

Mari Maasilta

SENEGALILAINEN KARMEN KOTONA JA MAAILMALLA

Elokuva-arvostelut kansallisen ja kulttuurisen identiteetin rakentajina

Tässä artikkelissa tarkastellaan, miten journalistiset elokuva-kritiikit rakentavat kansallista ja kulttuurista identiteettiä, ja miten tämä näkyy yhden elokuovan arvosteluissa eri maissa. Tapaustutkimuksen kohteena on transnationaaliksi afrikkalaiseksi elokuvaksi määritelty Karmen Gei (Senegal/Ranska/Kanada 2001) ja sen Senegalissa ja kolmessa länsimaassa saama lehdistökritiikki. Apuna käytetään taidekriitiikin kolmijakoa ideologiseen, populaariin ja esteettiseen kritiikkiin. Analyysin mukaan senegalilaisissa arvosteluissa korostuvat ideologiset ja populaarit painotukset, kun taas länsimainen journalistinen kritiikki on lähinnä esteettistä. Silti kritiikin lajit näyttävät sumentuvan ja lähenevän toisiaan: länsimaisesta esteettisestä kritiikistä voidaan lukea monenlaisia sisäänkirjoitettuja kulttuurisia ja kansallisia arvostuksia, jotka tekevät siitä pohjimmiltaan ideologista. Vastaavasti ideologinen kritiikki voi naamioitua esteettiseksi silloin, kun se vetää yhtäläisyysmerkit tietynlaisen estetiikan ja tiettyjen kansallisten ja kulttuuristen arvostusten välille.

Elova-kritiikin lähtöoletuksena lienee, että elokuvan alkuperän ei pitäisi vaikuttaa siihen, millaisen kriittisen vastaanoton elokuva kussakin maassa saa. Toisaalta olemme jokainen kohdanneet elokuva-arvosteluja lukiessamme lausumia, joissa puututaan elokuvan kansallisuuteen tai kulttuuriseen alkuperään ja tehdään sen perusteella arvioita elokuvan laadusta. Tiukimman seulan alle joutuu yleensä kotimainen elokuva, jota arvostelijat joko kohtelevat tavallista helläkätisemmin, esimerkiksi tukeakseen vaikeuksissa olevaa teollisuudenhaaraa, tai johon kohdis-

tuu normaalia suurempia odotuksia juuri sen vuoksi, että kyse on kotimaisesta elokuvasta. (Ks. esim. Laine 1999.)

Millaisia eroja eri kansallisuuksia edustavien kriitikoiden kirjoittamissa arvosteluissa sitten oikeastaan on, ja mistä nämä erot kertovat? Tässä artikkelissa pohditaan, miten elokuva-arvostelut rakentavat kansallista ja kulttuurista identiteettiä ja miten tämä näkyy kahdesta eri kulttuuripiiristä, afrikkalaisesta ja länsimaisesta, tulevilla saman elokuvan arvosteluissa.¹ Artikkelin perustuu väitöskirjaan (Maasilta 2007), jossa tutkin transnationaalia afrikkalaista elokuvaa kulttuuristen ristiriitojen näyttämönä käyttäen esimerkkinä senegalilaisen Joseph Gaï Ramakan elokuvaa *Karmen Geï* (Senegal/Ranska/Kanada 2001).

Artikkelin analyysiaineisto koostuu 35 elokuva-arvostelusta, jotka on kerätty Senegalissa (7), Kanadassa (8), Ranskassa (9) ja Yhdysvalloissa (11) julkaistuista arvosteluista. Senegalilainen aineisto on kerätty elokuvan kotimaan ensi-illan jälkeiseltä ajalta kesältä 2001. Ranskan kritiikit julkaistiin ensin Cannesin elokuvafestivaalien yhteydessä (Sotinel, Thomas 22.5.2001) ja sitten elokuvan Ranskan ensi-illan jälkeen kesäkuun 2001 lopulla. Yhdysvalloissa *Karmen Geï* sai ensi-iltansa huhtikuussa 2002 ja Kanadassa ensin Montrealin *Vue d'Afrique* -festivaaleilla huhtikuussa 2002 ja Torontossa ja Vancouverissa toukokuussa 2002. Arvostelut on kerätty suoraan lehdistä tai internethaun avulla, ja aineistot ovat suhteellisen täydellinen otos kaikista elokuvan saamista arvioista kyseisissä maissa. Tässä artikkelissa keskityn ainoastaan tekstien kansalliseen ja kulttuuriseen identiteettiin liittyviin lausumiin, enkä puutu esimerkiksi elokuvan kerronnan, näyttelijäsuoritusten tai muun esteettisen sisällön arvotukseen tai lajityyppipohdintaan, jos niillä ei ole yhteyttä pääkäsytymykseeni.

Elokuvan ja elokuva-arvostelun ”kansallisuus”

Olen käyttänyt sellaisia ilmaisuja kuin kotimainen ja kansallinen elokuva ja transnationaali afrikkalainen elokuva. Kukin ilmaisu vaatisi luonnollisesti ympärilleen lainausmerkit ja perustelun siitä, miksi kyseiseen nimitykseen tässä yhteydessä on päädytty. Kysymys elokuvan kansallisuudesta tai kotimaisuudesta on mitä suurimmassa määrin diskursiivinen, sillä elokuvateollisuus on varsin kansainvälinen teollisuuden ala. Tuskin yhtäkään elokuvaa voidaan tuotanto-, henkilöstö- tai rahoitusanalyysin jälkeen pitää sillä tavalla kansallisena tai kotimaisena, että sen tekijät, resurssit ja aiheet löytyisivät vain yhden maan rajojen sisältä. (Esim. Higson 1989). Myöskään yleisöt eivät rajoitu yhden kansallisvaltion alueelle, vaan elokuvat ovat mitä suurimmassa määrin globaalia kauppatavaraa, mikä pyritään useimmiten ottamaan huomioon jo elokuvan tekovaiheessa.

