

Kannywood — o specyfice kina hausańskiego

Izabela Will
i.will@uw.edu.pl

W ostatnich latach przemysł filmowy w Nigerii przeżywa prawdziwy rozkwit. Szacuje się, że produkuje się tam od pięciuset do tysiąca filmów rocznie. Choć filmy nigeryjskie¹ zdobyły wielką popularność dopiero w ostatnim dwudziestoleciu, zaczęły powstawać już w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy upowszechniała się technologia wideo, dzięki której obniżyły się koszty produkcji. Za punkt zwrotny w historii tego kina uważany jest film *Living in Bondage* (Żyjąc w zniewoleniu) z 1992 roku, nakręcony w języku ibo z angielskimi napisami. Opowiada o okrutnych praktykach tradycyjnych uzdrowicieli czarowników. Do sukcesu tego filmu przyczyniła się fabuła poruszająca temat czarnej magii, a także dystrybucja na kasetach wideo. Lata dziewięćdziesiąte uważa się za przełomowe, ponieważ produkowane w Nigerii filmy szybko podbiły rynki innych państw afrykańskich i stały się najdynamiczniej rozwijającymi się formami medialnymi w całej historii Afryki (Larkin 2008a: 174). Pod względem języka filmy nigeryjskie można podzielić na trzy kategorie: jorubskie, hausańskie i angielskie, przy czym te ostatnie produkowane są głównie przez Ibów (filmy w języ-

¹ Terminy „kino nigeryjskie” i „filmy nigeryjskie” odnoszą się w tym artykule do nigeryjskich filmów wideo (mimo że obecnie nośnikami są płyty DVD nazwa *Nigerian video films* nadal funkcjonuje w literaturze przedmiotu). Pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych XX wieku nakręcono wprawdzie kilka filmów z przeznaczeniem na ekrany kinowe, ale już z początkiem lat osiemdziesiątych zaniechano tej formy produkcji, gdyż filmowcy przestali być wspierani przez państwo, a wyprodukowanie filmu na taśmie celuloidowej wymagało dużych nakładów finansowych. Poza tym po rozpowszechnieniu się filmów wideo większość kin została zamknięta, a widzowie przenieśli się do własnych domów lub małych salonów wideo, tzw. *video parlors*.

ku ibo, niegdyś popularne, obecnie należą do rzadkości). Filmy anglojęzyczne, oglądane na południu kraju, produkowane są przede wszystkim w Lagos i w Enugu, a tamtejszy rynek filmowy określany jest terminem *Nollywood* (Nigerian Hollywood). Inne centrum produkcji znajduje się na północy kraju, w Kano. Od nazwy tego miasta powstało określenie Kannywood, odnoszące się do filmów w języku hausa.

Powstanie filmów hausańskich

Forma kultury masowej określana dziś mianem hausańskie filmy wideo (ang. *Hausa home video*) zaczęła rodzić się w latach osiemdziesiątych XX wieku. Według badacza tego zjawiska Y. M. Adamu (2002: 204) do rozpowszechnienia produkcji filmowej doprowadziły takie czynniki, jak: czytanie popularnych powieści hausańskich na antenie radiowej, powstanie zespołów teatralnych, których członkowie grywali w serialach telewizyjnych, pierwsze eksperymenty filmowe przeprowadzane przez niezależnych producentów oraz ambicje pisarzy chcących ujrzeć adaptacje swych powieści na ekranie. Być może ten ostatni czynnik można uznać za najważniejszy, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że wielu pisarzy zostało producentami filmowymi. Licząc na sukces komercyjny, zaczęli ekranizować stworzone przez siebie historie miłosne. Ich nadzieje nie okazały się złudne i wkrótce po pojawieniu się pierwszego filmu zatytułowanego *Turmin Danya* (Orzech do zgryzienia), który cieszył się niezwykle powodzeniem wśród widzów, zaczęły powstawać kolejne. Początkowo filmowcy mieli do dyspozycji jedynie ręczne kamery wideo, aktorów amatorów i zaimprovizowane studia filmowe w wynajętych domach lub hotelach. Widzom jednak nie przeszkadzały niedociągnięcia techniczne wynikające z pospiesznej produkcji czy braku profesjonalnego sprzętu filmowego. Na popularność filmów wpływ miał niewątpliwie ich nośnik – kaseta wideo – tania, łatwo dostępna, a co najważniejsze, możliwa do odtworzenia w domowych warunkach. Dzięki temu filmy mogły oglądać również kobiety, które do czasu upowszechnienia się technologii wideo były pozbawione tej możliwości, gdyż do kin chodzili jedynie mężczyźni. Widzów przyciągała przed ekrany swojskość wyglądu, gestów i języka akto-

rów, która pozwalała im identyfikować się z głównymi bohaterami. Jednocześnie patrzenie na perypetie przystojnych, bogatych mężczyzn oraz pięknych kobiet mieszkających w rezydencjach miało w sobie coś z podglądania przez dziurkę od klucza życia ludzi z wyższych sfer – zjawisko tak wszechobecne przecież we współczesnej popkulturze. W 2002 roku w Kano zarejestrowanych było już stu trzydziestu dwóch producentów filmów wideo, a filmy dystrybuowane z czasem na płytach CD lub DVD zaczęły pojawiać się nie tylko w Nigerii, ale również w Ghanie, Nigrze, Beninie i Kamerunie.

