

WiderScreen.fi 1/2008
3.6.2008

**Viidennen sukupolven
 ristiriitainen naiskuvaus**

Outi Hakola
 FM, tutkija
 Mediatutkimus
 Turun yliopisto

Tulostettavat versiot
 - [htm](#)
 - [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

Viidennen sukupolven ristiriitainen naiskuvaus

Länsimaiselle yleisölle mannerkiinalaisen elokuvan ovat tuoneet tutuksi 1980-luvulla aloittaneet uuden sukupolven ohjaajat, joita kutsutaan viidenneksi sukupolveksi kiinalaisen elokuvan ja elokuvakoulutuksen historian mukaisesti.

Sukupolven tunnetuimmat ohjaajat ovat olleet miehiä, mutta elokuvien pääroolit ovat naisten hallussa ja ylipäänsä naisen kokemus ja naisen näkökulma ovat tärkeitä. Kiinan tämän hetken kenties palvotuimpiin naistähtiin lukeutuva Gong Li on aloittanut uransa viidennen sukupolven kanssa ja antanut näiden elokuvien kautta kasvot kiinalaiselle naiseudelle. Tässä artikkelissani käsittelen naiseuden merkitystä viidennen sukupolven elokuvissa.

Kiinalaisen elokuvan viides sukupolvi

Vuoden 1949 vallankumous ja Maon astuminen valtaan vaikuttivat ratkaisevasti paitsi Kiinan historiaan, myös kiinalaisen elokuvan suuntaan. Aiemmin kukoistanut elokuvakulttuuri korvattiin neuvostoliittolaisella sosialistisella elokuvalla ja kotimaisella propagandistisella tuotannolla. Myöhemmin kulttuurivallankumouksen aikaan elokuvanteko loppui maasta lähes kokonaan ja elokuvantekijöitä "puhdistettiin" ahkerasti. (Lee 1999, s. 6-20.)

Maon kuolema vuonna 1976 oli merkittävä käännekohta. Kun yhteiskunnan, talouden ja kulttuurin rakenteita purettiin ja uudelleen rakennettiin, käynnistettiin jälleen myös elokuvateollisuus. Pekingin elokuva-akatemia avattiin ja vuonna 1982 koulusta valmistui koulun historian viides vuosiluokka, joka haki vaikutteita pikemminkin länsimaisesta elokuvasta kuin kotimaansa perinteestä. Heidän tuotannostaan tunnistettiin yhtenäisiä piirteitä ja niinpä heidät nimettiin kiinalaisen elokuvan viidenneksi sukupolveksi.

Tässä kiinalaisen elokuvan uudessa aallossa korostui uudenlainen estetiikka ja yhteiskunnallisuus, joka nousi sukupolvea yhdistävistä kokemuksista kulttuurivallankumouksen aikana. Tunnetuimmat sukupolven edustajat, kuten Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang ja Zhang Yimou, lähetettiin maaseudulle joko ruumiilliseen työhön tai armeijan palvelukseen. Koulunkäynnin sijasta he saivat maolaisen kasvatuksen.

Ravistelevat kokemukset kulttuurivallankumouksen pauloissa olivat sytyttäneet näissä miehissä halun käsitellä kokemuksiaan ja kommentoida maataan ja kulttuuriaan. Sukupolven ensimmäisissä 1980-luvulla julkaistuissa elokuvissa korostuvatkin heidän kokemuksensa maaseudulla, feudaalisten perinteiden ja kommunismin yhteentörmäys ja ylipäänsä kansakunnan menneisyyden uudelleen kirjoittaminen.

Ohjaajat olivat toki osa pidempää kiinalaisen elokuvan linjausta. He eivät pyri kieltämään sosialismia, joka on ollut Kiinassa positiivisesti arvostettu kulttuurin muoto. Kuitenkin heidän elokuviaan voidaan nimittää postsosialistisiksi, sillä ne tuovat esille sosialismin ongelmia ja pyrkivät vaikuttamaan olemassa olevaan järjestelmään. Postsosialistiset elokuvat heijastavat Kiinan moniulotteista kulttuuria tavalla, joka aiemmin vallalla olleessa sosialistisessa realismissa ei ollut aina mahdollista. (Postsosialistisesta perinteestä ks. Pickowicz 1996, s. 57-62, 82.)

Uuden aallon elokuvat purkivat kuvaa Kiinasta maana ja kansakuntana ja he kritisoivat erityisesti kulttuurivallankumouksen vuosia. Sukupolven kiinnostus historiaan on moninainen: ensinnäkin se on menneisyyden uudelleen tulkintaa, toiseksi historiallisuus välttää nyky-yhteiskunnan suoraa kritiikkiä ja siten kiertää sensuuria sekä kolmanneksi he ovat nostaneet esille kulttuurin staattisia perusrakenteita, jotka ovat säilyttäneet asemansa mullistusten keskellä. (Hagner 1997, s. 232, 236.)

Paitsi, että viides sukupolvi sisällöllisesti kyseenalaisti kiinalaista kulttuuria, he myös muodollisesti pyrkivät irrottamaan elokuvan näyttämöperinteistä. He tavoittelivat uudenlaista elokuvan kieltä, jonka visuaalisuus ja teemat pohjautuivat kiinalaiseen maalaustaiteeseen sekä kirjallisuuteen, ja jonka kerronta rakentui länsimaisen elokuvan tapaan. Sisällöllisesti he ottivat etäisyyttä perinteiseen sosialistiseen realismiin ja muodollisesti vetivät rajaa venäläisvaikutteiseen elokuvakerrontaan. He modernisoivat kiinalaisen elokuvan ottaen mallia länsimaista, erityisesti italialaisesta neorealismista. (Cornelius 2002, s. 35-36.)