Elokuvan kansallisuudesta käytävään keskusteluun on tuonut uusia elementtejä se, että esiin on noussut kokonaan uusi, kehittyvistä maista teollisuusmaihin muuttaneiden siirtolaistaustaisten ohjaajien sukupolvi. Heidän tuotantoaan on elokuvatutkimuksessa kuvattu vaihtelevin termein: esimerkiksi Shohat ja Stam (1994) kirjoittavat ”postkoloniaalista, hybridistä” elokuvasta, Naficy ”transnationaalista”

¹ Elokuva-arvostelulla tarkoitetaan tässä artikkelissa journalistista kritiikkiä, jonka tehtävänä on esitellä ja arvottaa ensi-iltaan tulevia ennalta tuntemattomia elokuvia ja, jota julkaistaan päivä- ja aikakauslehdissä (Bordwell 1989, 20–24).

(1996) tai "aksenttisesta" (2001), Marks (2000) "kulttuurienvälisestä", Thackway (2003) "siirtolais-" ja Desai (2004) "diasporisesta" elokuvasta. Käsitteet ovat toistaiseksi melko epämääräisiä ja osittain päällekkäisiä, mutta yhteistä niille on, että ne problematisoivat elokuvan kuulumisen jonkin tietyn, rajatun kansallisvaltion piiriin ja ehdottavat tilalle jotain väli-, yli- tai monikansallista identiteettiä.

Omassa tutkimuksessani tarkoitan transnationaalilla afrikkalaisella elokuvalla sellaista elokuvaa, jonka ohjaaja on lähtöisin jostain Afrikan maasta mutta elää enemmän tai vähemmän pysyvästi maanosan ulkopuolella, useimmiten Euroopassa tai Pohjois-Amerikassa. Diasporisen asemansa vuoksi hän putoaa usein kansallisten rahoitusjärjestelmien ulkopuolelle ja joutuu etsimään elokuvilleen vaihtoehtoisia tuotanto- ja levitysjärjestelmiä. Transnationaalit elokuvat sekoittavat myös usein eri lajityyppejä ja esteettisiä konventioita ja ovat siten hybridejä. En kuitenkaan odota diasporassa elävien ohjaajien työstävän vain entiseen kotimaahansa tai diasporiseen tilanteeseen liittyviä aiheita, vaan sisällyttän kategoriaan myös niin sanotut universaalit aiheet, joiden oletetaan herättävän kiinnostusta myös muiden kuin diasporisten yleisöjen keskuudessa. (Vrt. Naficy 1996; 2001.)

Niin häilyvä kuin käsitys kansallisuudesta nykytutkimuksen mukaan onkin, journalistinen kulttuuri, ja sen myötä myös journalistinen elokuvakritiikki, on edelleen luonteeltaan melko kansallista. Tyypillistä on, että tiettyä kansallisuutta edustava kritikko kirjoittaa pääasiassa samaa kansallisuutta edustavalle yleisölle, vaikka arvosteltava elokuva voi toki olla joko kotimainen tai ulkomainen. Tällöin sekä kritikko että yleisö ovat ikään kuin samalla puolella suhteessa arvosteltavaan elokuvaan, joskin kritikolta odotetaan tietenkin laajempaa elokuvakulttuurin ja ehkä myös arvostelun kohteena olevan elokuvan esittämän kulttuurin tuntemusta.

Kritiikit tarjoavat katsojalle tietynlaista katsomisstrategiaa. Arvostelun luettuaan lukija osaa sijoittaa elokuvan esimerkiksi tiettyyn elokuvalliseen genreen ja tietää, onko siihen suhtauduttava ensisijaisesti yhteiskunnallisena kritiikkinä vai yksinkertaisesti viihteenä. Myös elokuvan taustojen, tuotannon ja tekijöiden esittelyt luovat tietynlaisia odotuksia ja sulkevat pois toisia. Kriitikon tarjoamia katsomisstrategioita voidaan tiivistää esimerkiksi seuraavanlaisiksi kärjistyksiksi: "tämä on taisteluelokuvan parodia, älä katso sitä tosisasi" tai: "tämä on kotimainen elokuva, siltä ei siis kannata odottaa sen enempää". Tyypillistä journalistiselle elokuvakritiikille on, että se kirjoitetaan suhteellisen nopeasti elokuvan katsomisen jälkeen. Kriitikolla ei tuolloin ole aikaa penkoa lisätietoa elokuvan taustoista tai siinä käsitellyistä aiheista, jolloin entistä tärkeämmäksi nousee hänen elokuvatuntemuksensa ja siihen liittyvä ammattitaitonsa. Kriitikon lähtökohdat, esimerkiksi journalistinen kulttuuri, koulutus, käsitys kritiikin tehtävistä ja hänen edustamansa media, vaikuttavat siihen, minkälaisista katsomisstrategiaa hän lukijalleen tarjoaa.

Elokuva-arvostelut osallistuvat myös – joskus tietoisesti, joskus tiedostamattaan – sekä kulttuuristen että kansallisten identiteettien rakentamiseen ja määrittelyyn. Ymmärrän tässä artikkelissa kulttuurisen identiteetin kansallisen identiteetin yläkäsitteenä siten, että saman kansallisen identiteetin jakavat ihmiset voivat kokea kuulu-

vansa tai heidän katsotaan kuuluvan myös kansallisvaltiota laajempaan kulttuuriseen yhteisöön. Sekä kulttuurisessa että kansallisessa identiteetissä on kuitenkin kysymys siitä, että ihmisten tai yhteisöjen katsotaan kuuluvan sellaisiin ryhmiin, joilla oletetaan olevan yhteisiä etnisiä, ”rodullisia”, kielellisiä tai uskonnollisia piirteitä. (Hall 1999.) Kansalliset ja kulttuuriset identiteetit ovat sekä suhteellisen pysyviä että jatkuvalla muutoksella avoimia prosesseja, joita tuotetaan ja uusinnetaan korkea- ja populaarikulttuurin tuotteissa, mediassa, ihmisten puheissa ja lukuisissa muissa päivittäisissä käytännöissä. Erityisesti kansalliset identiteetit ovat globalisaation ja lisääntyneiden ulkoisten kontaktien myötä joutuneet uudelleenarvioinnin kohteeksi, mutta muutokset ovat hitaita, vastarinta muutosta kohtaan on yleensä sitkeää ja taistelua sitä vastaan tai sen puolesta käydään useilla rintamilla. (Hall 1999; Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004.)