Historię hauszańskich filmów wideo można podzielić na trzy okresy. W pierwszym, trwającym do końca lat dziewięćdziesiątych, powstawały filmy odwołujące się w dużej mierze do tradycyjnej kultury hausa, wzorowane na dramatach i serialach telewizyjnych. Początek drugiego okresu, trwającego od końca lat dziewięćdziesiątych do 2007 roku, można uznać za czas przełomowy. W roku 1998 powstała nazwa Kanywood², a w kinach wyświetlane były miejscowe filmy (Adamu, Y. M. 2002: 207). W tym czasie pojawiły się pierwsze gwiazdy ekranu, których kariera i życie osobiste stały się na tyle interesujące, że zaczęto je opisywać w czasopismach *Fim* (Film) czy *Bidiyo* (Wideo) poświęconych wyłącznie filmom hauszańskim. Rozkwit trwał do 2007 roku, kiedy to wstrzymano produkcję filmową, po tym jak jedna z aktorek hauszańskich, Maryam Hiyana, wdała się w romans z biznesmenem, a nagranie wideo z ich intymnego spotkania w Lagos zostało wykradzione z telefonu komórkowego biznesmena i rozprowadzone po całym kraju jako film pornograficzny. Po kilku miesiącach przerwy zaczęto ponownie produkować filmy i ten okres trwający, do dnia dzisiejszego, można uznać za trzeci etap rozwoju filmu hauszańskiego. W tym okresie z powodu wprowadzenia cenzury z ekranów zniknęły popularne wcześniej sekwencje, w których para aktorów płci przeciwnej tańczyła i śpiewała przed kamerą. W warstwie wizualnej i fabularnej nastąpił powrót do tradycyjnych wartości.

² Obecnie coraz częściej propagowana jest pisownia Kannywood.

Fabula filmów

Jeden z badaczy hausańskiej kultury masowej A. U. Adamu (2006: 32n), opisując cechy charakterystyczne filmów hausańskich, wymienia dwa wątki, które wplecione są w fabułę każdego filmu – wątek *aurén dole*, czyli małżeństwa z przymusu, oraz wątek trójkąta miłosnego obrazujący losy dwóch mężczyzn starających się o względy tej samej kobiety – bądź dwóch kobiet zakochanych w tym samym mężczyźnie. Niekiedy historia trójkąta miłosnego to historia poligamicznej rodziny, w której dwie żony rywalizują o uwagę męża. Fakt, że fabuła filmów dotyczy spraw rodzinnych, można tłumaczyć tym, że w Nigerii rodzina zapewnia jednostce wsparcie ekonomiczne, społeczne i emocjonalne i dla wielu jest jedyną szansą życiowego rozwoju. Jak pokazują filmy, w rodzinie można znaleźć miłość i wsparcie, ale sprzyja ona także nepotyzmowi, oszustwom i szantażom. Bohaterowie filmów to współczesne elity mieszkające w dużych nigeryjskich miastach – w Kano, Abudży czy Jos. Jak zauważa Larkin (2008: 216), filmy ukazują społeczeństwo, które z jednej strony szybko się modernizuje, a z drugiej jest głęboko osadzone w tradycji³.

Wiele z omówionych powyżej kwestii pojawia się w filmie *Haula* (Haula to imię głównej bohaterki) nakręconym w 2005 roku i wyreżyserowanym przez Alego Nuhu. Początek akcji filmu rozgrywa się w Londynie, gdzie poznajemy głównego bohatera (Adamu), Nigeryjczyka mieszkającego tam od piętnastu lat i planującego powrót do domu. Z piosenki wplecionej w fabułę filmu dowiadujemy się o jego uczuciu do mieszkającej w jego ojczystym kraju dziewczyny, Hauli, którą, jak pokazuje scena retrospekcyjna, zna od dziecka. Po powrocie do domu główny bohater spotyka się z matką i