Viidennen sukupolven ohjaajat ovat edelleen aktiivisia, mutta alkuvaiheen yhtenäisyys on karissut vuosien varrella. Yhteiskuntakriittisyydelle ei ole enää samaa kysyntää kuin aiemmin, sillä kaupallisuuden vaatimus on osoittautunut valtion virallista sensuuria tehokkaammaksi rajoituskeinoksi. Kiinan valtio on vähentänyt elokuvatuotantoa ja tuotantoa joudutaan rahoittamaan kaupallisesti, minkä nämä tunnetut ohjaajat tekevät pääosin kansainvälisillä markkinoilla. Myös katsojat vaativat kaupallisuutta, sillä nuorilla katsojilla ei ole enää

omakohtaista kokemusta kulttuurivallankumouksesta ja heitä kiinnostaa enemmän Hollywood-elokuva kuin paikallinen tai kanta-aottava elokuva.

Yhtenäisen kokemuspohjan hajottua ja kaupallisten sekä kansainvälisten projektien yleistessä on sukupolven yhtenäinen identiteetti väistynyt. Vastuu kriittisestä yhteiskunnallisuudesta on siirretty nuorempien sukupolvien kannettavaksi. Muun muassa Zhang Yimou tunnetaan nykyään pikemmin taistelulajispektaakkeleistaan, kuten *Hero* (Ying xiong, 2002) tai *Lentävien tikarien talo* (Shi Mian Mai Fu, 2004) ja Chen Kaigen suosituimmaksi elokuvaksi on noussut keisaridynastiaa kuvaava *Keisari ja salamuraaja* (Jing Ke Ci Qin Wang, 1999).

Samalla valtiovallan suhtautuminen ohjaajiin on muuttunut. Vielä vuonna 1996 viidennen sukupolven ohjaajia ei kutsuttu lainkaan valtion järjestämiin elokuvan 100-vuotisjuhliin ja kiinalaisen elokuvan 90-vuotisjuhliin. Sen sijaan vuoden 2008 kesäolympialaisten aloitus- ja päättäjäisseremonioiden ohjaajaksi kelpasi jo Zhang Yimou. Viides sukupolvi on noussut kapinoitsijoista salonkikelpoisiksi mannekiineiksi.

Zhang Yimou itse kommentoi, etteivät he alunperinkään olleet niin yhtenäinen suuntaus, kuin millaiseksi kriitikot heidät leimasivat. Sen sijaan he ovat pyrkineet kukin omalta osaltaan kommentoimaan kokemiaan asioita ja heidän merkittävimäksi teokseen jäi kansallisen elokuvatuotannon vauhtiin saaminen. (Tan 2001, s. 155) Silti viidennen sukupolven ohjaajien teoksista voidaan erottaa ainakin yksi piirre, joka on säilynyt keskeisenä heidän tuotannossaan eri vuosikymmeninä. Naisen kuvaus ja naisen asema nousevat näissä teoksissa huomion kohteeksi, vaikkakin painotukset hieman vaihtelevat eri vuosikymmeninä.

Naiset ja kansakunta: alistuneisuuden vertauskuva

Viidennen sukupolven ohjaajat nostivat elokuviensa päähenkilöiksi ja sankaritariksi naiset. Naiseuden korostamista ei voi tulkita suoraan ja yksinkertaistaen feminismin alkusoitoksi, vaan ilmiö on luettava osana kontekstiaan. Tulkinnoissa naiseus kääntyy symboliksi, joka palautuu viime kädessä miehisyyden ja vallan kysymyksiin. Viidennen sukupolven elokuvissa miehet ja naiset toimivat toistensa ja samalla yhteiskunnan heijastajina. Keskushenkilöinä toimiville sankarittarelle luovat vastineita eri-ikäiset miehet.

Muun muassa Chen Kaigen esikoisohjauksessa *Keltainen maa* (Huang Tudi, 1984) kerrotaan nuoresta kommunistista, joka saapuu maan syrjäseudulle levittämään uutta ideologiaa. Hän majoittuu perheeseen, johon kuuluvat vanha isä, nuori tytär ja mykkä poika. Tytär nousee tarinan keskeiseksi henkilöksi, sillä nuorukaisen ideologia näyttäytyy hänelle mahdollisuutena päästä pois ennalta määrätystä elämästä. Elokuvan alussa tytär hoitaa perheen kotiaskeet ja palvelee kotinsa miehiä ja myöhemmin isä myy hänet morsiameksi miehelle, jota tytär ei ole koskaan tavannut. Niinpä nuorukaisen tarinat armeijasta, jossa miehet ja naiset kulkevat rintarinnan, luovat tyttäreen tulevaisuuden toivoa.

Tarinassa on kolme keskeistä mieshahmoa, jotka edustavat erilaisia yhteiskunnallisia asioita. Vanha isä edustaa feudaalisia perinteitä, joissa naiset ovat omistuksen kohteita. Nuorukainen puolestaan edustaa kommunistista aatetta, joka lupaa edistystä ja muutosta vanhentuneeseen yhteiskuntamalliin. Kommunismi ei kuitenkaan pysty täyttämään antamia lupauksia, sillä kun tyttärelle ollaan näittämässä tunteettomalle, ei nuorukainen ole läsnä. Tytär yrittää itse irrottautua tilanteestaan ja tavoitella kommunismin lupauksia, mutta hukkuu pakomatkallaan ja kuolee ennen kuin nuorukainen palaa takaisin kylään. Perheen nuorin jäsen, mykkä poika sen sijaan saa edustaa tulevaisuutta ja sukupolvea, joka kenties pystyy irrottautumaan sekä aikaisemmista perinteistä että kommunismista ja tavoittelemaan jotain uutta.

