



MARI MAASILTA

Popouguine goes global

SENEGALILAINEN ELOKUVA
KOHTAA KANSAINVÄLISEN YLEISÖN

Pienen, taloudellisesti heikossa asemassa olevan maan elokuvatuotanto joutuu ulkomaanmarkkinoille hakeutuessaan helposti puun ja kuoren väliin. Suuri, samaan kielialueeseen kuuluva valtio tarjoaa houkuttelevan markkina-alueen pienen maan tuotannolle, mutta samalla ulkomaiset yleisöt asettavat uudenlaisia vaatimuksia tuotannon sisällölle ja muodolle. Ulkomaisen yleisön kiinnostuksen kohteet ja vaatimukset eivät välttämättä ole samoja kuin kansallisen yleisön. Artikkelini kysymyksenasettelut liittyvätkin laajempaan keskusteluun siitä, minkälaisin ehdoin pienet maat voivat käydä

kulttuurivaihtoa suurten maiden kanssa tai kuinka ulkomaisten yleisöjen odotukset ja tottumukset vaikuttavat kansallisen elokuvan sisältöihin. Aiheet ovat elokuvan kannalta käsitelleet muiden muassa Higson (2000) ja Lev (1993), televisio-ohjelmistojen kannalta Murdock (1989) ja musiikin osalta Wallis ja Malm (1984).

Elokuvia levitetään nykyisin entistä enemmän television välityksellä ja videokopioina. Erityisesti afrikkalaiselle elokuvalle globaalien television tarjoamat mahdollisuudet ovat lupaavia, sillä elokuvilla on sekä omalla mantereellaan että länsimaissa ollut suuria vaikeuksia päästä kaupallisten elokuvateattereiden levitykseen.¹ Ulkomaiset

televisioyhtiöt ja satelliittitelevisiot ovat tärkeitä afrikkalaiselle elokuvalla sekä tuotanto-osapuolina että levityskanavina, sillä Afrikan maiden kansalliset televisiot eivät yksinään pysty rahoittamaan elokuvien tuotantoa. Näin ylikansalliset satelliittiyhtiöt tulevat itse asiassa tukeneeksi kansallisten kulttuurituotteiden pääsyä myös kotimaanmarkkinoille.²

Satelliittitelevisioiden kautta elokuvat päätyvät markkinoille, joita voi hyvällä syyllä kutsua globaaleiksi. Esimerkiksi ranskankielisten maiden yhdessä omistama TV5 tavoittaa yli 135 miljoonaa katsojaa viiteen maanosaan suunnattujen televisiosatelliittiensä välityksellä. Kanavan kautta jopa suomalaiset televisionkatsojat voivat nähdä länsiafrikkalaisia elokuvia. Pyrin tässä esityksessä ottamaan huomioon sekä ensisijaisena pitämäni riippuvuussuhteen Ranskan ja Senegalin välillä

Artikkelissa tarkastellaan sitä, kuinka kansallinen elokuva rakentaa yleisösuhdettaan kansainvälisiin yleisöihin. Tarkastelun kohteena on länsiafrikkalainen, erityisesti senegalilainen elokuva, joka on taloudellisesti ja tuotannollisesti riippuvainen länsimaista, koska omista maista ei löydy elokuville tuottajia eikä yleisöjä. Länsimaisten tuottajien mukaan länsimaisia yleisöjä kiinnostaa afrikkalaisen elokuvan eksotiikka, mutta toisaalta elokuvat eivät saa poiketa liiaksi länsimaisesta elokuvästetiikasta. Artikkelissa analysoidaan elokuvan *Ca twisté à Popouguine* (Moussa Sene Absa, Senegal 1993) ranskalaisiin kohdistuvia puhutteluita. Siitä löydetään kaksi puhuttelun strategiaa, joita nimitetään yhteisiin kokemuksiin vetoamiseksi ja globaaliksi (media)nostalgiaksi. Näiden strategioiden mukaan länsimainen yleisö voi kiinnostua afrikkalaisesta elokuvasta myös sen vuoksi, että siinä on heille tuttuja ja yhdistäviä elementtejä.

että laajemmat kansainväliset markkinat ja niiden vaikutuksen elokuvan sisältöön. Yleisemmällä tasolla kysymys on siis siitä, kuinka lokaali eli paikallinen elokuvatuotanto kohtaa globaalit markkinat.³

Periaatteessa kaikki elokuvatuotanto on lokaalia eli paikallista: kuvaukset tapahtuvat jossain maantieteellisessä tilassa, elokuvantekijät ovat "kotoisin" jostain ja elokuvan tapahtumat sijoittuvat johonkin paikkaan (joka ei välttämättä ole sama kuin paikka, missä kuvaukset tapahtuvat). Lisäksi elokuvat ovat sidoksissa paikallisiin arvoihin ja käsityksiin. Lokaalisuutta ja globaalisuutta voi määritellä myös tuotannon kulutuksesta eli elokuvan yleisöistä lähtien. Tällöin lokaalia elokuvaa olisi sellainen, jonka tuotanto ja kulutus tapahtuvat samassa maantieteellisessä tilassa, esimerkiksi yhden valtion rajaamalla alueella. Vastaavasti globaaliksi elokuva muuttuu siinä vaiheessa, kun se leviää riittävän laajalle tuotantomaan rajojen ulkopuolelle. Tältä pohjalta tavaksi on tullut pitää Hollywood-elokuvaa globaalina elokuvana, vaikka sekin ensimmäisen määrittelytavan mukaan on tietenkin sidoksissa amerikkalaisiin tuotanto-olosuhteisiin ja käsityksiin ihmisestä, yhteiskunnasta tai maailmasta. (Hedetopf 2000, 281)

Tässä artikkelissa määrittelen senegalilaisen elokuvan sekä paikalliseksi että kansalliseksi ennen kaikkea sillä perusteella, että se on selvästi tunnistettavissa sekä länsiafrikkalaiseen että senegalilaiseen kulttuuriin liittyväksi ja niiden arvoja ja käsityksiä esittäväksi. Kansallista elokuvaa ei tässä tapauksessa voi määritellä kansallisten yleisöjen kautta, koska elokuvien levitys- ja esitysjärjestelmä ei suosi afrikkalaista elokuvaa, minkä vuoksi afrikkalaiset elokuvat usein leviävät jopa paremmin länsimaissa kuin omalla mantereellaan.

Myytti "puhtaasta" kansallisesta elokuvasta

Jos elokuvan määrittely lokaaliksi tai globaaliksi tuottaa ongelmia, ei kansallisen elokuvan käsite avaa sen suurempia oikopolkuja. Ensinnäkin on kysyttävä, millainen on se kansa, jolla voisi olla kansallista elokuvaa? Ymmärrän kansan, kansallisuuden ja kansallisen identiteetin siten, että ne ovat pikemminkin tietynä historiallisena aikana syntyneitä tai synnytettyjä rakennelmia kuin todellisuudessa ole-massa olevia, luonnollisia ja ikuisia. Kansallinen elokuva puolestaan on ikään kuin yksi palikka siinä konstruktiossa, jossa kansallisuuksia kuvitellaan. Muita rakennuspalikoita ovat esimerkiksi koululaitos, kirjallisuus ja kuvataiteet, jotka yhdessä luovat käsitystä tietyistä ihmisryhmästä jollain tavalla toisiinsa kuuluvina ja jostain toisesta ryhmästä olennaisesti eroavina. (Anderson 1991)

Vaikka kansallisuus ymmärretäänkin rakennetuksi käsitteeksi, se ei vähennä käsitteen käytön todellisia vaikutuksia. Esimerkiksi elokuvateollisuutta ryhdyttiin melko nopeasti muovaamaan kansallisuusajattelun pohjalta. Vaikka elokuvateollisuus alkuvuosinaan – erityisesti mykän elokuvan aikana – kehittyi kansainväliseksi ilmiöksi, jo 1930-luvulla oltiin maailmanlaajuisesti tilanteessa, jossa kansallisuus jäseni kaikkea elokuvantekoa ja elokuvakauppaa. (Laine 1999, 35) Eikä tilanne ole muuttunut, vaikka elokuvateollisuus on entisestään kansainvälistynyt. Yhä edelleen suomalainen media kohahtaa, kun Renny Harlin esittelee ajatuk-sensa Mannerheimista Hollywood-elokuvan sankarina.