³ Odpowiada to spostrzeżeniu L. Barrett („The Image of Nigeria’s Culture”, *West Africa*, 26 października 1987) na temat nigeryjskiej kultury. Twierdzi on, że od czasu uzyskania niepodległości w 1960 roku dwie cechy profilu kulturowego Nigerii były szczególnie widoczne: innowacja i konserwatyzm. O ile pisarze, rzeźbiarze czy malarze byli idealistami szukającymi nowej wizji nigeryjskiego społeczeństwa, o tyle sferę urzędniczą tworzyli dość konformistycznie i zachowawczo nastawieni ludzie, nieprzychylni jakimkolwiek zmianom.

przyjaciółmi. Udaje mu się też zobaczyć ukochaną, ale widzi ją, kiedy rozmawia ze swoim przyjacielem, w którym Haula jest zakochana ze wzajemnością. Zrozpaczony Adamu próbuje odzyskać uczucie dziewczyny i kiedy okazuje się, że jej ojciec ma problemy ze spłatą dużego długu, spłaca ten dług za niego. Sytuacja uczuciowa trojga bohaterów – Adamu, jego przyjaciela i Hauli – komplikuje się jeszcze bardziej za sprawą rodziców, którzy rozporządzają losem potomków wedle własnego uznania. Ojciec Hauli i matka Adamu uzgadniają między sobą, że ich dzieci wezmą ślub. Adamu jest szczęśliwy, że za pośrednictwem matki uzyskał zgodę na małżeństwo z Haulą, dopóki nie przekonuje się, iż dziewczyna się z tego nie cieszy. Ponadto jego najlepszy przyjaciel, usłyszawszy o zaplanowanym ślubie, uważa, że Adamu zawiódł jego zaufanie. Bohater popada też w konflikt z własną matką po tym, jak wydaje się, iż lekką ręką pozbywa się majątku, żeby spłacić czyjś dług. Sfrustrowany i poróżniony z najbliższymi bohater postanawia wyjechać z kraju. Zostawia matce list pożegnalny, w którym wyjaśnia powody wyjazdu. Kiedy matka znajduje list, wpada w popłoch. Zawiadamia najbliższych i sąsiadów, którym udaje się zatrzymać Adamu w drodze na lotnisko i sprowadzić go do domu. Ostatnia scena, w której przyjaciel Adamu, zakochany dotąd w Hauli, mówi o konieczności pogodzenia się z losem, właściwie nie przynosi rozwiązania, każąc widzom domyślać się zakończenia. To urwane zakończenie jak również nuta tragizmu towarzysząca wszelkim poczynaniom bohaterów oraz długie ujęcia pokazujące ich przeżycia wewnętrzne z przesadnym sentymentalizmem to elementy, które przewijają się w bardzo wielu filmach hauskańskich.

W filmie pojawiają się typowe wątki, takie jak ingerencja matki w życie dorosłego i samodzielnego syna czy problem trójkąta miłosego (dwóch mężczyzn zakochanych w tej samej kobiecie, Hauli). Tabu obyczajowe widoczne jest w jednej ze scen, w której kuzynka Hauli przychodzi do głównego bohatera podziękować mu za spłatę długów wuja. Kiedy do domu wchodzi matka Adamu i widzi syna z dziewczyną, zaczyna go strofować. Ma mu za złe, że rozmawiał z nią w swoim pokoju zamiast w salonie przeznaczonym do przyjmowania gości. Matka zdaje sobie sprawę, że takie zachowania mogą

nadweryżyc reputację dziewczyny. Matka w filmach hauszańskich stoi na straży tradycji, jest obrończynią starych zwyczajów. Syn reprezentuje młode pokolenie, otwarte na zachodnie wzorce zachowań.

Innym przejawem konfliktu między tradycyjnym a nowoczesnym sposobem życia jest wątek aranżowania małżeństwa przez rodziców. W jednej ze scen ojciec Hauli bez porozumienia z córką wybiera dla niej męża. Podobna sytuacja ma miejsce w rodzinie przyjaciół Adamu. Widzimy najpierw, jak rodzice rozmawiają z dorosłymi już synami o konieczności zerwania z ich dotychczasowym beztroskim sposobem życia oraz o ustatkowaniu się i założeniu rodziny. Aby ułatwić synom podjęcie decyzji o ożenku i mieć pewność, że kandydatka na żonę będzie odpowiadać gustom rodziców, matka przyprowadza do domu dziewczynę, dając do zrozumienia, że chętnie widziałaby ją w roli synowej. Skrajna reakcja jednego z synów, który policzkuje dziewczynę, krzycząc, że nie zgodzi się na małżeństwo z przymusu, pokazuje rozdźwięk pomiędzy oczekiwaniami starszego i młodszego pokolenia.