Kiinalaisessa fiktiossa naishahmoille on jo perinteisesti annettu symbolinen rooli. Naiset ovat saaneet toimia sekä kansakunnan että miehisyyden toiseutena ja heijastuspintana. Viides sukupolvi hyödyntää omissa töissään tätä samaa perinnettä, jossa feminiinisten kertomusten kautta keskustellaan kiinalaisesta nationalismista ja historiasta. (Aiheesta lisää esimerkiksi Silbergeld 1999, s 134)

Varhaisessa kiinalaisessa elokuvassa naiset esiintyivät tarinan kerronnan perinteen mukaisesti joko hyveellisinä tai paheellisina. Paheelliset naiset saivat tehtäväkseen synnyttää jännitteitä ja juonen käännteitä, kun taas sankaritariksi nostettiin naiset, jotka edustivat kongfutselaisia hyveitä, kuten kestäkykyä, kärsivällisyyttä ja ymmärtämistä. 1930-40-luvujen naisliike kuvasi naiset uhreiksi, jotka saivat edustaa Kiinan ja koko sen kansakunnan heikkouksia. Kommunistisella ajalla naiset valjastettiin propagandan palvelukseen ja heidät esitettiin kommunismin rakentajina ja kommunistinen puolue naisten vapauttajana. (Cornelius 2002, s. 75-76; Silbergeld 1999, s. 151.) Naiset saivat kantaa kansallista ideologiaa, jossa jokainen kansalainen osallistuu maan rakentamiseen, vaikka heille ei todellista valtaa tai vastuuta annettukaan.

Samalla tavalla viidennen sukupolven elokuvat jatkavat perinnettä, jossa naiseus saa elokuvissa symbolisen merkityksen. Edellisten sukupolvien tavoin viidennen sukupolven ohjaajat käyttivät sukupuolisuutta kuvaamaan luokkasuhteita. Etenkin heidän varhaisvaiheen elokuvansa käsittelivät kansalaisten alistamista kommunismin ja etenkin kulttuurivallankumouksen nimissä, joten näissä nainen oli alistamisen vertauskuva.

Kuten Zhang Yimou on monessa haastattelussa todennut, naisten ruumiit ja yhteiskunnallinen sekä kulttuurinen asema ovat alistaisia ensin miehelle ja sen jälkeen valtiovallan ideologialle.



Nainen miesten armoilla (Chen Kaigen Keltainen maa)

Siten naiset ovat yhteiskunnan alimmalla portaalla joutuneet kantamaan miehiä suuremman alistuneisuuden taakan ja sopivat hyvin elokuvien yhteiskuntakriittisiin tarkoituksiin. (Li 2001, s. 77; Mayfair 2001, s. 38; Ciment 2001, s. 22.) Muidenkin viidennen sukupolven ohjaajien käsissä naiset ovat saaneet symboloida koko kansakunnan alistunutta asemaa poliittisissa murroksissa, joissa yksittäinen ihminen oli voimaton. Tällä tavoin sukupolvi tuli myös jatkaneeksi perinnettä, jossa sukupuolisuus edustaa patriarkaalisia valtasuhteita.

Viidennelle sukupolvelle naisten käyttö yhteiskunnan valtasuhteiden kuvaamiseen oli myös keino kiertää sensuuria, sillä viranomaiset eivät ole katsoleet suopeasti yhteiskuntakriittisiä kannanottoja. Kuvaamalla maata kohdanneita asioita yksilön ja vieläpä naisen kuvakulmasta ohjaajat välttivät ottamasta suoraa kantaa asioihin, vaan loivat monitulkintaisuudella keinon karttaa viranomaisten puuttumista sisältöön.

Nick Brownen mukaan yksilön kuvakulma loi pienoiskuvia Kiinan sosiaalisesta todellisuudesta ja samalla alisti yksilöt elokuvien ideologisiksi välineiksi. (Browne 1996 s. 40, 47-48.) Viidennen sukupolven ohjaajat käsittelivät vallan ja politiikan ulottuvuuksia yksilön kokemuksen ja tunteiden tasolla ja kiinalaiselle elokuvalle perinteisen melodraaman keinoin. (Pickowicz 1996, s. 82.) Heidän tavassaan käyttää melodraamaa oli uutta tämä yksilöllisyyden korostuminen, joka oli saanut vaikutteita länsimaisesta individualistisesta yksilökäsitteestä, sillä perinteisesti kongfutselainen ajattelumailma korostaa yhteisöllisyyden merkitystä yksilöllisyyden ylitse.

Zhang Yimoun ohjaamassa *Elämänkaaressa* (Huozhe, 1994) aviomies toteaa, että hänen ainoa toiveensa olisi elää rauhallista perhe-elämää. Toive ei toteudu missään vaiheessa ja raskain taakka jää vaimon kannettavaksi. Hänen on kestävä sekä yhteiskunnan erilaiset vaatimukset että miehensä vallankäyttö ja katkeruus. Hän joutuu kokemaan molempien lastensa kuoleman, jotka symbolisesti juontuvat kommunistisen yhteiskunnan käytännöistä. Hänellä ei ole mahdollisuuksia vaikuttaa ympärillään tapahtuviin asioihin, mutta loppuun asti juuri vaimo toimii perheen ja perheen arkielämän jatkumisen tukirankana. *Elämänkaaressakin* yhteiskunnallisuus rakennetaan historian, yksilöllisyyden ja melodraaman monitulkintaisella yhdistelmällä, jossa perheen ja naisen koettelemukset heijastavat koko kansakunnan kohtaloita.

