

Petosta ja punaista silkkiä

- Menneisyyden representaatio elokuvissa Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme ja Lentävien tikarien talo

Kaisa Pöllänen 501417

Pro Gradu -tutkielma

Folkloristiikka

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

TURUN YLIOPISTO

Kulttuurien tutkimuksen laitos/humanistinen tiedekunta
PÖLLÄNEN, KAISA: Petosta ja punaista silkkiä. Menneisyyden representaatio elokuvissa *Hiipivä tiikeri*, *piilotettu lohikäärme* ja *Lentävien tikarien talo*

Tutkielma 47 s., 2 liitesivua
Folkloristiikka
Joulukuu 2018

Tiivistelmä

Tutkielmani aiheena on menneisyyden representaatio Ang Leen elokuvassa *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* (2000) ja Yimou Zhangin elokuvassa *Lentävien tikarien talo* (2004). Analysoin elokuvia puvustuksen, lavastuksen, kungfutselaisuuden ja sukupuoliroolien näkökulmasta. Analysoin myös elokuvien juonta sekä hahmoja strukturalistisesta näkökulmasta Alan Dundesin ja Vladimir Proppin mallien mukaan. Itse elokuvien lisäksi tärkeitä lähteitä olivat Kenneth Chanin teos *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas* (2009), Stephen Teon teos *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition* (2009) sekä William V. Costanzon *World Cinema through Global Genres* (2014).

Elokuvien menneisyyden representaatio rakentui visuaaliseen ja henkiseen puoleen. Visuaalinen puoli eli puvustus ja lavastus olivat hyvin näyttävää, ja niissä korostui toisaalta ylpeys Kiinan pitkästä sivilisaatiosta, mutta museomaisten lavasteiden rikkoontuminen taisteluissa taas toi esiin pyrkimystä sanoutua irti feodalismia aikaisista instituutioista. Henkinen puoli eli kungfutselaisuus, johon sukupuoliroolit taas toimivat ankkureina nykyisyyteen, sillä kungfutselaisuus ja sukupuoliroolit ovat yhä edelleen läsnä kiinalaisessa yhteiskunnassa.

Strukturalistinen analyysi toi esiin samankaltaisuudet ja eroavuudet elokuvien juonen ja hahmojen sekä satujen välillä. Tulkitsin eroavuuksien johtuvan kulttuurisidonnaisista eroista kiinalaisen elokuvan ja länsimaisen sadun välillä.

Asiasanat

elokuva, Kiina, populaarikulttuuri, representaatio, wuxia, strukturalismi, lähiluku, sukupuoli, kungfutselaisuus.

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1. Kiinan kansantasavallan lähihistoria lyhyesti	2
1.2. Mitä wuxia on?	5
1.3. Tutkimuskysymykset	6
1.4.1. Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme	8
1.4.2. Lentävien tikarien talo	9
2. Teoreettinen viitekehys	10
2.1. Tutkimusetiikka	13
3. Metodologia ja aineisto	14
3.1. Aineisto ja sen rajaus	14
3.2. Tarkasteltavat teemat	15
3.3. Lähiluku	21
3.4. Tutkijan positiointi	23
4. Menneisyyden visuaalinen representaatio	25
4.1. Puvustus	25
4.2. Lavastus	27
5. Menneisyys on petosta ja itsekkyyttä	31
5.1. Kungfutselaisuus ja sukupuoliroolit	31
5.2. Sensuuri	35
6. Juonen ja hahmojen strukturalistinen analyysi	37
7. Lopuksi	41
8. Lähteet	43
9. Liitteet	48

1. Johdanto

Vaikka kiinalaiset elokuvat *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* (2000) ja *Lentävien tikarien talo* (2004) ilmestyivät melkein yli 15 vuotta sitten, edustavat ne yhä kiinalaista kulttuuria, joka varmasti näyttäytyy monelle suomalaiselle ja muille länsimaalaiselle eksoottisena. Kiina on kuitenkin yhä edelleen vahvistuva suurvalta, minkä vuoksi on mielestäni erittäin tärkeää tuoda tunnetuksi ja ennen kaikkea ymmärtää kiinalaisen populaarikulttuurin ilmiöitä.

Kiinnostuin itse kiinalaisesta populaarikulttuurista ollessani vaihto-opiskelijana Guangzhoun (广州[joskus käytetään myös vanhaa nimeä Kanton tai Canton]) kaupungissa (sijainti kartalla, ks. Liite 1) Etelä-Kiinassa lukuvuoden 2013-2014. Erityisesti keisariajan käyttö populaarikulttuurissa alkoi kiehtoa minua: huomasin, että historiaa hyödynnettiin hyvin monenlaisissa asioissa elokuvista pikanuudeliin mainoksiin. Käsitykseni vain vahvistui tammikuussa 2014 vieraillessani kiinalaisena uutenavuotena ystäväni perheen luona Luoteis-Kiinassa. Minut ohjattiin usein olohuoneeseen katsomaan televisiota, tuossa vaiheessa en vielä osannut kieltä kuin auttavasti, joten ymmärsin juonikuvioita hyvin vähän. Kuitenkin oli varsin helppoa tunnistaa keisariaikaan sijoittuvat elokuvat sekä TV-sarjat puvustuksen ja lavastuksen ansiosta. Televisiossa sisältö jakautui pitkälti kahtia historialliseen draamaan ja laulukilpailuihin. Historiallisella draamalla tarkoitan tässä keisariaikaan sijoittuvaa draamaa, sillä huomasin ainoastaan yhden kommunistisen vallankumouksen jälkeiseen aikaan sijoittuvan TV-sarjan, tosin ystäväni perheineen seurasi sitä erittäin ahkerasti.

Gradua aloittaessani halusinkin tutkia historiallisia draamoja, mutta huomasin pian aiheen liian vaikeaksi. Vaikka Kiinalla on sivilisaationa pitkä historia, josta kiinalaiset ovat valtavan ylpeitä, eivät sarjat välttämättä saa juurikaan huomiota ulkomailla, jolloin suuri osa sarjoista ei saa edes virallista englanninkielistä käännöstä. Toisaalta esimerkiksi suoratoistosivusto Rakuten Viki (<https://www.viki.com/>) tekstittää useita aasialaisia TV-sarjoja ja elokuvia englanniksi vapaaehtoisvoimin. Historiallisen draaman myötä huomioni kiinnittyi wuxia-genreen, joka on tietynlainen kamppailulajielokuva genre. Esittelen wuxiaa tarkemmin alaluvussa 1.2.

1.1. Kiinan kansantasavallan lähihistoria lyhyesti

Kiinalla on sivilisaationa historiaa ainakin 3000 vuotta, enemmänkin jos merkit neoliittisen kivikauden asutuksista lasketaan mukaan (Huang 1997, 3). Ensimmäisenä keisarina pidetään Qinshi Huangdia (260 eaa - 210 eaa), joka tunnetaan parhaiten terrakottasotilaistaan Xi'anin kaupungissa Kiinan keskiosassa (Huang 1997, 5)(ks. liite 3). Vaikka graduni käsittelee keisariaikaan, eli esihistoriallisista ajoista aina vuoteen 1912 sijoittuvia elokuvia, ei dynastioiden tarkempi tunteminen ole elokuvien ymmärtämisen kannalta tarpeen. Mielenkiintoista kyllä, mielestäni paljon tärkeämpää on kommunistisen vallankumouksen, Zedong Maon kuoleman jälkeisen ajan sekä aivan viime vuosien historian tunteminen, sillä ne vaikuttavat 2000-luvun alussa tehtyihin elokuvaan huomattavasti enemmän kuin keisariaika. Kommunistinen puolue on pitänyt valtaa vallankumouksesta lähtien, mutta Maon kuoleman jälkeen Kiina on käynyt läpi suuria muutoksia, ja valtion suhteet länteen ovat lämmenneet huomattavasti. Kiinan lähihistoria vuoden 1949 vallankumouksesta aina tähän päivään on varsin monimutkaista ja sotkuista, mikä vaikuttaa valtioon edelleen.

Vuoden 1912 vallankumouksen myötä keisari syrjäytettiin ja Kiinasta tuli tasavalta, mutta sitä ei kestänyt muutamaa vuosikymmentä kauempaa, kun 1949 kommunistinen vallankumous nosti Zedong Maon valtaan. Mao halusi kaiken kulttuurielämän palvelevan kommunistisen puolueen ideologiaa, joten hän suunnitteli ja pisti täytäntöön useita ohjelmia saavuttaakseen tavoitteensa. *Suuri harppaus* (大跃进, Dayuejin) vuonna 1958 oli Maon suunnitelma muuttaa maatalousvaltainen yhteiskunta moderniksi ja teollistuneeksi kommunistiseksi yhteiskunnaksi. Maon mielestä pelkkä tahdonvoima riittäisi voittamaan kaikki hankaluudet (Huang 1997, 283.), mutta se lähinnä aiheutti nälänhädän ja kymmenien miljoonien ihmisten kuoleman. Teollisuustuotanto kasvoi kyllä merkittävästi (Paltemaa & Vuori 2012, 139). *Kulttuurivallankumous* (文革, wenge) tai *Suuri proletaarinen kulttuurivallankumous* (无产阶级文化大革命, wuchan jieji wenhua da geming) kesti vuodesta 1966 vuoteen 1969, tai kommunistisen puolueen mukaan aina Maon kuolemaan saakka vuoteen 1976. Kulttuurivallankumouksen tarkoituksena oli yksinkertaistetusti hävittää kommunistisen puolueen vastainen aines. Virallinen eli kommunistisen puolueen tulkinta kulttuurivallankumouksesta sisällyttää siihen myös Maon viimeisten vuosien politiikan, jolloin heidän oli helpompaa purkaa ja

selittää epäonnistumiset tekemällä siitä osan kulttuurivallankumousta (Paltemaa & Vuori 2012, 168).

1960-luvun puolivälissä ensimmäinen kommunistisen vallankumouksen jälkeinen sukupolvi oli kasvamassa aikuisiksi. Tämä ikäryhmä oli opetettu kommunistisen puolueen kritiikittömään ihailuun sekä puhemies Maon henkilökulttiin. (Paltemaa & Vuori 2012, 173) Kulttuurivallankumous iski ensimmäisenä taide- ja kirjallisuuspireihin 1965 ja keväällä 1966 oppilaitoksiin. Kulttuurivallankumous johti lukuisiin mellakoihin ja satojen tuhansien ihmisten kuolemaan sekä vähintään yhtä moneen loukkaantumiseen. (Paltemaa & Vuori 2012, 203)

Maon kuoleman jälkeinen valtatyhjiö johti liberaalimman politiikan vaatimiseen 1980-luvulla, mikä puolestaan johti mellakoihin, joista yksi kuuluisimpia esimerkkejä on Tiananmenin verilöyly Pekingissä keväällä 1989. Mellakoissa ainakin 200 mielenosoittajaa kuoli. Hallitus ei myönnä tragediaa vielääkään, ja aina sen vuosipäivän lähestyessä toimenpiteet tapahtuneen vaimentamiseksi tiukentuvat. Esimerkiksi Pekingissä opiskellut ystäväni kertoi, että tapahtuman vuosipäivänä sotilaat partioivat yliopistolla vaatien henkilöllisyystodistuksia ulkomaalaisilta opiskelijoilta. Edes suomenkieliseen Wikipedia-artikkeliin Tiananmenin verilöylystä ei pääse ilman VPN-sovellusta, joka siirtää käyttäjän IP-osoitteen manner-Kiinan ulkopuolelle ja mahdollistaa estettyjen sivustojen saavuttamisen.

Taiwanin sekä Macaon ja Hong Kongin (alueiden sijainti kartalla ks Liite 1) historia nivoutuvat yhteen manner-Kiinan kanssa, joten katson tarpeelliseksi selittää näiden alueiden suhteita mantereeseen kanssa, jotta olisi selkeämpää miksi rajasin ne aineiston ulkopuolelle. Hong Kong oli vuodesta 1839 aina vuoteen 1997 Britannian siirtomaa (Tsai 1993, 37; Paltemaa & Vuori 2012, 358), mikä näkyy edelleen voimakkaasti alueella jo siinä, että esimerkiksi internet ei ole saman sensuurin alla. Internetin yleistyttyä 2000-luvulla mannerkiinalaisten on ollut periaatteessa mahdollista julkaista kommunistisen puolueen kannasta poikkeavia mielipiteitä (Jakobson & Sarvimäki 2001, 70), mutta se on vähintäänkin riskialtista, sillä hallitus monitoroi sekä estää ja sulkee verkkosivuja mikäli se katsoo sisällön sopimattomaksi.

Macao (tai joskus myös Macau) oli 1557-1999 Portugalin siirtomaa, ja siellä myös internetin sensuuri on löyhempää. Lisäksi Macao on ainoa paikka Kiinassa, jossa rahapelit ovat sallittuja. Monet kiinalaiset ystäväni ovat luonnehtineet paikkaa Aasian Las Vegasiksi, sillä alueella on valtavasti kasinoita.

Taiwan sen sijaan on oma valtionsa, mutta sen suhde manner-Kiinan kanssa on sen verran monimutkainen, että koen tarpeelliseksi mainita siitä lyhyesti. Vuodesta 1912-1949 manner-Kiina oli Kiinan tasavalta, kunnes Kiinan kansallispuolueen toiminta kiellettiin ja Taiwan muodostui omaksi valtiokseen kun kansallispuolueen (guomingdang 国民党) kannattajat pakenivat Taiwanin saarelle julistaen sen Kiinan tasavallaksi. Kiinan kansantasavalta ja Kiinan tasavalta eivät vielä tähän päivään mennessä tunnusta toistensa olemassaoloa. Taiwanin ja Kiinan välillä on ollut useita kiistoja 1950-luvulta alkaen, viimeisin kiistatilanne oli 1995. (Paltmaa & Vuori 2012, 13; 64-65; 113-114; 380)

Kiina lähti valtavan nopeaan kehitykseen 2000-luvulla. Maaseutu ei kehittynyt lähellekään yhtä nopeasti kuin kaupungit, mutta ihmiset siirtyivät maalta kaupunkeihin paremman elintason toivossa. (Paltmaa & Vuori 2012, 398)

Googlen toiminnot estettiin 2010-luvun alussa, ja tähän mennessä vain muutamat niistä, kuten Google Maps ja Google Translate, on vapautettu sittemmin käyttöön uudestaan (The Atlantic). 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television (SARFT) sensuroi ja arvosteli tosi-TV -trendiä ankarasti, mediatutkija Miao Di ottaa esimerkiksi artikkelissaan *Between Propaganda and Commercials: Chinese Television Today* television laulukilpailun Super Girl, joka päättyi SARFT:in hampaisiin, sillä se ei sopinut kommunistisen puolueen ideologiaan (Di 2011, 100-101). SARFT sittemmin julkisti kaikkia Super Girlin innoittamia ohjelmia koskevat säännökset, joihin kuuluu esimerkiksi, että kaikkien kilpailijoiden tulee olla vähintään 18-vuotiaita eivätkä tuomareiden kommentit saa nolata kilpailijoita (Di 2011, 102). Hallitus määrittä vuonna 2010 listan kielletystä televisiosarjojen sisällöstä, mihin kuuluvat esimerkiksi huumeet, väkivalta ja loukkaaminen (The Central People's Government of the People's Republic of China). Lista koskee televisiota, mutta vähintäänkin rivien välistä voi lukea, ettei näitä teemoja kannata käsitellä elokuvissa, mikäli ohjaaja haluaa nähdä teoksensa valkokankaalla.