Cenzura obyczajowa

Mówiąc o kinie hauszańskim, trudno nie wspomnieć o cenzurze. Wprawdzie rząd Nigerii nie wspiera finansowo produkcji filmów, wspiera jednak cenzurę oraz wiele organizacji stojących na straży obyczajowości, które mają wpływ zarówno na tematykę filmów, jak i na sceny obyczajowe, jakie się w nich rozgrywają. Główną instytucją zajmującą się cenzurowaniem filmów jest ogólnonarodowa National Film and Video Censors Board, która wydaje licencje na rozpowszechnianie wszystkich filmów, zarówno tych produkowanych w Nigerii, jak i importowanych. Lokalnym organem cenzury powołanym przez władze stanu Kano jest Kano State Censorship Board, założone w 2001 roku. Jak podaje oficjalny komunikat tej instytucji, powstała ona jako „odpowiedź na społeczną potrzebę wprowadzenia szari'atu w wielu stanach północnej Nigerii”⁴, a podstawę prawną do

⁴ Komunikat znajduje się na oficjalnej stronie *Kano State Censorship Board*: <http://kanocensorsboard.com/AboutUs.htm>.

jej założenia stanowił artykuł 16 konstytucji z 1991 roku⁵. Oprócz cenzury istnieją liczne organizacje stojące na straży obyczajowości, takie jak *A Daidaita Sahu* (Wydział do Spraw Reorientacji Społecznej), powołany przez gubernatora Kano, czy Kano State Hisbah Board – rodzaj policji obyczajowej czuwającej nad przestrzeganiem prawa muzułmańskiego. Wszystkie te organizacje powstały po wprowadzeniu szari’atu w muzułmańskich stanach Nigerii. Zanim w marcu 2001 roku powołano do życia Kano State Censorship Board i ustanowiono szczegółowe prawo dotyczące cenzurowania filmów, przez cztery miesiące produkcja filmów w Kano była zakazana. Po wprowadzeniu nowego prawa zniesiono wprawdzie ten zakaz, ale szczególnej kontroli poddano sekwencje muzyczno-taneczne, w których występowały pary mieszane (Krings 2008: 49). W roku 2007, po wspomnianym skandalu z udziałem znanej aktorki, całkowicie zabroniono umieszczania w filmach takich sekwencji. Od czasu wybuchu skandalu aktorzy i producenci bywają aresztowani lub pozbawiani prawa wykonywania zawodu. Władze otwarcie okazują nieprzychylnie nastawienie do filmów wideo, czego przykładem może być akcja palenia filmów zorganizowana w Kano 11 września 2007 roku, której patronowali zarówno gubernator, jak i emir. Za rodzaj cenzury można też uznać reakcję jednej z grup religijnych z Kaduny, która nałożyła fatwę na reżysera filmu *Saliha?* (*Saliha* to imię bohaterki). Film opowiada o pozornie porządnej muzułmance, noszącej podkreślający jej skromność i pobożność hidżab, która, jak się okazuje, miała przed ślubem kochanków. Fatwa zniesiona została dopiero po tym, jak producenci wycofali film z rynku i przeprosili społeczność muzułmańską za zawarte w nim treści (Adamu A. U. 2006: 49).

Świadomi krytyki ze strony organizacji religijnych i czujący na sobie ciężar cenzury producenci balansują między oczekiwaniami widzów lubiących w filmach akcenty kojarzone z Zachodem i tradycjonalistów nawołujących do utrzymania wartości muzułmańskich

⁵ Artykuł ten mówi, że Zgromadzenie Narodowe może powołać organ zajmujący się cenzurowaniem filmów i mający prawo do zakazywania lub ograniczania projekcji filmów.

obecnych w kulturze hausańskiej od wieków. Ich starania widoczne są zwłaszcza w sekwencjach muzyczno-tanecznych, w których aktorzy próbują wykazać przynależność do nowoczesnego świata, a jednocześnie przywiązanie do religii. Przykład takiego melanzu kulturowego prezentują choćby sceny tańca w wykonaniu aktorki Hafsat Shehu w filmie *Yayi* (Moda). Aktorka pojawia się najpierw z odsłoniętymi włosami, ubrana w obcisłe džinsy i krótką bluzkę, a chwilę potem w czarnym, okrywającym całą sylwetkę i głowę stroju charakterystycznym dla kobiet muzułmańskich z Bliskiego Wschodu. W dłoniach trzyma muzułmański różaniec i tańcząc na tle meczetu, śpiewa: *Mai mulki mai mallakawa Allah ke nan* (Tym, kto ma władzę, tym, kto rządzi, jest tylko Bóg).