Melodraaman ja yksilöllisyyden kautta viides sukupolvi nosti esille kansakunnan ongelmallisen aseman modernisoituvassa maailmassa, jossa sekä perinteinen kongfutselaisuus että maolainen sosialismi ovat epäonnistuneita ratkaisuja sosiaalisen yhteiskunnan rakenteiksi. Teemoina he nostivat esille muun muassa seksuaalisen halun tukahduttamisen, sosiaalisen epätasa-arvoisuuden ja väärinkäytökset sekä feudaalisten käytäntöjen tabut (esimerkiksi pakkoavioliitot) ja kritisoivat näitä käytäntöjä naiskuviensa kautta ja tuomalla esille yhteiskunnallisten käytäntöjen epäilevät seuraukset yhden ihmistarinan kautta. (Comelius 2002, s. 58.)

Yingjin Zhang vie yksilöllisyyden merkityksen vieläkin yksityiskohtaisemmalle tasolle puhumalla ruumiin ja nationalismin yhteen nivoutumisesta uudessa kiinalaisessa elokuvassa. Hän käyttää yhtäältä Fredrik Jamesonin teoriaa siitä, että kolmannen maailman teksteissä yksityinen saa aina toimia allegoriana nationalismille ja poliittisille tarkoituksille, ja toisaalta Bahtinin karnevalismin teoriaa, jossa ruumiin juhlimisen kautta voidaan yksityinen palauttaa julkiseen keskusteluun. Hän korostaa, että ruumiillistaminen hälventää yksityisen ja julkisen rajoja ja siten mahdollistaa poliittisen kerronnan jopa epäpoliittisen juonen kautta. (Zhang 2002, s. 208-209, 212, 220.)

Viidennen sukupolven elokuvissa naisten ruumiit ovat saaneet korostaa yksityisen ja julkisen linkkiä. Muun muassa Ju Dou Zhang Yimoun samannimisessä elokuvassa (Ju Dou, 1991) kantaa paitsi elämässään myös ruumiissaan alistamisen merkkejä. Hänet on pakkoaiutettu impotentille vanhalle miehelle, joka pahoinpitelee Ju Doua osoittaakseen valtaansa jollain muulla tavoin kuin seksuaalisesti. Ju Dou pahoinpidelty ja mustelmilla oleva ruumis symboloi perinteiden ja valtiovallan linjausten seurauksia elokuvassa.

Viidennen sukupolven ohjaajat ja monet ohjaajien tuotantoa tutkineet ovat kuitenkin halunneet korostaa, että vaikkakin naiset näissä elokuvissa ovat keino päästä käsiksi yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuuteen, ei kyse ole ainoastaan patriarkalisesta alistamisen kuvauksesta, vaan myös miehet ovat Kiinassa sosiaalisen asemansa uhreja. (Cui 2003, s. 108.)

Shuqin Cui painottaa, että kyse onkin siitä, mistä näkökulmasta näitä tarinoita katsotaan. Sukupuolten ero näkyy siinä, kuka kirjoittaa historioita ja kuka tuottaa niistä allegorisia tulkintoja. Viidennen sukupolven elokuvissa käsiteltävä historia on miesten aikaansaamaa ja miesten tuottamaa. Naista tarvitaan lisäämään tätä melodraamaa miesten ja historian välillä, mutta naisella ei ole historiaa itsessään, vaikka nainen voi lisätä muitakin elementtejä elokuvan kerrontaan. (Cui 2003, s. 108, 110.)

Rey Chow tuo esille, että näitä muita elementtejä ovat muun muassa korostunut visuaalisuus ja elokuvallisuus, josta viidennen sukupolven edustajien elokuvat ovat tunnettuja. Etenkin ohjaaja Zhang Yimou fetiso kuvauksen itsessään ja siten sekä naisista että kansakunnasta tulee sinänsä esille laittamisen, näkyväksi tekemisen akti. Chow'n mukaan kyse ei ole niinkään kansakunnan tai naiseuden vapauttamisesta, vaan kuvan vapauttamisesta kansainvälisille kulttuurimarkkinoille. (Chow 1995, s. 149.)

Kuten Jeremy Silbergeld toteaa, Cuin ja Chow'n edustama kritiikki perustuu huoleen, että naisiin keskittyminen kuvastaa olemassa olevaa suhtautumista naisiin sen sijaan että se edistäisi naisten vapautumista. Tällöin elokuvien sankaritaret latistuvat lainatuiksi, käytetyiksi, seksuaalisoiduiksi, eksotisoiduiksi ja uhratuiksi ruumiiksi paitsi kansallisuuden



Gong Li perheen kantavana voimana
Zhang Yimoun *Elämänkaaressa*

myös elokuvallisen ilmaisen alttarille. Silbergeldin mukaan tämä kritiikki unohtaa sen tosiasian, etteivät naiset ole ainoastaan passiivisia uhreja, vaan yrittävät toimia onnensa eteen. (Silbergeld 1999, s. 133, 144.)

Silbergeldin mukaan se, että naisten ruumiita käytetään elokuvateollisuuden perinteiden mukaisesti, mutta uudenlaisiin ideologisiin tarkoituksiin, ei vähennä sen arvoa, että nämä elokuvat nostavat esille sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiä ja että vastustaessaan valloittajiaan naishahmot haastavat katsojaa kyseenalaistamaan ideologioita ja kohtaloaan. (Silbergeld 1999, s. 141.) Keskeinen ristiriita naiskuvien tulkinnoissa liittyykin siihen, miten näiden naishahmojen aktiivisuus tulisi tulkita: yhteiskuntaa uudelleen tuottavana vain sitä uudistavana.