Arkiajattelussa kansallinen elokuva usein ymmärretään jonkin valtion elokuvateollisuudeksi, mutta käsite voidaan problematisoida monella tavoin. Voidaan esimerkiksi tutkia, missä ja keiden toimesta elokuvia on tehty tai kuka omistaa ja hallitsee elokuvan infrastruktuureja, tuotantoyhtiöitä ja levitystä. Myös kansallinen yleisö voidaan kyseenalaistaa pohtimalla sitä, ketkä elokuvia todellisuudessa arvostavat: kriitikot vai yleisöt ja minkä maalaisia katsojat yleensä ovat. (Higson

[1989] 1996, 6-15) Lähemmässä tarkastelussa paljastuu, että on lähes mahdotonta löytää pelkästään kansallisella pääomalla, työvoimalla tai teknologialla tuotettua elokuvaa. Erityisesti Afrikan maissa, joissa kolonialismin aikana syntyneet riippuvuusuhteet vielä pitkälti elävät, voisi käydä niin, että näin tiukoilla kriteereillä määriteltyä kansallista elokuvaa ei löytyisi lainkaan. Kysymys elokuvan kansallisuuden määrittelystä on tuottanut niin paljon ongelmia, että jo vuonna 1988 sekä Cannesin että Venetsian kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla luovuttiin elokuvien listaamisesta kansallisuuden mukaan ja ryhdyttiin käyttämään ohjaajan sukunimeä luettelointiperusteena. (Lev 1993, xi)

Lisäksi on otettava huomioon, että Afrikassa kansallisvaltioiden historia on vielä suhteellisen lyhyt. Samaan aikaan kun Euroopassa mennään kohti tiivistyvää integraatiota, elävät Afrikan valtiot vielä kansallisuuden rakentamisen vaihetta. Esimerkiksi elokuvakulttuurin alalla Senegalissa tämä näkyy siten, että julkinen retoriikka ja käytännön toimet kansallisen elokuvan tukemiseksi kulkevat täysin eri tahtiin. Toisin kuin useimmissa Euroopan maissa, Senegalin valtio verottaa kansallista elokuvaa samalla tavoin kuin ulkomaista. Tämä on johtanut siihen, että jotkut senegalilaiset ohjaajat eivät yksinkertaisesti halua antaa elokuviaan kotimaiseen elokuvateatterilevitykseen, koska heille ei ole siitä mitään taloudellista hyötyä. Maassa ei myöskään ole kansallisen elokuvan tukijärjestelmää, jolloin ohjaajat joutuvat enimmäkseen kääntymään ulkomaisten (länsimaisten) rahoittajien puoleen saadakseen elokuvansa tehtyä.

Kansallisen elokuvan käsitettä Länsi-Afrikassa hämärtävät myös yhteistuotantoelokuvat, joiden avulla afrikkalaiset ohjaajat saavat elokuvaprojektinsa toteutettua ja pääsevät etsiytymään kansainvälisille markkinoille. Euroopassa ajatus yhteistuotannoista syntyi yritykseksi suojella eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä amerikkalaisen elokuvan maailmanvalloitusta vastaan, koska yhdistämällä tuotantovoimansa pienillä eurooppalaisilla valtioilla on – ainakin teoriassa – paremmat mahdollisuudet tuottaa yhteismarkkinoilleen amerikkalaisen tuotannon kanssa kilpailukykyisiä elokuvia. (Lev 1993) Eurooppalaisten yhteistyöelokuvien valmistusta säädellään yhteiseurooppalaisella sopimuksella, joka takaa niille samat oikeudet kansalliseen rahoitukseen kuin elokuville, joihin osallistuu vain yksi tuottajamaa. Lisäksi sopimuksessa säädetään kunkin osapuolen omistus- ja tekijänoikeuksista, taiteellisesta ja teknisestä osallistumisesta sekä rahoitusosuuksista (Eurooppalainen yleissopimus elokuvien yhteistuotannosta).

Ranska on solminut vastaavia kahdenvälisiä sopimuksia joidenkin Länsi-Afrikan maiden kanssa. Senegalin kanssa yhteistuotantosopimus allekirjoitettiin vuonna 1992. Sopimuksen mukaan Ranskan ja Senegalin yhteistuotantona valmistuneet elokuvat voidaan Ranskan televisiokanavilla ja elokuvamarkkinoilla lukea osaksi eurooppalaista kiintiötä. Tämä takaa sen, että elokuvat mahtuvat paremmin ohjelmistoon kuin jos ne luettaisiin ulkomaiseen kiintiöön, joka täyttyy lähes pelkästään amerikkalaisista elokuvista⁴. Yhteistuotantoelokuvilla on myös mahdollisuus saada Ranskan kansallista elokuvatukea, koska ainakin yksi tuottajista on ranskalainen. (Barlet [1996] 2000, 270-271) Yksi sopimuksen mukanaan tuoma etu on myös se, että yhteistuotannot eivät enää edellytä ranskan kielen käyttöä elokuvissa. (Tapsoba 1995, 92)

Sopimuksista huolimatta ranskalais-afrikkalaisissa yhteistuotannoissa sopimuskumppanien resurssit ovat erilaiset, jolloin ongelmaksi tulevat vahvemman pyrkimykset vaikuttaa elokuvan sisältöön ja tyyliin. Valottaakseni Ranskan vaikutusmahdollisuuksia senegalilaiseen elokuvakulttuuriin, teen seuraavassa luvussa ekskursion maiden elokuvahistorian yhteenkietoutumiseen Senegalin itsenäistymisestä lähtien. Keskityn siinä pelkästään elokuvan tuotantoon, mikä ei suinkaan

tarkoita, etteikö samanlaista riippuvuutta olisi löydettävissä myös elokuvien levityksen ja jakelun rakenteista (esim. Barlet [1996] 2000 ja Diawara 1992).

Ranskan ja Senegalin elokuvateollisuuden yhteenkietoutuminen

Senegalin itsenäistyessä vuonna 1960 maan audiovisuaalisen tuotannon tarpeet liittyivät ensisijaisesti uutis- ja dokumenttituotantoon, jota ryhdyttiin ostamaan ranskalaiselta Consortium Audio-visuel Internationalilta (C.A.I.). Ranska sitoutui tuottamaan senegalilaiselle uutistoimistolle aluksi kaksi uutislähetystä kuukaudessa, joiden kustannukset jaettiin tasan Senegalin ja Ranskan kesken. Tarjonta osoittautui pian riittämättömäksi, joten sen lisäksi että ranskalaisten uutisfilmien määrää lisättiin, Senegaliin perustettiin oma dokumenttielokuvien tuotannosta vastaava yksikkö. Yksikkö tuotti dokumenttielokuvia eri ministeriöiden tarpeisiin ja niiden tekijöiksi kelpasivat nyt myös Pariisin elokuvakouluista valmistuneet afrikkalaiset ohjaajat. (Diawara 1992, 58-59)

Elokvissikäynnistä oli tullut suosittu harrastus Senegalissa jo siirtomaa-aikana, joten omien näytelmäelokuvien tekemistä alettiin pian pitää tarpeellisena. Myös fiktiivinen elokuvatuotanto käynnistyi Ranskan tuella, aluksi niin, että ranskalaiset ohjaajat tekivät elokuvia senegalilaisista aiheista. Ensimmäinen senegalilaisen ohjaajan tekemä lyhytelokuva, Ousmane Sembenen *Borom sarret* valmistui vuonna 1963. Elokuva oli myös ensimmäinen, joka pääsi osalliseksi Ranskan kehitysyhteistyöministeriön alaisuuteen perustetun elokuvayksikön tuotantotuesta. Elokvayksikkö toimi joko suoraan elokuvien tuottajana tai maksoi jo valmistuneen elokuvan tuotantokustannukset ei-kaupallisten levitysoikeuksien vastineeksi. Elokvayksikön merkitystä afrikkalaiselle elokuvatuotannolle kuvaa hyvin se, että vuoteen 1975 mennessä koko ranskankielisessä Afrikassa oli tehty yhteensä 185 elokuvaa, joista neljä viidesosaa oli saanut taloudellista tai teknistä tukea juuri elokuvayksiköltä. (mt. 1992, 27)

Vuoden 1979 jälkeen elokuvayksikön toimintaa organisoitiin uudelleen sen saaman kritiikin vuoksi. Afrikkalaiset poliitikot pitivät elokuvatukea muun muassa epäsuorana keinona puuttua maidensa sisäisiin asioihin. Tukea oli nimittäin joskus myönnetty myös elokuville, joiden esittäminen oli omassa maassa kielletty, koska ne arvostelivat maassa harjoitettua politiikkaa. 80-luvulta lähtien Ranskan rahoitusta alettiinkin suunnata suoran tuotantotuen sijasta erityisesti afrikkalaisten elokuvien markkinointiin Ranskassa sekä afrikkalaisen elokuvan instituutioiden kehittämiseksi. (mt. 27-28)

Ranska on edelleen länsiafrikkalaisten elokuvien tärkein yksittäinen rahoittaja. Tukea kanavoidaan useiden toisiaan täydentävien rahoitusjärjestelmien kautta. Tärkeimmät julkiset rahoittajat ovat ulkoministeriö ja kulttuuriministeriö sekä Ranskan elokuvasäätiö Centre National de la Cinématographie (CNC). Yhteistä rahoittajille on se, että kehitysmaille myönnetty tuki päättyy useimmiten hyödyttämään alan ranskalaista teollisuutta. Esimerkiksi Fonds Cinéma Sud-järjestelmän⁵ kautta jaettava tuki edellyttää, että elokuvalla on myös ranskalainen tuottaja, jota tarvitaan kontrolloimaan Ranskan myöntämiä rahavirtoja. Lisäksi tuki on käytettävä Ranskassa tapahtuvaan jälkikäsitteilyyn, filmimateriaalin hankintaan, ranskalaisten teknikkojen palkkaukseen, elokuvakaluston vuokraan tai elokuvien ranskankieliseen tekstitykseen.