Yksi tällainen rintama ovat käsitykseni mukaan elokuva-arvostelut, joissa usein pohditaan kyseessä olevan elokuvan suhdetta kansalliseen kulttuuriin ja muiden maiden elokuvaan. Kun kriitikko arvioi tiettyjen asioiden tai ilmiöiden kuvaamisen todenmukaisuutta tai niiden esittämisen ”sopivuutta” ja moraalista hyväksyttävyyttä, hän tulee samalla sanoneeksi jotain siitä, miten asiat kyseisessä kulttuuripiirissä tai kansallisvaltiossa ovat, miten niiden pitäisi olla, tai miten niiden kuvitellaan olevan. Samoin voidaan ajatella käänteisesti tapahtuvan silloin, kun kriitikko arvostelee ulkomaista elokuvaa omalle kotiyleisölleen. Hänen huomiotaan kiinnittävät helpommin sellaiset asiat, jotka eivät kuulu hänen kulttuuripiiriinsä, eli ovat ikään kuin ”toisia” suhteessa hänen omaan kulttuuriinsa. Toiseuden käsitteellä tarkoitan sitä, kuinka elokuva-arvosteluissa jäsenetään suhdetta ”meidän” ja ”muiden”, tutun ja vieraan tai normin ja poikkeuksen välillä. Poikkeamaan ei kuitenkaan suhtauduta neutraalisti, vaan toisesta kulttuurista tehdään suhteessa vertauskohteeseensa alempiarvoinen, toinen. (Löytty 2005, 162.) Afrikkalaisen elokuvan länsimaisissa kritiikeissä on usein kiinnitetty huomiota esimerkiksi elokuvien hitauteen ja kerronnan epälinearisuuteen, joka poikkeaa Hollywood-estetiikan kerronnasta (Barlet 2002). Länsimaiset kriitikot ovat tulkinneet näitä piirteitä afrikkalaisten ohjaajien kerronnallisten taitojen puutteena, kun taas afrikkalaisessa elokuvakirjallisuudessa niitä pidetään sikäläiseen elokuvakieleen oleellisesti kuuluvina ominaisuuksina (Gabriel 1989; Tomaselli & Eke 1995).

Kun elokuvakriitikko arvioi toisesta kulttuuripiiristä tai toisesta maasta tulevaa elokuvaa, häntä voidaan ajatella eräänlaisena ”kulttuurisena tulkkina”, joka kokemuksensa ja koulutuksensa vuoksi pystyy arvioimaan ja arvottamaan teokseen sisältyviä kulttuurisia ja elokuvallisia ulottuvuuksia laajemmin kuin tavallinen katsoja. Hänen tehtävänsä on avata vieraastakin kulttuuripiiristä tulevaa elokuvaa yleisön jäsenille siten, että nämä pystyvät omista esteettisistä ja historiallisista lähtökohdistaan nauttimaan, ymmärtämään ja arvostamaan sitä. Toisaalta kriitikko kirjoittaa tietyille kansalliselle yleisölle ja on useimmiten itsekin kyseisen yleisön edustaja, joten hän tietoisesti tai tiedostamattaan ottaa huomioon sen kontekstin, jossa elokuvaa tullaan katsomaan. Tähän kontekstiin kuuluvat muun muassa maan elokuvateatterien muu tarjonta (edustaako arvosteltava elokuva

² Hurri (1993, 51) kutsuu ideologista kritiikkiä myös journalistiseksi kritiikiksi, mutta tämän työn yhteydessä ideologinen kritiikki kuvaa kyseistä kritiikin lajia paremmin ja selkeyttää käsitteiden käyttöä, koska artikkelissa käsitellään kokonaisuudessaan journalistista kritiikkiä. Siksi vastaisuudessa käytän pelkästään käsitettä ideologinen kritiikki tämän kolmijaon yhteydessä.

³ Yleisön reaktioita on analysoitu väitöskirjassani, Maasilta 2007.

yleisölle tuttua vai vierasta tarjontaa), käsitykset tietyille ikäryhmille sallitusta elokuvasta (kysymys elokuvan moraalista) sekä kyseisessä maassa tunnetut elokuvan esteettiset ja kerronnalliset konventiot (mitä pidetään ns. hyvänä elokuvana) (Hedetoft 2000, 279).

Seuraavaksi tarkastelen empiiristä esimerkkiäni *Karmenin* arvosteluista käyttäen analyysini apuna Merja Hurrin (1993) kolmijakoa esteettiseen, ideologiseen ja populaariin taidekritiikkiin. Jako tarjoaa mielestäni hedelmällisen lähtökohdan elokuva-arvostelujen kansalliseen ja kulttuuriseen vertailuun. Esteettisellä kritiikillä Hurri tarkoittaa sellaista taidekritiikkiä, jonka lähtökohdat ovat kyseisen taiteenlajin omista kriteereissä. Kriitikon läheisimpänä viiteryhmänä ovat tuolloin kyseisen taiteenalan harjoittajat ja heidän arvostuksensa (Hurri 1993, 51). Elokuvaan siis arvotetaan sen mukaan, mitä ohjaajat, näyttelijät ja elokuvateoretikot pitävät arvossa, ei sen mukaan, mitä elokuvasta alan ulkopuolella ajatellaan. Ideologinen kritiikki² edustaa kutakuinkin toista äärimmäisyyttä, sillä siinä arvostelun lähtökohdat ovat poliittisia tai ainakin ideologisia, ja taiteenalan omilla kriteereillä ei juuri ole vaikutusta niihin (emt., 51). Ideologisesta kritiikistä on helppo löytää esimerkkejä sosialistisista maista, joissa kritiikki oli valjastettu palvelemaan ideologista hegemoniaa, mutta myös länsimaaisessa journalismissa on harrastettu elokuvan sisältöjä arvottavaa kritiikkiä. Populaarissa kritiikissä kriitikon lähin viiteryhmä löytyy yleisöstä. Kriitikko arvioi taideteosta sen mukaan, miten hän arvelee sen sopivan yleisön asettamiin kriteereihin, eli miellyttääkö se aiottua kohdeyleisöä vai ei. Kriitikko asettuu siis ikään kuin yleisön asemaan ja arvioi taideteosta tältä pohjalta. Populaarin kritiikin etuna on, että se pyrkii puhuttelemaan yleisöä ymmärrettävällä ja selkeällä kielellä ja harvemmin sortuu asiantuntijajargoniin. Vaarana kuitenkin on, että kritiikit rajoittuvat yleisön miellyttämiseen, kun taas kritiikin yleisön makua kehittävät ja kasvattavat tehtävät jäävät paitsioon. (Emt., 51; elokuvakritiikin erilaisista tehtävistä ks. myös Pantti 2002.)