Naiset aktiivisina hahmoina

Sukupolven naiskuviin vaikutti länsimaista mallia ottava kerronnan perinne, joka painottaa henkilöiden toiminnan ja käytöksen motivointia. Myös kiinalaisista sankarittarista alettiin luoda psykologisoituja muotokuvia, jolloin nainen ei toiminut vain katseen kohteena, vaan yhtenä merkityksen annon ja tapahtumien muokkaajasta. Naishahmoista rakennettiin aiempaa realistisempia, sillä naisia ei kategorisoitu enää elokuvan perinteisten käytäntöjen mukaan huoriin ja pyhimyksiin, vaan käsittely sai syvyyttä ja monipuolisuutta. Symbolisesta painolastistaan huolimatta naiset saivat aktiivisemmän roolin. He saivat mahdollisuuksia vaikuttaa tilanteisiinsa, vaikkakin vain arkipäivän ratkaisujen tasolla. (Cornelius 2002, s. 74-77.)

Muun muassa Tian Zhuangzhuangin ohjaamassa *Sinisessä leijassa* (Lan Fengzheng, 1993) sankarit on saanut ensimmäisestä avioliitostaan pojan. Hänen miehensä kuoltua tulisi naisen kongfutselaisten perinteiden mukaisesti elää leskenä. Tästä huolimatta sankaritar menee naimisiin vielä jopa kahdesti selviytyäkseen ja pelastaakseen poikansa tulevaisuuden. Hänen miehensä kuolevat aina jollain tapaa kommunismin takia, ja elokuva symbolisesti kuvaakin, miten sankaritar on menneisyyteen takertumisen sijasta valmis katsomaan eteenpäin ja aloittamaan elämänsä aina yhä uudelleen.

Zhang Yimoun elokuvissa naisilla on ollut vahva ja aktiivinen rooli. Erityisesti hänen niin kutsutussa elokuvatrilogiassaan korostuvat pakkoavioliiton teemat ja naiset, jotka nousevat vastustamaan perinteistä asemaansa. *Punaisessa pellossa* (Hong Gaoliang, 1987), *Ju Doussa* (1990) ja *Punaisessa Lyhdyssä* (Da Hong Donlong Gaogaogua, 1991) nainen naitetaan vanhemmalle ja jollain tavalla kyvyttömälle miehelle (impotentti, spitaalinen ja moniavioinen hallitsija). Naiset pakotetaan naimisiin, mutta he eivät suostu alistumaan uuteen tilanteeseen. Sen sijaan heistä jokainen yrittää muuttaa tilannettaan, usein seksuaalisuuden ja lasten avulla.

Zhangin elokuvissa esiintyy sarja päättäväisiä naishahmoja, jotka ovat valmiita riskeeraamaan elämänsä pysyäkseen uskollisina henkilökohtaisille päämäärilleen tai arvoilleen. Tyypillisesti nämä hahmot kieltäytyvät kompromisseista ja eivät hyväksy epäonnistumista tehtävissään. Tällainen feminiininen päättäväisyys asettaa nämä naiset väistämättä aktiivisiksi ja toimiviksi hahmoiksi, sen sijaan että he passiivisesti tyytyisivät kohtaloonsa. Näitä naisia ovat muun muassa *Punaisen pellon Jiu'er*, joka ottaa hoitaakseen viinitilan, nuori opettajatar Wei Minzhi *Viimeinenkin oppilas* –elokuvassa (Yige Dou Buneng Shao, 1999), jossa hän on valmis puolustamaan koulun ja opetuksen tärkeyttä syrjäkylillä tai Ju Dou, joka pakkoavioliitossa tavoittelee onneaan aloittamalla suhteen miehensä pojan kanssa. (Chow 2002, s. 643.)

Zhang on perustellut valintaansa sillä, että naiset aktiivisina sankarittarina edustavat mahdollisuuksia vastarintaan alistuneesta asemastaan huolimatta. Yhteiskuntakritiikki on hänen ensisijainen tavoitteensa, mutta hänelle sopii myös elokuvien luokittelu feministisiksi, sillä se tuo esille käynnissä olevat muutokset naisten sosiaalisessa asemassa. (Li 2001, s. 77; Mayfair 2001, s. 38; Ciment 2001, s. 22.)

Naisten aktiivisella toiminnalla on kuitenkin rajansa näissä elokuvissa. Tarinat harvoin päätyvät onnellisesti näiden seksuaalisesti ja muilla tavoin aktiivisten naisten kohdalla. *Keltaisen maan* sankaritar hukkuu paetessaan patriarkan määräyksiä, *Punaisessa pellossa* japanilaiset sotilaat ampuvat Jiu'erin, *Ju Doussa* sankarittaren rakkaat (rakastaja ja poika) kääntyvät häntä vastaan ja *Punaisessa lyhdyssä* nainen yrittää tuhopolton kautta paeta epätoivoista tilannettaan.

Kuten Jenny Kwoh Wah Lau ja Yingjin Zhang tuovat esille, traagisten loppujen kautta elokuvat kieltävät kiinalaiselle kulttuurille vieraan logiikan ja pakottavat katsojan tunnistamaan sosiaalisen systeemin rajallisuuden. Lopussa naishahmot palautetaan olemassa olevaan systeemiin, ja siten naisten taistelu patriarkaalista valtaa vastaan on hyödytöntä. Naisten kohtalon määrittävät lopulta miehet ja naisen ruumis päättyy usein osoittamaan paitsi naisen vallankumouksellista seksuaalisuutta, myös naisen hallinnan puutetta, sillä lopulta naisen ruumis alistetaan palvelemaan miehen tarkoituksia. Siten sortajan ja sorretun asetelma säilyy muuttumattomana ja tarina on osa kiertokulkua, johon muuttumattomat roolit yhä uudelleen palautuvat. (Kwoh Wah Lau 1991-1992, s. 8-9; Zhang 2002. s. 224, 230, 235.)