1.2. Mitä wuxia on?

Wuxia (武侠) tai wuxia pian (武侠片) on perinteinen kiinalaisen elokuvan, mutta myös kirjallisuuden genre, tosin gradussani viitataan siihen vain elokuvan genrenä. Wu (武) viittaa sanaan wushu (武术), joka tarkoittaa kiinalaisia kamppailulajeja. Xia (侠) taas viittaa satureihin tai voimakkaaseen oikeudentajuun. (Costanzo 2013, 56) Mobiilisanakirja Pleco antaa taas seuraavanlaisen määritelmän:

← Pleco

武侠 [-俠]

PY wǔxiá

DICT CHARS WORDS SENTS

▼ PLC

NOUN

swordsman; person adept in martial arts who performs chivalrous deeds (in olden times)

▼ CC

- 1 martial arts chivalry (Chinese literary, theatrical and cinema genre)
- 2 knight-errant

(Kuvakaappaus Pleco-mobiilisanakirjasta)

Plecon mukaan wuxia tarkoittaa siis joko kirjallisuuden, teatterin ja elokuvan genreä tai sitten vanhojen aikojen soturia.

Ennen vuoden 2011 lakia, joka kieltää aikamatkustuksen, aikamatkustusta sisältävät fantasiasarjat olivat erittäin suosittuja, mutta viralliset tahot hyvin pian kyllästyivät formaattiin ja aikamatkustus kiellettiin historiaa vääristelevänä tekijänä (ChinaHush). Jo

ennen perehtymistäni genreen olin käsittänyt, että wuxia-elokuvat sijoittuvat lähes aina menneisyyteen tai vähintäänkin myyttiseen sellaiseen. Genrelle on hyvin tunnusomaista erittäin näyttävät ja tyyliteltyt taistelukohtaukset, joissa kamppailulajien mestareille annetaan jopa yliluonnollisia kykyjä. He osaavat esimerkiksi hypätä luonnottoman korkealle ja lentää. Yksi syy hyvin tyylitellyille taistelukohtauksille on liian graafisen väkivallan kieltö, esimerkiksi TV-sarjojen sisältö ei saa kannustaa väkivaltaan (The Central Government of the People's Republic of China). Ennen syvempää perehtymistä wuxiaan määrittelin sen eräänlaiseksi fantasian alagenreksi juuri mystisen menneisyyden, yliluonnollisten elementtien ja yli-inhimillisten soturien vuoksi, mutta fantasiasta ei välttämättä juurikaan puhuta tutkimuskirjallisuudessa genreä määriteltäessä. (mm. Chan 2009, Costanzo 2014) Wuxialle ei siis varsinaisesti ole vastinetta länsimaisissa elokuvissa, joten voin lähinnä kuvailla sitä länsimaisten genrejen sekoituksella. Siinä on elementtejä fantasiasta, historiallisesta draamasta ja toimintaelokuvista.

Tyypillisesti wuxia on kamppailulajielokuvan genre, jonka taistelukohtaukset käydään miekoin, mikä erottaa sen kung fu -elokuvista, joissa taistellaan ilman aseita (mm. Chan, Costanzo). Tämä jako on karkea, sillä ainakin käsittelemissäni elokuvissa taistellaan myös paljain käsin. Elokuvan sankari on yleensä soturi, jolla on tiukka henkilökohtainen moraalit. Hän taistelee oikeaksi katsomiensa asioiden puolesta pahoina aikoina epäoikeudenmukaista hallitsijaa vastaan. (Costanzo 2013, 62)

Suomessakin innostuttiin wuxiasta 2000-luvulla, jolloin julkaistiin suomalais-kiinalainen yhteistyö *Jadesoturi* (2006). Se on myös ainoa suomalainen elokuva, joka on päässyt teatterilevitykseen Kiinassa, tosin sen suosio oli paljon odotettua vaisumpi (YLE). Graduni kannalta elokuva on lähinnä kuriositeetti ja osoitus genren suosioista 2000-luvun alussa.

1.3. Tutkimuskysymykset

Pro Gradu -tutkielmassani käsittelem, millaista representaatiota menneisyydestä kaksi mannerkiinalaista elokuvaa, Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme (卧虎藏龙, [wohu canglong], *Crouching Tiger, Hidden Dragon*) (2000) ja Lentävien tikarien talo (十面埋伏)

伏, [shimianmaifu], House of Flying Daggers) (2004) rakentavat. Lisäksi tutkin miten menneisyys heijastuu nykypäivään kungfutselaisen filosofian ja sukupuoliroolien kautta. Koska elokuvien nimet ovat varsin pitkiä, käytän niistä seuraavia lyhenteitä: HTPL (Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme) ja LTT (Lentävien tikarien talo). Luvussa 6 analysoin elokuvien juonia ja hahmoja strukturalismin, tarkemmin sanottuna Alan Dundesin ja Vladimir Proppin teorioiden valossa.

Tässä vaiheessa lienee paikallaan määritellä representaatio. Kirjallisuudentutkimuksessa representaatio määritellään ”välikapaleeksi, joka esittää tai välittää toistoja jostain itseään alkuperäisemmästä eli edustaa sitä” (Tieteen termipankki). Elokuvien juoni sijoittuu menneisyyteen, jolloin ne omalla tavallaan edustavat sitä aikaa menneisyydessä. Esittelen HTPL:n ja LTT:n juonikuvaukset seuraavassa alaluvussa.

HTPL ja LTT ovat kaksi erittäin tunnettua ja suosittua wuxia-elokuvaa. Niiden suosiosta kertonee niiden saamat lukuisat palkinnot: HTPL on voittanut 100 erilaista palkintoa, mukaan lukien neljä Oscaria sekä ollut ehdolla 130 palkintoon. (IMBD 1) LTT taas on saanut 19 palkintoa ja 68 ehdokkuutta (IMBD 2). Vuonna 2016 Netflix julkaisi myös HTPL:n jatko osan *Crouching Tiger, Hidden Dragon - Sword of Destiny*. Jatko-osan ilmestyessä aioin ottaa sen mukaan vertailuun, mutta katsottuani sen huomasin ensinnäkin Netflixin länsimaalaisen vaikutuksen olevan liian suuri ja lisäksi se olisi tuonut liikaa aineiston fokusta HTPL:n hahmoihin ja juoneen. Länsimaalaisesta vaikutuksesta kertoo esimerkiksi se, että elokuvasta oli haastavaa löytää edes kiinankielistä versiota, ja siitä puuttuu HTPL:le tyypillinen värien ja luonnonmaisemien käyttö. Taistelukohtaukset sen sijaan olivat aivan yhtä tyylytellyn näyttäviä kuin ensimmäisessä osassa.

Mielenkiintoista kyllä, LTT:n DVD-julkaisun takakannessa tai itse elokuvassa ei ole minkäänlaista viitettä siitä, että elokuva on Yimou Zhangin wuxia-trilogian toinen osa. Trilogian muut osat *Hero* (2002) ja *Curse of the Golden Flower* (2006) ovat menestyneet erittäin hyvin. Hero on saanut 37 erilaista palkintoa ja 40 ehdokkuutta (IMBD3) sekä CotGF 13 palkintoa ja 33 ehdokkuutta (IMBD4). Kuitenkin LTT:a mainostetaan yksittäisenä elokuvana.

1.4.1. Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme

Kamppailulajien mestari Mubai Li (Chow Yun Fat) haluaa vetäytyä soturin uraltaan ja matkustaa antaakseen Sininen syvyys -miekkansa ystävälleen, mestari Te'lle. Samalla hän tapaa toisen vanhan ystävänsä Shu Lien Yu'n (Michelle Yeoh), joka niinkään on soturi. Mu Bai ja Shu Lien ovat olleet rakastuneita toisiinsa jo kauan, mutta koska Shu Lien oli ollut kihloissa Mu Bain veljen kanssa, heidän suhteensa ei koskaan edennyt pidemmälle. Shu Lien tutustuu aatelistyttö Jeniin (Ziyi Zhang), joka on pian menossa naimisiin, mutta ei ole ollenkaan tyytyväinen osaansa. Hän on karannut aiemmin aavikkorosvo Lo'n (Chen Chang) matkaan, mutta palasi kuitenkin myöhemmin perheensä luo.

Naamioitunut Jen varastaa miekan ja soturit ryhtyvät selvittämään rikosta poliisin ja hänen tyttärensä avulla. He kohtaavatkin mestarivaras Jadeketun (Peipei Cheng), syntyy taistelu ja varas tappaa poliisin. Poliisin tytär vannoo kostoa.

Lo palaa etsimään Jeniä löytääkseen hänet vasta häitä edeltävänä päivänä, Lo pyytää Jeniä lähtemään mukaansa, mutta velvollisuudentunnossa tyttö kieltäytyy. Lo ryntää keskelle hääsaattuetta huutaen Jenin kuuluvan hänelle. Jen karkaa ja varastaa Sinisen syvyyden mukaansa. Hän aiheuttaa valtavan taistelun majatalossa, mistä kuultuaan Shu Lien ja Mu Bai saapuvat pian paikalle, mutta Jen on jo ehtinyt poistua paikalta.

Jen etsii Shu Lienin käsiinsä ja vetoaa heidän ystävyyteensä, mutta Shu Lien on vihainen Jenille hänen päätöksestään karata häistään, mikä johtaa taisteluun. Mu Bai sanoo, ettei Jen ole miekan arvoinen ja vaatii häntä palauttamaan sen. Jen suostuu, mikäli Mu Bai saa miekan takaisin kolmella liikkeellä, missä hän onnistuu vaivattomasti. Mu Bai heittää miekan jokeen ja Jen sukeltaa sen perään.

Jadekettu pelastaa tajuttoman Jenin joesta ja vie hänet piilopaikkaansa. Mu Bai seuraa heitä, onnistuu voittamaan Jadeketun taistelussa, mutta saa samalla osuman myrkkynuolesta. Jen lähtee noutamaan vastamyrkkyä. Shu Lien ja Mu Bai tunnustavat

tunteensa toisiaan kohtaan, mutta Mu Bai menehtyy ennen kuin Jen ehtii takaisin vastamyrkyn kanssa.

Jen palaa takaisin Lo'n luokse, mutta on onneton. Jen kysyy Lo'lta muistaako hän vielä tarinan miehestä, joka hyppäsi alas vuorelta toteuttaakseen toiveensa. Jen sitten pyytää Lo'ta toivomaan jotakin ja hyppää. Lo on murtunut, mutta ei yritä estää häntä. Elokuva päättyy Jenin putoamiseen rauhallinen ja jokseenkin onnellinen ilme kasvoillaan.

1.4.2. Lentävien tikarien talo

Elokuva alkaa prologilla, joka kertoo, että vuonna 859 Tang-dynastia alkaa rakoilla ja kapinoita olisi syntyäkseen kaikkialla. Sotilas Jin (Takeshi Kaneshiro) on tekeytynyt yksinäiseksi soturiksi samalla kun hän tutkii paikallisessa bordellissa tanssija Mein (Ziyi Zhang) yhteyksiä kapinallisjoukko Lentävien tikarien taloon. Tikarien edustaja Leo (Andy Lau) taas on soluttautunut poliisiin jo kolmen vuoden ajan. Mei joutuu pidätetyksi häiriökäyttäytymisen vuoksi mutta Jin vapauttaa hänet vankilasta voittaakseen hänen luottamuksensa ja he lähtevät pakomatkalta kohti Tikarien päämajaa.

Matkalla he rakastuvat, mutta Tikarien päämajassa odottaa Mein entinen rakastettu Leo. Jinin petos paljastuu ja Tikarien johtaja määrää Mein tappamaan petturin. Mei ei siihen kuitenkaan pysty vaan päästää hänet menemään. Jin yrittää saada Mein lähtemään mukaansa, mistä Mei ensin kieltäytyy, mutta lähtee pian hänen peräänsä. Tikari osuu Meihin ja hän putoaa hevosen selästä maahan.

Seuraa taistelu Jinin ja Leon välillä. Mei virkoaa hetkeksi vain uhratakseen henkensä Jinin puolesta. Jin jää lumimyrskyyn suremaan Mein kuolemaa Leon kompuroidessa haavoittuneena pois.

2. Teoreettinen viitekehys

Kiinalaisesta elokuvasta ei juurikaan ole tehty tutkimusta folkloristiikassa. Ylipäätään kiinalaisia elokuvia on tutkittu lähinnä Aasian tutkimuksessa, mediatutkimuksessa ja yhteiskuntatieteissä.

Yksi tärkeimmistä lähteistäni on Kenneth Chanin *Remade in Hollywood: the Global Chinese Presence in Transnational Cinemas* (2009). Teos esittelee kiinalaista elokuvaa ja sen muuntumista Hollywoodiin sopivaksi sekä aasialaisen elokuvan elementtien sopeutumista länsimaiseen elokuvaan. Teoksen luku *The Global Return of the Wuxia pian* on omistettu kokonaan wuxialle.

William V. Costanzon teos *World Cinema through Global Genres* (2013) käsittelee globaaleja elokuvan genrejä ja elokuvien elementtejä. Erityisen tärkeä graduni kannalta on wuxia-elokuvien sankareita käsittelevät luvut, sillä ne tarjoavat tärkeää perustietoa genrestä ja tyypillisistä hahmoista.

Lauri Paltemaan ja Juha Vuoren *Kiinan kansantasavallan historia* (2012) on toiminut erinomaisena lähteenä Kiinan historiasta kommunistisen vallankumouksen jälkeen. Nimensä mukaisesti teos käsittelee Kiinan kansantasavallan historiaa, eli Kiinaa vallankumouksen jälkeen. Vallankumouksen jälkeiset vaiheet ovat erittäin tärkeitä graduni kannalta, sillä niillä on suuri merkitys elokuvatuotannossa, etenkin kulttuurivallankumouksen takia.