Myös ranskankielisten maiden tukisäätiön Agence de la Francophonien (perustettu vuonna 1970 nimellä Agence de Coopération Culturelle et Technique, ACCT) toiminta tähtää Ranskan valta-aseman pönkittämiseen kansainvälisessä

hegemoniakilpailussa. Säätiön kautta tukea saavat elokuvat esitetään aina TV 5:n kautta ilman erityistä korvausta. (Barlet [1996] 2000, 262)

Ilman Ranskan apua Senegalin elokuvatuotanto olisi ollut huomattavasti vähäisempää. Toisaalta luottamus ulkopuoliseen tukeen on hidastanut itsenäisen senegalilaisen elokuvateollisuuden kehitystä muun muassa siten, että maassa ei edelleenkään ole tarvittavaa infrastruktuuria elokuvien tuotantoon ja jälkikäsitelyyn. Rahoittajia syytetään myös siitä, että ne pyrkivät muokkaamaan afrikkalaisten ohjaajien käsikirjoituksia vastaamaan eurooppalaista makua. Näin on tapahtunut erityisesti 80-luvulta lähtien, jolloin elokuvia on tietoisesti ryhdytty markkinoimaan eurooppalaisille yleisöille. (Tapsoba 1995, 88-89) Afrikkalaisten ohjaajien mielestä länsimaiset rahoittajat suosivat elokuvia, jotka pitävät yllä kuvaa eksoottisesta ja myyttisestä Afrikasta. Toisaalta rahoittajat haluavat elokuvia, jotka on tehty eurooppalaisen elokuvan esteettisten ja kerronnallisten normien mukaan. Esimerkiksi Ousmane Sembene riitaantui ranskalaisen tuottajansa kanssa lukuisista elokuvansa *Mandat* (1968) yksityiskohdista. Sembene ei esimerkiksi halunnut sisällyttää elokuvaansa seksuaalisia ja eroottisia kohtauksia, eikä myöskään olisi halunnut kuvata elokuvaansa väreissä niin kuin tuottaja vaati. Kyseisen elokuvan jälkeen Sembene on kieltäytynyt yhteistyöstä eurooppalaisten kanssa ja kuuluukin nykyään niihin harvoihin länsiafrikkalaisiin ohjaajiin, joiden elokuvat on tehty afrikkalaisella rahoituksella ja afrikkalaisten maiden yhteistyönä. (Diawara 1992, 32-33)

Afrikkalaisten elokuvien tyypistämisen "kylä- tai viidakkoelokuviksi" voi ymmärtää siten, että globaaleja/eurooppalaisia yleisöjä pyrittiin tavoittelemaan tekemällä paikallisista – tai pikemminkin paikallisiksi kuvitelluista – erityispiirteistä elokuvan myyntikeino. Tämän ajattelun mukaan länsimaiset yleisöt olisivat kiinnostuneita afrikkalaisesta elokuvasta sen eksoottisuuden takia ja odottaisivat siltä vain länsimaisen populaarikulttuurin luoman kuvan ja/tai turismin kautta saatujen kokemusten uusintamista. *Mandat*-elokuvan tapauksessa kysymys taas on pikemminkin lokaalien kulttuuripiirteiden häivyttämisestä ja niiden korvaamisesta länsimaisilla/globaaleilla. Tällöinkin perusteluna on yleisön houkuttelemisen tuttujen elementtien kautta. Suomalaisesta elokuvasta vastaavina esimerkeinä tulevat etsimättä mieleen Aki Kaurismäen venäläisyys- ja "wild east"-imagolla ratsastavat *Leningrad Cowboys*-elokuvat, jotka ovat löytäneet yleisönsä eurooppalaisista ja amerikkalaisista vaihtoehtopiireistä.⁶

***Ca twisté à Poponguine* - ranskalais-senegalilainen yhteistyöelokuva**

Tässä luvussa siirryn tarkastelemaan, kuinka tuotantoon ja rahoitukseen liittyvät taustatekijät näkyvät yksittäisessä elokuvassa tehdyissä ratkaisuisissa. Millaisia strategioita käyttää televisioelokuva *Ca twisté à Poponguine* (Moussa Sene Absa 1993) ottaakseen puhutteluun sekä senegalilaiset että ranskalaiset/länsimaiset katsojat? Pyrin luennallani osoittamaan, että "epäpuhdas" kansallinen elokuva – eli tässä tapauksessa ranskalais-senegalilainen yhteistyöelokuva – voi yhtä aikaa puhutella sekä kansallisia että ei-kansallisia yleisöjä säilyttäen kuitenkin selkeän paikallisleiman.

Elokuvan puhuttelulla tarkoitan niitä verbaalisia ja visuaalisia keinoja, joilla katsoja positioidaan kuulumaan "meihin" tai "heihin" ja siten joko samastumaan elokuvaan tai kokemaan sen itselleen vieraaksi. Ymmärrän samastumisen tapahtuvan sekä henkilöiden että tarinan kautta. Samastumisen kannalta ei siis

ole välttämätöntä, että henkilöt olisivat katsojan kaltaisia, vaan katsoja voi samastua tai eläytyä myös elokuvassa esitettäviin yleisinhimillisiin tunteisiin ja tarinan tilanteisiin. (Bacon 2000, 190-191). Henkilöhahmojen ei myöskään tarvitse olla samaa kansallisuutta tai "rotua" kuin katsojat, mutta heidän on oltava katsojan näkökulmasta jollain tavoin "tuttuja" tai tyyppillisiä. Kytömäki ja Savinen (1997, 73-74) erottavat tällaisen samastumisen henkilösamastumisesta kutsumalla sitä tunnistamiseksi. Länsimaiselle katsojalle saattaa afrikkalaista elokuvaa katsoessa tuottaa vaikeuksia jo tunnistamisen ensimmäinen edellytys eli henkilöhahmojen erottaminen toinen toisistaan, koska afrikkalainen elokuvaestetiikka ei suosi lähikuvia eikä yksilösankareita. Elokuvan sitominen tuttuihin muotoihin, esimerkiksi länsimaisen elokuvan genreen, voi helpottaa sen vastaanottoa, vaikka tarina sinänsä olisikin vieraampi.

Moussa Sene Absan ohjaama *Ca twiste à Poponguine*⁷ on senegalilais-ranskalainen yhteistyöelokuva, joka on saanut tukea kaikilta tärkeimmiltä afrikkalaisen elokuvan rahoittajatahoilta.⁸ Elokuva on kuvattu videolle, mikä rajoittaa sen esitysmahdollisuuksia elokuvateattereissa. Vuonna 1956 syntynyt Absa kuuluu senegalilaisen elokuvan uuden sukupolven tärkeimpiin ohjaajiin. *Poponguine* oli hänen toinen pitkä elokuvansa, minkä jälkeen hänen tuotantonsa on karttunut vielä kahdella elokuvalla.⁹ Absan lisäksi vain Ousmane Sembene, Moussa Toure ja Djibril Diop Mambety ovat Senegalin 90-luvun taloudellisesti vaikeiden vuosien aikana pystyneet tekemään useamman kuin yhden merkittävän elokuvan.¹⁰

Elokuvan tapahtumat sijoittuvat Poponguinen merenrantakylään, jossa paikallinen nuoriso on jakautunut kahteen keskenään kilpailevaan ryhmään: *Inséparables* (eli *Ins*) ja *Kings*. Eletään joulukuuta vuonna 1964. *Insit* ovat ottaneet nimensä ihailmiensa ranskalaisten popmuusikkojen mukaan: Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Claude François, Eddie Mitchell ja Sheila. *Kingsit* kutsuvat itseään afrikkalais-amerikkalaisten *rhythm'n'blues* legendojen mukaan: Otis Redding, Ray Charles, James Brown ja Jimi Hendrix. *Kingsien* ryhmässä ei ole lainkaan tyttöjä, mutta sen sijaan heillä on levysoitin, jota myös *Insit* himoitsevat.

Elokuva koostuu 73 lyhyestä kohtauksesta, joissa kuljetetaan rinnan kahta kerronnallisesti etenevää juonta: *Insien* epäonnisia yrityksiä hankkia rahaa levysoittimen ostamiseen ja opettaja Benoît'n epärointiä sen välillä lähteäkö tavanomaiseen tapaansa vierailulle kotikyläänsä Guilvineciin vai jäädäkö Poponguineen. Tapahtumien kertojana on Bacc, elokuvan tapahtumahetkellä 10-vuotias pojannaskali, joka toimii kyläläisten asiapoikana ja erityisesti nuorison viestinviejänä.

Elokuvaa on sen amerikkalaisessa videomarkkinoinnissa verrattu sellaisiin länsimaisiin elokuviin kuin George Lucasin *American Graffiti* (1973), Spike Leen *Crooklyn* (1994) tai Jean-Luc Godardin *Masculin/Feminin* (1966) (California Newsreel 25.8.2000). *Poponguine* tuo myös mieleen amerikkalaiset, kilpailevista nuorisojengeistä kertovat nuorisoelokuvat, kuten *West Side Story* (1961). Elokuvalla on selviä yhtymäkohtia Senegalin 60-luvun todellisuuteen samoin kuin tuon ajan nuorisokulttuureihin, mutta lähempi tarkastelu osoittaa, että elokuva ei pyri dokumentaarisuuteen vaan vain tietyn aikakauden ilmapiiriin luomiseen. Elokuvassa esimerkiksi Poponguinen kalastajakylä saa ensimmäisen televisionsa jo vuonna 1964, vaikka koko maassa oli vuonna 1966 vasta parikymmentä televisiovastaanotinta (Ba 1999, 47). Samoin *Insien* ja *Kingsien* musiikkimaku viittaa yleisesti 60-lukuun, ei nimenomaisesti vuoteen 1964 tai sitä edeltävään aikaan, koska monet elokuvassa kuultavat hitit on levytetty vasta 60-luvun loppupuolella.