Filmy hausańskie a Bollywood

Wiele filmów nigeryjskich produkowanych na północy kraju czerpie z estetyki Bollywoodu⁶. Jeszcze przed rozkwitem hausańskiego rynku filmowego największym zainteresowaniem hausańskiej widowni cieszyły się filmy indyjskie sprowadzane do północnej Nigerii przez libańskich dystrybutorów, już od czasu, gdy Nigeria uzyskała niepodległość w 1960 roku (Adamu A. U. 2006: 22). W roku 1962 na pięćdziesiąt siedem filmów wyświetlanych w kinach Kano w ciągu miesiąca trzydzieści trzy pochodziły z Indii, dwadzieścia jeden z Ameryki, a trzy z Anglii (Larkin 2008b: 349). Hausańczycy lubią filmy indyjskie, ponieważ oferują im one nowoczesność, unikając jednocześnie wszelkiego „zdemoralizowania”, które wiąże się z Zachodem. Larkin (2008a: 196), próbując ustalić przyczyny fascynacji filmami indyjskimi, doszedł do kilku wniosków. Tym, co odpowiada Hausańczykom w estetyce filmów indyjskich, jest przede

⁶ Ta słabość do estetyki Wschodu pojawiła się na długo przed nastaniem ery filmowej, będąc źródłem inspiracji dla pierwszych pisarzy hausańskich tworzących w alfabecie łaćnińskim. Jak zauważa Furniss („Hausa Creative Writings in the 1930s: An Exploration in Postcolonial Theory”, *Research in African Literatures*, 1998, 29 (1), s. 100), te pierwsze powieści „nie zwracają się ku Zachodowi; jeśli się gdzieś zwracają, to na Wschód, do Indii, Ceylonu, Egiptu, Morza Czerwonego i terenów, na których słynni wojownicy walczyli na słoniach” (przekład autorki).

wszystkim nawiązanie do tradycji rozumianej jako praktyki kulturowe i religijne inne od zachodnich. Hausańczykom podoba się także zachowanie osób płci odmiennej w stosunku do siebie – w starszych filmach indyjskich wyświetlanych w nigeryjskich kinach aktorzy prawie nigdy się nie dotykają ani nie całują, a takie postępowanie zgodne jest z muzułmańskimi ograniczeniami wynikającymi z reguł obyczajowych. Innymi cechami filmów indyjskich, które podobają się Hausańczykom są skromne zachowanie indyjskich kobiet, pasujące do hausańskiej idei *kunya*⁷, tradycyjne stroje (długie koszule mężczyzn i kobiece sari zakrywające ciało i głowę przypominają z grubsza stroje hausańskie), segregacja płci oraz posłuszeństwo wobec rodziców i starszych. Zarówno mieszkańcom Indii, jak i Hausańczykom bliski jest też temat napięcia towarzyszącego utrzymywaniu tradycyjnych wartości w obliczu zmian społecznych. Najistotniejsze dotyczą spraw miłosno-matrymonialnych, zwłaszcza małżeństwa aranżowanego przez rodziców.

Jeśli chodzi o formę, elementem najściślej łączącym filmy hausańskie z bollywoodzkimi są sekwencje muzyczno-taneczne wplecione w film, czy raczej stanowiące dodatek do niego. Takie filmowe klipy muzyczne, podczas których aktorzy śpiewają (a właściwie udają, bo w rzeczywistości piosenki wykonują muzycy) i tańczą urastają czasem do rangi przebojów i chętnie są słuchane i oglądane niezależnie od filmów. Zarówno melodia, jak i głosy piosenkarzy przypominają brzmieniem muzykę indyjską, zatem gdyby nie słowa w języku hausa, można by ulec złudzeniu, że piosenka pochodzi z filmu bollywoodzkiego. Wstawki muzyczne pojawiają się w filmie trzy lub czterokrotnie, stanowiąc niejako odrębne formy artystyczne, często bardzo luźno związane z fabułą albo zupełnie do niej nienawiązujące. Piosenki mówią o miłości głównych bohaterów, zdjęcia kręcone są w malowniczych miejscach (parki, nowoczesne miasta, wiejskie krajobrazy), aktorzy zmieniają stroje kilkakrotnie podczas

⁷ Pojęcie *kunya* odnosi się do zachowań w relacjach rodzinnych i społecznych polegających na okazywaniu skromności, pokory, szacunku czy zażenowania wobec niektórych osób. Kobiety zachowują się tak wobec mężczyzn, a mężczyźni wobec teściów. *Kunya* cechuje też zachowanie rodziców wobec pierwotnych dzieci.

jednej sekwencji. Oprócz ujęć, w których występuje tylko para aktorów, są również takie, w których pojawia się kilkuosobowa grupa taneczna. Sekwencje muzyczno-taneczne, zarówno w Indiach jak i w północnej Nigerii, są tak istotną częścią filmu, że producenci, kierując się gustami publiczności, nie mogą sobie pozwolić na ich pominięcie. Co więcej, to one właśnie mogą zapewnić sukces komercyjny nawet mało ciekawym filmom.