Erittäin hyvänä lähteenä on myös toiminut Linda Jakobsonin ja Marja Sarvimäen teos *Perinteen taika. Nykyaika Kiinassa, Etelä-Koreassa ja Japanissa*. Teos on harvoja suomenkielisiä lähteitäni, ja se tarjoaa valtavasti tietoa kiinalaisesta yhteiskunnasta.

Folkloristinen elokuvien tutkimus on painottunut hyvin pitkälti elokuvaan, jotka perustuvat tyypillisiin folkloren lajeihin, kuten satuihin. Pauline Greenhillin artikkeli *Folklore and/on Film* (2012) käsittelee neljää eri tapaa tutkia elokuvaa folkloristiikassa: ensimmäisenä etnografinen dokumentointi, toisena kotivideot tärkeiden hetkien

tallennuksen muotona, kolmantena filmien tapa hyödyntää folklorea osana fiktiivistä kertomusta ja viimeisenä alkuperäiskansojen fiktiiviset elokuvat heitä itseään sekä ulkopuolisia varten. Etenkin viimeisin näistä on graduni kannalta erityisen kiinnostava, sillä se nostaa mieleeni kysymyksen siitä, kenelle nämä elokuvat on tehty. Onko ne alun perin tarkoitettu kiinalaiselle yleisölle, vai kieliikö jo kansainvälinen näyttelijäkaarti pyrkimyksestä kansainväliseen huomioon?

Greenhillin artikkelin valossa mieleeni nousee myös kysymys siitä, kenellä on oikeus luoda representaatio Kiinan menneisyydestä. Länsimaalaisesta näkökulmastani on erittäin mielenkiintoista, että taiwanilaisena Ang Lee on saanut niin suuren vallan niin kiinalaisessa kuin kansainvälisessäkin elokuvassa. Koska Kiinan ja Taiwanin välinen suhde on niin monimutkainen, tähän kysymykseen saan tuskin koskaan yksimielistä vastausta. On myös mahdollista, että näen tässä asiassa minkäänlaista problematiikkaa ainoastaan länsimaisen taustani takia.

Anna Kinnunen käsittelee artikkelissaan *Onnellinen mielisairaapotilas? – Poikkeavuus ja erilaisuuden rajankäynti elokuvassa Prinsessa* (2016) mielenterveysongelmien representaatiota tositapahtumiin pohjautuvassa elokuvassa. Kinnusen tavoin sitoudun löyhästi narratiiviseen tutkimustraditioon, jossa elokuvat näyttävät audiovisuaalisena kerrontana (Kinnunen 2016, 26). Myös Jessica Möter käsittelee Pro gradu -tutkielmassaan *Kuka pelkää noitia? – Dario Argenton Suspirian semioottinen analyysi* (2009) Suspiriaa satuna (Möter 2009, 39). Kinnunen myös tutkii representaatiota, mutta hän keskittyy muutamaan kohtaukseen (Kinnunen 2016, 29), kun taas oma tutkielmani käsittää HTPL:n ja LTT:n kokonaan. Kinnunen tutkii aineistoaan nykykulttuurin tuotteena, joka on sidoksissa myös menneisyyteen.

Muita potentiaalisia folkloristisen elokuvatutkimuksen mahdollisuuksia olisi esimerkiksi *motive spotting*, joka tarkoittaa folkloremotiivien etsimistä elokuvista (Koven 2003, 181). Mielestäni motive spotting toimii parhaiten selkeästi folkloreen pohjautuviin elokuviin, toisaalta elokuvien hahmot edustavat tunnettuja tyyppejä: molemmissa elokuvissa on esimerkiksi päähenkilöt, heidän vastustajansa ja ne muodostavat kerronnallisen kokonaisuuden.

Juwen Zhang esittelee artikkelissaan *Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity* (2005) käsitteen *filmic folklore*, jonka hän määrittelee olevan kuvitteellista folklorea, joka on luotu vain elokuvaa varten.

”Filmic folklore, by definition is an imagined folklore that exists only in films, and is a folklore or folklore-like performance that is represented, created or hybridized in fictional film. Taken out of the original (social, historic, geographic, and cultural) contexts, it functions in similar ways to that of folkloristic films. Filmic folklore imposes or reinforces certain stereotypes (ideologies), and signifies certain meanings identified and consumed (as ”the truth”) by a certain group of people. The folklore in filmic folklore may appear as a scene, an action, an event or a storyline (plot), and in verbal or non-verbal form.” (Zhang 2005, 267)

Zhangin mukaan filmic folklore voi siis manifestoitua monella tavalla. Tietääkseni HTPL:n ja LTT:n tarinoilla ei ole varsinaista pohjaa folkloreen, mutta ne nojaavat vahvasti wuxian traditioon, jolloin juonirakenteet löytyvät sieltä. Kuinka pitkät juuret wuxialla sitten on, ei ole täysin yksiselitteistä. Stephen Teo määrittää wuxia-kirjallisuuden pohjaksi soturikirjallisuuden, joka usein pohjautui historiallisiin tarinoihin ja soturien kertomuksiin. Sen varhaisimmat edustajat ovat Han- (25-220 jaa) ja Tang-dynastioiden (618-907 jaa) ajalta. Wuxia kirjallisuuden genrenä on syntynyt viimeistään 1800-luvulla (Teo 2009, 19-20). Esimerkiksi vahvat naissoturit ovat tuttu motiivi jo kiinalaisessa folkloressa, mistä tunnetuin esimerkki lienee balladi Hua Mulanista, joka kertoo Mulan-nimisestä tytöstä, joka pestautuu armeijaan isänsä sijaan (Ancient Origins). Kuitenkin myös kirjallisuudessa naissoturit (女侠 nǚxia) ovat olleet mukana jo Tang-dynastialta asti (Teo 2009, 19-20).

Belén Vidal on teoksessaan *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic* (2012) käsitellyt kuinka menneisyyttä rakennetaan nykyaikaisissa pukudraamoissa. Vidalin teos painottuu vahvasti pukudraamojen esteettiseen ja visuaaliseen puoleen, joskin se on välillä varsin vaikeaselkoinen taiteen- ja elokuvatutkimuksen sanaston sekä lennokkaan kielen vuoksi. Wuxia ja länsimainen pukudraama eivät ole sama asia, mutta niillä on etenkin visuaalisesti paljon yhteistä. Molemmat pyrkivät luomaan

representaatiota menneisyydestä nojautuen vahvasti visuaaliseen puoleen, puvustukseen ja lavastukseen.

Rinnastan gradussani elokuvien juonen ja hahmot satuihin strukturalistisessa analyysissä. Olen strukturalismissa pohjannut Alan Dundesin teokseen *The Morphology of North American Indian Folktales* (1964) ja Vladimir Proppin teokseen *Morphology of the Folktale*. Dundes on luonut Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen sadunkerronnan pohjalta satujen rakenteita koskevan motifeemiteorian. Vladimir Proppin teoksen luettelo venäläisen kansansadun tyypillisistä hahmoista tarjoaa minulle erittäin mielenkiintoisen mahdollisuuden verrata HTPL:n ja LTT:n hahmoja satujen hahmoihin. Satu Apon väitöskirja *Ihmesadun rakenne. Juonien tyypit, pääjaksot ja henkilöasetelmat satakuntalaisessa kansansatuaineistossa* (1986) on auttanut minua löytämään yhtäläisyyksiä ja eroja satujen ja elokuvien välillä.

2.1. Tutkimusetiikka

Käsitellessäni elokuvia on tärkeää muistaa, että kyseessä on loppujen lopuksi aina oma tulkintani. Luonnollisesti pyrin tekemään tulkintojani mahdollisimman avarakatseisesti, mutta en voi täysin sulkea pois omia lähtökohtiani.

Käsittelen omaa suhdettani kiinalaiseen kulttuuriin lisää tutkijan positionnissa (luku 3.4.), mutta katson tässä vaiheessa olevan paikallaan tuoda esiin jako *emic* ja *etic*. Emic viittaa yhteisön sisältä tulevaan perinteen kategoriaan ja *etic* taas enemmän analyyttiseen tarkasteluun sopivaa ryhmittelyä (Dundes 2007, 88). Wuxia itsessään on *emic*-käsite: kuten jo luvussa 1.2. mainitsin, se on nimenomaan kiinalaisen elokuvan genre. Myös osa käyttämästäni tutkimuskirjallisuudesta on *emic*-näkökulmasta.

Tutkielmani fokus on HTPL:ssä ja LTT:ssä, jotka laajemmin edustavat modernia wuxia-genreä 2000-luvulla. Olen tietoisesti tehnyt rajauksen juuri näihin kahteen elokuvaan, ja siihen mitä teemoja niissä käsittelen. Tarkemmin aineiston rajausta käsitteleviä kriteerejä esittelen luvussa 3.1. ja valitsemiani teemoja luvussa 3.2.

3. Metodologia ja aineisto

Tässä luvussa esittelen ensimmäisenä tutkimusaineistoni rajausprosessin maantieteellisen rajauksen ja elokuvan alkuperäiskielen mukaan. Sen jälkeen esittelen ne neljä teemaa, joita käsittelen analyysissäni: puvustus, lavastus, kungfutselaisuus ja sukupuoliroolit.

Kolmannessa alaluvussa esittelen tutkimusmenetelmäni eli lähiluvun ja viimeisessä alaluvussa tutkijan positio: kuinka määritän itseni suhteessa tutkimuskohteeseeni. En vain sattunut päätyämään tähän tutkielman aiheeseen, vaan katson, että suhteeni Kiinaan, sen kulttuuriin ja nimenomaan populaarikulttuuriin vaatii selvitystä.

3.1. Aineisto ja sen rajaus

Seuraavaksi selvennän sitä prosessia, jonka myötä rajauksessani päädyin juuri näihin kahteen elokuvaan ja mitä teemoja olen niistä löytänyt käsiteltäväkseni. Aloitan selventämällä syitä aineiston maantieteelliseen rajaukseen ja siirryn sitten pohjustamaan teemoja, joita käsittelen analyysissäni. Lopuksi käsittelen sensuuria, joka väistämättä vaikuttaa aineistooni.

Käsittelen mannerkiinalaista wuxia-genreä, eli rajaan aineistostani pois hongkongilaisen, macaulaisen ja taiwanilaisen elokuvan. Jotta rajauksiani olisi helpompi ymmärtää, katson tarpeelliseksi esitellä lyhyesti erityisalueiden historiaa ja niihin liittyvää politiikkaa, sillä kyseessä on monimutkaisista ja osin myös erittäin riitaisista suhteista.

Rajaukset maantieteellisen sijainnin ja kielen perusteella ovat nitoutuneet toisiinsa: manner-Kiinassa yleiskieli on mandariinikiina, kun taas Hong Kongissa (ja myös Etelä-Kiinan alueella) puhutaan kantoninkiinaa, joka eroaa mandariinista niin paljon, etteivät niiden puhujat ymmärrä toisiaan. Ystäväni tai opettajieni kanssa keskustellessa ei ollut mitenkään tavatonta, että he puhuivat mandariinikiinasta Kiinan kielenä ja kantoninkiinasta Kantonin kielenä. Tässä yhteydessä tarkoitan Kantonilla Kantonin aluetta, enkä Guangzhoun vanhaa käännösnameä.

Macaolla ja Taiwanilla ei myöskään ole pahemmin suurta elokuvateollisuutta, ainakaan en ole kuullut yhdestäkään alueen produktiosta. HTPL:n ohjannut Ang Lee on taiwanilainen, mutta elokuva sijoittuu manner-Kiinan historiaan, sen puhuttu kieli on mandariinikiina ja se on vähintäänkin yhteistyö mantereen kanssa, joten katson, että se sopii maantieteelliseen rajaukseen. Kuriositeettina mainittakoon myös, että LTT:ssä Jiniä näyttelvä Takeshi Kaneshiro on japanilainen ja Shu Lienia HTPL:ssä näyttelvä Michelle Yeoh on malesialainen.

3.2. Tarkasteltavat teemat

Seuraavaksi käyn läpi tarkastelemiani teemoja. Ensimmäisenä käsittelen visuaalista puolta eli siis puvustusta ja lavastusta, sitten siirryn käsittelemään kungfutselaisuutta ja sukupuolirooleja eli menneisyyden henkisiä tasoja.

Shu Lien ja Mu Bai ovat pukeutuneet maanläheisiin ja himmeisiin väreihin. Jen aatelisena taas on pukeutunut silkkiin ja kirkkaisiin väreihin. Jadekettu taas on pukeutunut tummiin väreihin, myös housuihin ja puseroon. Chinasage-sivuston mukaan keisariajan Kiinassa, parhaimmat värit kuten punainen ja keltainen ovat ainoastaan sallittuja hoville (Chinasage). Suhtaudun sivustoon lähteenä pienellä varauksella, vaikka sen sisällön antama tieto on aika lailla linjassa kiinalaisten ystäväni kertoman kanssa. Kuriositeettina mainittakoon, että tyypillinen naisen hääpuvun väri on tälläkin hetkellä punainen. Kiinalainen ystäväni on myös kertonut minulle, että kiinalaisena uutenavuotena tulee pukeutua punaisiin tai vähintään uusiin vaatteisiin, jotta tuleva vuosi olisi onnekas.



(Shu Lien ja Mu Bai. Kuvakaappaus DVD:ltä)

Mu Bailla on pitkä palmikko, ja hiukset on ajeltu pois otsalta Qing-dynastian lopun muodin mukaisesti (Smith 1994, 80). Shu Lien pitää hiuksiaan suurimman osan ajasta kiinni nutturalla, letillä tai puoliksi auki. Jenin hiukset ovat näyttävästi laitettuina ja usein koristeltuna päähineellä tai hiuskoruilla, paitsi taistelukohtauksissa hiukset ovat letitettynä tai poninhännällä. Lisäksi hän on karkumatkallaan pukeutunut miesten vaatteisiin. Jadeketun hiukset ovat huolimattomasti laitettut, takkuiset ja auki. Lo on pukeutunut täysin muista poikkeavasti, hänellä on karvalakki, käsisuojat ja aukinainen takki, mikä selittynee sillä, että hän kuuluu etniseen vähemmistöön (Chan 2009, 83). Hänenkin hiuksensa ovat huolittelemattomat verraten muiden miesten siisteihin nutturoihin, poninhäntiin tai palmikoihin.



