

WiderScreen.fi 1/2008**3.6.2008****Elokuva ja elokuvateollisuus
nyky-Kiinassa****Jenni Peisa**

FM

Aasian ja Afrikan kielten ja
kulttuurien laitos
Helsingin yliopisto**Tulostettavat versiot**- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)

Elokuva ja elokuvateollisuus nyky-Kiinassa

Kiinalainen elokuva tuo nykyään monelle ensimmäisenä mieleen viime vuosina valkokankaat valloittaneet näyttävät historialliset kungfu-epokset, kuten *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* (Wo hu cang long, 2000), *Hero* (Yingxiong, 2002) ja *Lentävien tikareiden talo* (Shi mian mai fu, 2004). Toisaalta samanaikaisesti valkokankailla on ajoittain nähty myös pienimuotoisia vaihtoehtelokuvia kuten *Polkupyörävarkaat* (Shiqi sui de danche, 2001) ja *Suzhou* (Suzhou he, 2000).

Miksi Kiinasta on tullut juuri näiden tyyppisiä joko spehtaakkelimaisia tai vaihtoehtoisia elokuvia, mitä tekijöitä näiden elokuvien taustalla on ja tehdäänkö Kiinassa kenties muunkinlaisia elokuvia? Näiden kysymysten selvittelyssä täytyy lähteä liikkeelle 1990-luvun alusta, josta Kiinan nykyisen elokuvateollisuuden tilanne pitkälti juontaa juurensa.

Elokuvateollisuuden murros ja 1990-luvun alun tilanne

Tunnetusti Kiina oli vielä 1970-luvun lopulle asti poliittisesti ja taloudellisesti erittäin sulkeutunut maa. Vuodesta 1966 alkaen Kiinassa oli eletty Maon ja tämän liittolaisten saneleman äärimmäisen poliittisen kampanjan, ns. Kulttuurivallankumouksen, tiukkojen linjausten mukaan. Maon kuoltua vuonna 1976 Kiina kuitenkin vapautui, varsinkin taloudellisesti, hyvinkin nopeasti. 1980-luvun alusta käyntiin lähteneet talousuudistukset kiihtyivät entisestään 1990-luvulla, ja vaikuttivat laaja-alaisesti kiinalaiseen yhteiskuntaan. Talousuudistuksilla oli voimakkaita vaikutuksia myös elokuva-alaan, ja näiden vaikutusten voidaan sanoa tulleen jo täysivoimaisesti esiin 1990-luvulle saavuttaessa.

Perinteisesti Kiinassa oli toiminut valtion hallinnoima suljettu studiojärjestelmä, jonka ulkopuolella elokuvien tekeminen oli ollut mahdotonta. 1980-luvulla alkaneiden talousuudistusten seurauksena valtion studiojärjestelmän asema kuitenkin murentui. Keskeinen uudistus oli, että rahoitus, jota valtio jakoi studioille, liitettiin sidonnaiseksi studioiden tuottamien elokuvien menestykseen, ja studioiden rahoitusta ylipäättäänkin vähennettiin. Studioita ajettiin määrätietoisesti omavaraisempaan suuntaan ja ensikertaa niille myös sallittiin mahdollisuus toimia kaupallisesti.

Studioiden ei kuitenkaan voida sanoa hyötynneen tästä kontrollin vapautumisesta, sillä byrokraatiaan tottuneilla studioiden työntekijöillä ei useinkaan ollut uuden tilanteen vaatimia taitoja toimia kaupallisen toiminnan ehdoilla. Tästä seurauksena useilla studioilla vähennettiin elokuvien tuotantoa ja etsittiin vaihtoehtoisia tulolähteitä, kuten televisioalalla toimiminen ja palveluiden myyminen.

Samalla, kun studioita ajettiin alas, sallittiin myös yksityisten tuotantoyhtiöiden toiminta ensimmäistä kertaa Kiinassa kommunismin aikana. Nämä yhtiöt eivät saaneet valtion rahoitusta, vaan toimivat täysin kaupallisesti. Ovia avattiin myös ulkomaisille sijoittajille, jotka saivat olla osallisina yhtiöissä, tosin rajoitetussa määrin. Yhteistuotantojen teko ulkomaisten yhtiöiden kanssa sallittiin myös, vaikka tätäkin toimintaa koskivat tietyt rajoitukset.