Naiset toimivat näissä elokuvissa aktiivisina hahmoina, mutta kerronnassa heidät lopulta palautetaan olemassa oleviin ja hyväksyttyihin yhteiskunnallisiin käytäntöihin. Eniten ristiriitaisuutta naiskuviissa ja niiden rajoja rikkovuutta tuo elokuvaan seksuaalisuuden avoin käsittely ja esille tuominen.



Tian Zhuangzhuangin *Sininen leija*

Ongelmallinen seksuaalisuus

Naisten seksuaalisuudella on merkittävä rooli viidennen sukupolven elokuvissa. Naisten avoin seksuaalisuus on symboloinut vastarintaa valtiovallan alistamista kohtaan, sillä sekä kongfutselainen perinne että aiempi elokuvakerronta hävittivät naisen seksuaalisuuden näkyvistä. Piilotetun sukupuolisuuden esille tuonti on korostanut, miten naiset (ja siten kansakunta) ovat halunneet vastustaa heille ennakolta annettua roolia ja perinteiden taakkaa.

Kongfutselaisessa ajattelussa naisten elämämpiiri oli rajattu kotiin ja miehen hyvinvoinnista huolehtimiseen. Perinteisesti naiset ovat omistusesineitä, joita myydään järjestettyjen avioliittojen kautta. Naiset ovat paitsi yhteiskunnan myös perheen hierarkiassa alimmalla asteella. Kommunistinen aikakausi nosti naiset kodin piiristä työskentelemään yhteisen kansakunnan eteen, mutta ei pyrkinyt todelliseen tasa-arvoon tai hierarkia-asetelmien muuttumiseen. Viidennen sukupolven ohjaajat tarttuivat tähän naisen pakotettuun ja alistettuun seksuaaliseen asemaan. He nostivat yhdeksi pääteemakseen valtion vaatimusten ja seksuaalisen täyttymyksen väliset ristiriidat. (Cornelius 2002, s. 69, 71, 76.) Naisten aktiivinen seksuaalisuus uhkaa hyväksyttyjä sosiaalisia käytänteitä ja perinteisiä valta-asetelmia. Siten sen hyödyntäminen osana tarinoita nosti esille erilaisia valtataisteluita ja muuttuvia perinteitä.

Zhang Yimoun elokuva *Tie kotiin* (Wode Fu qin, Muqin, 1999) kertoo Zhao Din ja kylän opettajan rakkaustarinan, joka asettaa perinteisen käsityksen avioliitosta ja sukupuolisuudesta poikkeukselliseen valoon. Erityistä on naisen halun esittäminen ja naisen aktiivinen toiminta miehen huomion ja rakkauden saavuttamiseksi. Kuten Rey Chow kirjoittaa, tällä kertaa nainen ei ole elokuvan ainoa fetisoitu objekti, vaan nainen on yhtälailla fetisoija. Nainen fetisoi miehen ääntä ja toimia seuraamalla ja tirkistelemällä niitä jatkuvasti. Sen sijaan mies asetetaan rakkauden kohteeksi ilman että hänen subjektiivisuutta tuodaan tarinassa esille juuri lainkaan. (Chow 2002, s. 643.)

Puolestaan Zhang Yimoun ensiohjauksessa *Punainen Peltto* (1987) sankaritar Jiu'er naitetaan vanhalle ja spitaaliseen viinitilanomistajalle, joka kuolee jo tarinan alkuvaiheilla. Nuori leski nousee viinitilan johtoon, hyvin miehiseen asemaan. Elokuvaa sävyttää vahvasti Jiu'erin seksuaalinen valtataistelu työläisen kanssa. Aviomiehen vielä eläessä mies sieppaa hänet hirsipellolle, jossa kuvataan elokuvan eniten keskustelua herättänyt kohtaus, jossa tyttö näkökulmasta riippuen joko raiskataan tai hän antautuu miehelle. Sheila Corneliuksen mukaan sukupolven elokuvissa vietteleminen näyttäytyykin miesten kannalta tyydyttymisenä ja halun täyttymisenä, kun taas naisten näkökulmasta samat kohtaukset näyttäytyvät raiskauksina. Cornelius selittää monitulkintaisuutta sillä, että siinä missä sukupolven naisohjaajille vastavuoroinen halu tuntuu mahdottomalta, miesohjaajat ovat kiinnostuneita viettelystä fantasiaista ja naisen kostosta heitä alistavassa kulttuurissa. (Cornelius 2002, s. 76.)

Julkaisuaikaan *Punainen peltto* kohtasi monia moraalisia syytöksiä. Ensinnäkin sankarittaren vapaan seksuaalisuuden nähtiin korostavan feminiinisyyttä maskuliinisuuden kustannuksella. Toiseksi miesihanteiden puute nähtiin ongelmana, sillä miehet olivat sairaita, rumia, moraalittomia ja jopa rikollisia. Kolmanneksi elokuvaa syytettiin epäilyttävien asioiden, kuten raiskausten, näyttämisestä. (Yuejin 1991, s. 81.)

Paitsi *Punaisessa Pellossa* myös monissa muissa viidennen sukupolven elokuvissa naisen aktiivisuutta korostaa miehen ongelmallisuus. Nainen asetetaan useimmiten etualalle ja mies kykenemättömänä kumppanina taka-alalle, mikä luo sukupuolittuneen tilan, jossa nainen voi toimia ruumiinsa, seksuaalisuutensa ja emotionaalisuutensa kautta tavalla, joka muuten jäisi näkymättömiin tai huomiotta. (Cui 2003, s. 114.)