(Lo ja Jen. Kuvakaappaus DVD:ltä)

LTT:ssa yhteiskuntaluokat ilmenevät eri tavoin puvustuksessa, kuitenkin kukaan ei ole rähjäinen. Jopa prostituoidut ovat pukeutuneet kauniisiin silkkivaatteisiin ja kultakoruihin, joten olettaisin heidän olevan yläluokkaisempia prostituoituja. Poliiseilla on tummanvihreät punaruskealla kirjailut univormut nahkaisine päähineineen, Tikarit ovat pukeutuneet kokonaan kirkkaanvihreään ja käyttävät kartion mallisia päähineitä.



(Lentävien tikarien talo -kapinallisryhmä. Kuvakaappaus DVD:ltä)

Prostituotujen kampaukset ovat näyttäviä ja hiuskoruihin koristeltuja, mutta muutoin naisten hiustyylit ovat melko pelkistetettyjä poninhäntiä, nutturoita tai lettejä.



(Mei tanssimassa bordellissa. Kuvakaappaus DVD:ltä)

Toisaalta Shu Lien käyttää varsin vaatimattomia pukuja ja koruja etenkin verrattuna Jeniin, mikä heijastanee heidän eri yhteiskuntaluokkiaan: Jen on aatelinen, joten hän voi käyttää silkkipukua, näyttäviä koruja ja päähineitä.



(Jenin opettajatar/Jadekettu, Jen ja palvelijatar. Kuvakaappaus DVD:ltä)

LTT:ssä naissoturit käyttävät verrattain vähän koruja, ylipäätään ainoastaan prostituoidut käyttävät koruja. Toki taisteluissa riippuvat korvakorut olisivat kovin riskialtis asuste, eivätkä näyttävät korut kapinallisjoukon edustajilla yleensä olisi kovinkaan uskottava valinta.

Wuxia genrenä luo tiettyjä vaatimuksia puvustukselle: koska mannerkiinalainen wuxia sijoittuu jokseenkin aina menneisyyteen, pukujen täytyy näyttää vähintään sellaiselta kuin yleisö odottaisi niiden näyttävän elokuvan sijoittumisaikana. Lisäksi, koska genre rakentuu taistelemisen varaan, on pukujen mahdollistettava näyttävät taisteluliikkeet. Toki pukujen tulee näyttää myös hyvältä ja korostaa taistelukoreografioita.

Seuraavaksi siirryn käsittelemään lavastusta. LTT:ssa lavasteisiin on panostettu enemmän kuin HTPL:ssa, jossa lavasteet näyttävät välillä kovin keinotekoisilta, mikä voi tosin johtua esimerkiksi taistelukohtauksiin käytettävien lavasteiden resursseista.

Molemmissa elokuvissa luonnonmaisemia on hyödynnetty, esimerkkinä tästä molempien elokuvien kuuluisat taistelukohtaukset bambumetsässä.



(Jen ja Mu Bai. Kuvakaappaus DVD:ltä)



(Sotilaat vastaan Mei. Kuvakaappaus DVD:ltä)

LTT:ssä paikkaa, jossa Mei ja Jin tapaavat ensimmäisen kerran ei kertaakaan kutsuta suoraan bordelliksi vaan siitä puhutaan ”viihdetalona”. Toisaalta, kiinalainen moraalit ei välttämättä hyväksyisi prostituution avointa käsittelyä (Bell 2008, 57). Poliittisen historian professori Daniel A. Bell kertoo Kiinassa, Japanissa ja Etelä-Koreassa tänä päivänä olevan hyvin yleistä, että prostituutiota harjoitetaan karaokebaareissa, joissa asiakkaat laulavat, pelaavat ja juovat yhdessä alkoholia prostituoitujen kanssa (Bell 2008, 61-62). Tässä vaiheessa on myös hyvä mainita, että aasialainen karaokebaari toimii eri tavalla suomalaiseseen karaokeen nähden: Aasiassa vuokrataan ryhmänä oma huone, jossa

lauletaan ystävien kesken eikä kenenkään tarvitse laulaa yksin koko baarin edessä. Näen elokuvan bordellin hyvin samanlaisena kuin Bellin kuvailema karaokebaariprostituutio.

Seuraavaksi käsittelen kungfutselaisuuden näkymistä aineistossani. Kungfutselaisuus on yllättävän vaikea termi määritellä. Osittain siksi, koska sillä on erittäin pitkä historia, ja se on muotoutunut useaan koulukuntaan. Daniel A. Bell määrittelee koulukunnat seuraavanlaisesti: ensimmäisenä hyvin lavea määritelmä, jonka mukaan kungfutselaisuus odottaa ihmisillä olevan yksinkertaisesti ”sydän paikallaan” (Bell 2008, XV). Toisena hän mainitsee vasemmistolaisen kungfutselaisuuden, joka on jo poliittisesti latautunut. Vasemmistolainen kungfutselaisuus asettaa koulutetun väestön tehtäväksi kritisoida huonoa hallintoa ja hallinnon tehtäväksi huolehtia kansasta (Bell 2008, XV). Kolmas koulukunta eli perinteinen kungfutselaisuus myös katsoo saman toisista huolehtimisen tärkeäksi (Bell 2008, XVI). Gradussani käsitän kungfutselaisuuden kollektiivisina arvoina ja hyvyyteen pyrkimisenä sekä itsekkäiden ratkaisujen välttelemisenä. Kollektiivisuus ja perhekeskeisyys nivoutuvat käsityksessäni toisiinsa, mielestäni perheen merkitystä kuvastaa jo se, että kiinaksi sana 家 (jia) tarkoittaa sekä perhettä että kotia.

Vaikka kungfutselaisuus on ollut vaikuttanut Kiinassa todella kauan aikaa, se on välillä ollut pannassa. Kuten jo mainitsin Kiinan lähihistoriaa käsittelevässä alaluvussa, Zedong Mao halusi kaiken kulttuurielämän palvelevan kommunistisen puolueen ideologiaa. Hänen mielestään Kiinan tuli hylätä ulkomaiset vaikutteet ja niin sanotusti “Vanhan Kiinan arvot” (Jakobson & Sarvimäki 2001, 24), feodalismia ja imperialismia ohella pahimpia vihollisia olivat “neljä vanhaa” eli vanhat ajatukset, kulttuuri, perinteet ja tavat. (Jakobson & Sarvimäki 2001, 26) Maon kuoleman jälkeen vuonna 1976 Kiina alkoi hiljalleen avautua ulkomaille (Jakobson & Sarvimäki 2001, 27) ja kielletyt perinteet ovat tehneet paluuta. Esimerkiksi kiinalaisen uudenvuoden aikaan monessa kojussa myydään rahan näköistä paperia, joka on tarkoitettu uhrattavaksi esi-isille. Kirjaimellisesti 烧纸钱 (shao zhi qian) tarkoittaa “polttaa paperirahaa”. Seteleiden näköiset paperit poltetaan kiinalaisena uutenavuotena, tälle sopivia päiviä on useita, mutta tärkeintä on antaa uhraus ennen illallista kiinalaisena uudenvuodenpäivänä. Tämä tapa oli Maon hallinnon aikana pannassa, mutta se on palannut yleiseen käyttöön. (Jakobson & Sarvimäki 2001, 82)

Viimeisenä teemana käsittelen sukupuolirooleja. Sukupuoliroolit ja kungfutselaisuus ovat nivoutuneet toisiinsa niin paljon, että niiden erottaminen toisistaan on välillä mahdotonta. Vaikka kungfutselaisessa traditiossa naisen paikka oli vaimona ja äitinä, eivät vahvat soturinaiset ole olleet mitenkään uusi ilmiö kiinalaisessa elokuvassa (Costanzo 2013, 57). Elokuvatutkija Carlo Celli käsittelee teoksessaan *National Identity in Global Cinema – How Movies Explain the World* (2011) kiinalaisen elokuvan nationalistista ja sovunistista kungfutselaisuutta. Vahvat naiset ovat kuitenkin usein uhka paikoin jopa sovunistiselle kungfutselaisuudelle. Liian voimakas nainen uhkaa kungfutselaista (maskuliinista) harmoniaa, ja on tällöin vaaraksi yhteisölle. (Celli 2011, 15)

Kiinassa ei vielä tälläkään hetkellä ei voida puhua sukupuolten välisestä tasa-arvosta, mutta Maon kiellettyä naisten myymisen avioliittoon asiassa on tapahtunut paljon muutoksia. Tytöille kyllä sanotaan, että heidän tulee mennä naimisiin ja hankkia lapsia, mutta heidän myös halutaan kouluttautuvan mahdollisimman pitkälle (Jakobson & Sarvimäki 2001, 416). Jen on aatelinen, joten hänellä on etuoikeus opiskella kalligrafiaa, hän tarjoutuu myös kirjoittamaan Shu Lienin nimen. Shu Lien ihastelee hänen taitoaan, mutta jää epäselväksi osaako hänkin kalligrafiaa. Shu Lien kannustaa Jeniä täyttämään perinteisen naisen osan eli menemään naimisiin vaikka hän itse on naimaton. Hän myös paheksuu Jenin päätöstä paeta häistään.

3.3. Lähiluku

Tarkastelen aineistoani lähiluvun avulla. Jyrki Pöysän mukaan lähiluvun tärkein kriteeri on aineiston lukeminen useampaan otteeseen (Pöysä 2010, 338). Lähiluku on alunperin kirjallisuudentutkijoiden muovaama käsite (Pöysä 2010, 333), mutta se istuu myös muuhun tutkimukseen.

Pöysä käsittelee artikkelissaan lähilukua konkreettisesti tekstin lukemisen kautta, mutta hänen mielestään se sopii myös metaforiseen tekstiin, kuten valokuviin ja muuhun median sisältöön (Pöysä 2010, 338). Katson aineistoni eli siis elokuvien olevan juurikin tällaista metaforista tekstiä. Voisin toki kutsua lähestymistapaani lähikatsomiseksi, mutta selkeyden nimissä pysyn yleisesti vakiintuneessa lähiluvun käsitteessä. Pöysä pohtii useamman tekstin vertailevan tarkastelun mahdollisuutta samaan aikaan, hän kutsuu tätä

kontrastiiviseksi lähiluvuksi (Pöysä 2010, 341). Anna Kinnunen on myös soveltanut lähilukua metaforiseen tekstiin tutkiessaan poikkeavuuden ja mielisairauden representaatiota elokuvassa *Prinsessa*. Kinnusen tutkimuksen tavoin myös omassa kenttätöyssäni lähiluku tarkentui katsontakertojen myötä (Kinnunen 2016). Esimerkiksi kykyäni keskittyä tiettyyn teemaan parani lukukertojen myötä: ensimmäisillä katsontakerroilla tein huomioita aiheen lisäksi myös kaikesta muusta, mutta opin myöhemmin keskittymään aiheeseen yhä paremmin.

Elokvien käsittely lähti liikkeelle luonnollisesti katsomalla elokuvat läpi, tosin ensimmäinen katsontakerta oli varattu ainoastaan juoneen keskittymiselle. Konkreettisesti toimin siten, että otin muistikirjasta yhden aukeaman yhtä katsontakertaa varten ja keskityin yhdellä katsontakerralla havainnoimaan tiettyä teemaa. Tiedostan, että olisi ollut mahdotonta keskittyä vain ja ainoastaan yhteen teemaan, joten kirjasin yhdelle puolelle aukeamaa teemaan liittyvät havainnot ja toiselle muut yleiset havainnot. Pöysän mukaan lähiluku on myös kirjoittamista, mitä olen tehnyt paljonkin kirjatessa ylös havaintoja ja myöhemmin kirjoittaessani havaintojani tekstiksi. Pyrin olemaan systemaattinen siinä, että katsoin elokuvia jokseenkin vuorotellen. Samalla vertailin elokuvia alitajuisesti toisiinsa ja tein muistiinpanoja.

Lähiluvussa on kyse saman tekstin lukemisesta yhä uudelleen keskittyen joka kerta eri näkökulmaan. Omassa työssäni tämä vaihtuva näkökulma oli teema, johon keskityin. Luonnollisestikaan elokuvien sisältö ei muuttunut, mutta jokaisen katselukerran myötä havaitsin jotakin uutta. Pyrin aina siihen, että elokuvan katsominen tapahtuisi jotakuinkin samanlaisissa olosuhteissa: halusin aina varmistaa mahdollisimman rauhallisen tilanteen, ja mieluiten vielä mahdollisuuden katsoa elokuvat peräjälkeen. Olin nähnyt osia HTPL:stä ennen gradun tekemistä, mutta minulla oli vain hajanaisia muistikuvia enkä esimerkiksi juurikaan muistanut juonta. Näin LTT:n ensimmäisen kerran graduni puitteissa.

Ensimmäinen katsontakerta oli tietoisesti varattu vain juoneen keskittymiseen. Pöysän mukaan ensimmäiseen lukukertaan vaikuttaa aina lukijan omat ennakkoluulot ja tiesinkin, etten voisi aloittaa havaintojen tekemistä tehokkaasti jo ensimmäisellä katselukerralla. Tarkoitukseni oli lähinnä saada vain ensikosketus aineistooni, jotta

myöhemmillä katselukerroilla voisin päästä syvemmälle teemoihin. Kuten oletin, jokaisella katselukerralla ymmärrykseni syveni, ja löysin lähestulkoon jokaisesta aikaisemmasta teemasta lisää.

3.4. Tutkijan positionti

Olin ensimmäistä kertaa Kiinassa lokakuussa 2012, jolloin vierailin silloin Guangzhoussa opiskelevan ystäväni luona. Syksyllä 2013 lähdin itse samaan kaupunkiin opiskelemaan Kiinan kieltä ja kulttuuria, lisäksi ohjelmaan kuului kurssit Kiinan ulkomaankaupasta ja perustuslaista. Vaihto-opiskelun aikana opin kieltä riittävästi selvittääkseni arkitilanteista. Kielitaitoni on siinä pisteessä, että voin ymmärtää osaa elokuvien dialogista ja tarttua kiinalaiseen tapaan sanoa asioita, mutta tarvitsen silti tekstitykset ymmärtääkseni vaativampaa dialogia.