Kieli ja identiteetti

Toisin kuin Absan muut elokuvat, *Popouguine* on ranskankielinen.¹¹ Kielen valintaa perustelevat tässä tapauksessa pikemminkin taloudelliset ja tuotannolliset kuin aatteelliset syyt. Katsojiksi ovat jo elokuvan tuotantovaiheessa määrittäneet sekä ranskalaiset että senegalilaiset television katsojat, jolloin yleisöjen yhteisen *lingua franca*n valitseminen elokuvan kieleksi on ollut luontevaa. Ranskalaiset television katsojat ovat tottuneet dubattuihin elokuviin, joten jos elokuva olisi tehty alun perin wolofiksi, siitä olisi pitänyt äänittää myös ranskankielinen versio, jotta sitä olisi voitu esittää ranskalaisella yleiskanavalla.

Erityisesti 70-luvun keskusteluissa korostettiin omankielisten elokuvien merkitystä kansallisen ja afrikkalaisen identiteetin tukijana. *Popouguine* kuitenkin osoittaa, että ranskan valinta elokuvan kieleksi ei automaattisesti sulje elokuvan tematiikasta pois kansalliseen kieleen ja identiteettiin liittyvää pohdintaa. Seuraavassa kiinnitän huomion erityisesti niihin elokuvan kohtauksiin, joissa kielen ja identiteetin suhde asettuu etualalle.

Elokuvasa eletään aikaa, jolloin Senegalin nuori tasavalta on vasta neljävuotias ja sekä taloudellisesti että kulttuurisesti monella tavoin sidoksissa Ranskaan. Koulujärjestelmä oli omaksuttu ranskalaisen mallin mukaan, maassa oli paljon ranskalaisia opettajia ja koulukielenä käytettiin ranskaa. Historiallisesti tunnettu tosiasia on, että kotikielen käyttämisestä koulussa usein rangaistiin, ja tästä kerrotaan myös *Popouguinessa*.¹²

Ensimmäisessä tarkasteltavassa kohtauksessa opettaja Benoît kieltää lapsia puhumasta luokassa muita kieliä kuin ranskaa. Tulkinnan kannalta kiinnostavaa on, että Benoît ei kiellä vain kyläläisten valtakielen wolofin puhumista luokassa, vaan *minkä tahansa muun kuin ranskan kielen*¹³ puhumisen. Rangaistuksena kielion rikkomisesta on selkäsauna. Oppilas, joka kuulee toverinsa puhuvan muita kieliä, voi kärehtyä tämän antamalla syylliselle karttakepin. Keppi toimii todisteena (*le témoin*)¹⁴ siitä, kuka on syllistynyt rikkeeseen. Sitä, jolle karttakeppi koulun loppuessa jää, rangaistaan kepin iskuilla. Seuraavassa jaksossa rikkeestä jää kiinni Mohamed:

M. Benoît: Mitä teit eilisiltana?

Mohamed: Opiskelin Ivanhoeta.

M. Benoît: Missä?

Mohamed: Varjoteatterissa. (*“Au Pitchoss.”*)

M. Benoît: Pitchoss tulee englanninkielisestä sanasta pictures, joka tarkoittaa kuvia. Entä sitä ennen?

Mohamed: “Njogonal.”

M. Benoît: Sitä ennen?

Mohamed: “Njogonal.”

M. Benoît: Tarkoitat, että söit välipalaa. – Seuraavan kerran saat opiskella Walter Scottin romaania ranskaksi koulussa, sillä nyt saat...

(Ojentaa Mohamedille karttakepin.)

Luokka: ...Todisteen.¹⁵

Kun opettaja kysyy, missä Mohamed on opiskellut Ivanhoeta, Mohamed vastaa käyttäen oikean ranskan sanan *théâtre d'ombre* sijaan anglismia *pitchoss*. Sana herättää opettajassa puolittain hilpeyttä, puolittain harmistusta ja hän katsoo asiakseen selvittää oppilailleen sanan etymologian samaan tapaan kuin on het-

keä aiemmin selvittänyt ranskankielisen *témoin*-sanan tulevan latinan *testimonium*-sanasta.

Mohamed erehtyy myös käyttämään välipalasta wolofinkielistä sanaa *njogona*. Kielten sekaantuminen kertoo siitä, että vaikka lapset osaavat pitkät pätkät ulkoa La Fontainen ranskankielisiä faabeleita, koulun ulkopuolisessa maailmassa (ja Senegalin 60-luvun todellisuudessa) puhutaan pääasiassa wolofia. Tähän palaataan seuraavassa kieleen liittyvässä kohtauksessa, jossa Benoît tervehtii kylän raitilla ystäväänsä Jabeelia wolofiksi⁶, jolloin Jabeel huomauttaa varoittavasti Benoît'lle: "*Attention, on parle wolof*" (suom. "*Hei, nythän me puhutaan wolofia*"). Näin Jabeel osoittaa olevansa tietoinen koulun säännöistä ja huomaavansa, että Benoît itsekin rikkoo niitä. Huomautus myös osoittaa, että kielestä on keskusteltu aiemminkin, vaikka eksplisiitisti kyläläiset eivät elokuvassa ota kantaa Benoît'n koulussa harrastamaan kielipolitiikkaan. Toisaalta kohtaus kertoo siitä, että kielellistä vuorovaikutusta tapahtuu molempiin suuntiin. Myös Benoît'n on kyläläisten kanssa seurustellessaan opittava heidän kieltään.

Vaikka elokuvan identiteettipohdintojen kannalta ranskan ja wolofin kielten välinen mittelö on ehkä oleellisempaa, ranskalaiselle katsojalle viittaus englanninkieleen on tärkeä. Benoît'n *pitchoss*-sanan käyttöön liittyvä harmistus asemoi kysymyksen kielestä ja kulttuurista nykypäivän Eurooppaan, missä muut kansalliskielet käyvät olemassaolon taisteluaan englannin ylivaltaa vastaan. Ranskalaisten tekemä aloite "kulttuurisesta poikkeuksesta" maailman vapaakauppasopimuksen GATT:n yhteydessä osoittaa, kuinka suuressa ahdingossa ranskalaiset kokevat kieltensä ja kulttuurinsa olevan amerikkalaisen elokuvatarjonnan puristuksessa. Ranskan kiinnostus afrikkalaisen elokuvan tukemiseen onkin syytä nähdä osana kielten välistä valtataistelua, koska Ranskan intressinä tietenkin on vahvistaa, ei vain ranskalaisen, vaan koko ranskankielisen maailman kulttuurituotantoa, jotta ne muodostaisivat vahvemman vastapoolin amerikkalaiselle tuotannolle.

Kielen merkitystä on monissa Afrikan nationalistisissa suuntauksissa korostettu. Kieli yhdistetään niissä usein johonkin maantieteelliseen alueeseen siten, että tietty kieli edustaisi ja kuuluisi vain tietyille kansoille. Andersonin mukaan mitään tällaista kohtalonyhteyttä kielen ja kansakunnan välillä ei ole olemassa, vaan kielen merkitys kuvitteellisten yhteisöjen synnylle on paljon monivivahteisempi. Oleellista ei ole vain *mitä* kieltä vaan *miten* kieltä kirjallisuudessa, tiedotusvälineissä tai koululaitoksessa käytetään representoimaan kansakunnan ideaa. Myös muu kuin kansankieli voi toimia kansallisuuden idean synnyttäjänä, kuten tapahtui muun muassa siirtomaiden itsenäistyessä. (Anderson 1991, 119-120) Myös *Poponguine* osoittaa, että keskustelua kulttuurisesta ja kansallisesta identiteetistä voidaan senegalilaisessa elokuvassa käydä ranskan kielellä. Samalla elokuva puhuttelee myös ranskalaisia yleisöjä, joille se antaa mahdollisuuden peilata omaa kansallista identiteettiään laajentamalla keskustelun angloamerikkalaisen kulttuurin ylivaltaan. Toisin kävisi jos elokuvassa yksiselitteisesti vain tuomittaisiin ranskalaisten maahan istuttama vieraskielinen koulujärjestelmä.

Yhteinen kokemus siirtolaisuudesta

Opettaja Benoît on *Poponguinen* henkilöahmoista se, jonka kautta länsimaisen katsojan on helpointa sukeltaa elokuvan maailmaan. Benoît on valkoihoinen eurooppalainen ja lisäksi hänen henkilökuvansa on rakennettu riittävän sympaattiseksi ja moniulotteiseksi, jotta se herättää vastakaikua katsojassa. Valkoiset päähenkilöt ovat afrikkalaisissa elokuvissa kaiken kaikkiaan hyvin harvinaisia toisin kuin länsimaisissa Afrikkaa käsittelevissä valtavirtaelokuvissa. Esimerkiksi

elokuissa *Cry Freedom* (Richard Attenborough 1987) tai *A Dry White Season* (Euzhan Palcy 1989) Etelä-Afrikan rotuongelmia on käsitetty valkoisten sankareiden kautta. Heidän avullaan länsimaista yleisöä kutsutaan osallistumaan elokuvan tapahtumiin. (Pfaff 1995, 196-197). Samaa selitystä voi tarjota myös Benoît'n keskeiselle roolille elokuvassa. Benoît'a esittää tunnettu ranskalainen näyttelijä Jean-François Balmer, joka ranskalaiselle yleisölle toimii samanlaisena laadun takeena kuin Donald Sutherland amerikkalaisille elokuvassa *A Dry White Season*. Kuten aiemmin on todettu, afrikkalaisilla elokuvilla on mahdollisuus saada ranskalaista tuotantotukea myös ranskalaisen henkilökunnan ansiosta, joten Benoît'n hallitsevalle roolille *Poponguinessa* voidaan löytää myös tuotannollis-taloudellinen selitys.