Indyjskie filmy wywarły spory wpływ na życie codzienne mieszkańców północnonigeryjskich metropolii. W wielu miejscach widać indyjskie plakaty filmowe i zdjęcia aktorów. Młodzi mężczyźni próbują naśladować zachowanie słynnych aktorów indyjskich, takich jak Sanjay Dutt czy Shah Rukh Khan, a młode kobiety niejednokrotnie ubierają się w *salwar kamiz*⁸ i ozdabiają stopy lub dłonie czerwoną indyjską henną. O popularności filmów indyjskich i o ich wpływie na kulturę północnej Nigerii niech świadczy również fakt, że przyczyniły się one do powstania nowego gatunku muzycznego zwanego *bandiri*. Jak wyjaśnia Larkin (2004: 91), śpiewacy *bandiri* są hausańskimi muzykami, którzy „pożyczając” muzykę z filmów hinduskich, zamieniają słowa oryginalnych piosenek na poematy pochwalne ku czci proroka Mahometa, tworząc oryginalne pieśni religijne, będące połączeniem muzyki pop i sakralnych tekstów. Treści przekazywane w filmach indyjskich miały natomiast niewątpliwy wpływ na rozwój popularnej literatury zwanej *littattafan soyayya* (książki miłosne). Jeden z krytyków tego typu literatury, Malumfashi (1992: 4), wręcz zarzuca jej twórcom dosłowne tłumaczenie treści filmów indyjskich na język hausa i przenoszenie zawartych w nich historii do hausańskich miast — Kano, Kaduny lub Sokoto.

Telenowełe

Kolejnym źródłem inspiracji dla filmowców są latynoamerykańskie i zachodnie telenowełe, na których wzorowali się najpierw twórcy telenowel nigeryjskich, popularnych w latach osiemdziesią-

⁸ Strój składający się z długiej tuniki i spodni, noszony przez dziewczyny i młode kobiety w Indiach.

tych, a potem również producenci współczesnych filmów. Cechami, które zbliżają filmy hauszańskie do telenoweli są: emocjonalność, moralizatorstwo, estetyka melodramatu, sceny kręcone głównie we wnętrzach, przewaga dialogu nad akcją i duża liczba przeplatających się wątków. Kolejną zbieżnością jest to, że zarówno telenowe, jak i filmy hauszańskie składają się z dwóch lub trzech części. Niekiedy część pierwsza stanowi odrębny film, a kolejne to tylko dodatki, ale bywa i tak, że wszystkie części stanowią sześciogodzinny film w odcinkach, a akcja każdego z nich urywa się w punkcie kulminacyjnym. Bywa, że zakończenie jest niedopowiedziane; twórcy każą się go raczej domyślać, niż pokazują, jakby chcieli zostawić sobie otwartą furtkę do wyprodukowania kolejnych odcinków.

Hausańska literatura jarmarczna

Na melodramatyczny charakter hauszańskich filmów wpływ miały także lokalne tradycje, takie jak wędrowny teatr Jorubów, literatura jarmarczna Onitszy tworzona w języku ibo czy literatura jarmarczna Kano w języku hausa.

Jak podaje Piłaszewicz (2008: 33), około trzystu filmów wideo zostało nakręconych na podstawie współczesnych powieści o miłości, wśród których znajdują się książki bardzo popularnej pisarki Balaraby Ramat Yakubu: *Wa zai auri jahila* (Kto poślubi niewykształconą) i *Alhaki kwikwiyo* (Kara podąża za swoim właścicielem). Ekranizacja powieści *Alhaki kwikwiyo* spotkała się z krytyką publiczności. Nie spodobała się zbyt duża liczba scen przeznaczonych tylko dla widzów dorosłych. Film, nakręcony w 1998 roku, opowiada o kobiecie, której mąż nie jest zadowolony z tego, że żona urodziła mu pięć córek i ani jednego syna. Postanawia się z nią rozwieść i poślubić kolejno dwie kobiety. Oburzenie wywołał sposób, w jaki główny bohater odnosi się do swoich żon oraz fakt, że rywalizują o względy męża, demonstrując seksapil⁹. Należy tu zaznaczyć, że samo pokazanie małżeństwa leżącego na łóżku czy dotykanie się

⁹ W tradycyjnej kulturze hausńskiej żona, która otwarcie kokietuje męża jest uważana niemal za kobietę lekkich obyczajów.

aktorów płci przeciwnej stanowi dla widzów hauszańskich naruszenie obyczajów.

