna.

The Constant Gardener är på många sätt den film som starkast propagerar för direkt aktion för att hjälpa Afrika. Strax efter scenen på sjukhuset där det kommer fram att Tessas barn varit dödfött kör Justin Tessa hemåt när hon får syn på familjen vars barn hon ammat på sjukhuset. Hon ber Justin om att de ska plocka upp familjen och hjälpa dem hem. Justin svarar att de inte kan engagera sig i deras (afrikanernas) liv. När Tessa frågar varför svarar Justin att det finns miljontals människor som behöver hjälp och att de är hjälporganisationernas ansvar. Tessa replikerar att dessa tre människor kan VI hjälpa. Scenen slutar med att Justin säger att han måste prioritera Tessa och de hjälper inte familjen hem. Scenen är intressant på flera plan. Först det rent narrativa, då den speglar Justins tankar innan han genomgår sin feminisering och etnicitetstransformation. För det andra introducerar scenen hjälporganisationerna som det västerländska alibit för sitt skuldkomplex gentemot Afrika. Det är hjälporganisationernas ansvar att hjälpa Afrika och för att stilla sitt samvete kan man hjälpa hjälporganisationerna. En parallelliserande scen kommer i slutet av filmen när Justin försöker rädda en liten flicka ombord det plan som ska ta honom och den vite doktorn Lorbeer (Pete Postlethwaite) från den attackerade byn i Sudan tillbaka till Kenya.

Hjälporganisationerna som Justin till en början sätter stort hopp till får i filmen symboliseras av FN som låter Justin åka med på ett flygplan på väg till södra Sudan, samma plan som ska ta honom tillbaka till Kenya. Flygplanets pilot, Jonah, hänvisar till sitt tillstånd att bara evakuera hjälparbetare när han vägrar ta ombord flickan som Justin försöker rädda. Hjälporganisationerna visas här upp som bakbundna av byråkrati, snarare än den hjälpende kraft som Justin tidigare i filmen satt så stor tilltro till, något vi också lätt kan koppla till den stilistik som används för att beskriva västvärlden i filmen, stel och metallisk. Hjälporganisationerna uppfattas som betongbyråkratier med klart begränsad möjlighet att verkligen hjälpa. Cirkeln sluts nu när Justin inte längre litar på att

hjälporganisationerna ska kunna hjälpa afrikanerna. Om någon ska hjälpas måste han göra det själv. Detta är ytterligare ett steg i Justins process att bli mer och mer lik Tessa, hans genus och etnicitetstransformation.

De goda vita protagonisterna har gemensamt att de samtliga känner skam inför västvärldens behandling av Afrika och afrikanen. Allra tydligast uttrycker överste Olivier (Nick Nolte) i *Hotel Rwanda* denna skam när han har fått reda på att världssamfundet inte har för avsikt att ingripa i Rwanda;

Paul, you should spit in my face... We [västvärlden] think you are dirt, Paul... You're black, you're not even a nigger. You're an african... They're not going to stay, Paul. They're not going to stop the slaughter.

Att hjälpa den svarte mannen

Genomgående i filmerna är det faktum att den svarte afrikanen har svårt att göra någonting åt sin egen situation utan behöver västerlandet eller de vitas hjälp. I *Blood Diamond* hjälper Archer Solomon att komma ut från fängelset samt hitta sin familj och diamanten som i slutändan ger Solomon möjlighet att berätta för västvärlden om sin och sitt lands situation. Skälet till Archers hjälpsamhet är till en början inte alls osjälviskt, han vill naturligtvis åt diamanten (stor som ett fågelägg), men under filmens gång förändras Archers motiv och Archer offerar i slutändan osjälviskt sitt liv för att Solomon och hans son Dia ska kunna fly landet med diamanten. Detta visar tydligt på att afrikanen aldrig (i filmerna) kan åstadkomma en förändring av sin situation utan hjälp av västerlandet. Det blir också det slutgiltiga tecknet på afrikaniseringen av Archer, en liknande process som Justin i *The Constant Gardener* genomgår.

Implicit förekommer samma typ av resonemang vad det gäller de vita legosoldater som Archer tidigare tillhört. Legosoldaterna blir i filmen en viktig del i processen att skapa fred i Sierra Leone, då de, på Archers initiativ, attackerar de diamantgruvor där rebellerna har ett stort läger.