Senegalilaiskritiikot korostavat uskontoa osana kansallisuutta

Tapaustutkimuksen kohteena olevan *Karmen*-elokuvan ohjaaja Joseph Ramaka on tyypillinen esimerkki transnationaalista elokuvantekijästä: hän on kotoisin Senegalista mutta on asunut enemmän tai vähemmän yhtäjaksoisesti Ranskassa ja Yhdysvalloissa yli 20 vuotta. *Karmenin* transnationaalista identiteettiä kuvaa lisäksi se, että elokuvan näyttelijät olivat kotoisin Senegalista ja Kanadasta, kuvausryhmä tuli Ranskasta ja elokuvan jälkikäsitteilytöt tehtiin Kanadassa. (Maasilta 2007, 155–162.) Elokuvan juoni puolestaan perustuu ranskalaisen kirjailijan Prosper Meriméen novelliin *Carmen*, jonka tapahtumat sijoittuvat Espanjan Sevillaan. Ramaka on kuitenkin sovittanut *Carmenin* traagisen tarinan nykypäivän Dakariin, Senegalin pääkaupunkiin.

Karmen-elokuvan arvosteluissa mielenkiintoista oli, että elokuvan transnationaaleista lähtökohdista huolimatta niin senegalilaiset journalistit kuin yleisökin³ arvioivat sitä ennen kaikkea senegalilaisena ja kotimaisena elokuvana. Kanadalaiset, ranskalaiset ja yhdysvaltalaiset kritiikot taas sivuuttivat *Karmenin* senegalilaisuuden ja pitivät sitä en-

nen kaikkea afrikkalaisena elokuvana. Siitä huolimatta että länsimaiset kriitikot sijoittivat elokuvan afrikkalaiseen kulttuuripiiriin, he arvioivat sitä suhteessa länsimaisen kulttuurin tuottamiin elokuviin.

Seuraavassa käsittelen *Karmen*-elokuvan kritiikkejä kotimaassaan ja keskityn luennassani erityisesti niihin lausumiin, jotka erottavat ”meidän” elokuvamme ”muiden” elokuvasta. Tämän jälkeen keskityn elokuvan niihin piirteisiin, joita elokuvan länsimaiset kriitikot pitävät erityisen ”afrikkalaisina”. Lisäksi kiinnitän huomioni joihinkin yksittäisiin eroihin eri maiden elokuva-arvostelujen välillä.

Elokuvan senegalilaisissa arvosteluissa keskeisin kritiikki kohdistui siihen, että elokuvan katsottiin loukkaavan senegalilaisille yhteisiksi oletettuja moraalikäsitteitä ja (islamilaista) uskonnollista vakaumusta. Kriitikot kiinnittivät huomiota erityisesti kohtaukseen, jossa islamilaisten *muridien*⁴ uskonnollista musiikkia käytettiin kohtauksessa, jossa päähenkilö Karmen saa tiedon naispuolisen rakastettunsa, vankilanjohtaja Angeliquen itsemurhasta. Uutisen kuultuaan onneton Karmen lyyhistyy sohvalle kuuntelemaan ystävänsä Massigin pianonsoittoa. Massigin soittama kappale on muridi-veljeskunnan perustajan Ahmadou Bamban uskonnollinen hymni, jonka suuri osa senegalilaisista todennäköisesti tunnistaa. Samalla kamera pyyhkii huoneen seinää ja osuu hetkeksi myös seinällä olevaan Ahmadou Bamban kuvaan, jonka kaltaisia *muridien* ryhmään kuuluvien ihmisten kodeissa usein nähdään. Sen jälkeen kamera siirtyy hetkeksi vankilan ulkopuolelle, jossa kuolleen vankilanjohtajan ruumista ollaan juuri kantamassa ulos. *Le Soleil*'n kriitikko sanoo suoraan asian, joka muissa arvosteluissa tulee esiin rivien välistä: hänen mukaansa ei ole sopivaa, että ”Suufi-johtajan musiikkia käytetään kunnioittamaan lesbon naisen muistoa” (Faye, Modou Mamoune 23.7.2001), joka lisäksi on katolinen eikä muslimi.⁵

Toinen yleisempi kritiikki kohdistui siihen, että elokuva käsittelee ja yhdessä kohtauksessa jopa hyvin eksplisiittisesti kuvaa kahden naisen välistä rakkautta. Senegalin lakien mukaan homoseksuaalisuus on rikos, josta voidaan tuomita yhdestä neljään vuotta vankeutta (Senegalin rikoslaki no 66–16, 12.2.1966, artikla 316, pykälä 3., sit. *Behind the Mask* 2001). Tämä antaa *Le Soleil*'n toimittajalle syyn kyseenalaistaa aiheen käsittely elokuvassa: ”Jäämme odottamaan senegalilaisen yleisön reaktiota. Karmen Gei on nykyaikainen elokuva, joka leikittelee senegalilaisessa yhteiskunnassa kielletyillä asioilla. Ramakan kamera ei epäröi kurkistaa naisen vaatteiden alle tai kuvata naistenvälistä rakkautta” (Faye, Modou Mamoune 23.7.2001). Lainaus osoittaa, kuinka kirjoittaja sulkee senegalilaisen yleisön ulkopuolelle seksuaalisiin vähemmistöihin lukeutuvat kansalaiset ennakoidessaan yleisön tuomitsevaa reaktiota.