Kaupallista toimintaa vaikeuttivat kuitenkin edelleen valtion taholta mm. sensuuri ja muu byrokraatia. Kun ennakkoon ei varmuudella voitu tietää, pääseekö tietty elokuva läpi sensuurista vai ei, tai jääkö se mahdollisesti byrokration rattaisiin pitkäksi aikaa, ei elokuva näyttänyt varmalta tai kannattavalta sijoitukselta rahoittajille. Elokuvien kaupalliselle menestykselle asetti haasteensa myös kilpailevien viihdemuotojen lisääntynyt määrä. Talousuudistusten myötä yhä useammille oli tullut mahdolliseksi hankkia televisio. Lisäksi saataville oli tullut myös ulkomaisia elokuvia, piraattikopioidenkin levitessä 1990-luvulla.

Elokuvateollisuuden rakenteellisilla muutoksilla oli voimakkaita vaikutuksia. Studioiden aseman heiketessä ne eivät enää 1990-luvulla tarjonneet kaikille elokuvakouluista valmistuville varmoja ja vakituisia työpaikkoja, ns. rautaista riisikulhoa. Elokuvien varma rahoitus oli myös kadonnut. Aikaisemmin studioilla oli voitu tehdä myös taloudellisesti kannattamattomia elokuvia, eivätkä kaikki elokuvat olleet vain kommunistista propagandaa. Mm. kiinalaisen elokuvan kansainvälisen läpimurron takana olleet ns. viidennen sukupolven elokuvantekijät, tunnetuimpina Zhang Yimou ja Chen Kaige, olivat tehneet alku-uransa tunnetuimmat elokuvansa studioilla työskennellessään 1980-luvulla. Tullessa 1990-luvulle he olivat pääasiassa siirtyneet pois studioilta ja enenevässä määrin ulkomaisen rahoituksen varaan.

Rakennemuutosten selkeimpiä seurauksia oli siis se, että taloudellinen kannattavuus nousi keskeiseksi kriteeriksi elokuvanteolle 1990-luvulla, tilannetta vielä entisestään kiristäessä huoli vähenevästä yleisöstä. Toisaalta elokuvien tekeminen oli myös vapautunut, ja



Pekingin elokuvastudio

Kuva: Jenni Peisa



Studioiden tiloja käytetään nykyään mm. televisiosarjojen kuvaukseen

Kuva: Jenni Peisa

monipuolisempien aiheiden käsittely oli tullut mahdolliseksi. Kun paremmin toimeentuleva elokuvayleisö keskittyi yhä enemmän kaupunkeihin, ja kun elokuvien ei enää tarvinnut painottaa vain työläisiä, maalaisia ja sotilaita, kuvasivat elokuvat yhä useammin myös kaupunkilaisaiheita. Lisäksi samalla kun työpaikkojen määrä studioilla oli vähentynyt, oli elokuva-alan ammattilaisille avautunut uudenlaisia mahdollisuuksia työskennellä monipuolisemmin ja hankkia tuloja myös television, mainosten ja musiikkivideoiden parissa.

Kuudes sukupolvi

Kiinassa on ollut tapana jaotella elokuvantekijät eri sukupolviin perustuen siihen, milloin he ovat aloittaneet työskentelynsä, ja miten he ovat työskennelleet. Kuudenneksi sukupolveksi on nimetty useampaakin erilaista ryhmittymää 1990-luvun alun nuoria elokuvantekijöitä. Pääasiassa nimitystä on kuitenkin käytetty tietyistä elokuvantekijöistä kuten mm. Zhang Yuanistä ja Wang Xiaoshuaista. Näille ns. kuudennen sukupolven elokuvantekijöille yhteistä on ollut valtion hyväksymän elokuvajärjestelmän ulkopuolella työskentely ja elokuvien rahoituksen hankkiminen itsenäisesti tai ulkomailta. Monet heistä ovat rahoittaneet elokuvansa mm. tekemällä mainoksia tai musiikkivideoita, tai vaihtoehtoisesti he ovat saattaneet saada rahoitusta esim. ulkomaisten elokuvafestivaalien rahastoilta, kuten Rotterdamin festivaaleihin liittyvältä Hubert Bals Fundilta.