Benoît ei kuitenkaan ole pelkästään positiivinen sankari samalla tavalla kuin *Cry Freedomin* valkoinen toimittaja Donald Woods, vaan hänestä löytyy myös kolonialismin pimeä puoli. Humalapäissään riehuva Benoît paljastaa eurooppalaisen ylemmydentuntonsa puuskahtaessaan: *"Onneksi ranskalaiset kolonisoivat Afrikan eikä päinvastoin. Mikä sotku siitä olisi syntynyt! Te olisitte tehneet tyhjäksi meidän kulttuurimme ja sivistyksemme: ehkä minäkin olisin joutunut pukeutumaan lannevaatteeseen. Ei, Guilvinecissä miehet käyttävät housuja."*¹⁷ Samalla hän tulee tunnustaneeksi sen, että ranskalaiset siirtomaahallinnollaan tuhosivat paljon afrikkalaista kulttuuria.

Benoît on globalisoituneen maailmanjärjestyksen arkkityyppi: kahden kulttuurin välissä seilaava siirtolainen, joka ei tunnu kuuluvan sen paremmin Poponguineen kuin kotiseudulleen Bretagnen Guilvineciin. Vaikka kyläläiset pitävät Benoît'sta ja häneen suhtaudutaan ystävällisesti, tuo kameran käyttö esiin hänen erilaisuutensa. Elokuvan muihin henkilöihin verrattuna Benoît esitetään useammin lähi- ja puolilähikuvissa, joiden kautta Benoît'n yksinäisyys ja ajoittainen hämmennyneisyys välittyy korostuneesti. Länsimaiselle katsojalle runsas lähikuvien käyttö voimakkaita tunteita kuvattaessa on tuttu elokuvan tehokeino, joka entisestään helpottaa samastumista Benoît'n kokemuksiin. Mielenkiintoista onkin, että tätä elokuvan tehokeinoa käytetään juuri elokuvan länsimaisen päähenkilön kohdalla, mutta huomattavasti säästeliäämmin muiden päähenkilöiden, Johnnyn tai Baccin yhteydessä. Afrikkalaisessa elokuvassa henkilöt eivät ole yhtä tärkeitä kuin ideat, mikä luultavasti selittää yksilösankareiden ja lähikuvien puutetta. *Poponguinessakaan* sen paremmin Insien kuin Kingsien jäsenet eivät länsimaiseen silmään erotu korostuneesti yksilöinä, koska katsojalla on vaikeuksia erottaa, kuka samanikäisistä ja -näköisistä pojista on kukin. Näin elokuva puhuttelee länsimaista katsojaa länsimaisten kuvauskonventioiden avulla ja afrikkalaista katsojaa afrikkalaisen elokuvaestetiikan keinoin.

Paitsi globaaliin todellisuuteen, Benoît'n hahmo rakentaa siltaa myös aiempiin siirtolaisuutta käsitteleviin afrikkalaisiin elokuviin. Jo ensimmäinen afrikkalaisten elokuvaopiskelijoiden Pariisissa kuvaama elokuva *Afrique sur Seine* (1956) käsitteli aihetta. Siinä, kuten useimmissa muissakin afrikkalaisissa elokuvissa, ulkopuolisuuden kokemus liittyy Eurooppaan lähteneisiin afrikkalaisiin, ei Afrikan muuttaneisiin eurooppalaisiin. Myös *Poponguinessa* käsitellään siirtolaisuuden tätä puolta ja kuvataan sen jäljelle jäävälle yhteisölle tuottamia seurauksia. Maastamuuttajia on ikään kuin kahta kastia: niitä, jotka ovat säilyttäneet yhteydet läheisiinsä ja niitä, jotka eivät anna kuulua itsestään. Yhteydenpitäjiin suhtaudutaan myönteisesti, sillä he kertovat uutisia muusta maailmasta ja ruokkivat kylän varallisuutta lähettämällä ulkomailta rahaa ja lahjoja, kuten Madame Camaran mies ja Eddien tyttöystävä Tina. Sen sijaan Baccin ja Sheilan vanhemmista tiedetään vain, että he ovat kadonneet pääkaupunkiin tai ehkä ulkomaille jo kauan sitten ja hylänneet lapsensa "koko kylän lapsiksi".

Elokuvassa on siis sekä afrikkalaisia että eurooppalaisia siirtolaisia, mutta kerroksen fokuoiminen Benoît'iin yleistää siirtolaisuuden kokemuksen koskemaan eurooppalaista katsojaa. Näin elokuva tulee myös murtaneeksi käsitystä siitä, että sopeutumattomuus ja vieraantuneisuus liittyisivät luonnostaan afrikkalaiseen siirtolaiseen eurooppalaisissa yhteiskunnissa.

Rocknostalgia

Jo elokuvan motto "*Jos etsit onnea, palaa parhaisiin vuosiisi*", vihjaa siitä, että elokuva toimii pitkälti nostalgian varassa.¹⁸ Kysymys on paluusta kultaiselle 60-luvulle, aikaan jolloin rockmusiikki teki maailmanvalloitustaan. Elokuvan kertojana on Bacc, joka aikuisena muistelee vuoden 1964 joulua, jolloin hän itse oli 10-vuotias. Baccilla on monia yhteisiä piirteitä ohjaaja Moussa Sene Absan kanssa. Tämä antaa aiheen olettaa, että elokuva perustuu ainakin jossain määrin Absan omiin nuoruusmuistoihin.

Koska *Poponguine* näyttää rakentuvan pitkälti nostalgian varaan, onkin kysyttävä, keihin tämä nostalgia tehoaa? Kuka jakaa nämä kokemukset? Nimet Jimi Hendrix, Ray Charles ja Otis Redding kuuluvat 60-luvun sukupolven elämään kautta läntisen maailman ja myös elokuvan *Poponguinessa* nuoriso on täysillä mukana rock'n'rollin, twistin ja rhythm'n'bluesin menossa. Tämän perusteella elokuvan kohderyhmäksi voisi veikata pikemminkin tiettyä sukupolvea kuin tiettyä maantieteellisesti rajautunutta yleisöä. Toisaalta mediayhtiöt ovat jo ajat sitten oivaltaneet, että yleisöt on mahdollista saada kaipaamaan myös asioita, joita ne eivät ole koskaan kokeneet, saati sitten menettäneet. Tällaista nostalgiaa Appadurai (1996, 77-78) kutsuu kaupalliseksi tai "nojatuolinostalgiaksi".

Kumarrukseksi ranskalaisten yleisöjen puoleen voi laskea sen, että elokuvan toinen jengi, *Inséparables*, vannoo ranskalaisten rock-muusikkojen nimeen. Suomessa nimet, Johnny Halliday, Sylvie Vartan ja Eddie Mitchell eivät ehkä vedä vertoja Hendrixille, mutta ranskalaiselle yleisölle juuri nämä muusikot tekivät amerikkalaisten rock-legendojen musiikin tunnetuksi. *Inséparablesien* jäseniin on huolellisesti liitetty heidän idoleihinsa liitettyjä epiteettejä: Claude François on kaunis poika, "tyttöjen suosikki", Johnny ja Sylvie rakastavaisia, kuten Johnny Hallyday ja Sylvie Vartan todellisuudessakin ja Sheila esiintyy ruutuhameessa ja sapiroissa. Elokuvan henkilöillä on myös vuorosanoja, jotka löytyvät heidän idoleidensa lauluista. Esimerkiksi Sheilan repliikki: "*Nämä ovat ensimmäiset yllätysjuhlani, niitä ei kyllä minulta pilata.*"¹⁹ on suora viittaus laulaja-Sheilan vuoden 1963 menestysshittiin "*Première Surprise Party*". (Yahoo! Musique, 6.4.2001)

Yhdysvaltain mustien musikoiden keskuudesta lähtenyt rhythm'n'bluesin aalto toimii sekä elokuvan tarinan tasolla että elokuvan yleisöjen tasolla yhdistävänä tekijänä. Elokuvassa Kingsit ja Insit kyllä kilpailevat keskenään tytöistä ja levysoittimesta, mutta musiikin tasolla erimielisyyksiä ei näytä olevan. Kun kamera siirtyy Inseihin, soi taustalla Reddingin *Sittin on the Dock of the Bay* ja heidän yllätysjuhlissaan tanssitaan Percy Sledgen *When a Man Loves a Woman* -kappaleen tahdissa. Musiikin merkitys elokuvan yleisöjen yhteisyyttä luovana tekijänä on helppo tunnistaa, jos miettii minkä vaikutuksen tekisi senegalilaisten 60-luvun musikkojen marssittaminen Hendrixin ja Hallydayn paikalle.

Elokuvassa on kohtauksia, joissa musiikki ja nostalginen hekumointi nousevat pääosaan. Tällainen on esimerkiksi elokuvan loppupuolella kokonaisen minuutin kestävä kohta. Siinä *Inséparables*-poikien matka hotellille keskeytyy villiin twistaukseen meren rannalla *Rhythme de twist*-kappaleen²⁰ tahdissa. Kohta ei vie toimintaa eteenpäin, vaan ainoastaan kiinnittää huomion laulun sanoihin ja

twistin liikehdintään. Ranskan kielellä esitettyä sen ranskalaisyleisöön kohdistuva puhuttelu entisestään vahvistuu.