Jedną z pierwszych powieści przeniesionych na ekran, już w 1994 roku, była książka *In da so da Kauna* (Tam, gdzie jest miłość, jest pragnienie) autorstwa Ado Ahmada Gidan Dabino. Zarówno film, jak i książka opowiadają historię dziewczyny o imieniu Sumajja, która zakochuje się w znacznie od niej biedniejszym młodzieńcu Mohammadzie. Jednak o jej względy stara się też bogaty biznesmen Abdulkadir, który, nie mogąc się przypodobać Sumajji ani przekonać jej rodziców, by dali mu córkę za żonę, przekupuje jej babkę, dzięki czemu udaje mu się uzyskać zgodę na małżeństwo. Sumajja próbuje popełnić samobójstwo i trafia do szpitala, gdzie dzięki transfuzji krwi Mohammada odzyskuje zdrowie. Jej rodzice zgadzają się na małżeństwo z Mohammadem, który dzięki ciężkiej pracy wkrótce staje się bogatym człowiekiem. Natomiast Abdulkadir zostaje napađnięty, traci wszystkie pieniądze i samochód i staje się biedakiem.

Wpływy zachodnie

W ostatnich latach widać w hauszańskich filmach coraz więcej wpływów zachodnich. W warstwie dźwiękowej przejawiają się one używaniem syntezatorów zamiast tradycyjnych instrumentów, cieszących się olbrzymią popularnością w studiach muzycznych. W warstwie wizualnej uderzają zachodnie stroje bohaterów i używane przez nich dobra luksusowe, takie jak samochody, telefony, laptopy, sprzęt audio czy inne wytwory zachodniej techniki i kultury materialnej. W warstwie fabularnej przejawiają się w poruszaniu coraz bardziej intymnych tematów. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest co najmniej kilka. Po pierwsze, filmy indyjskie, z których estetyki tak obszernie czerpią hauszańscy twórcy, coraz częściej są produkowane w „konwencji amerykańskiej”, zarówno jeśli chodzi o tematykę, jak i o stronę wizualną. Po drugie, Zachód jest przez wielu twórców filmowych utożsamiany z nowoczesnością, a więc pokazywanie tego, co zachodnie jest krokiem naprzód, zaś pokazywanie tego, co tradycyjne jest uważane za zacofanie. Tłumaczy to Ali Nuhu, hauszański aktor, producent i reżyser, jeden z pionierów hauszańskiego rynku filmowego: „Zachodnie społeczeństwo jest najbardziej postę-

powe na świecie i wszyscy starają się je naśladować. Nawet Arabowie, którzy są silnie przywiązani do swojej religii i kultury, imitują teraz Amerykanów, jeśli chodzi o strój i inne sprawy. To jest nowoczesność i musisz iść z biegiem czasu, jeśli nie chcesz zostać w tyle”¹⁰. Najważniejszy chyba jednak jest czynnik komercyjny. Producenci i dystrybutorzy szybko zauważyli, że wprowadzanie do filmów elementów kultury zachodniej, takich jak ubiór czy przedmioty codziennego użytku, zwiększa ich popularność, zwłaszcza wśród młodej widowni. Potwierdzają to aktorki, twierdząc, że gdyby grały tylko w hidżabach, filmy ponosiłyby porażkę (Adamu A. U. 2006: 57).

Z Zachodu zaczerpnięty został również styl hip-hop, którym fascynują się młodzi aktorzy. Widoczny jest on zwłaszcza w ich ubiorach i tańcu. Aktorzy zamieniają tradycyjne długie koszule na koszulki koszykarzy czy piłkarzy, spodnie na luźne dżinsy, a hauszańską czapeczkę *hula* na czapkę z daszkiem, dopełniając image ciemnymi okularami i sportowymi butami.

Również zachodni twórcy muzyki rockowej stają się źródłem inspiracji dla hauszańskich aktorów. Czasem te inspiracje są wręcz imitacją, jak w przypadku aktora i piosenkarza Adamu Zango, który nosi obecnie pseudonim Prince i stara się naśladować znanego muzyka o tym samym pseudonimie, zarówno jeśli chodzi o sposób tańczenia, jak i ubierania się. Pokazuje to choćby w jednym z wywiadów umieszczonych w serwisie YouTube¹¹, w którym ma na sobie biały, dopasowany płaszcz sięgający kolan, z czarnymi krzyżami na rękawach, białe spodnie, czarną bluzkę, okulary, sygnet na prawej ręce, a na twarzy widoczny lekki zarost.