I *Hotel Rwanda* manifesterar sig fenomenet med den svarte mannen som behöver hjälp då Paul är tvungen att ringa den belgiske chefen för hotellkedjan (Jean Reno) och be honom ringa till den franske presidenten för att skapa en fristad på hotellet, något

som Paul själv inte lyckats med. Även den kanadensiske översten Oliver agerar som en hjälp för Paul, då han gör allt han kan för att låta hotellet vara under FN:s beskydd.

Sammanfattning

Vad säger då denna analys oss? Hur skildrar egentligen filmerna afrikanen och Afrika i förhållande till hur de skildrar västerlänningarna och västvärlden?

Genomgående kan vi sluta oss till att filmerna skildras genom ett vitt subjekt, en vit huvudperson. Genom denna vita protagonist betraktar vi Afrika och afrikanen. Även om filmerna på något plan uppfattades som ärliga och fördomsfria filmer om Afrika kryllar de av gamla stereotyper av afrikanen, så som exempelvis *the black buck*, den sexuellt omättbare och promiskuöse svarte mannen. Filmerna tenderar också att, som brukligt är när man skildrar den andre, att homogenisera Afrika och afrikanen, genom att lägga liten vikt vid de nationella och kulturella identiteter som finns inom Afrika. Det kanske tydligaste exemplet på detta är påståendet, eller antydning om, att Sierra Leone en gång varit en belgisk koloni, när landet i själva verket bara varit under brittiskt kolonialstyre. Man kan även peka på hur Djimon Hounsou, född i Benin, får spela en fiskare från Sierra Leone i *Blood Diamond*. Homogeniseringen av Afrika får också som konsekvens att filmmakarna valt att avhumanisera och kollektivisera afrikanerna, när man med få undantag ger afrikaner egna identiteter. Istället låter man afrikanen existera endast som en del av ett större kollektiv, se till exempel rebellarméerna i *Blood Diamond*, där endast Solomons son Dia och befälhavaren ges några som helst individuella karaktärsdrag. Denna typ av skildring återkommer på olika sätt i samtliga tre filmer.

De vita (inklusive Paul, med hans ambivalenta etnicitet) som porträtteras i filmerna skildras alltid som självständiga personer med större auktoritet och makt. De är kloka och skildras ofta med en större vilja att skydda sin familj. De svarta porträtteras istället som maktlösa inför sin egen situation, de behöver hjälp av de vita i filmerna. De skildras som binära motsättningar till de vita, naiva och med liten eller ingen auktoritet.

Etnicitet är i filmerna något godtyckligt, något som snarare bestäms av karaktärens handlingar och uppträdande. Gemensamt för samtliga manliga protagonister i filmerna är att de genomgår en etnicitetsförändring, samtliga går från att ha varit kodade som västerlänningar till att kodas som afrikaner. I och med denna transformation från västerlänning till afrikan genomgår karaktärerna även en genustransformation. Detta blir

som tydligast hos Justin och Archer, som båda vid sin död kopplas till naturen, naturen som ses som feminint i motsats till kultur som ofta kodas som maskulint.

Det förekommer klara stilistiska skillnader mellan hur västvärlden och Afrika skildras, speciellt tydligt i *The Constant Gardener*. Västvärlden skildras med ett metalliskt färgschema som sterilt, kallt och ogästvänligt medan Afrika skildras med varma och klara färger som fertilt, varmt och levande. Även karaktärerna i filmen uppvisar liknande skillnader i personlighet. Justin skildras exempelvis som stel, beräknande och alldeles utomordentligt brittisk i början av filmen, något som dock förändras under filmens gång, medan Tessa (kvinna och därför kopplad till naturen och därigenom per definition Afrika) skildras som öppenhjärtig och impulsiv.

I filmerna skildras afrikanerna, precis som man gjort historiskt i diskursen om Afrika, som naiva och barnsliga. Detta i samband med de vita kvinnornas barnlöshet i filmerna leder till en stark koppling mellan afrikanerna och de vita kvinnorna vilket i sin tur skapar ett slags moderskapsband mellan de båda. De vita kvinnorna skildras som om de adopterar afrikanen och i synnerhet de afrikanska barnen.