Useissa sukupolven elokuvissa seksuaalinen täyttyminen on monella tapaa ongelmallista, sillä niissä miehet haluavat naista, mutta usein he eivät pysty täyttämään tätä haluaan, esimerkiksi *Ju Doussa* vanhan aviomiehen impotentiuden takia. Hän voi vain katella naista ja tuntea omistavansa tämän, mutta ei naisen seksuaalisuutta, johon hän on kykenemätön puuttumaan. Sukupolven elokuvissa seksuaalisuus on toisaalta väline, jota kautta miehet ja valtiolta voivat alistaa naiset ja asettaa heidät passiiviseen asemaan. Toisaalta seksuaalisuus on naisen keino taistella oman asemansa määrittelyä vastaan.

Erotisoitu Gong Li

Shuqin Cui korostaa, että naisen seksualisointi on myös osa kameran luomaa katsetta. Elokuvallisissa käytännöissä seksuaaliset ja eroottiset näytteille asettamiset muodostavat kiinalaisesta naisesta kuvan fantasian ja omistushalun kohteena. Yhtäaikainen sosiaalisesti alistettu ja seksuaalisesti viettelevä hahmo rakentaa etenkin kansainväliselle yleisölle orientaalista myyttiä, jossa hyväilevin lähikuvin ja temaattisten ratkaisujen, kuten pakkoavioliittojen ja raiskausten, avulla korostetaan orientaalisen ja 'toisen' naiseuden eroottista rituaalia. (Cui 2003, s. 113.)

Viidennen sukupolven elokuvia tähdittäneestä Gong Lista on tullut paitsi osa tällaista naiseuden eroottista rituaalia myös kiinalaisen naisen kasvot valkokankaalla. Hän esiintyi valkokankaalla ensimmäisen kerran kansainvälisesti kenties tunnetuimman viidennen sukupolven ohjaajan, Zhang Yimoun, ensiohjauksessa *Punainen peltto*. Tämän jälkeen näyttelijätär tähditti säännöllisesti paisti Zhangin elokuvia, myös muiden viidennen sukupolven elokuvia ja nousi aktiivisen uransa ansiosta nopeasti kansalliseksi elokuvatähdeksi ja myöhemmin myös kansainvälisesti tunnetuksi hänen esiinnyttyään elokuvissa *Geishan*



Zhang Ziyi Tie kotiin elokuvassa



Raiskaus Punaisessa pellossa

muistelmat (Memoirs of a Geisha, 2005) ja *Miami Vice* (2006).

Gong Lin yhteistyö on ollut erityisen tiivistä Zhang Yimoun kanssa ja julkisessa tiedossa on myös heidän valkokankaan ulkopuolinen suhteensa. Aina vuoteen 1995 saakka nainen tähditti kaikkia kyseisen miehen elokuvia, esiintyen yhteensä seitsemässä Zhangin elokuvassa. Suhde oli jo pitkään hiertänyt ohjaajan avioliittoa ja vuoden 1995 jälkeen rakkaussuhde päättyi ja samalla loppui pitkäksi aikaa heidän ammatillinen yhteistyönsä, kunnes Gong Li esiintyy jälleen viimeisimmässä Zhangin ohjauksessa *Kultaisen kukan kirous* (Man cheng jin dai huang jin jia, 2006).

Vaikka Gong Lin yksityiselämästä onkin kantautunut laajalle yleisölle tietoja, joita voidaan pitää moraalittomina ja paheksuttavina, ei se ole heilauttanut tähden asemaa. Sheila Cornelius kirjoittaa, miten naisesta on tullut esikuva kiinalaisille naisille, jotka ihailevat hänen liberaalia elämäntapaansa, jossa yhdistyvät kansainvälisen filmitähdin glamour ja toisaalta perinteiset arvot, kuten ahkera työskentely ja perhearvot. Kiinalaiselle yleisölle Gong representoi elokuvaveroiliensa kautta naisia, jotka kyseenalaistavat rooliaan patriarkalisissa rakenteissa ja tuovat rohkeasti esille sukupuoltaan. (Cornelius 2002, s. 78, 84.)

Viidennen sukupolven ohjaajien naiskuvien tulkkina Gong Li on esittänyt hyvin erilaisia, mutta voimakkaita naishahmoja, joissa voidaan nähdä sama kaksijakoisuus kuin koko viidennen sukupolven elokuvien naistulkkinnoissa ylipäätään. Heidät on sidottu kansallisen historian symboliseen tulkintaan, jolloin heissä yhdistyy alistetun ja aktiivisen hahmon elementtejä. Gong Lin esittämät sankarittaret ovat suurimmaksi osaksi sosiaalisesti epätasa-arvoisesti kohdeltuja, mutta he pyrkivät aina tavalla tai toisella irti tilanteestaan.

Gong Lin tulkintoihin liittyy vahva eroottisuuden ja eksoottisuuden elementti ja nämä hahmot toimivat fantasioinnin kohteina. Eroottisuus heijastuu myös näyttelijättären tähtikuvaan, sillä hän on lähes fetisoitu hahmo niin Kiinassa kuin ulkomailla. Shuqin Cui mukaan Gong Lista on tullut sukupuolittunut ikoni ja visuaalinen merkki, joka kuvittaa paisti hänen tähtikuvaansa myös alistuksen monia kasvoja. Hänen tulkitsemiensa hahmojen kautta elokuvakerrota tulee sukupuolittaneeksi paitsi kansakunnan historian myös seksualisoineeksi visuaalisen kuvan naisesta. (Cui 2003, s. 111-112.)