Toisaalta, kuten edellinen ja seuraavat lainaukset osoittavat, arvosteluissa on myös populaarin kritiikin piirteitä. Kriitikot ennakoivat joko epäsuorasti tai hyvinkin suoraan senegalilaisen yleisön kielteisiä reaktioita siihen, että elokuvassa näytetään paljasta pintaa ja naisten välistä seksuaalista kanssakäymistä: ”ohjaaja on ottanut riskin, että hän loukkaa useampaa kuin yhtä elokuvan harrastajaa” (Guillon, Marianne 23.7.2001) tai ”lesbolaisuus voi loukata tiettyjä ihmisiä, etenkin senegalilaisessa yhteiskunnassa, jossa tällaiset suhteet on kielletty”

⁴ Muridit ovat Senegalin toiseksi suurin suufi-islamilainen veljeskunta.

⁵ Kuusi viikkoa ensiesityksen jälkeen elokuva vedettiin pois senegalilaisista elokuvateattereista, koska jotkut uskonnolliset johtajat ja heidän kannattajansa pitivät kyseistä kohtausta jumalanpilkkana.

(Faye, Modou Mamoune 23.7.2001).

Eräissä arvostelussa tuodaan esiin epäily, että elokuvaa ei tosiasias-
assa olekaan tehty kotimaisille vaan Hollywood-elokuvaan tottuneille
länsimaisille yleisöille. Yrittäessään välttää Afrikkaan yleensä liitettäviä
kurjuus- ja kärsimyskliseitä, Ramaka on kriitikon mielestä sortunut
toiseen äärimmäisyyteen. Hän on luonut eksoottisia postikorttikuvia
”sinisestä merestä, jolla kalastajaveneet hiljaa lipuvat ja saarista, joilla
tummasääriset naiset tanssivat” (Faye, Modou Mamoune 23.7.2001).
Lainausta voidaan pitää esimerkkinä siitä, kuinka esteettinen, elo-
kuvan kuvastoon ja keinoihin paneutuva kritiikki voi sisältää myös
ideologisia painotuksia.

Elokuvan massaluonteen takia esimerkiksi amerikkalaisten päivä-
lehtien arvostelijat kokevat itsensä nimenomaan yleisön edustajiksi.
Heidän mukaansa kriitikko ei voi vapaasti valita elokuvia, jotka hän
itse haluaa arvostella, vaan on niin sanotusti markkinoiden armoilla:
teattereihin tulevat suurelokuvat on arvosteltava, kiinnostivat ne
kriitikkoa sitten tai eivät. Nimekkäillä kriitikoilla valinnanvapautta on
enemmän ja he voivat jättää kiinnostamattomat elokuvat nuorempien
kollegoiden huoleksi, mutta käytännössä sanoma- ja aikakauslehtien
arvostelusivut toimivat pääasiassa yleisön ja elokuvatarjonnan armoilla
(Barker, Arthurs & Harindranath 2001, 11; Film criticism in America
today 2000). Tutkimushaastatteluihini senegalilaiset kulttuuritoi-
mittajat kertoivat myös toisenlaisesta yleisön ehdoilla toimimisesta.
He kokivat usein tasapainoilevansa oman kultivoituneemman elo-
kuvamakunsa ja toisaalta suuren yleisön maun välillä. Toimittajat
pitivät itseään vapaamielisempinä ja vähemmän uskonnollisina kuin
senegalilainen yleisö keskimäärin ja pyrkivät sen vuoksi kirjoittamaan
elokuvasta melko varovasti. Tätä tulkintaa tukee se, että *Karmenin*
arvostelut kokonaisuudessaan olivat melko ambivalentteja: elokuva
sai kiitosta, mutta sitä kohtaan esitettiin myös runsaasti varauksia.
Arvostelujen tyyli oli jopa niin varovaista, että tutkijan oli joskus vai-
kea arvioida, mitä mieltä kriitikko elokuvasta oikeastaan oli. Ainakin
yhdessä haastattelussa tuli myös esiin, että toimittaja oli kirjoittanut
elokuvasta kriittisemmin kuin tosiasiasia siitä ajatteli, koska ennako-
i yleisön suuttuvan elokuvasta.

Senegalilaiskriitikkojen huomio kiinnittyy arvosteluissa siis pääasi-
assa elokuvan ideologiseen sisältöön. Elokuvan tekee epäilyttäväksi
se, että siinä esitetyt kohtaukset eivät ole sopusoinnussa senegalilai-
sen (tai sellaiseksi oletetun) identiteetin kanssa. Ideologinen kritiikki
onkin usein kytkeytynyt kansalliseen ja kulttuuriseen identiteettiin.
Esimerkiksi suomalaisen elokuvan historiassa elokuvan arvo mitattiin
1930-luvulla sen mukaan, miten elokuvayhtiö on ”tuotannossaan nou-
dattanut niitä kansallisten aiheiden linjoja, jotka yhtiötä perustettaessa
ilmoitettiin tavoitteiksi” tai miten yhtiön uutuuksissa on havaittavissa
”elävä kosketus kaikkiin suomalaisen kansan kerroksiin” (Laine 1999,
330). Myös afrikkalaisen kulttuurijournalismin alkuaikoina kritiikki
oli usein ideologiapohjaista, sillä elokuvan tai kirjallisuuden arvo
mitattiin ennen kaikkea sen sisältämien poliittisten mielipiteiden eikä
elokuvallisten ansioiden pohjalta (Tapsoba 1995, 158–159). Korkeassa
kurssissa olivat kulttuurituotteet, jotka koettiin erityisen autenttisiksi
tai afrikkalaisiksi, kun taas kaikki länsimaiseen viittaava oli tuomit-

tavaa. Tältä kannalta katsoen voisi sanoa, että tilanne ei ainakaan ole paljon muuttunut, vaan sitoutuminen yhteiseksi miellettyihin arvoihin näyttää edelleen olevan relevantti elokuvan arvottamisen kriteeri.