Lähtösäyksenä vaihtoehtoiselle itsenäisemmälle elokuvanteolle Kiinassa on usein pidetty uusien helpommin saatavilla olevien laitteiden tuloa. Mm. videokamerat mahdollistivat nuorille elokuvantekijöille erilaiset kokeilut, ja uudenlaisten toimintatapojen hahmottamisen. Varsinaiset elokuvat kuvattiin kuitenkin yhä yleensä filmille kaikkien laitteistojen saatavuuden parannuttua 1990-luvulla. Valvonnan heikennyttyä pystyivät elokuvantekijät käyttämään myös mm. elokuvastudioiden resursseja hyväkseen suhteittensa avulla. Koska ns. kuudennen sukupolven elokuvat kuvattiin yleensä halvalla ja vältellen viranomaisten huomion herättämistä, oli niiden tyyli usein rosoisen realistinen. Mm. amatöörinäyttelijöiden käyttö ja improvisointi olivat tyypillisiä piirteitä näille elokuville, vaikka myöhemmin samojen elokuvantekijöiden tyyli on kehittyneet toisenlaisiinkin suuntiin.

Halu tehdä elokuvia itsenäisemmin, valtion hyväksymän järjestelmän ja valvonnan ulkopuolella, liittyi haluun tehdä kriittisiä elokuvia. Talousuudistusten luomat paineet, niin elokuvantekijöitä kohtaan kuin yleisemminkin kiinalaisessa yhteiskunnassa, yhdistyivät 1990-luvun alussa poliittisesti herkkään tilanteeseen. Tian'anmenin välikohtaus vuonna 1989 ja konkreettisempi käsitys siitä, etteivät talousuudistukset tuoneet mukanaan vain hyvinvointia vaan myös työttömyyttä ja muita yhteiskunnallisia ongelmia, herättivät ahdistusta ja turhautumista.

Kuudennen sukupolven elokuvat kuvasivatkin yleensä yhteiskuntaan sopeutumattomia yksilöitä kuten taiteilijoita, rokkareita, työttömiä tai niitä, jotka eivät muuten vain löytäneet paikkaansa uudessa Kiinassa. Useimmiten elokuviissa pääosissa olivat miehet elokuvantekijöidenkin ollessa pääasiassa miehiä. Ulkopuolisuuden tunteen värittäminä elokuvat esittivät yksilöllisiä näkemyksiä ja kokemuksia. Vaikka elokuvat sijoituivat urbaaniin ympäristöön, ja niissä esiintyi myös alkoholia, huumeita ja seksiä, ei aiheilla mässäilyt, vaan ne kuvattiin ennemminkin kyynisesti.

Yleensä ensimmäisenä kuudennen sukupolven elokuvana on pidetty Zhang Yuanin ohjaamaa *Beijing Bastardsia* (Beijing Zazhong, 1993). Elokuva oli käsikirjoittamassa ja siinä myös esiintyi rokkari Cui Jian, joka on 1980-luvulta lähtien ollut tunnetuimpia vaihtoehtoisen kulttuurin symboleita Kiinassa. Tämä elokuva, kuten yleensä kaikki kuudennen sukupolven elokuvat, levisi Kiinassa kuitenkin vain pienen piirin parissa, ja sitä esitettiin lähinnä ulkomaisilla elokuvafestivaaleilla. Ilman valtion hyväksyntää tehtyjä elokuvia ei voitu virallisesti levittää, ja ulkomaillekin ne piti yleensä salakuljettaa. Koska monet elokuvista saivat myös rahoitusta ulkomailta, niitä kritisoitiinkin Kiinan tahallisesta mustamaalaamisesta ulkomaisten yleisöjen miellyttämiseksi.

Aluksi ilman virallista hyväksyntää tehtyihin elokuvaan ei osattu suhtautua valtion taholta, koska tällaisia elokuvia ei ollut aikaisemmin tehty. Pian valtiovalta kuitenkin reagoi kieltämällä lailla ilman virallista hyväksyntää tehdyt elokuvat, ja laatimalla ns. mustan listan laittomista elokuvantekijöistä. Näitä henkilöitä ei virallisesti saanut työllistää tai auttaa elokuvanteossa. Tosiasiassa säädöksiä oli kuitenkin helppo kiertää, ja ainakin suurin osa kielletyistäkin elokuvantekijöistä on jatkanut työskentelyään. Tosin jotkut heistä ovat joutuneet esimerkiksi maksamaan sakkoja laittomasta toiminnastaan.