Patrząc na oblicze Kannywood, można dojść do wniosku, że ten młody rynek filmowy wiele zawdzięcza estetyce Bollywoodu. Inspirować go również współczesne powieści i pewne elementy kultury zachodniej. Warto w tym miejscu podkreślić zupełny brak zainteresowania filmami pochodzącymi z Bliskiego Wschodu i krajów arabskich, co może dziwić, ponieważ Hausańczyków i mieszkańców

¹⁰ Cyt. za A. U. Adamu (2006: 57).

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=r2ur5crQ2ic&feature=related>.

tych terenów wiąże wspólna religia. W latach sześćdziesiątych XX wieku pokazano w nigeryjskich kinach kilka filmów arabskich, ale nie cieszyły się one popularnością wśród hausańskiej publiczności, ponieważ nawiązywały raczej do kultury Arabów niż do religii muzułmańskiej (Adamu A. U. 2006: 22).

Do niedawna hausański rynek filmowy cechowała pewna izolacja, przejawiająca się w tym, że producenci, reżyserzy, aktorzy i widzowie stanowili zamknięty krąg. Producenci finansowali filmy z własnej kieszeni, obsadzali je hausańskimi aktorami i pokazywali lokalnej społeczności. Ostatnio jednak nastąpiło otwarcie na inne rynki filmowe. Sławni aktorzy z północy, tacy jak Ali Nuhu, zaczęli grywać w angielskojęzycznych filmach, np. *Sitanda* (Sitanda to imię głównego bohatera) i *Beautiful Soul* (Piękna dusza) produkowanych na południu, a aktorzy z południa przyjeżdżają grać w filmach powstających w Kano. Omotola Jalade-Ekeinde, słynna jorubaska aktorka, gra jedną z głównych ról w hausańskim filmie *Hamza: Making of the Legend* (Hamza: narodziny legendy). Niektóre współczesne filmy są efektem współpracy międzynarodowej, jak na przykład film noszący francuski tytuł *A Sahara* (Na Saharze), będący koprodukcją nigeryjsko-nigryjską. Również środki na produkcję filmów pozyskiwane są z coraz bardziej różnorodnych źródeł. Jeden z filmów Ado Ahmada Gidan Dabino pt. *Sandar Kiwo* (Kij paster-ski), wyprodukowany w 2009 roku, powstał przy wsparciu finansowym British Council.

Zastanawiając się nad dalszym rozwojem filmu hausańskiego, można dojść do wniosku, że twórcy filmowi, pomimo licznych trudności, zarówno formalnych (związanych z cenzurą), ekonomicznych, jak i technicznych, mają wiele determinacji, by produkować coraz lepsze filmy dla coraz szerszej publiczności. Objawia się to doskonałą obróbką techniczną filmów, większą dbałością o warstwę fabularną oraz wprowadzaniem angielskich napisów dla widzów nierozumiejących hausa. Skoro nawet tak silny cios jak dwukrotne wstrzymanie produkcji filmów w stanie Kano nie był w stanie zniechęcić filmowców do pracy, można mieć nadzieję, że kinematografia ta będzie się rozwijała.

Bibliografia

- Adamu, A. U. 2006. *Transglobal Media Flows and African Popular Culture: Revolution and Reaction in Muslim Hausa Popular Culture*. Mary Kingsley Zochonis Lecture for the African Studies Association, UK Biennial Conference, London, SOAS (dostępne pod adresem: www.asauk.net/downloads/MKZ_06.pdf).
- Adamu, Y. M. 2002. "Between the Word and the Screen: A Historical Perspective on the Hausa Literary Movement and the Home Video Invasion", *Journal of African Cultural Studies* 15 (2), 203-213.
- Barett, L. 1987. "The Image of Nigeria's Culture", *West Africa* (26 października 1987).
- Furniss, G. 1998. "Hausa Creative Writings in the 1930s: An Exploration in Postcolonial Theory", *Research in African Literatures* 29 (1), 87-102.
- Krings, M. 2008. "Conversion on Screen: A Glimpse at Popular Islamic Imaginations in Northern Nigeria", *Africa Today* 54 (4), 44-68.
- Larkin, B., 2004. „Bandir Music, Globalization and Urban Experience in Nigeria”, *Social Text* 22 (4), 91-112.
- Larkin, B. 2008a. *Signal and Noise. Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*, Durham and London: Duke University Press.
- Larkin, B. 2008b. "Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood and Global Media", w: Jonathan Xavier Inda, Renato Rosaldo (red.), *The Anthropology of Globalization: a Reader. Second Edition*, Oxford, 2008, 334-351.
- Malumfashi, Ibrahim. 1992. "Between second-hand and original", *Nasiha* (14 Sierpnia 1992).
- Piłaszewicz, Stanisław. 2008. "Kano Market Literature", *Africana Bulletin* 56, 11-33.