Afriikka-myytit elävät länsimaisissa kritiikeissä

Jos senegalilainen kriitikki oli pääosin ideologista ja populaaria, länsimaiset arvostelut edustivat esteettistä kritiikkiä, sillä huomion saivat niissä ennen kaikkea elokuvan esteettiset ja rakenteelliset ominaisuudet. Maallistuneissa länsimaisissa yhteiskunnissa kriitikon tulkintaa ei yleensä rajoita uskonnollinen tai moraalinen oikeaoppisuus, vaan elokuvaa arvotetaan useimmiten puhtaasti esteettisenä kokemuksena. Silti länsimaisetkin kriitikot voivat ottaa kantaa uskonnollisten aiheiden käsittelyyn elokuvissa, mutta tällöin kysymys on yleensä ollut kristinuskosta (ks. esim. Taira 2004). Se, että länsimaiset kriitikot eivät kiinnittäneet huomiota siihen, miten muridi-johtajan musiikkia elokuvassa on käytetty, selittyy varmasti sillä, että suufilaista musiikkiperinnettä ja sen käyttöön liittyviä tabuja ei länsimaisissa tunneta. Myöskään homoseksuaalisuus ei enää länsimaisessa elokuvassa ole uusi asia, joka herättäisi kriitikoiden intohimoja. Pääosin positiiviset tai neutraalit länsimaiset arvostelut keskittyivätkin pohtimaan elokuvan genreä, ohjaajan kerronnallisia ja näyttelijöiden tulkinnallisia taitoja sekä elokuvan musiikillisia ansioita.

Länsimaisissa arvosteluissa *Karmenia* ei myöskään arvioitu erityisesti senegalilaisena vaan yleisemmin afrikkalaisena elokuvana. Tämä on sinänsä ymmärrettävää, koska harva länsimainen elokuvakriitikko tuntee yhden afrikkalaisen maan elokuvatuotantoa niin perin pohjin, että pystyisi sijoittamaan uuden elokuvan juuri kyseisen maan elokuvaperinteeseen. Tarkempi analyysi kuitenkin osoittaa, että kriitikot vertasivat elokuvaa pikemminkin muihin länsimaisiin *Carmen*-filmitisointeihin kuin muihin afrikkalaisiin elokuviin. Samalla he tulivat käyneeksi identiteettikeskustelua, jossa tehdään eroa länsimaiden ja afrikkalaisten kulttuuripiirien välille.

Carmen on yksi elokuvahistorian useimmin filmattuja klassikoita, sillä siitä on olemassa yli 50 elokuvasovitusta. Näin ollen on mielenkiintoista havaita, että afrikkalaisen *Carmenin* arvosteluissa viitattiin useimmiten Otto Premingerin *Carmen Jones* (USA, 1954) -musikaaliin, jonka päättähenä oli afrikkalais-amerikkalainen Dorothy Dandridge, ikään kuin päähenkilöiden sama ihonväri loisi elokuvien välille jonkin olennaisen yhteyden, vaikka toteutuksilla muuten ei ollut mitään tekemistä keskenään.

Länsimaiset arvostelijat antoivat kiitosta erityisesti päänäyttelijä Jeinaba Diopille sekä elokuvan musiikki- ja tanssiesityksille. Tanssi, laulu ja soitto näyttivät kriitikoiden mielestä jotenkin luontaisesti onnistuvan afrikkalaisilta näyttelijöiltä ilman, että näiden tarvitsee erityisesti paneutua niihin. Esimerkiksi *Karmenin* roolia tulkitseva Jeinaba Diop ei saanut niinkään kiitosta näyttelijäntaidoistaan, jotka arvioitiin pikemminkin rajoittuneiksi, vaan ulkonäöstään ja siitä, että hän osaa tanssia ja laulaa. Esimerkiksi kriitikko Phil Hall kuvasi häntä ”afrikkalaisen jumalattaren ruumiillistumaksi, joka on sekä henkisesti

⁶ "When Miss Baker raises her arms in phallic invocation, this pose evokes all the enchantment of Negro sculptures. We are no longer facing the frolicking Dancing Girl, but the Black Venus." (Eichstedt & Polster 1985, 58; sit. Nederveen Pieterse 1992, 143).

että ruumiillisesti päätään muita ylempänä" (Hall, Phil 13.4.2002). Amerikkalaisissa kritiikeissä Geitä kuvattiin oraalisiin nautintoihin liittyvillä metaforilla, kuten "vastustamaton hunajapurkki" tai "suklaaveistos, joka on muotoiltu erityisen kaakaopitoisesta suklaasta", kun taas ranskalaisissa kritiikeissä toistuvat häntä kuvaavat eläimelliset metaforat, kuten "gaselli" ja "tiikeri".