Vaihto-opiskelijana elin ja koin kiinalaista kulttuuria päivittäin, minkä ansiosta tunnen sitä huomattavasti paremmin kuin keskiverto länsimaalainen, mutta en ole syntynyt tai kasvanut siihen, joten näkökulmani on loppujen lopuksi aina ulkopuolinen. Opintojeni ja Kiinassa asumisen myötä olen päässyt tutustumaan kiinalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan sen omista lähtökohdista, mikä on antanut minulle erilaisen näkökulman kuin usein länsimaisissa lähteissä ja uutisoinneissa on. Katson, että näkökulmani on rikkaus ja sopii erinomaisesti graduuni. Esimerkiksi graduni kannalta on paljon hyödyllisempää ymmärtää sensuuri aineistooni vaikuttavana asiana sen arvostelemisen sijaan. Länsimaalaisena olisi erittäin helppoa vain arvostella sensuuria taiteellisen ilmaisun rajoittajana, ja pitää rajoitusten listaa vain naurettavana. Katson kuitenkin, että graduni ei juurikaan hyödy tällaisesta näkökulmasta vaan on tärkeämpi ymmärtää mistä elokuvien sensurointi juontaa juurensa.

Daniel Bell summaa suhteeni Kiinaa kohtaan varsin hyvin. Bell tiivistää suhteensa Kiinaan vitsien muotoon, joka myös sopii omaan tilanteeseeni.

”A joke about China is that one can say anything about it without getting it right. Another joke is that one can say anything about it without getting it wrong. Yet another joke is that the longer one stays in the country, the

more intimate the grasp of the language, culture and history, the less confident one feels about judgement and predictions.” (Bell 2008, XIIIV)

Suhteeni Kiinaan on siinä pisteessä, että pidän tiettyjä asioita itsestäänselvinä, jotka taas hämmentävät monia ystäviäni suuresti. Hyvä esimerkki tällaisista itsestäänselvyksistä on “Kiinan suuri palomuri”. Hallitus on siis estänyt tietyt liian länsimaalaisina ja kommunistiselle ideologialle vahingollisina pitämänsä internet-sivustot, kuten Facebook, YouTube ja Twitter, joita käyttääkseen manner-Kiinan puolella tarvitaan VPN-ohjelma. VPN on lyhenne ilmauksesta Virtual Private Network, joka mahdollistaa siis näiden estettyjen sivustojen käytön siirtämällä käyttäjän IP-osoitteen jonnekin muualle. Minulle on itsestäänselvää ladata itselleni VPN ennen seuraavaa Kiinan matkaa, mutta aika ajoin hämmennyn, jos joku tuttavani ei tiedäkään palomuurista.

Koska yksi käsittelemistäni teemoista on sukupuoliroolit, vaikuttaa oma taustani länsimaalaisena, nimenomaan suomalaisena naisena tulkintaani. Pysin nousemaan oman feministisen arvomaailmani yläpuolelle, vaikka sukupuoliroolit Kiinassa ovat konfliktissa oman arvomaailmani kanssa. Graduni kannalta tarkoitus ei kuitenkaan ole kritisoida sukupuolten välistä epätasa-arvoa vaan nähdä sukupuoliroolit eräänlaisena ankkurina menneisyyden ja nykyisyyden välillä.

4. Menneisyyden visuaalinen representaatio

Miten elokuvien visuaalinen puoli rakentaa käsitystä menneisyydestä? Tämän pääluvun fokus on siis puvustuksen ja lavastuksen käsittelyssä.

Lienee myös mainitsemisen arvoista, että puvustus ja lavastus olivat ensimmäiset teemat, joihin lähiluvussa perehdyin. Ne ovat myös olleet minulle hankalimmat aiheet analysoida, mikä voi johtua siitä, että oma lähilukutekniikkani ei ollut vielä yhtä kehittynyt kuin myöhemmin esimerkiksi sukupuolirooleja käsitellessäni.

4.1. Puvustus

Aloitin elokuvien lähiluvun keskittymällä puvustukseen, ja minulla on siitä eniten havaintoja muihin teemoihin verrattuna. Silti puvustus on minulle vaikein teema analysoida. Se on ensimmäinen ja ilmeisin huomion kiinnittävä menneisyyden representaatiota rakentava asia, mutta siihen käsiksi pääseminen on ollut hyvin vaikeaa. On todennäköistä, että koska puvustus ei ole autenttista, se on vain tuotantotiimin näkemys menneisyydestä, jolloin tyyli ja näyttävyydet tulevat ennen historiallista autenttisuutta. Luonnollisesti myös elokuvan budjetti vaikuttaa puvustukseen.

Pukudraama ja wuxia molemmat rakentavat menneisyyttä hyvin paljon visuaalisen ilmeen varaan (Vidal 2012, 11), idealisoiden sitä autenttisuuden kustannuksella. Esimerkiksi Kiinasta kertovien elokuvien näyttelijät eivät välttämättä ole edes kiinalaisia, mutta ilmeisesti mandariinikiinan osaaminen sujuvasti ja riittävän itäaasialainen ulkonäkö ovat tarpeeksi elokuvaroolia varten. Kenneth Chan nimeää joukon näyttelijöitä, joihin lukeutuvat muun muassa Chow Yun-Fat ja Michelle Yeoh, jotka luontevasti vaihtavat sijaintiaan elokuvan kuvauspaikan mukaan (Chan 2009, 8).

Toisaalta, kansainvälinen näyttelijäkaarti voi olla yritys kosiskella kansainvälistä yleisöä, kuten vuonna 2016 julkaistussa elokuvassa *The Great Wall*, jonka pääosassa on amerikkalainen Matt Damon. Kuullessani ensimmäistä kertaa kyseisestä elokuvasta olin hyvin hämmentynyt, sillä luulin ensiksi kyseessä olevan nationalistinen amerikkalainen elokuva, mutta se onkin Yimou Zhangin ohjaama fantasiaelokuva. Elokuvan esteettistä puolta on ylistetty, mutta muu sisältö on saanut lähinnä vain kritiikkiä (Rotten Tomatoes).

Kauniit puvut heijastavat ylpeyttä pitkistä perinteistä, mutta autenttisuus saa väistyä käytännöllisyyden ja esteettisyyden tieltä. Vaeltelevalla soturilla tuskin olisi ollut dynastioiden ajalla varaa kauniisiin silkkivaatteisiin, eivätkä ne olisi olleet millään lailla käytännöllisiä taisteluissa. Käytännöllisyys näyttäytyy lähinnä naisten puvuissa: pitkien mekkojen sijaan monet naiset ovat pukeutuneet housuihin ja puseroihin, Jen ja Mei ovat myös välillä pukeutuneet miesten vaatteisiin. Toisaalta, Mei tekee käytännöllisyyteen liittyen mielenkiintoisen poikkeuksen kaikupelikohtauksessa, jossa hän tanssii hyvin koristeellisessa puvussa (ks. sivu 17) ja yrittää tappa Leon käyttämällä tanssipukuun kuuluvia huiveja. Pitkät huivit käsissä tekevät paitsi kaikupelin tanssista näyttävämmän, mutta niiden käyttö demonstroi myös Mein yli-inhimillisiä kykyjä: hän pystyy pelkällä huivilla käsittelemään miekkaa aivan yhtä hyvin kuin se olisi hänen kädessään. Palaan vielä tähän kohtaukseen sukupuolirooleja käsittelevässä luvussa 5.1.

Kummassakaan elokuvassa ei pidetä outona, että naisella on päällään housut, kun taas se länsimaisesta näkökulmasta pistää silmään. Tosin ainakaan Qing-dynastian aikana nainen housuissa ei ollut mitenkään erikoinen asia (Chinaculture). Mielenkiintoista kyllä, naisesta miehen vaatteissa ei koskaan tehdä suurta numeroa, vaan se korkeintaan ohitetaan nopealla huomautuksella. Esimerkiksi Jin lainaa Meille vaatteensa ja sanoo, että hän näyttää hyvältä niissä. Toisaalta, Chanin mukaan naissoturi vaeltamassa miesten vaatteissa on sekin jo wuxia-kirjallisuudesta tuttu teema (Chan 2009, 86). Länsimaalaisen katsojan silmään etenkin LTT:ssä nais- ja miessoturien vaatteissa ei ole valtavaa eroa, HTPL:ssä ne menevät länsimaisen tottumukseen nähden päinvastoin: miehet käyttävät pitkiä päällystakkeja ja naiset ovat useimmiten pukeutuneet puseroihin ja housuihin.

Samalla kun käsittelen puvustusta, on syytä ottaa huomioon myös elokuvien suhde alastomuuteen. Kummassakaan elokuvassa ei ole suoraa alastomuutta, mutta siihen viitataan muutamaa otteeseen, tosin ainoastaan ylävartalon näyttäminen vaikuttaisi olevan hyväksyttyä. Jin leikkaa Mein päällystakin auki ja yrittää riisua hänet, kuitenkin hän ei saa paljastettua olkapäätä enempää. Myös Jen näyttää korkeintaan paljaan olkapään. Jopa prostituoidut ovat pukeutuneet länsimaisella mittapuulla hyvin peittävästi pitkiin mekkoihin.

Ovatko siis konservatiivisen peittävät vaatteet menneisyyttä? Mielestäni eivät täysin, sillä viettäessäni aikaa Kiinassa olen huomannut yhden itäaasialaista naisten pukeutumistyyliä yhdistävän asian: hameet ja sortsit voivat olla erittäin lyhyitä, mutta puseroiden kaulaukot eivät koskaan ole anteliaita. Toisaalta, hyvin lyhyiden hameiden alle on usein ommeltu kiinni sortsit, mitä länsimaissa näkee harvoin. Tietääkseni lyhyt alaosa ja peittävä yläosa on hyvin tyypillinen yhdistelmä ei vain Kiinassa, mutta myös Japanissa ja Etelä-Koreassa.

4.2. Lavastus

Jaan lavastuksen rakennuksiin ja luonnonmaisemiin, tosin rakennukset tarjoavat minulle verrattain vähän pohdittavaa, sillä elokuvien hahmot ovat vuorovaikutuksessa paljon enemmän luonnonmaisemien kanssa. Toisaalta molemmissa elokuvissa matka on tärkeä osa juonta, joten käy järkeen, että suuri osa elokuvien tapahtumista sijoittuu ulos.

Vidalin mukaan talo elokuvan lavasteena voi olla kodin pienoismaailma tai sitten lähinnä näyttävä museo (Vidal 2012, 66). HTPL:ssä Jenin kodissa on paljon suuria huoneita, joiden kanssa hän ei juurikaan ole vuorovaikutuksessa, makuuhuonetta lukuunottamatta. Nämä muut huoneet ovat museomaisia: kauniita aikakauden esineitä on esillä, mutta ainoastaan kalligrafiavälineitä käytetään. Museomainen talo lavasteena on siis lähinnä vain tausta tapahtumille. LTT:ssä myös bordelli on lähinnä museon kaltainen kaunis rakennus, josta tulee sittemmin käytännöllinen taistelukenttä Mein ja Leon välillä. LTT:ssä ylipäätään kenelläkään ei ole varsinaista kotia, ainoastaan tukikohtia, joihin ei juurikaan muodosteta tunnesiteitä. Esimerkiksi sotilaiden tukikohta/vankila on vain tuhottavana taistelussa kun Jin vapauttaa Mein. Tikarien tukikohta näyttäytyy vain sen aikaa, kun Nia kuulustelee Jiniä, muuten Tikarit liikkuvat vain metsässä.

Sotilaiden tukikohta, bordelli ja majatalo ovat kaikki enemmän tai vähemmän julkisia rakennuksia, jotka taistelukohtauksissa ovat eniten vuorovaikutuksessa hahmojen kanssa. Mielenkiintoista kyllä, suurinta vuorovaikutusta on tällöin lavasteiden tuhoaminen. Länsimaisesta näkökulmasta kiinalainen arkkitehtuuri on kaunista ja eksoottista, mutta siitä huolimatta rakennusten tuhoaminen ei juuri sureta ketään hahmoista, vaan se on

taistelussa välttämätön paha. Länsimaisuuteni vuoksi ja opinnoistani huolimatta en tiedä tarkalleen mikä rakennus, jossa Shu Lien ja Jen taistelevat Mu Bain miekasta on, mutta kyseessä ei ole kummankaan koti. Todennäköisesti se on kung fu -temppli, sillä esillä on useita aseita ja katto on riittävän korkea harjoitteluun tai taistelun käymiseen.

Kuten mainitsin esitellessäni lavastusta, bordelli näyttyy samankaltaisena tilana kuin Daniel Bellin kuvailema karaokebaariprostituutio (Bell 2008, 61-62). Mei ei vain tanssi Jinille, vaan hän myös laulaa, ja Jin lopulta laulaa Mein kanssa. Bellin mukaan karaoken laulaminen on tapa luoda asiakassuhdetta syvempi yhteys prostituoidun ja asiakkaan välille (Bell 2008, 63-64). Toisaalta, humalainen Jin aiheuttaa häiriötä ja käy käsiksi Meihin, jolloin koko bordellin väki soittajia myöten ryntää Mein avuksi, mikä puhuu yhteisöllisyydestä.

Luonnonmaisemien käyttö on hyvin mielenkiintoista, sillä tulkitseen mutkattoman suhtautumisen luontoon olevan myös osa menneisyyttä: luonto tarjoaa turvapaikan, mutta nykyihminen on hukannut suhteensa luontoon, eikä enää osaa elää luonnon kanssa sopusoinnussa. Esimerkiksi Lo asuu luolassa aavikolla ja Tikarit ovat rakentaneet piilopaikkansa bambumetsään. Eristäminen muusta yhteiskunnasta luonnon armoille tarjoaa mahdollisuuden kielletyn rakkauden syntymiselle. Jadeketun luola taas ei tarjoa turvaa Jenille, vaan se on mahdollisuus huumata hänet sekä eristää Mu Bailta ja Shu Lieniltä.

Katsontakerroillani huomaan yhtäläisyyksiä aavikon ja metsän välillä: molemmat ovat armottomia, eikä niissä voi selvitä yksin. Etenkään naiset eivät voi elää yksin: Jen on sitkeä, mutta ei mitenkään selviäisi ilman Lo'n apua aavikolla. Sokea Mei myös pystyy pitämään huolen itsestään kaupungissa, mutta metsässä hän on avuton ja Jinin armoilla. Luonnossa ja kaupungissa molemmissa muodostuu kungfutselaisen hierarkian mukaisia yhteisöjä, joissa vanhemmat ohjaavat nuorempiaan. Toki kaupungissakin nainen tarvitsee jonkinlaisen yhteisön tuekseen, tai hän on vähintäänkin vaarallinen ympäristölleen: esimerkiksi Jen yksinään saa aikaan suurta tuhoa majatalossa, jossa hän vaikuttaa iloiselta pilkatessaan miehiä, mutta pian palaa Shu Lienin luo hakemaan tukea. Kungfutselaisessa hierarkiassa nuorempi Jen on Shu Lienin alempana

Vidalin mukaan pukudraamojen maalaukselliset hetket toimivat rekonstruktiona aikakauden tunnelmasta ja ne samalla osoittavat arvostusta elokuvan yhteydelle kulttuuriperintöön (Vidal 2012, 111). Molempien elokuvien tunnetuimpia ja maalauksellisimpia kohtauksia ovat taistelut bambumetsässä (ks. sivu 19). Bambumetsä on länsimaalaiselle katsojalle eksoottinen ja huikaisevan vihreä. LTT:ssä se myös kätkee sekä aseistaa tottuneen taistelijan. HTPL:ssä bambumetsä tekee taistelusta kuitenkin hankalaa Jenille. Tulkitsen, että koska Jen taistelee asioiden luonnollista järjestystä eli omaa yhteisöään ja omaa asemaansa vastaan, on hänen paljon vaikeampaa tasapainoilla joustavan bambun päällä kuin itsensä ja yhteisönsä kanssa harmoniassa elävän Mu Bain.