Elokuvan vanhat koululaulut puolestaan hivelevät ranskalaisen koulun käynnystä yleisöä. Jo alkukuvissa kaikuva ”kotiseutulaulu” ”*Ma maison au ruisseau*” saa elokuvassa useitakin merkityksiä sen mukaan, laulavatko kylän lapset sitä opettajan johdolla luokassaan vai vapaa-aikana kotikylänsä rannoilla. Ensimmäisessä tapauksessa laulu liittyy ranskalaiseen koululaitokseen, joka on levittäytynyt samanlaisena kaikkiiin Ranskan entisiin siirtomaihin. Samaan imperialistiseen tarinaan kuuluvat La Fontainen faabelit ja ranskalaisten suurmiesten nimet ja syntymävuodet, joita lapset paukuttavat ulkolukuna.

Toinen ympäristö voi kuitenkin synnyttää laulusta erilaisen tulokinnan. Kun Johnny, Eddy ja Cloclo uimasta tullessaan nautinnolla veisaavat laulua Eddy Ranskassa asuvan tyttöystävän kunniaksi, siirtyy huomio laulun sanoihin. Ne muistuttavat kaukana siirtolaisena asuvaa tyttöä pikemminkin hänen omasta kotikylästään Poponguinesta kuin ranskalaisesta maalaishylästä: ”*Tunnetko kauniin kyläni joen rannalla. Pensaat ympäröivät sitä kuin linnunpesää...*”²¹ Kohtaus tuo esiin muualle muuttaneiden kaipuun kotiin ja merkitystä korostaa se, että myös laulun sanat on käännetty elokuvan tekstityksessä. Samalla tavoin korostetaan edellä mainitussa twistauskohtauksessa tekstityksellä laulun huomioarvoa niin, että se ei jää pelkäksi taustamusiikiksi.

Televisio muutoksen merkinä

Musiikin lisäksi 50- ja 60-luvulla eläneiden länsimaalaisten yhteisiin kokemuksiin kuuluu television tulo koteihin. Sen kokeneet sukupolvet voivat samastua *Poponguinen* kohtaukseen, jossa rikas kauppias El Hadj tuo kotiin vaimolleen lahjaksi ostamansa television. Hän kutsuu muut kyläläiset katsomaan laitetta, jonka avulla he voisivat ”oppia elämään ja näkemään kauemmas” ja josta he tulevat ”näkemään sodat ja kaikki maailman aateliset”²². El Hadj pitää televisiota erityisesti opetusvälineenä, joka olisi kylän nuorisolle ”ikkuna maailmaan”. Tämä vastaa hyvin ”televisio”-sanana kirjaimellista merkitystä, joka muodostuu kreikan sanasta ”tele” (kaukainen, kaukana) ja latinan sanasta ”vision” (näkö, näkeminen). Elokuvan tulkinta television merkityksestä poikkeaa selvästi länsimaalaisten elokuvien televisiolle antamasta merkityksestä. Mielenkiintoista on, että yksikään noin sadasta Janet Stokesin (2000) tutkimasta 1930-90-luvuilla valmistuneesta amerikkalaisesta tai brittiläisestä elokuvasta ei erityisesti korosta television opetusmerkitystä, vaan niissä televisio esitetään ennen kaikkea viihdyttäjänä (67), vaarallisenä manipulaattorina (72), sukupuoliroolien horjuttajana (192-193) tai paljastusten esittäjänä (193-194). Tähän kulttuuristen representaatioiden eroon tiivistyy ehkä laajemminkin television merkitysten ero länsimaalaisessa ja afrikkalaisessa todellisuudessa. Esimerkiksi Senegalissa televisio käynnistettiin 60-luvulla nimenomaan opetusohjelmien levitykseen (Ba 1999, 7).

Poponguinen ensimmäistä televisiota kokoonnutaan ihmettelemään lähes uskonnollisväyisessä ilmapiirissä. Hiljaisuuden vallitessa kyläläiset kokoontuvat television ympärille ja odottavat henkeään pidättäen, kun Benoit käynnistää laitteen. Kohtauksen uskonnollinen sävytys saa jatkoa, kun kylän muslimien johtaja, *marabout*, saapuu paikalle johtamaan iltarukousta. Rukoilijoiden kumartaessa pänsä, syntyy mielenkiintoinen assosiaatio siitä, että Mekka näyttää sijaitsevan samalla suunnalla kuin televisio. Kyläläiset kumartavat siis pänsä pikemminkin television kuin muslimien pyhän kaupungin edessä.

Elokuvan keskeinen sanoma liittyy Senegalin ensimmäisen presidentin Leo-

pold Senghorin (1960-80) oppiin siitä, että uutta "universaaliala kulttuuria" (*la Civilisation de l'Universel*) syntyy vain yhdistämällä afrikkalaisen ja länsimaisen kulttuurin parhaita aineksia (esim. Senghor [1961] 1965). Tästä näkökulmasta on kiinnostavaa, että television tuo kylään nimenomaan hurskas muslimi El Hadj, joka aiemmin on esiintynyt "länsimaalaistuneen" nuorison arvostelijana ja afrikkalaisen kulttuurin puolustajana. Television tulo asettuikin vastapooliksi aiemmalle kohtaaukselle, jossa kylän vanhimmat El Hadj, *marabout* ja katolinen pappi Isä Joseph, syyttävät nuorisoa afrikkalaisuutensa hukkaamisesta. Benoît puolustaa nuorisoa ja muistuttaa kylän vanhimpia siitä, että oma kulttuuri tarvitsee kehittyäkseen vaikutteita muista kulttuureista:

Benoît: Nämä lapset tulevat aikanaan teidän tilallenne. Onko heitä pakko nöyryyttää tällä tavoin vain siksi, että he haluavat kokea jotain muutakin?

Jabeel: Benoît, heidän oltava kuten heidän isänsä ovat olleet kymmeniä tuhansia vuosia, niin kuin apinanleipäpuu.²³

Benoît: Jopa apinanleipäpuun täytyy joskus kuolla. Ja niin kuolee teidän kulttuurinnekin, jos unohtatte muun maailman. "Universaaliala kulttuuria" syntyy vain antamisen ja saamisen kautta.

Jabeel: Sinä puhut kuin presidenttimme Senghor. Je se kuulostaa oikein hienolta, mutta minulle se on liian monimutkaista. Jos lapset ovat tehneet pahuuksiaan, heitä on rangaistava!²⁴

Katkelmassa Benoît'n toteamus "universaalista kulttuurista" viittaa suoraan Senghorin puheisiin, joissa hän toistuvasti vetosi kulttuurin kehittämisen puolesta. Elokuva voidaan Senghorin filosofian pohjalta siis tulkita siten, että televisio edustaisi sitä positiivista kulttuurien vuorovaikutusta, jota länsimaat voivat afrikkalaisille antaa, kun taas afrikkalaisista arvoista säilytettäviin kuuluu erityisesti uskonto, jonka Senghor näki puuttuvan marxilaisuudesta. (Senghor [1961] 1965) El Hadjissa ruumiillistuvat nämä uuden "universaaliala kulttuurin" molemmat puolet. Jos kohta nuorisoo pyrkiikin kurkkimaan rukouksen välillä televisioruutua, mikään ei viittaa siihen, etteivätkö televisio ja islam voisi jatkaa kylässä elämäänsä rinta rinnan.²⁵

Afrikkalaisen kulttuurin uudet muodot

Televisio ei elokuvan mukaan jätä afrikkalaista kulttuuria koskemattomaksi, vaan sen myötä siirtyvät menneeseen maailmaan perinteiset ajanvietteet, kuten varjoteatterit ja tarinankerronta. Samalla hetkellä kun valo ensimmäisen kerran syttyy Poponguinen ensimmäiseen televisiovastaanottimeen lausuu Bacc kohtalonomaisesti sanansa: "*Se hetki merkitsi kuolemaa varjoteatterille ja Dame Castilloorin tarinoille.*"²⁶ Samanlainen pelko siitä, että televisio tuhoaa aiempia kulttuurimuotoja, tulee esiin aiemmin siteratusta Stokesin tutkimuksessa. Länsimaisissa elokuvissa televisio tosin esitetään uhkaksi elävän näyttämötaiteen ja elokuvateatterien olemassaololle. Tällaisia uhkakuvia esitetäänkin yleensä aina, kun uusia teknologian muotoja tuodaan markkinoille. Länsimaisissa elokuvissa television uhkakuvat ovat 90-luvulle tultaessa jo lähes kadonneet ja uudet vaarat uhkaavat pikemminkin tietokoneen taholta. (Stokes 2000, 201)

Lokaalin ja globaaliala kulttuurin kohtaamisen kannalta kiinnostavampi on kysymys television välittämien ylikansallisten ohjelmien vaikutuksesta kansalliseen kulttuuriin. Merkitseekö television tulo senegalilaisiin kyliin siis väistämättä oman kulttuurin ja suullisen kerrontaperinteen kuolemaa, kuten Bacc väittää? Voisiko televisiota pitää myös keinona muuntaa perinteistä kulttuuria uuteen

muotoon? *Poponguinessa* Dame Castiloor maalailee Baccille tulevaisuudennäkymiä, joiden mukaan hän on lähtevä Pariisiin, "elokuvan kaupunkiin" ja ryhtyy siellä kertomaan afrikkalaisten historiaa elokuvan keinoin. Ja näin elokuvan merkityksen voi myös nähdä: se kertoo elokuvan keinoin Absan kotiseudun lähihistoriaa samoin kuin Dame Castiloorin tarinat aiemmin. Dame Castiloorin ympärille kokoontuivat vain oman kylän lapset ja nuoret, mutta television avulla kuulijoiksi (ja katsojiksi) pääsevät myös muun maailman lapset.