Edellä mainitut luontoon ja oraalisiin nautintoihin liittyvät metaforat ovat tuttuja siirtomaa-aikaisista mustiin naisiin liitetyistä stereotyyppioista. Esimerkiksi 1800-luvun eurooppalaisessa kirjallisuudessa afrikkalainen nainen kuvattiin usein eroottisesti puoleensavetäväksi, joskin hänen seksuaaliseen vetovoimaansa sisältyi myös tiettyä ambivalenssia ja vaaraa. Mallia tälle mustaa naista eksotisoivalle ja erotisoivalle kuvastolle näytti Baudelaire runollaan *Musta Venus*, jonka esikuvana oli hänen värillinen rakastajattarensa, jonka kerrotaan olleen nymfomaani ja osa-aikainen prostituoitu (Niemi-Pynttari ja Teppo 2005). Myöhemmin Mustan Venuksen kuvastoa on uusinnettu muualla eurooppalaisessa ja myös amerikkalaisessa kirjallisuudessa ja journalismissa (Nederveen Pieterse 1992, 182–184). Esimerkiksi Josephine Bakerin esiintymistä Pariisissa kuvattiin aikakauslehti *Comoediassa* vuonna 1925 seuraavasti: "Kun Miss Baker kohottaa käsivartensa rukoukseen, hänen asentonsa tuo mieleen viehättävät neekeriveistokset [sic]. Edessämme ei ole enää kimalteleva tanssityttö vaan todellinen Musta Venus."⁶ Saman tyyllilajin perillisiin voidaan lukea amerikkalainen Maria Garcia, joka kirjoitti Jeinaba Diopista arvostelussaan vuonna 2002: "Karmen ei ole tavanomainen femme fatale -tyyppi. Hän on senegalilainen jumalatar, Meriméén Carmenin ja Bizet'n mustalaissankarittaren henkilöitymä. Hänen voimansa on primitiivistä, mystistä, tuhoavaa. Kun Karmen tanssii, maan magma pursuaa hänen kupeistaan." (Garcia, Maria 2.8.2002.)

Afrikkalaisen kulttuurin lumo

Tässä tutkimuksessa löytyneet erot kritiikien välillä eivät kerro pelkästään Senegalin, Ranskan, Kanadan ja Yhdysvaltojen elokuvakulttuurien eroavuuksista, vaan pikemminkin siitä minkälaisia sisäistyneitä käsityksiä kriitikoilla on toinen toistensa kulttuureista. Molemmissa "leireissä" käytettiin yleistä, jotka kertovat siitä, mitä kriitikot ajattelevat länsimaisten ja afrikkalaisten kulttuuripiirin ominaisuuksista ja yleisöistä yleensä.

Senegalilaiset kriitikot arvioivat *Karmen*-elokuvaa kotimaisena elokuvana, mutta samalla – tai ehkä juuri tästä syystä – he kiinnittivät kriittisen katseensa elokuvan niihin piirteisiin, jotka heidän mielestään eivät ole erityisen senegalilaisia. Näin he tulivat sulkeneeksi kansalliseen identiteettiin kuulumattomaksi muun muassa homoseksuaalit suhteet ja uskonnollisen synkretismin.

Länsimaiset kriitikot puolestaan pitivät *Karmenia* nimenomaan afrikkalaisena elokuvana. Tämän he toivat eksplisiittisesti esiin kutsuamalla elokuvaa "afrikkalaiseksi Carmeniksi" mutta myös implisiittisesti liittämällä siihen sellaisia ominaisuuksia, jotka stereotyyppisessä kuvastossamme on ollut tapana liittää Afrikkaan. Arvosteluissaan

he kuitenkin näennäisesti keskittyivät elokuvan esteettisiin ominaisuuksiin: sen lajityypillisiin piirteisiin, kerrontaan, musiikkiin ja näyttelijäntyöhön. Heidän tarjoilemaansa katsomisstrategiaa voisi pitää länsimaisen turistin strategiana: huomio kiinnittyy luonnon ja maisemien kauneuteen, rytmikkääseen musiikkiin ja kauniiden tummien naisten seksuaaliseen vetovoimaan.

Pinnalta katsoen näyttäisi siis siltä, kuin senegalilainen kritiikki olisi enimmäkseen ideologista ja populaaria ja länsimainen esteettistä kritiikkiä. Lähemmin katsoen esteettisen, ideologisen ja populaarin kritiikin rajat alkavat kuitenkin sumentua ja lajit sulautua toinen toisiinsa. Se, että länsimaiset kriitikot keskittyivät elokuvan esteettisiin keinoihin ja rakenteeseen, ei sulje pois näiden arvostelujen ideologisuutta. Esimerkiksi jos se, mihin muihin elokuvaan arvostelun kohteena olevaa työtä verrataan, kertoo siitä, mitä pidetään vertailemisen – tai yleensä tuntemisen – arvoisena. Samoin näyttelijän työn aliarvioiminen siten, että tietyt siihen sisältyvät taidot katsotaan tietyn kulttuurin edustajalle ikään kuin syntyään kuuluviksi, on pohjimmiltaan ideologista. Vastaavasti ideologinen kritiikki voi naamioitua esteettiseksi, jos se vetää yhtäläisyysmerkit tietyn estetiikan ja kansallisten ja kulttuuristen ominaisuuksien välille. Näin voisi jossain määrin väittää tapahtuvan silloin, kun afrikkalaisen elokuvan ei sallita kuvaavan seksuaalisuutta tai kauniita maisemia, siksi että ne vetoavat pikemmin länsimaiseen kuin afrikkalaiseen katsojaan.

Aineisto

Azoury, Philippe (27.6.2001) Carmen en boubou et vaudou. *Libération*.

Diop, Baba (23.7.2001) Black Karmen. Les amours indécises. *Sud Quotidien* no 2490.

Faye, Modou Mamoune (23.7.2001) "Karmen" de Joseph Gaï Ramaka: La tragédie charnelle d'une écorchée vive. *Le Soleil*.

Garcia, Maria (2.8.2002). Karmen Gei. *Film Journal International*. http://www.filmjournal.com/filmjournal/eseach/article_display.jsp?vnu_content_id=1000696215 (linkki tarkistettu 21.12.2009).

Grand écran 'Karmen'. Danse, excitation, souvenir. *Nouvel Horizon*, No 284, 27.7.2001.

Guillon, Marianne (23.7.2001) Film: Karmen Gei – La gitane de Mérimée vue par Ramaka. *Wal Fadjri*.

Guilloux, Michel (27.6.2001) Karmen Jazz prend le large de Gorée. *L'Humanité*.

Hall, Phil (13.4.2002) Karmen Gei. <http://www.filmthreat.com> (linkki tarkistettu 2.8.2002).