LTT:ssä päästäkseen Tikarien luo on Jinin ja Mein ensinnäkin mentävä bambumetsään, jossa odottaa väijytys, mutta paremmin metsän tuntevat Tikarit yllättävät väijytyksen helposti. HTPL:ssä väijytys tapahtuu aavikolla, hyvin aavikon tuntevat rosvot hyökkäävät nopeasti ja tehokkaasti. Luontoa hyvin tuntevat siis osaavat hyödyntää sen ominaisuuksia, mikä puhuu läheisestä suhteesta luontoon. Luonto voi myös tarvittaessa eristää yhteiskunnasta, mikä on erittäin mielenkiintoista kungfutselaisuuden näkökulmasta, mitä käsittelen tarkemmin luvussa 5.1.

Guangzhoussa Kiinan kulttuurin kurssilla luennoitsija kertoi kiinalaisilla olevan erityinen suhde luontoon, mikä herätti vaihto-opiskelijoiden keskuudessa paljon keskustelua. Miten erityinen suhde luontoon oikein näyttäytyy esimerkiksi saasteongelmien kanssa? Mielenkiintoista kyllä, en ole juurikaan löytänyt tutkimusta kiinalaisesta luontosuhteesta, se tuntuu piiloutuvan jonnekin filosofian rivien väliin.

Mitä tämä erityinen suhde luontoon edes tarkalleen on, sillä suomalaisena näen esimerkiksi saasteongelmat lähinnä luontosuhteen puuttumisena. Toinen erikoinen luontosuhteen tai sen puuttumisen muoto on kiinalainen tapa yhdistää teknologia ja luonto, minkä näen jotenkin keinotekoisena. Esimerkiksi tästä tippukiviluola Zhaoqingissä Etelä-Kiinassa, joka on valaistu värikkäillä valoilla. (ks. liite 4)

Käytännössä luontosuhteen puuttuminen näkyy myös siinä, että esimerkiksi keskisyksyn päivänä Guangzhoussa Baiyun-vuorelle voi kävellä asfaltoitua tietä, minkä kiinalaisnaiset voivat varsin hyvin tehdä korkeissa koroissa ja moni kuuntelee

puhelimestaan musiikkia kävellessään. Länsimaalaisena, etenkin suomalaisena, pidän erittäin outona tällaista eristäytymistä luonnosta.

Rakennusten tai vähintään irtaimiston tuhoaminen taistelussa liittyy tulkinnassani monimutkaiseen suhteeseen menneisyyden kanssa. Toisaalta, vanha saa väistyä uuden tieltä, eli keisariaikainen arkkitehtuuri on välttämätön uhri, josta sanoudutaan väkivaltaisesti irti. Toisaalta menneisyys taas on kulttuuriperintöä ja luontoa, jota kiinalaiset näyttävät mielellään ulkopuolisille, mutta kosketus siihen on kadonnut.

5. Menneisyys on petosta ja itsekkyyttä

Tässä luvussa käsitelen menneisyyden henkisiä tasoja ja ankkureita nykyisyyteen ja sensuurin vaikutusta elokuvaan. Kungfutselaisuus ja sukupuoliroolit ovat edelleen läsnä tämän päivän kiinalaisessa yhteiskunnassa, mutta kuinka ne esittäytyvät menneisyyteen sijoittuvissa elokuvissa?

Alaluku 5.2. käsittelee sensuuria ja sen merkitystä kiinalaisiin elokuvaan. Millaisia aiheita elokuvissa saa käsitellä ja miten niitä saa käsitellä? Koska hallituksen sensuuri vaikuttaa näihin elokuvaan, käsitän sensuurin myös yhtenä tasona menneisyyden representaatiossa.

5.1 Kungfutselaisuus ja sukupuoliroolit

Ang Leen sanoin, elokuvien välittämä kuva menneisyydestä ei ole realistinen, se on lähinnä “haave Kiinasta, jollainen se tuskin koskaan on ollut” (Chan 2009, 80). Menneisyyden representaatio on siis varmasti kiillotetumpi kuin mitä todellisuus on ollut, mutta se on optimistinen pyrkimyksessään kohti parempaa: soturit taistelevat vaikeina aikoina kansan ja asioiden luonnollisen järjestyksen puolesta. Kungfutselainen kollektiivinen arvomaailma myös näyttää varoituksen siitä, mitä tapahtuu, jos yksilö ei ota huomioon yhteisöään vaan itsekkäästi kalastelee vain omaa etuaan.

Luvussa 4.2 käsitelin luontoa lavasteena, mutta se on myös mahdollisuus eristää ihmiset yhteisöstään, mikä on kollektiivisen kungfutselaisuuden kannalta erikoista. Toisaalta, eristäminen muusta yhteiskunnasta luo aivan uusia yhteisöjä kuten kapinallisjoukko, aavikkorosvot tai soturit. Nämä yhteisöt toimivat erillään muusta yhteiskunnasta, mutta ne noudattavat ainakin jossain määrin kungfutselaisia hierarkiasuhteita kuten opettaja – oppilas ja mies – nainen.

Elokuvien rakentama menneisyys on täynnä vahvoja naissotureita. Näillä naisilla ei ole mitään ongelmaa puolustaa itseään, mutta yksinään eli vailla vähintäänkin yhteisöä ja erityisesti vailla miestä heidän kykynsä joko valuvat hukkaan tai he ovat vaaraksi yhteisölleen. Mielenkiintoista kyllä, LTT:ssä Tikarien johtajan edustaja Nia on nainen, mutta hän näyttäisi ymmärtävänsä paikkansa yhteisössään niin hyvin, ettei hän horjuta

tasapainoa Tikarien keskuudessa. Tulkitsen, että lentävä tikari, joka ilmestyy äänettä ja osuu vastustajaan, on lähtöisin Nian kädestä, vaikka hänen ei koskaan suoraan näytetä heittävän sitä.

Mielestäni on tässä vaiheessa hyvä nostaa esiin kohtaaminen LTT:ssä, jossa Mei kohtaa Leon metsässä. Leo osoittaa, että hänellä on edelleen tunteita Meitä kohtaan, mutta Mei ymmärtää ensimmäistä kertaa kunnolla rakastuneensa Jiniin ja torjuu Leon tunteet. Leo yrittää raiskata Mein, mutta Nia heittää tikarin Leon selkään ja sanoo, ettei Leo voi pakottaa naista vasten tahtoaan. Tämä kohtaaminen on erityisen mielenkiintoinen siinä, että Mein pelastaa raiskaukselta toinen nainen, eikä Leon tekoa edes yritetä puolustella mitenkään, vaan se on väkivaltaa. Kuten jo aiemmin mainitsin, ennen Zedongin Maon valtaannousua ja kommunistista vallankumousta nainen oli lähinnä omaisuutta (Jakoson & Sarvimäki 2001, 23), joten Tang-dynastian aikana Leo tuskin olisi joutunut vastuuseen teoistaan, mutta rangaistuksena Nia käskee Leon pitää tikarin selässään petoksen merkinä. Toisaalta, selkään uponnut tikari ei pysäytä eikä edes juurikaan hidasta yliluonnollisen voimakasta soturia.

Mediatutkija Ya-chen Chen käsittelee teoksessaan *Women in Chinese Martial Arts Films of the New Millennium: Narrative Analyses and Gender Politics* naisia kiinalaisessa kamppailulajielokuvassa. Hänen mukaansa nainen voi toki olla hyvä oppilas, mutta mestari tai opettaja on aina mies (Chen 2012, 18). Jeniltä puuttuu kuitenkin nöyryys, jota taistelulajien opiskelija tarvitsee. Kungfutselaisessa hierarkiassa opettaja on oppilaan yläpuolella (Bell 2008, 48), mihin Jen ei voi suostua, vaikka hän häviääkin taistelussa Mu Baita vastaan.

Chan käsittää HTPL:ssä Mu Bain miekan miehisenä symbolina, jonka Jen varastaa saadakseen ainakin osan Mu Bain voimista (Chan 2009, 86-87). Miekka on kuitenkin vain lainattua voimaa, Shu Lienin mukaan ilman miekkaa Jen ei ole mitään. LTT:ssä tätä miekan tai tikarin symboliikkaa ei käsitellä ollenkaan yhtä näkyvästi, tosin kohtaaminen, jossa Mei yrittää surmata Leon hänen omalla miekallaan, on myös tulkittavissa yritykseksi varastaa aseensa maskuliininen voima. Miekalla taistelu itsessään ei välttämättä ole niin maskuliinista, mutta miehen aseensa varastaminen on yritys saada miehen sosiaalinen asema yhteisössä. Tikarin käyttö sen sijaan ei ole mitenkään sukupuolittunutta.

Petos kulkee molemmissa elokuvissa mukana tärkeänä teemana: Jen on pettänyt perheensä ja opettajansa, Mei pettää Tikarit. Yhteisön pettäminen ei koskaan tee ketään onnelliseksi, ja suuria uhrauksia tarvitaan tilanteen korjaamiseksi: LTT:n kolmiodraama päättyy Mein (ja mitä todennäköisimmin myös Jinin ja Leon) kuolemaan, HTPL:ssä Jen tajuaa oman henkensä uhraamisen olevan ainoa keino palauttaa tasapaino itsekkäästi aiheuttamaansa kaaokseen. Kollektiiviset arvot ovat tärkeä osa sekä menneisyyttä, että nykyisyyttä, joten niihin voidaan kannustaa myös elokuvissa.

Valtataistelu saattoi käsittää hallituksen kaatamisen, kung fun tyyliuunnan tuhoamisen tai sitten vain vallan päättää omasta elämästä. Taistelu vaatii aina uhreja, eikä lopputulos aina ole haluttu. Itsekkäistä syistä käydyt taistelut eivät koskaan pääty onnellisesti. LTT:ssä Tikarit juonivat kaataakseen korruptoituneen hallituksen, mutta elokuva ei kerro suoraan saavuttivatko he koskaan tavoitteensa. Mei, Leo ja Jin toimivat itsekkäästi, mikä johti kolmiodraamaan ja ainakin Jenin kuolemaan. Kumpikaan miehistä ei saanut haluamaansa naista, ja kaikki tulivat loppujen lopuksi vain petetyiksi.

HTPL:ssa taas Jadeketu yrittää tuhota Wudan-vuoren opin kostaakseen sen, ettei häntä koskaan huolitettu oppimaan koulukunnan saloja. Hän on jo onnistunut myrkyttämään Mu Bain opettajan ja on ainakin osittain korruptoinut Jenin, tosin hänen mielestään Jen on ollut jo syntyjään paha.

Jen taistelee saadakseen vallan päättää omasta elämästään. Jadeketun puheet vapaudesta houkuttavat häntä, mutta Jen ei ole kiinnostunut osallistumaan koston. Jenillä on sentään jonkinlainen kunniakäsitys, ja vaikka vapaus päättää omasta elämästä houkuttaa, syyllisyys oman perheen pettämisestä kalvaa häntä. Toisaalta, Jen tavallaan ottaa vallan omasta elämästään elokuvan lopussa kun hän hyppää alas vuoren rinteeltä. Toki silloin hän pyytää Lo'ta toivomaan jotakin, eikä tee itse omaa toivomustaan. Itsemurha antaa Jenille vapauden ensimmäistä kertaa, hän ei enää ole perheensä tai Jadeketun vallan alainen, vaikka hän tappaa itsensä sovittaakseen petoksensa.

Toisaalta, HTPL loppuu Jenin putoamiseen, eikä näytä hänen osuvan maahan, mikä on saanut Kenneth Chanin oppilaat spekuloimaan. Jen on näyttänyt elokuvassa pystyvänsä uhmaamaan painovoimaa useampaan otteeseen, joten olisi elokuvan universumissa

mahdollista, että Jen sai vihdoinkin vapautensa ja että hän voisi selvitä putoamisesta (Chan 2009, 89-90). Itse tulkitsen, että Jenin itsemurha on rangaistus itsekkäistä valinnoista ja että hänen rauhallisen onnellinen ilmeensä johtuu hänen tekojensa sovittamisesta. Omaan tulkintaani sisältyy myös, että Jen saa viimeisessä päätöksessään rauhan, sillä hän sai viimein oman vapautensa. LTT myös loppuu ainakin Mein kuolemaan, mutta tulkitsen, että koska lopputaistelun syynä on mustasukkaisuus ja kosto, kukaan ei ole onnellinen. Leo kompuroi paikalta pois ja Jin jää suremaan Meitä.



(Jen putoamassa. Kuvakaappaus DVD:ltä)



(Jin suree Meitä, Leo kompuroi pois. Kuvakaappaus DVD:ltä)

Vidalin mukaan eurooppalainen pukudraama etsii jatkuvasti moderniutta menneisyydestä (Vidal 2012, 27), katson myös HTPL:n ja LTT:n tai jopa ylipäätään wuxian tekevän

samaa. Mitä sitten on modernius HTPL:ssä ja LTT:ssä? Oman vapauden etsintä on varsin moderni konsepti kiinalaisessa kulttuurissa (mm. Jakobson & Sarvimäki 2001; Chan, 2009), vaikka sen seuraukset eivät välttämättä ole halutut. Katson, että elokuvien kielletty rakkaus -sivujuonet ovat varsin moderni ja todennäköisesti länsimaista tullut konsepti. Feodaali-Kiinan kungfutselaiseen arvomaailmaan ei mitenkään sopisi Jenin karkaaminen omista häistään tai miehen perässä kotoa karkaaminen. Itsekkäistä syistä toteutettu henkilökohtainen petos tuntuu elokuvien valossa olevan pahin mahdollinen teko, josta rangaistaan kaikista eniten, yleensä kuoleamalla, mikä kuvastaa kollektiivista arvomaailmaa.