De vita protagonister som tydligast får representera västvärldens ögon, både bokstavligen och bildligt, blir i filmerna journalisterna. Maddy i *Blood Diamond*, Daglish i *Hotel Rwanda* och Tessa (även om hon inte är journalist till yrket bedriver hon en journalistisk undersökning) i *The Constant Gardener*. Journalisterna fungerar, som Dave Calhoun skriver i sin artikel, som guider på en safari i Afrika.³⁵ De visar upp Afrikas problem för västvärlden.

Det västerländska skuldkomplex som skapats i och med kolonialiseringen och avkolonialiseringen av Afrika skildras tydligt i samtliga filmer och utgör vad jag vill kalla grunden i dessa filmers budskap. Västvärldens kollektiva skuld gentemot Afrika skapar behovet hos de vita protagonisterna att hjälpa Afrika och filmerna, i synnerhet *The Constant Gardener* propagerar för att vi som individer måste ta vårt ansvar och inte överlåta hjälpen av Afrika endast till hjälporganisationer eller FN.

Så, för att kortfattat försöka svara på de frågor jag ställde upp i början av uppsatsen kan vi sluta oss till att afrikanen i filmerna skildras delvis genom gamla stereotyper om afrikanen och Afrika. Afrikanen skildras som nära förbunden med naturen, precis som den västerländska diskursen i flera hundra år skildrat henne. Afrikanen skildras med få undantag inte som en individ utan som en del av ett homogent kollektiv, något som

³⁵ Calhoun, s. 32

också det har varit vanligt i västvärldens skapande av ”den andre”. Hon skildras även som barnsligt naiv och oförmögen att skapa eller upprätthålla ett, enligt västerländsk tradition, civiliserat samhälle. Afrikas samhällen skildras istället som fyllda av korruption, laglöshet och politisk instabilitet, med liten eller ingen möjlighet till förändring.

Vad filmerna däremot uppmärksammar på ett förtjänstfullt sätt är hur västvärlden, i synnerhet multinationella företag eller, som i *The Constant Gardener*, den brittiska staten, hjälper till att upprätthålla dessa samhällen och till och med tycks ha ett intresse (ofta ekonomiskt) av att se till att Afrikas stater INTE stabiliseras eller blir mer ”västerländska”. Just här finner vi filmernas gemensamma kritik mot och uppmaning till västvärlden. Kritiken är att västvärlden betar sig skamlöst och illa mot sina forna kolonier. Uppmaningen tycks vara att det är upp till varje individ att dels utöva påtryckningar gentemot sina regeringar och dels att själva försöka hjälpa Afrika och inte lägga över det ansvaret på diverse hjälporganisationer eller FN. Detta tycks vara den lösning på det västerländska skuldkomplexet gentemot Afrika som filmerna erbjuder.

Källförteckning

Primära otryckta källor

Orginaltitel: *Blood Diamond*
Produktionsbolag: Warner Bros. / Virtual Studios / Spring Creek Prod. / Bedford Falls Productions / IEG / Lonely Film Productions
Produktionsland: USA / Tyskland
Premiärår: 2006
Regissör: Edward Zwick
Manus: Charles Leavitt
Fotograf: Eduardo Serra
Klipp: Steven Rosenblum
Orginalmusik: James Newton Howard
Skådespelare: Leonardo DiCaprio (Danny Archer) / Jennifer Connelly (Maddy Bowen) / Djimon Hounsou (Solomon Vandy) / Kagiso Kuypers (Dia Vandy)

Orginaltitel: *The Constant Gardener*
Produktionsbolag: Potboiler Productions / Epsilon Motion Pictures / Scion Films Limited / UK Film Council / Vierte Babelsberg Film
Produktionsland: Storbritannien / Tyskland
Premiärår: 2005
Regissör: Fernando Meirelles
Manus: Jeffery Caine (Baserat på en bok av John Le Carré)
Fotograf: César Charlone
Klipp: Claire Simpson
Orginalmusik: Alberto Iglesias
Skådespelare: Ralph Fiennes (Justin Quayle) / Rachel Weisz (Tessa Quayle) / Hubert Koundé (Dr. Arnold Bluhm) / Danny Houston (Sandy

Woodrow) / Bill Nighy (Sir Bernard Pellegrin) / Pete Postlethwaite (Dr. Lorbeer)

Originaltitel: *Hotel Rwanda*

Produktionsbolag: Kigali Releasing Limited / Endgame Entertainment / Industrial Development Corporation of South Africa / Inside Track Films / Lions Gate Films / Mikado Film / Miracle Pictures / Sixth Sense Productions / United Artists