Harlib, Amy (20.4.2002) Karmen Gei. <http://www.scifinoir.com> (linkki tarkistettu 2.8.2002).

Harvey, Dennis (27.9.2001) Karmen Gei. *Variety*.

Hays, Matthew (25.5.2002) Seductive Senegalese Karmen is betrayed by script. *The Globe and Mail*.

Klawans, Stuart (29.4.2002) African Queen. www.thenations.com (linkki tarkistettu 8.8.2002).

- Lanier, Nathalie. Film musical flamboyant en terre africaine. www.monsieurcinema.tiscali.fr (linkki tarkistettu 27.8.2002).
- Lorrain, François-Guillaume (29.6.2001) Karmen. *Le Point*.
- Lussier, Marc-André (18.4.2002) Karmen, du feu de diable. *La Presse*.
- Marsaud, Olivia. Karmen l'Africaine. www.afrik.com (linkki tarkistettu 22.11.2002).
- Mbaye, Massamba (23.7.2001) Cinema "Karmen". Lorsque la "femme africaine" paraît. *Le Matin*.
- McDonagh, Maitland. Set me free. www.tvguide.com (linkki tarkistettu 2.8.2002).
- Meadows, Craig (8.8.2002) Carmen finds contemporary setting in Senegal. *Calgary's News & Entertainment Weekly*.
- Mensah, Alexandre (2001) Karmen Geï de Joseph Gaye Ramaka (Sénégal). *Africultures* no 39, 2001.
- Mitchell, Elvis (10.4.2002) Driving Men, and Women, Crazy. *New York Times*.
- Murray, Noel (10.4.2002) Karmen Geï. *The Onion*, vol. 38:13).
- N.A. (2001) Karmen Geï. *Cahiers du cinéma* Juillet-août 2001, 86.
- Nayman, Adam (23.5.2002) Enough with the psychos. Karmen. *Eye*.
- Ndiaye, Abdoulaye (23.7.2001) Karmen de Jo Ramaka Gai. L'audace et l'esthétique. *L'Info*.
- Nzalé, Félix (14.8.2001) De Mérimée à Joseph Gai Ramaka. 'Carmen' devient 'Karmen' et règle ses comptes a notre société. *Sud Quotidien*.
- Royer, Genevieve (19.4.2002) Roll over, Bizet. *The Gazette*.
- Sotinel, Thomas (27.6.2001) Karmen Film franco-sénégalais de Joseph Gai Ramaka. *Le Monde*.
- Sotinel, Thomas (22.5.2001) Panorama des sélections, Quinzaine des réalisateurs (hors sélection). *Le Monde*.
- Tremblay, Odile (20.4.2002) Carmen au noir. *Le Devoir*.
- Tremblay, Odile (13.4.2002) Le poids des traditions. *Le Devoir*.
- Turner, Megan (10.4.2002) Bizet Body in Senegal Film. *New York Post*.
- Walker, Susan (24.5.2002) A Carmen out of Africa. *Toronto Star*.
- Weitzman Elizabeth (10.4.2002) This Bold Carmen Is A Lady-Killer, Too. *New York Daily News*.
- Winter, Jessica (3.-9.4.2002) Mother Africa's New Breed. *The Village Voice*.

Kirjallisuus

- Barker, Martin, Arthurs, Jane & Harindranath, Ramaswami (2001) *The Crash Controversy. Censorship Campaign and Film Reception*. London and New York: Wallflower Press.
- Barlet, Olivier (2002) The Western criticism of African Images. *Africultures* 1. www.africultures.com (linkki tarkistettu 30.1.2006).
- Behind the Mask* (2001) www.mask.org.za (linkki tarkistettu 8.12.2001).
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetorics in the Interpretation of Cinema*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Desai, Jigna (2004) *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York: Routledge.

- Film criticism in America today (2000) A critical symposium. *Cineaste*, 26 (1), 27–45.
- Gabriel, Teshome (1989) Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics. Teoksessa Jim Pines & Paul Willemen (toim.) *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hedetoft, Ulf (2000) Contemporary cinema: between cultural globalisation and national interpretation. Teoksessa Mette Hjort & Scott Mackenzie (toim.) *Cinema and Nation*. London: Routledge.
- Higson, Andrew (1989) The Concept of National Cinema. *Screen*, 30 (4), 36–46.
- Hurri, Merja (1993) *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Acta Universitatis Tamperensis. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laine, Kimmo (1999) "Pääosassa Suomen kansa". *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Lehtonen, Mikko, Löytty, Olli & Ruuska, Petri (2004) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Löytty, Olli (2005) *Toiseus*. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja*. Tampere: Vastapaino.
- Maasilta, Mari (2007) *African Carmen. Transnational Cinema as an Arena for Cultural Contradictions*. Tampere: Tampere University Press.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Naficy, Hamid (1996) Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. Teoksessa Rob Wilson & Wimal Dissanayake" (toim.) *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham and London: Duke University Press.
- Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Nederveen Pieterse, Jan (1992) *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Niemi-Pynttari, Risto ja Teppo, Juha (2005) Euroopan kirjallisuushistoria. <http://www.arthis.jyu.fi/kirjallisuushistoria/index.php/> (linkki tarkistettu 16.12.2009).
- Pantti, Mervi (2002) Elokuvakritiikki verkkojournalismin aikakaudella. *Lähikuva* 1/2002, 85–106.
- Shohat, Ella & Stam, Robert (1994) *Unthinking Eurocentrism*. London and New York: Routledge.
- Taira, Teemu (2004) Gibsonin nahkajeesus. *Wider Screen* 1/2004. <http://www.widerscreen.fi/2004/1/index.htm> (linkki tarkistettu 2.1.2010).
- Tapsoba, Clément (1995) De l'orientation de la critique du cinéma africain. Teoksessa *L'Afrique et le Centenaire du cinéma*. FEPACI. Paris & Dakar: Présence Africaine.
- Thackway, Melissa (2003) *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tomaselli, Keyan & Eke, Maureen (1995) Secondary Orality in South African Film. *Iris*, 18, 61–69.