Positiivisimmillaan afrikkalaisen elokuvan merkityksen globaalille televisiotarjonnalle voi nähdä vastakuvan tarjoajana. Tällöin globaalin television kautta julkisuuteen pääsisivät myös ne tarinat, jotka imperialistisessa kerronnassa eivät koskaan olisi tulleet kerrotuiksi. Varsinaiseksi kysymykseksi kuitenkin jää, miten afrikkalaista tuotantoa globaaleilla kanavilla kohdellaan, jotta nämä vastakuvat pääsevät esiin. Ainakaan toistaiseksi ei afrikkalaista tuotantoa ohjelmien sijoittelussa tai ennakkomainonnassa kohdella samanarvoisesti länsimaisen tuotannon kanssa. Tilanteen korjaamiseksi ei riitä sekään, että afrikkalaiset elokuvat saavat oman kiintiönsä, jonka velvoittamana niitä esitetään aamuöiden ja varhaisilta-päivien täyteohjelmina.

Johtopäätöksiä puhuttelun strategioista

Artikkelin alussa esittelin kaksi strategiaa, joilla afrikkalaisen elokuvan on katsottu tavoittelevan kansainvälisiä yleisöjä: yhtäältä pyritään vetoamaan eksotiikkaan ja imaginaaristen erityispiirteiden esittelyyn, toisaalta karsimaan liikaa erilaisuutta ja kulttuurisia erityispiirteitä. Omassa luennassani *Ca twiste à Poponguine* -elokuvasta olen löytänyt kaksi strategiaa, jotka tuovat uusia nyansseja erityisesti jälkimmäiseen.

Ensimmäistä strategiaa nimitän alustavasti *yhteisiin kokemuksiin vetoamiseksi*. Afrikkalaisten ja eurooppalaisten välistä suhdetta on pitkään kuvannut ja kautuminen meihin ja heihin. Länsimaissa korostuu vahvasti kuva Afrikasta Toisena, erilaisena ja eksoottisena. Tämä tulee esiin myös käsityksessä, jonka mukaan afrikkalaisten elokuvien vetovoiman pitäisi perustua eksoottisiksi koettujen piirteiden vahvistamiseen. Eurooppalaisten ja afrikkalaisten yleisöjen yhteisiin kokemuksiin vetoamisen strategia olisi siis kyseiselle käsitykselle vastakkainen. Tämän strategian mukaisesti yleisöä voidaan myös houkutella afrikkalaisten ja länsimaisien kokemusten rinnastamisella ja niiden samanlaisuuden korostamisella. Elokuvissa voidaan nostaa esiin jaettuja kokemuksia, joissa länsimainen katsoja voi kokea olevansa samalla puolella afrikkalaisten elokuvantekijöiden kanssa. *Poponguinessa* tähän strategiaan liittyvät erityisesti eurooppalaisten ja afrikkalaisten jaettu kokemus siirtolaisuudesta sekä yhteinen pelko oman kielen ja kulttuurin kadottamisesta.

Toinen löytämäni strategia on läheistä sukua edelliselle, mutta siinä korostuu erityisesti nostalginen elementti, jonka vuoksi nimitän sitä *globaaliksi (media)-nostalgia*ksi. Vetoaminen yhteisiin kokemuksiin tapahtuu tämän strategian mukaan astetta konkreettisemmalla tasolla eli jaetuille kokemuksille on yhteistä se, että ne ovat syntyneet, levinneet ja tulleet omaksutuiksi median välityksellä. Globaalin nostalgian viehäytys ei ole sidoksissa mihinkään maantieteelliseen alueeseen, vaan oleellisempaa on kuuluminen samaan sukupolveen tai ikäkauteen. Esimerkiksi *Poponguinen* puhuttelu suuntautuu selvästi niihin sukupolviin, jotka tunnistavat elokuvan musiikin, vaatetuksen tai muistot television tulosta koteihin. Yhteiset musiikkimuistot tai nuorisopukeutuminen eivät kuitenkaan ole hu-

kuttaneet paikallisia erityispiirteitä. Riittävä edellytys erilaisten yleisöjen samastumiselle on, että ilmiöt ovat tunnistettavissa samoiksi kuin omassa kulttuuripiirissä, mutta niiden ei tarvitse olla täsmälleen samanlaisia. "Viitteellinen" tunnistaminen ja esikuvien sekoittaminen voi jopa antaa mahdollisuuksia suuremman ryhmän samastumiselle. Toisaalta ilmiöiden on käytävä läpi ainakin jonkinlainen "kotoperäistyminen", jotta myös kansalliset yleisöt tunnistavat ne omikseen.

Poponguinessa tapahtuu siis sitä mitä ruotsalainen antropologi Ulf Hannerz kutsuu perifeeristen kulttuurien vastaukseksi keskustan kutsuun: kulttuurin kreolisoitumista. Kulttuurituotteiden ei ole tarvis luopua omintakeisuudestaan tai "autenttisuudestaan", vaan ne voivat yhdistellä itseensä aineksia eri kulttuureista ja sillä tavalla löytää jalansijaa uusien yleisöjen keskuudessa. Perifeeristen maiden kulttuurituotteet myös tarvitsevat kansainvälisiä yleisöjä, koska niillä ei kotimaissaan ole riittävästi yleisöä ja ymmärtäjiä. (Hannerz 1992, 260) Kulttuurien vuorovaikutuksessa on aina vaarana, että jotain paikallista karisee pois, kuten on käynyt esimerkiksi trinidadilaiselle calypsomusiikille, jonka sanoituksista ovat häipyneet kannanotot paikalliseen päivänpolitiikkaan (Wallis & Malm 1984, 278). Toisaalta reaktio voi olla täysin päinvastainenkin: kansainvälisillä markkinoilla menestyneen afrikkalaisohjaajan voi olla turvallisempaa kritisoida maansa poliittista tilannetta kuin silloin jos hän olisi riippuvainen vain kansallisesta rahoituksesta.

Viitteet

- 1 Kysymys on nimenomaan lupauksesta, sillä jokainen tietää, että globaalien televisioiden tarjonnassa korostuu anglo-amerikkalainen tuotanto. Afrikkalaisia elokuvia esitetään esimerkiksi ranskankielisillä satelliittikanavilla harvoin, mutta niitä esitetään kuitenkin säännöllisesti, mikä on huomattava muutos aiempaan tilanteeseen.
- 2 Hannerzin mukaan kehitysmaiden televisioyhtiöt esittävät niin vähän kotimaista tuotantoa ennen kaikkea siksi, että niillä ei ole varaa omaan tuotantoon. Jos kotimaista tarjontaa olisi enemmän, yleisöt todennäköisesti kuluttaisivat sitä yhtä halukkaasti kuin länsimaissakin. (Hannerz 1992, 239 ja 243)
- 3 Vaikka päähuomioni tässä artikkelissa on Ranskan ja Senegalin välisessä taloudellisessa riippuvuussuhteesta ja sen vaikutuksissa Senegalin elokuvatuotantoon, tarkoitukseni ei ole väittää, että elokuvat syntyisivät pelkästään taloudellisten lainalaisuuksien pohjalta. Ymmärrän elokuvanteon tuottajien ja tuotanto-olosuhteiden, tekijöiden, levitys- ja esityskontekstien sekä yleisöjen välisenä neuvotteluna, jossa mikään niistä ei yksinään määrää muita, vaan lopputulos on aina kompromissien summa.
- 4 Vuonna 1989 hyväksytyin Televisio ilman rajoja (TVWF) -direktiivin mukaan yli 50 % Euroopan maissa esitettävistä televisio-ohjelmista on oltava eurooppalaista tuotantoa.
- 5 Ministeriöiden ja CNC:n yhteinen rahasto, joka tukee kehitysmaiden elokuvatuotantoa.
- 6 Vastaavia strategioita populaarimusiikin tuotannossa on käsitellyt Mäkelä (2000).
- 7 Käytän jatkossa elokuvan nimestä lyhennettä Poponguine.
- 8 Tuotantoyhteistyön osapuolet ovat ranskalaiset France 2 televisioyhtiö ja tuotantoyhtiö Caméras Continentales sekä Senegalin kansallinen televisio RTS. Tuotantotukea se on saanut lisäksi Ranskan elokuvasäätiöltä, Ranskan kehitysyhteistyöministeriöltä, ranskankielisten maiden tukisäätiöltä ACCT:ltä ja Ecrans du Sud-säätiöltä.
- 9 Senegalilaista 90-luvun elokuvaa käsittelevässä väitöskirjahankkeessani otan huomioon vähintään 30 minuuttia pitkät sekä perinteisellä elokuva- (16mm tai 35mm) että videotekniikalla kuvatut elokuvat. Tällaisia elokuvia on vuosina 1990-2000 valmistunut yhteensä 22, joista viisi Absan ohjaamia: Ken Bugul (16 mm, 80 min, 1991), D'ou viens-tu? (1991, 55 min, yhteistyössä Claude Lefevren kanssa), Ca twisté à Poponguine (1994, video, 87 min), Yalla yaana (16 mm, 45 min, 1994) ja Tableau ferraille (1997, 35 mm, 100 min)
- 10 Länsi-Afrikan frangi CFA devalvoitiin vuonna 1994. Devalvaatio nosti välittömästi tavallisten senegalilaisten elinkustannuksia ja kiristi maan taloudellista tilannetta. Myös vaikutukset elokuvateollisuuteen olivat huomattavat: elokuvateattereita suljettiin, lippujen hinnat nousivat jne. (esim. Diop 1994a, 1994b ja Maasilta 1999).