Produktionsland: Storbritannien / USA / Italien / Sydafrika

Premiärår: 2004

Regissör: Terry George

Manus: Kier Pearson & Terry George

Fotograf: Robert Fraisse

Klipp: Naomi Geraghty

Originalmusik: Rubert Gregson-Williams / Andrea Guerra / Martin Russel

Skådespelare: Don Cheadle (Paul Rusesabagina) / Sophie Okonedo (Tatiana Rusesabagina) / Nick Nolte (Colonel Oliver) / Joaquin Phoenix (Jack Darglish) / Cara Seymour (Pat Archer) / Jean Reno (Mr. Tillens)

Sekundära otryckta källor

Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006)

Birth of a Nation (*Nationens Födelse*, D W Griffith, 1915)

The Last King of Scotland (Kevin McDonald, 2006)

Nirgendwo in Afrika (*Ingenstans i Afrika*, Caroline Link, 2001)

Out of Africa (*Mitt Afrika*, Sidney Pollack, 1985)

Salvador (Oliver Stone, 1986)

Sekundära tryckta källor

Böcker

Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *America on Film – Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, åttonde reviderade upplagan, Oxford m.fl., Blackwell Publishing 2007

Nina Björk, *Under det rosa täcket: om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996

Orrin E. Klapp, *Heroes, Villains and Fools*, Prentice-Hall, Engelwood Cliffs 1962

Ania Loomba, *Kolonialism/Postkolonialism*, Stockholm, Tankekraft 2006

Rob Nixon, *Homelands, Harlem and Hollywood: South African Culture and the World Beyond*, Johannesburg 1994

Edward W. Saïd, *Orientalism*, Stockholm, Ordfront 2004

Antologier

Black and White in colour: African history on screen, Vivian Bickford-Smith Richard Mendelsohn (red.), Athens Ohio, Ohio University Press 2007

Film Studies – Critical Approaches, John Hill & Pamela Church Gibson (red.), Oxford, Oxford University Press 2006

Gays and film, Richard Dyer (red.) London, British Film Institute 1977

Representation: Cultural representations and signifying practices, Stuart Hall (red.) åttonde reviderade upplagan, London m.fl., Sage Publications 2003

Solskenslandet, Ann-Kristin Wallengren & Erik Hedling (red.), Stockholm, Atlantis 2006

Antologiartiklar

Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'" i *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (red.) åttonde reviderade upplagan, London m.fl., Sage Publications 2003, s. 223 - 290

Richard Dyer, "Stereotypes" i *Gays and film*, Richard Dyer (red.) London, British Film Institute 1977, s. 27 - 39

Robin Wiegman, "Race, ethnicity, and film" i *Film Studies – Critical Approaches*, John Hill & Pamela Church Gibson (red.), Oxford, Oxford University Press 2006, s. 156 - 166

Ann-Kristin Wallengren, "Kultur och Okultur" i *Solskenslandet*, Ann-Kristin Wallengren & Erik Hedling (red.), Stockholm, Atlantis 2006, s. 51 - 80

Mohamed Adhikari, "Hotel Rwanda: too much heroism, too little history – or horror?" i *Black and White in colour: African history on screen*, Vivian Bickford-Smith Richard Mendelsohn (red.), Athens Ohio, Ohio University Press 2007, s. 279 – 299.

Artiklar

Vivian Bickford-Smith, "Rosenstone on film, Rosenstone on History: An African Perspective", *Rethinking History*, Vol. 11 No. 4, December 2007, s. 531 – 545

Dave Calhoun, "White Guides, Black Pain", *Sight & Sound* Vol XVII No 2, Februari 2007, s. 32 - 35

Edward Gallafent, "Intuitions in Africa – Personal and Political Knowledge in *The Constant Gardener*", *Cineaction* 2006:70, s. 59 - 65

Internetkällor

Anders Hansson, ”Söndra och härska”

http://www.ne.se/jsp/search/show_section.jsp?i_sect_id=RP10886&i_word=&i_history=1
2008-01-09, utskrift finns i författarens ägo

Sierra Leone – Historia (Nationalencyklopedien)

http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=305072, 2008-01-30,
utskrift finns i författarens ägo

Samtliga produktionsuppgifter om filmer, samt uppgifter om Oscarsgalan 2007, är hämtade
ifrån <http://www.imdb.com/>