5.2. Sensuuri

Menneisyys on siis mystinen paikka, jossa ihmiset tekevät enemmän ja helpommin itsekkäitä valintoja. Kommunistisen puolueen ideologiaan tämä sopii hyvin, sillä on vain sen edun mukaista, että feodaaliajan Kiina näyttäytyy epätäydellisenä. Kuitenkin pitkän historian käyttö kertoo ylpeydestä ja jonkinlaisesta yhteydestä omaan kulttuuriperintöön. Kuitenkin sensuuri määrittelee sen, mistä saa olla ylpeä ja mitä saadaan käsitellä. HTPL ja LTT ovat molemmat julkaistu 2000-luvun alussa, kun taas suuremmat muutokset elokuvien ja TV:n sensuurissa, kuten SARFT:n lista kielletystä sisällöstä, tapahtuivat vasta 2010-luvulla. Nämä sensuurin listat eivät siis vaikuta itse elokuvien sisältöön mutta se voi hyvinkin vaikuttaa niiden esittämiseen.

Menneisyyteen saa siis sijoittaa fiktiivisen rakkaus- ja seikkailutarinan, mutta sitä ei saa tuoda nykyaikaan tai nykyaikaa tuoda menneisyyteen, kuten aikamatkustuksen konseptia koskeva kielto sen määrittää. China Hush -verkkosivuston mukaan aikamatkustus oli erittäin suosittu konsepti 2000-luvun lopussa aina vuoteen 2011 kunnes se kiellettiin. Sivuston mukaan viralliset tahot eivät hyväksyneet enää menneisyyden vääristelyä komedian ja viihteen kustannuksella (China Hush).

Menneisyyttä ei siis sovi vääristellä nykyaikaan, mutta sinne saa upottaa tarinoita. Toisaalta, molempien elokuvien juonikuviot toimivat opetuksina ajasta, jotka halutaan näyttää epätäydellisinä, jolloin itsekkyyys ja petos olivat yleisempiä: petos sen

tarkoituksesta huolimatta ei tuo mitään hyvää kenellekään, ja itsekkäistä syistä toteutettu petos on sovitettavissa vain kuoleamalla.

Toisaalta vaikka sisältö olisi sääntöjen vastaista, se ei estä underground-levitystä. Toki on syytä myös pohtia sitä, kuinka suuri prioriteetti elokuvien sisällön valvonta on. Tai edes kuinka tärkeää on kieltää nimenomaan esimerkiksi aikamatkustus, sillä muitakin kiellettyjä kohtia on.

Toistaisiksi minulle ei ole selvinnyt millaisia sanktioita kielletyn sisällön tekemisestä tai näyttämisestä seuraa. Todennäköisesti kaikki kielletty sisältö ei ole yhtä paha, vaan eri asioista seurannee erilainen rangaistus, mikä voi olla mitä tahansa huomautuksesta useaan vuoteen vankeutta. Esimerkiksi rangaistus pornografisen materiaalin levittämisestä voi olla sakoista enintään kolmeen vuoteen vankeutta, törkeän rikoksen tapauksessa vankeutta voi saada jopa 10 vuotta (Criminal Law of the People's Republic of China).

Menneisyyden kuvaus on siis tarkkaan säännösteltyä. Feodalismien arvostelu on sallittua etenkin LTT:ssä, joka alkaa prologilla, jossa kerrotaan Tang-dynastian olevan korruptoitunut. Keisariaika kaikesta loistostaan huolimatta oli kommunistisen puolueen virallisen mielipiteen mielestä epätäydellinen ja vain taistelua kohti Kiinan kansantasavaltaa, parasta valtiota maailmassa. Tästä virallisesta mielipiteestä poikkeaminen ei ole sallittua. Pitkää historiaa ja loisteliasta kulttuuria toisaalta esitellään mielellään, mutta toisinaan se nähdään matkana kohti täydellistä valtiota epätäydelliseksi luonnehditusta feodalismista (Chinese Constitution).

“Feudal China was gradually reduced after 1840 to a semi-colonial and semi-feudal country. The Chinese people waged wave upon wave of heroic struggles for national independence and liberation and for democracy and freedom. Great and earth-shaking historical changes have taken place in China in the 20th century. The Revolution of 1911, led by Dr. Sun Yat-sen, abolished the feudal monarchy and gave birth to the Republic of China. But the Chinese people had yet to fulfill their historical task of overthrowing imperialism and feudalism.” (Chinese constitution)

6. Juonen ja hahmojen strukturalistinen analyysi

Mitä yhteistä on (länsimaisella) ihmesadulla ja mannerkiinalaisella wuxia-elokuvalla? Satu Apo määrittelee ihmesadun sadun alalajiksi, jonka päähenkilö on ihminen ja jossa on vähintään yksi yliluonnollinen elementti (Apo 1986, 17). Wuxian soturit pystyvät yliluonnollisiin tekoihin, kuten lentäminen, hyppääminen erittäin korkealle ja he kestävät hengenvaarallisia vammoja. Toisaalta, niitä ei elokuvan universumissa pidetä mitenkään epätavallisina vaan ne ovat vain taitavan soturin kykyjä. Mikä taas ei puolla Apon määritelmään istumista, on ajattomuus ja paikattomuus: HTPL ja LTT molemmat sijoittuvat enemmän tai vähemmän eksaktiin aikaan ja paikkaan: LTT:n tapauksessa se on eksplisiittisesti vuosi 859 ja HTPL:n tapauksessa menneisyyttä implikoidaan puvustuksen ja lavastuksen avulla. Käsittelen elokuvien juonia satuina, eli kertomuksina, joilla ei ole todellisuuspohjaa, tosin sillä varauksella, että historiallinen aikakausi on olemassa. Tässä luvussa käsittelen elokuvien juonta ja hahmoja satujen tavoin. Kuinka paljon kiinalainen moderni kamppailulajielokuva vastaa Alan Dundesin teoriaa saduista?

Seuraavaksi sovellan Dundesin lyhyempiä eli kahden ja neljän motifeemin (Dundes 1968, 61, 64, 72) rakenteita elokuvien juoniin. Verratessani pyrin muistamaan kulttuurierot Pohjois-Amerikan ja Kiinan välillä. Amerikan alkuperäiskansan satu voi olla lyhimmillään olla vain yhden motifeemin (Dundes 1964, 75). Satu voi olla vain yksi motifeemi, tai sitten useamman kombinaatio. Tarkastelemani elokuvat ovat useamman motifeemin muodostamia.

Ensimmäisenä otan käsittelyyn ydinrakenteen *puute/puutteen poistaminen* (Dundes 1964, 61). HTPL:ssä katson, että Jenin puute on se, että hänellä ei ole valtaa päättää omasta elämästään. Lopun itsemurha taas sitten olisi viimeinen ja samalla täydellinen vallan ottaminen eli puutteen poistaminen. LTT ei taas istu kaavaan yhtä helposti, mutta mieleeni nousee kaksi mahdollista tulkintaa. Ensinnäkin, kaikki kolme päähenkilöä ovat suorittamassa soluttautumistehtävää yrittääkseen kaataa tai suojella Tang-dynastiaa. Puute olisi siis säilyttää tai tuhota asioiden nykytila. Toisaalta he kaikki epäonnistuvat tehtävissään, joten puute ei poistu. Toinen mahdollinen näkökulma on, että kaikilta

hahmoilta puuttuu enemmän tai vähemmän rakkaus, minkä Mei ja Jin saavat hetkeksi, jolloin puute poistuu.

Seuraavaksi käsittelen rakennetta *kielto*, (kiellon) *rikkominen*, *seuraus* ja *pakoyritys* (Dundes 1964, 64). HTPL:ssä ei ole mitään eksplisiittistä kieltoa, tosin Dundesin mukaan kielto voi myös olla myös jokin tabu (Dundes 1964, 65). HTPL:n tapauksessa kielto voisi olla ensinnäkin ”älä varasta”, Jen kuitenkin varastaa Mu Bain miekan, aiheuttaa tuhoa ympärillään ja karkaa häistään. Toinen vaihtoehto olisi, että kielto on sekä implisiittinen ”älä ole itsekäs”. Jen toimii itsekkäästi, satuttaa läheisiään ja yrittää paeta onnettomuuttaan taistelemalla. LTT:ssä katson kiellon olevan ”älä petä yhteisöäsi”. Kaikki kolme päähenkilö kuitenkin pettävät toisensa tavalla tai toisella, seurauksena on mustasukkaisuutta ja raivoa. Mei päästää Jinin pakoon, ja seuraa pian perässä, mielestäni tässä vaiheessa on hyvä huomata, että pako todellakin jää yritykseksi kaikkien todennäköisesti kuollessa lopussa.

Viimeisenä rakenne *puute*, *valhe*, *petos* ja *puutteen poistaminen* (Dundes 1964, 72). Puute ja sen poistaminen ovat samat kuin ensimmäisessä esittelemässäni rakennekaavassa, mutta valheen löytäminen on hankalampaa. Jadekettu korruptoi Jenin valheillaan, Jen pettää ystävänsä Shu Lienin varastamalla Mu Bain miekan. LTT:ssä kaikki kolme päähahmoa ovat peitetehtävissä ja esiintyvät muina henkilöinä, kielletyn rakkauden myötä oikeastaan kaikki pettävät toisensa.

Seuraavaksi sovellan Vladimir Proppin teoriaa satujen hahmotyypeistä HTPL:n ja LTT:n hahmoihin. Vladimir Proppin teorit venäläisistä kansansaduista ovat saaneet osakseen paljon kritiikkiä (mm. Apo 1986), mutta mielestäni on kiinnostavaa verrata HTPL:n ja LTT:n hahmoja Proppin hahmotyypeihin, joita on kaiken kaikkiaan kahdeksan (Propp 1968, 79-80). 1.roisto, 2. lahjoittaja, 3. auttaja, 4. prinsessa, 5. prinsessan isä, 6. lähettäjä, 7. sankari 8. valesankari (Propp 1968, 79-80). Tässä vaiheessa haluan huomauttaa, että kummassakaan elokuvassa ei mielestäni ole vastinetta jokaiselle näistä hahmotyypeistä ja että tulkintani on subjektiivinen. Oletan, että tämä johtuu osaksi kulttuurieroista

kiinalaisen populaarin elokuvan ja venäläisen kansansadun välillä, mutta myös osaksi Proppin teorian ehdottomuudesta.

Ketkä sitten ovat elokuvien roistot? LTT:ssä se ei mielestäni ole niin yksiselitteistä, sillä kaikki kolme päähahmoa tekevät varsin kyseenalaisia asioita, mutta kyse ei ole Proppin teorian kaltaisesta sankarin vastustamisesta (Propp 1968, 79), vaan hahmot tekevät inhimillisyyttään itsekkäitä valintoja. HTPL:ssä Jadekettu on helpommin osoitettavissa roistoksi, vaikkakin hänen katkeruudelleen on olemassa tausta patriarkalaisen yhteisön hyljeksinnässä ja hyväksikäytössä (Chan 2009, 85). Kenneth Chan pitää Jeniä tarinan roistona, joka kylläkin tekee parannuksen (Chan 2009, 85-86). Varastaminen ja tuhon tekeminen ovat kyllä roistolle sopivia tekoja, mutta mielestäni nimenomaan parannus ja tekojensa katuminen eivät sovi roiston muottiin, vaan Jen on enemmänkin Jadeketun manipuloinnin uhri. Jadekettu ja Leo eivät ole kaikissa suhteissa ole yhtä helposti rinnastettavissa toisiinsa kuin esimerkiksi Mei ja Jen. Kummatkin ovat kuitenkin entisiä rakastajia, jotka ovat hylkäämisen takia katkeroituneet ja haluavat kostaa vääryyttä tehneille.

Sankarin löytäminen LTT:stä on aivan yhtä hankalaa kuin roistonkin. Oikeastaan kaikki kolme päähenkilöä voivat olla yhtä hyvin sankareita kuin roistojakin. He ovat kaikki omalla tehtävällään, joiden suorittamisessa he kaikki kohtaavat joltakin toiselta vastustusta (Propp 1968, 79). HTPL:ssä Mu Bai ja Shu Lien ovat helposti tulkittavissa sankareiksi, he ovat suorittamassa tehtävää eli selvittämässä miekan varkautta (Propp 1968, 80). Toisaalta, Lo on myös suorittamassa tehtävää, saada Jen omakseen, mutta en katso Lo'n olevan tarpeeksi tapahtumien keskiössä ollakseen elokuvan sankari. Shu Lien on myös tavallaan auttaja, hän yrittää saada Jenin takaisin hyveiden tielle ja olemaan rehellinen itselleen. Kungfutselaisessa kontekstissa Mu Bai on myös auttaja, hän yrittää auttaa Jeniä löytämään takaisin harmoniaan hyväksymällä asioiden luonnollisen tilan.

Ovatko Mei ja Jen sitten prinsessoja? Proppin mukaan prinsessa on haviteltu henkilö (Propp 1968, 79), Mein tapauksessa molemmat Jin ja Leo yrittävät saada hänet itselleen. Jen on jo luvattu toiselle miehelle, mutta hän ei itse sitä hyväksy, eikä hyväksy Lo'kaan.

Proppin teoriassa prinsessa ja prinsessan isä eivät ole erotettavissa toisistaan (Propp 1968, 79, ja isä voi antaa epäsovivaksi kokemalleen kosijalle vaikeita tehtäviä vastineeksi tyttärensä kädestä (Propp 1968, 80). Kungfutselaisessa kontekstissa Jenin isä olisi valinnut tyttärelleen mielestään sopivan puolison, vaikka siitä ei juurikaan elokuvassa itsessään puhuta. Lo on varmasti epäsovinnainen kosija, mutta Jenin isä ei anna hänelle tehtäviä, vaan Jen karkaa. Mein isän osuus tapahtumissa jää epäselväksi, mutta Nia toimii isän roolissa tarjotessaan Jinille Meitä vaimoksi. Tosin, kyseessä on ansa.

Valesankarin, lähettäjän tai lahjoittajan kategorioihin sopivia hahmoja en elokuvista löytänyt. Oletan tämän johtuvan niin Proppin varsin seikkaperäisestä ja tarkasta listasta sekä kulttuurieroista Venäjän ja Kiinan välillä.