- 11 Senegalilaisten elokuvien pääkieleksi 70-luvulta lähtien vakiintunut wolof, jota puhuu äidinkielenään noin 43 % senegalilaisista ja loputkin käyttävät sitä toisena tai kolmantena kielenään, kun taas ranskaa puhuu vain noin kolmannes maan väestöstä. Esimerkiksi 90-luvulla valmistuneista 22 kotimaisesta elokuvasta peräti 15 on wolofinkielisiä. Lisäksi neljä elokuvaa on ranskankielisiä ja kolmesta tiedot puuttuvat. Joistain wolofinkielisistä elokuvista on olemassa myös ranskankielinen versio tai elokuvat ovat kaksikielisiä. (Les cinémas d'Afrique. Dictionnaire. 2000)
- 12 Todellisuudessa senegalilainen koulujärjestelmä on edelleen kopio ranskalaisesta. Ranskan kielen ja kulttuurin asemaa senegalilaisessa koulujärjestelmässä on kritisoitu myös useissa muissa senegalilaisissa elokuvissa, esim. Fadjal (Safi Faye 1979) ja Symbole (Ahmadou Diallo 1994).
- 13 "Il est interdit de parler une autre langue que le français dans cet école."
- 14 le témoin, suom. näkijä, todistaja, viestikapula
- 15 – Qu'as-tu fait hier soir?
– J'ai appris la suite d'Ivanhoé.
– Où?
– Au Pitchoss.
– Ca vient de l'anglais "pictures"... qui signifie "images". Et avant ça?
– Le "njogonal".
– Avant ça?
– Le "njogonal".
– Tu veux dire le "gouter"? La prochaine fois, tu apprendras la suite du roman de Walter Scott en français à l'école car tu as le...
– ...Témoin.
- 16 TV5:ssä on tapana esittää kaikki ranskankielisetkin elokuvat tekstitettyinä. Näin pyritään eliminoimaan erilaisten ranskan ääntämistapojen vaikutus ymmärtämiseen. Käyttämässäni TV5:lta nauhoitetussa kopiossa kiinnittää kuitenkin huomiota se, että wolofinkielisiä tervehdyksiä ei ole tekstitetty eikä käännetty, vaikka koko elokuva muuten on tekstitetty ranskaksi.
- 17 "Heureusement que c'est la France qui a colonisé l'Afrique et pas l'inverse. Parce que, imaginez l'inverse quel gâchis ça aurait pu être. Tabula rasa." "Vous auriez fait table rase de nos coutumes, de notre civilisation. J'aurais peut-être du porter un pagne. Au Guilvinec, les hommes portent des pantalons."
- 18 Käytän tässä artikkelissa nostalgian käsitettä lähinnä sanakirjamerkityksessään, jonka mukaan nostalgia on menneen ikävöintiä, kaihoa ja haikeutta, vaikka elokuva antaisi mahdollisuuden paljon monimutkaisempiin ja syvällisempiin nostalgiatulkintoihin esimerkiksi siihen tapaan kuin Koivunen tekee artikkelissaan Takaisin kotiin (2000). Suppeakin tulkintani kuitenkin tuo esiin nostalgisen elementin vaikutuksen elokuvan myyntikeinona.
- 19 "C'est ma première surprise-partie, on ne me la gâchera pas."
- 20 Ranskankielinen versio Chubby Checkersin kappaleesta Let's Twist Again.
- 21 "Connais tu mon petit village qui se mire au clair ruisseau? Encadré dans le feuillage, on dirait un nid d'oiseau"
- 22 "C'est pour vous apprendre à vivre, à voir plus loin. D'ici vous verrez les guerres, les nobles du monde entier."
- 23 Jabeel vertaa isensä kulttuuria apinanaleipäpuuhun, joka on tunnettu ättömydestään ja elinvoimaisuudesta. Puun ikää on vaikea määrittää, koska siinä ei ole vuosirenkaita, mutta radiohiilimitausten mukaan vanhimmat puut voivat olla yli 3000 vuoden ikäisiä. (Isomäki 1997)
- 24 – Ces enfants qui supportent vos coups seront la relève. Faut-il les humilier parce qu'ils rêvent de connaître autre chose?
– M. Benoît, ils doivent être comme leurs pères. Comme il y a 10.000 ans. Comme le baobab.
– Même le baobab se meurt. Ainsi de votre culture, si vous oubliez l'autre. La civilisation de l'Universel se fera par le "donner" et le "recevoir."
– Tu parle comme notre président Senghor. C'est bien. C'est même très bien, mais très compliqué pour moi. Les enfants ont fait une bêtise, ils sont punis.
- 25 Senghor itse tosin ei ollut yhtä suosiollinen televisiotoiminnalle. Vielä vuonna 1962 hän oli niiden joukossa, jotka pitivät televisiota "valkoisten apinointina" ja vastusti sen käynnistämistä Senegalissa. (Ba 1999, 7-8)
- 26 "En un instat ce fut le mort du pitchoss et des contes de Dame Castiloor."

Kirjallisuus

- Anderson, Benedict (1991)
Imagined Communities. London: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996)
Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. University of Minneapolis.
- Ba, Abdoul (1996)
Télévisions, paraboles et démocraties en Afrique Noire. Paris: L'Harmattan.

- Ba, Abdoul (1999)
Les téléspéctaterus africains à l'heure des satellites. Paris: L'Harmattan.
- Bacon, Henry (2000)
Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Barlet, Olivier ([1996] 2000)
African Cinemas: Decolonizing the Gaze. London & New York: Zed Books.
- California Newsreel (25.8.2000)
<http://www.newsreel.org/films/>
- Diawara, Manthia (1992)
African Cinema. Politics and Culture. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Diop, Baba (1994a)
Hausse du ticket. Sud Quotidien 3.2.1994.
- Diop, Baba (1994b)
87 % de hausse. Sud Quotidien 19.3.1994.
- Eurooppalainen yleissopimus elokuvien yhteistuotannosta.
http://www.finlex.fi/sopimukset/sisluett/sops_1995_04.html
- Hall, Stuart (1999)
Identiteetti. Tampere: Vastapaino.
- Hannerz, Ulf (1992)
Cultural Complexity Studies in the Social Organization of Meaning. New York: Columbia University Press.
- Hedetoft, Ulf (2000)
Contemporary Cinema: Between Cultural Globalisation and National Interpretation. Teoksessa Hjort, Mette & Scott Mackenzie (eds.) Cinema and Nation. London: Routledge.
- Higson, Andrew ([1989] 1996)
Kansallisen elokuvan käsitteestä. Lähikuva vol. 1996:3-4, 6-15. Käänn. Silja ja Kimmo Laine. (Julk. alunperin nimellä The Concept of National Cinema. Screen, 30:4.)
- Higson, Andrew (2000)
National Cinema(s), International Markets and Cross-cultural Identities. Teoksessa Bondebjerg, Ib (ed.): Moving Images, Culture and the Mind. Luton: University of Luton Press.
- Isomäki, Risto (1997)
Puukirja. Ympäristö ja kehitys, Turku.
- Koivunen, Anu (2000)
Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus. Teoksessa Koivunen, Paasonen & Pajala (toim.) Populaarikulttuurin lumo – mediat ja arki. Turun yliopisto.
- Kytömäki, Juha & Ari Savinen (1997)
Terveisiä katsojilta. Teoksessa Koivunen, Anu & Veijo Hietala (toim.) Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto. Turun yliopisto: Täydennyskoulutuskeskus.
- Laine, Kimmo (1999)
"Pääosassa Suomen kansa". Suomi-filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933-1939. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Les Cinemas d'Afrique. Dictionnaire (2000).
Paris: Editions Karthala.
- Lev, Peter (1993)
The Euro-American Cinema. Austin: University of Texas Press.
- Maasilta, Mari (1999)
The Popular in Senegalese Cinema: The Case of Le Franc. Teoksessa Nyman, Jopi & John A. Stotesbury (eds.) Postcolonial and Cultural Resistance. Joensuu: Studia Carelica Humanistica. Joensuun yliopiston humanistien tiedekunta.
- Murdock, Graham (1989)
Television Tourism: National Image-making and International Markets. Teoksessa Thomsen, Christian W. (ed.) Cultural Transfer or Electronic Imperialism? The Impact of American television Programs on European Television. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Mäkelä, Janne (2000)
Yhteinen sävel vai riitasointu? Globaalin ja lokaalin suhteista populaarimusiikissa. Teoksessa Mäkikalli, Merja & Katriina Siivonen (toim.): Muuttuvat asemat. Kompassi integraation arkeen. Turku: Kirja-Aurora.
- Pfaff, Françoise (1995)
Hollywood's Die-Hard Jungle Melodramas. Teoksessa Panafrican Federation of Film Makers (FEPACI), Africa and the Centenary of Cinema. Paris: Présence Africaine.
- Senghor, Léopold Sédar Senghor ([1961] 1965)
On African Socialism. Second printing. New York: Praeger.
- Steinglass, Matt (2001)
In Burkina Faso, an African Cannes. New York Times, March 11.
- Stokes, Jane (1999)
On Screen Rivals. Cinema and Television in the United States and Britain. London: Macmillan.
- Tapsoba, Clément (1995)
The Influence of Aid on the Creativeness of Filmmakers. Ecrans d'Africa/Screen of Africa, no 13-14, 3ème trimestre, 86-93.
- Wallis, Roger and Malm, Krister (1984)
Big Sounds from Small Peoples. London: Constable.
- Yahoo! Musique (6.4.2001)
<http://fr.music.yahoo.com/biographies/sheila.html>