Viides sukupolvi nykyään

Yingyin Zhangin mukaan viides sukupolvi vieraantui perinteisestä realistisesta tuotannosta korostamalla seksuaalisuutta, muistoja ja haluja. Samalla se on tullut muodostaneeksi fantasioitua orientaalisen tilan, jota määrittävät eksoottisuus ja eroottisuus. Siten myös kansallisuus on linkittynyt erilaisiin legendoihin, myytteihin ja rituaaleihin. Viidennen sukupolven suurin saavutus ei kenties olekaan nationalismiin käsittely, vaan sen kulttuurinen esittäminen, uudelleen pakkaaminen ja jakaminen kansainvälisille markkinoille tuotteena, jonka uskotaan olevan osa kiinalaista kansallista kulttuuria. (Zhang 2002, s. 203, 250.)

Aluksi viides sukupolvi sai niin kiinalaiset kuin länsimaiset intellektuellit ja kriitikot puolelleen. Näiden elokuvien nähtiin tuulettavan tarvittavalla tavalla kiinalaista elokuvaa ja avaavan sitä maailmalle. Vuoden 1989 Tiananmenin verenvuodatuksen jälkeen tunnelmat maassa kuitenkin muuttuivat (aiheesta tarkemmin esimerkiksi Ning 1990) ja Kiinassa alettiin kritisoida vahvasti sukupolven elokuvia. Nyt kriitikot näkivät samat elokuvat aivan toisenlaisessa valossa.

Viidettä sukupolvea syytettiin sentimentaalisuudesta, totuuden esittämistä vinoutuneessa muodossa ja ennen kaikkea kumartelusta länsimaita kohtaan. Nähtiin, että nämä elokuvat olisivat tehty ainoastaan tavoittelemaan kansainvälisiä palkintoja, jonka saavuttaakseen ohjaajien olisi täytynyt luopua moraalistaan ja kiinalaisuudestaan ja pettämään oman kansallisen taustansa. Myös aktiivista ja eroottista naiskuvaa kritisoitiin liiasta kiinalaisen naisen eksotisoinnista.

Viides sukupolvi siirtyikin yhteiskuntakriittisistä ja poliittisista ilmauksesta erilaisiin taistelulaji- ja historiaspektaakkeleihin. Näihin lajeihin aktiiviset naissoturit ja rakastajattaret kuuluvat olennaisena osana, joten vaikka nämä ohjaajat edelleen kuvaavat vahvoja ja eroottisia naishahmoja, eivät he ole enää herättäneet vastaavanlaista moraalista keskustelua ja huomiota.

Tuoreet elokuvat ovat entisestään korostaneet vaikutelmaa, jonka mukaan viidennen sukupolven elokuvat ovat suunnattu länsimaisille katsojille. Esimerkiksi Gong Lin kasvoihin liitetään myyttisyyttä ja etnisyyttä, jotka toisaalta ironisoivat kansakuntaa ja toisaalta eksotisoivat Kiinaa länsimaisille katsojilleen. (Chow 1995, s. 150, 167, 171.) Muun muassa Zhen Kaigen spektaakkelissa *Keisari ja salamuraaja* Gong Li esittää keisarin rakastettua, joka saa kauneudellaan, eroottisuudellaan ja vahvalla tahdollaan vaikutettua väkivaltaisen valloittajan toimiin. Naisen aktiivisuus liittyy tässäkin vahvasti hänen seksuaalisuuteensa ja ruumiiseensa, mutta osana spektaakkelin perinnettä se ei herätä enää niinkään poliittista kannanottoa, kuin eksotisoitua kuvaa naisesta hallitsijoiden taustalla ja erotisoitua mielikuvaa Gong Listä.

Outi Hakola

[WiderScreen.fi](http://www.widerscreen.fi) 1/2008



Gong Li

Lähteet

- Browne, Nick (1996), *Society and Subjectivity. On the Political Economy of Chinese Melodrama*. Teoksessa Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 40-56.
- Chow, Rey (1995), *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chow, Rey (2002), Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai. *New Literary History* 33/2002, 639-654.
- Ciment, Michael (2001), Asking the Questions: Interview with Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 15-24.
- Cornelius, Sheila (with Ian Haydn) (2002), *New Chinese Cinema*. Wallflower: London and New York.
- Cui, Shuqin (2003), *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Hagner, Satu (1997), Mannerkiinalaisen ja hongkongilaisen nykyelokuvan murros: järjestys ja kaaos muutoksen ilmentäjinä. Teoksessa Marita Siika (toim.), *Ikkunoita Kiinaan*. Turun yliopiston poliittisen historian tutkimuksia 5. Turku: Turun yliopisto, 217-238.
- Kwoh Wah Lau, Jenny (1991-1992), "Judou". A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema. *Film Quarterly*, 45:2/1991-1992, 2-10.
- Lee, Leo Ou-Fan (1991), The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypothesis. Teoksessa Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*. London: BFI-publishing, 6-20.
- Li, Erwei (2001), Paving Chinese Film's Road to the World. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 74-98.
- Mayfair, Mei-Hui Yang (2001), Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 35-49.
- Ning, Ma (1990), New Chinese Cinema: A Critical Account of the Fifth Generation. *Cineaste*, 17:3/1990, 32-36.
- Pickowicz, Paul G. (1996), Huang Jianxin and the Notion of Postsocialism. Teoksessa Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 57-87.
- Silbergeld, Jerome (1999), *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. London: Reaction Books.
- Tan, Ye (2001), From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 151-165.
- Yuejin, Wang (1991), Red Sorghum: Mixing Memory and Desire. Teoksessa Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*. London: BFI-publishing, 80-103.
- Zhang, Yingyin (2002), *Screening China*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan.

© WiderScreen.fi 3.6.2008

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