Dundesin mukaan hyvä/paha -dualismi ei ole välttämättä läsnä hänen aineistossaan, toisin kuin Proppilla (Dundes 1964, 72). Sama on nähtävissä HTPL:ssä ja LTT:ssä, joten hahmot eivät istu muotteihin kovin helposti. Tulkitsen tämän dualismin puuttumisen elokuvista olevan kulttuurisidonnaista. Kuitenkin rakennekaavoihin elokuvat tuntuvat sopivan hyvinkin helposti.

7. Lopuksi

Millainen menneisyyden representaatio sitten on HTPL:ssä ja LTT:ssä? Menneisyys näyttäytyy siis kauniina rakennuksina, näyttävinä aikakauden pukuina ja tiukkana yhteiskuntana, jota vastaan kapinoinnista seuraa vain vahinkoa ja onnettomuutta. Toki tähän samaan menneisyyteen sopii myös henkeäsalpaavat luonnonmaisemat, joihin yliluonnollisen voimakkailta sotureilla on hyvin harmoninen suhde. Naissoturit voivat myös olla hyvinkin voimakkaita, mutta loppujen lopuksi kungfutselaisessa arvomaailmassa naisen paikka on vaimona ja osana yhteisöä.

Petos on lähes aina syynä taisteluille. Mei on mielestäni selkein esimerkki tästä: hän ei petä ainoastaan entistä rakastettuaan, vaan myös Tikarit aikoessaan karata Jinin kanssa. Leo taas on rehellinen tunteissaan Meitä kohtaan, mutta pettää hänen luottamuksensa yrittäessään raiskata hänet. Jin taas pettää hovin jättäessään tehtävänsä poliisina. LTT:ssä petokset kulmineituvat lopputaisteluun, ja eniten petosta viljellyt Mei kuolee. Petos on molemmissa elokuvissa henkilökohtaista, Tikarit ovat Mein perhe, jonka hän hylkää miehen takia. Jadekettu on omalla kostoretkellään ja Jen pettää perheensä omista itsekkäistä syistä. HTPL:ssä kaikki lähtee liikkeelle Jadeketun pettäessä Wudan-vuoren koulukunnan kun hän myrkyttää Mu Bain opettajan ja yrittää korruptoida Jenin mukaan kostoretkelle. Elokuva on oikea petosten vyyhti, vaikka siinä ei varsinaisesti taistella hallitusta vastaan.

On erittäin mielenkiintoista huomata, että ajallisesta ja maantieteellisestä etäisyydestään huolimatta mannerkiinalainen populaari elokuva sopii ja ei sovi länsimaiseen strukturalismiin. Hahmojen sovittaminen on hyvin hankalaa jopa sankari/roisto -muottiin, sillä kiinalainen kulttuuri ei tarvitse välttämättä länsimaiselle sadulle tyypillistä hyvä/paha -dualismia (Dundes 1964, 72). Rakenteet noudattavat kyllä enemmän tai vähemmän satujen rakenteita.

Strukturalistinen analyysi tuo ennen kaikkea esiin kungfutselaisen kollektiivisuuden. Mahdollinen sankari tai roisto näyttäytyy juurikin heidän suhteessa yhteisöönsä: kuinka hän toimii haitatakseen tai auttaakseen yhteisöään? Toimiiko hän itsekkäiden syiden pohjalta?

Kuten jo aikaisempaa tutkimusta käsitellessäni mainitsin, kiinalaista populaarikulttuuria ei ole juurikaan tutkittu folkloristiikassa, joten se tarjoaa valtavasti mahdollisuuksia uudelle tutkimukselle. Olisi esimerkiksi erittäin mielenkiintoista perehtyä syvemmin wuxian tai yleensä kiinalaisen populaarikulttuurin naishahmoihin tai vertailla niitä länsimaisiin naissankareihin sekä perehtyä sensuurin ja populaarikulttuurin suhteeseen.

Vaikka graduni käsittelee kamppailulajielokuvia, en valitettavasti juurikaan päässyt syventymään kung fun ja elokuvaväkivallan suhteeseen. Mielestäni olisi erittäin kiehtovaa selvittää miksi wuxia näyttää mieluummin elaboroituja taisteluliikkeitä, eikä loukkaantumisia tai verta. Sensuuri on varmasti yksi syy, mutta uskon siihen liittyvän myös kung fun filosofiaa, jota en kovin hyvin tunne.

8. Lähteet

Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme (2000). Ohjaus Ang Lee, pääosissa Chow Yun Fat, Michelle Yeoh, Ziyi Zhang ja Chang Chen. Kesto 115 minuuttia.

Lentävien tikarien talo (2003). Ohjaus Yimou Zhang, pääosissa Ziyi Zhang, Takeshi Kaneshiro ja Andy Lau. Kesto 115 minuuttia.

Elektroniset lähteet

Ancient Origins

<https://www.ancient-origins.net/history-famous-people/ballad-hua-mulan-legendary-warrior-woman-who-brought-hope-china-005084> Luettu 30.11.2018

The Atlantic: Why Google Quit China—and Why It’s Heading Back

<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/01/why-google-quit-china-and-why-its-heading-back/424482/> Luettu 28.2.2017

The Central People’s Government of the People’s Republic of China

http://www.gov.cn/flfg/2010-05/20/content_1609751.htm Luettu 10.3.2018

Chinese constitution

http://www.npc.gov.cn/englishnpc/Constitution/node_2825.htm Luettu 3.3.2016

Chinaculture

http://en.chinaculture.org/library/2008-01/28/content_28379.htm Luettu 30.11.2018

Criminal Law of the People's Republic of China: Section 9 Crimes of Producing, Selling or Disseminating Pornographic Materials

http://www.npc.gov.cn/englishnpc/Law/2007-12/13/content_1384075.htm

Luettu 14.11.2018

ChinaHush

<http://www.chinahush.com/2011/04/03/no-more-time-travel-drama-authority-says-it-disrespects-history/> Luettu 20.9.2018

Chinasage: Color Symbolism in Chinese Art

<http://www.chinasage.info/symbols/colors.htm> Luettu 15.11.2018

International Movie Database

1. https://www.imdb.com/title/tt0190332/awards?ref_=tt_awd Luettu 28.9.2018
2. https://www.imdb.com/title/tt0385004/awards?ref_=tt_awd Luettu 28.9.2018
3. https://www.imdb.com/title/tt0299977/awards?ref_=tt_awd Luettu 28.9.2018
4. https://www.imdb.com/title/tt0473444/awards?ref_=tt_awd Luettu 28.9.2018

Rakuten Viki

<https://www.viki.com/about> Luettu 22.2.2018

Rotten Tomatoes: The Great Wall

https://www.rottentomatoes.com/m/the_great_wall_2017/ Luettu 16.10.2018

Yle: Jadesoturin Kiinan-valloitus jäämässä odotettua vaisummaksi

<https://yle.fi/uutiset/3-5753660> Luettu 20.4.2018

Kirjallisuus

Apo, Satu 1986. *Ihmesadun rakenne. Juonien tyypit, pääjaksot ja henkilöasetelmat satakuntalaisessa kansansatuaineistossa*. SKS Helsinki. 1986.

Bauman, Richard, 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. New York. Oxford Oxford University Press.

Bell, Daniel 2008. *China's New Confucianism. Politics and Everyday Life in a Changing Society*. Princeton University Press. New Jersey.

Berthrong, John H. 1998. *Transformations of the Confucian Way*. Westview Press. Colorado.

Celli, Carlo 2011. *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. Palgrave Macmillan. New York.

Chan, Kenneth 2009. *Remade in Hollywood: the Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong University Press.

Chen, Ya-chen 2012. *Women in Chinese Martial Arts Films of the New Millennium: Narrative Analyses and Gender Politics*. Lexington Books.

Costanzo, William V. 2014. *World Cinema through Global Genres*. Somerset: Wiley 2013.

Di, Miao 2011. Between Propaganda and Commercials: Chinese Television Today. *Changing Media, Changing China*. Toim. Shirk, Susan L. Oxford University Press. sivut 91-114.

Dundes, Alan 1964. *Morphology of Folktales*. FF Communications No. 195. Helsinki. Suomalainen Tiedeakatemia 1964.

Dundes, Alan 2007. *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*. Toim. Bronner, Simon J. Utah University Press. Logan Utah. 2007.

Greenhill, Pauline 2012. Folklore and/on Film. *A Companion to Folklore*. John Wiley & Sons, Incorporated. s. 483-499

Huang, Ray 1997. *China: A Macro History. Turn of the Century Edition*. An East Gate Book. New York.

Jakobson, Linda & Sarvimäki, Marja 2001. *Perinteen taika: nykyaika Kiinassa, Etelä-Koreassa ja Japanissa*. WSOY Helsinki

Kinnunen, Anna 2016. Onnellinen mielisairaalapotilas? Poikkeavuus ja erilaisuuden rajankäynti elokuvassa Prinsessa. *Lähikuva* 3/2016. sivut 24-41.

Koven, Mikel J. 2003. "Folklore studies and popular film and television, a necessary critical survey" –Journal of American Folklore vol. 116 nro 460, 176-190

Möter, Jessica 2009. *Kuka pelkää noitua? Dario Argenton Suspirian semioottinen analyysi*. Pro Gradu – tutkielma. Folkloristiikka. Turun yliopisto.

Paltemaa, Lauri & Vuori, Juha 2012. *Kiinan kansantasavallan historia*. Gaudeamus Helsinki University Press.

Propp, Vladimir 1968. *Morphology of the Folktale*. University of Texas Press.

Pöysä, Jyrki 2010. Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. *Vaeltavat metodit*. Toim. Pöysä, Jyrki & Vakimo, Sirkka. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. Joensuu.

Smith, Richard J. 1994. *China's Cultural Heritage. The Qing Dynasty, 1644 – 1912*. Westview Press.

Teo, Stephen 2009. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh University Press.

Tsai, Jung-Fang 1993. *Hong Kong in Chinese History: Community and Social Unrest in the British Colony, 1842-1913*. Columbia University Press.

Vidal, Belén 2012. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam University Press.

Zhang, Juwen 2005. Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity. *Western Folklore, Vol. 64, No. 3/4, Film and Folklore* (Summer – Fall, 2005), 263-280. Western States Folklore Society.

Kuvat:

DVD-kuvakaappaukset

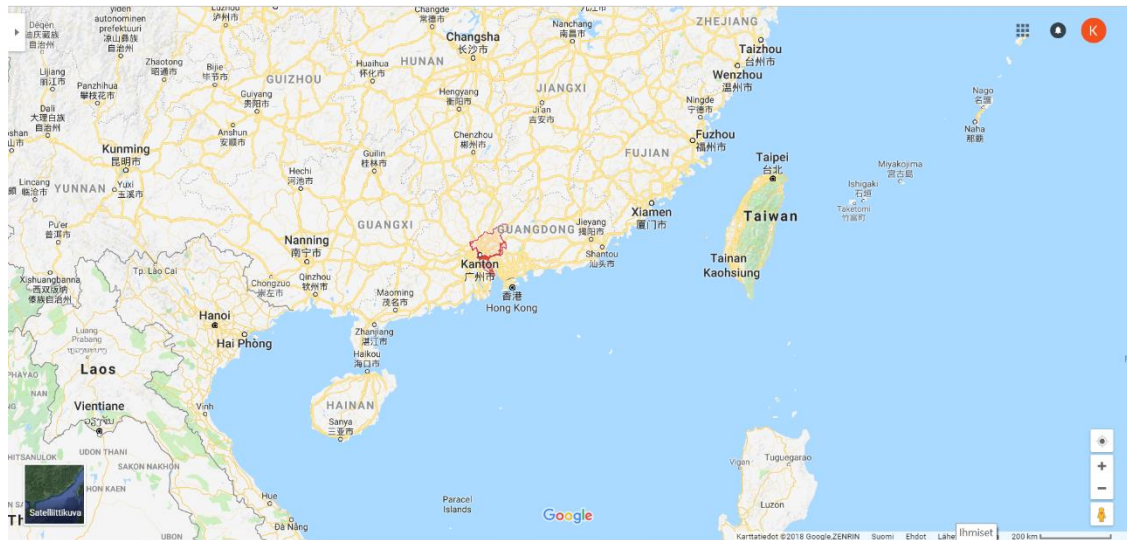
Kuvakaappaus mobiilisanakirja Plecosta

Kuvakaappaukset Googlen kartoista

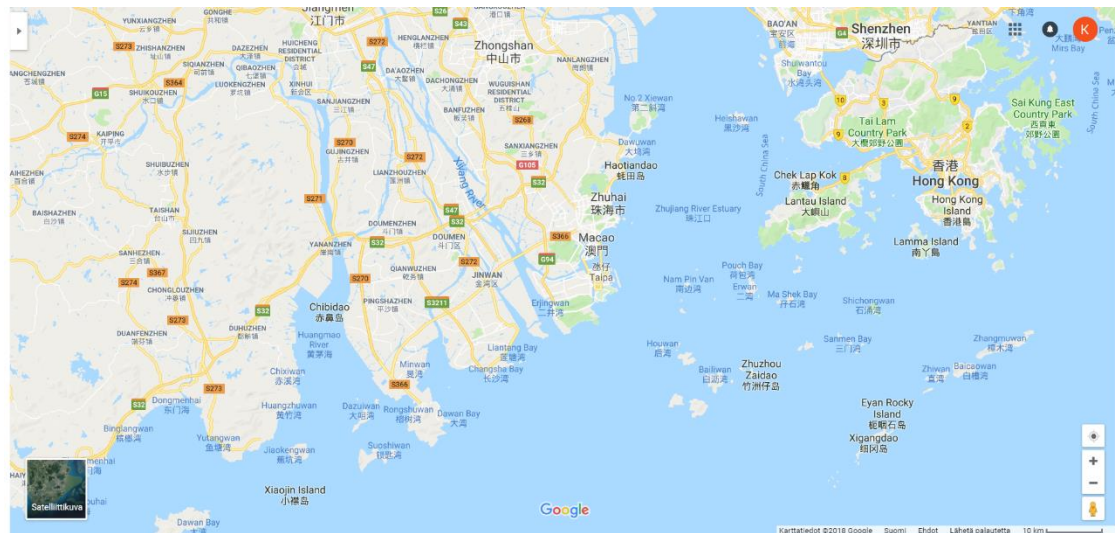
Tekijän omat kuvat

9. Liitteet

Liite 1. Guangzhou/Kanton, Hong Kong ja Taiwan (Kuvakaappaus Googlen kartoista)



Liite 2. Macao (Kuvakaappaus Googlen kartoista)



Liite 3. Xi'an (Kuvakaappaus Googlen kartoista)



Liite 4. Tippukiviluola Zhaoqingissä. (Kuva: Kaisa Pöllänen)