Valtion jatkuva vaikutus

Valtion kontrolli elokuvanteosta ei ole edelleenkaan poistunut, vaikka elokuvateollisuus onkin vapautunut huomattavasti. Niin 1990-luvulla kuin nykyäänkin tulee elokuvien Kiinassa virallisesti läpikäydä sensuuritarkastus. Ennen elokuvan tekemistä on sen käsikirjoitus, tai tiivistelmä siitä, hyväksyttävä ja elokuvan valmistuttua tulee sen vielä läpäistä lopullinen sensuuri. Vaikeaa elokuvantekijöille on ollut, ettei sensuurikriteereistä ole ollut selkeitä säädöksiä. Tekijöiden on täytynyt yrittää noudattaa kirjoittamatonta lakia. Tilanne parani huomattavasti, kun kriteereitä vihdoin julkaistiin vuoden 2008 maaliskuussa. Julkaistut kielletyt aiheet liittyvät mm. eksplisiittisen seksin, raiskauksen, väkivallan ja kauhun esittämiseen. Kiellettyä on myös sivilisaatioiden ja sankareiden mustamaalaaminen ja mm.



Kuudennen sukupolven ohjaajan Wang Xiaoshuain elokuva *The Days* (Dongchun de rizi, 1993)



Beijing Bastards kuvaa yhteiskuntaan sopeutumattomia nuoria aikuisia 1990-luvun alun Pekingissä

poliisien toimenpiteiden paljastaminen.

Tiukkaa sensuuria Kiinassa voidaan perustella sillä, ettei käytössä ole minkäänlaista ikärajakäytäntöä. Kaikkien levitykseen tulevien elokuvien tulee siis soveltua kaikenikäisille yleisöille. Sensuurissa on kuitenkin usein ollut kyse myös poliittisesta toiminnasta, ei vain yleisön suojelusta. Sensuroinnin keinoja Kiinassa ovat joko sopimattoman elokuvan osittainen leikkaaminen tai sen täysi kieltäminen. Säädösten rikkomisesta rangaistuksina on ollut mm. sakkoja, mutta elokuvantekijöihin on pyritty vaikuttamaan moninaisinkin keinoin. Palkitsemalla elokuvantekijöitä mm. edustusmatkoilla ulkomaille on heitä voitu kannustaa toimimaan halutulla tavalla.

Valtio rahoittaa edelleen vuosittain myös joitakin näkemyksiään esittäviä propaganda-elokuvia. Se takaa studioille täyden rahoituksen näiden elokuvien teossa, jolloin studion ei tarvitse huolehtia elokuvien kaupallisesta menestyksestä. Päämääränä on välittää ja vahvistaa puolueen poliittisia kantoja useimmiten historiallisten ja sotilaallisten aiheiden kautta esitettynä.

Hyvä esimerkki on elokuva *Oopiumsota* (Yapian zhanzheng, 1997), joka valmistui samana vuonna kuin Hongkong palautettiin Kiinan hallintaan Isolta-Britannialta. Se kuvaa, kuinka britit röyhkeän imperialistisesti ryöstivät Hongkongin heikommin varustelluilta urheasti taistelleilta kiinalaisilta ns. Oopiumsotien yhteydessä 1800-luvun puolivälissä. Elokuvan poliittisena päämääränä oli korostaa Hongkongin asemaa luonnollisena osana Kiinaa. Poliittisen sanoman ollessa pääosassa, elokuvalliset arvot jäävät usein vähemmälle huomiolle. Useimmiten elokuvat eivät olekaan olleet kassamenestyksiä, mutta niiden tekeminen on houkuttanut myös tunnettuja elokuvantekijöitä, jotka kenties haluavat helpotusta taloudellista paineista. Mm. *Oopiumsodan* on ohjannut yksi Kiinan tunnetuimmista ja pisimpään toimineista ohjaajista, Xie Jin.



Elokuva *Oopiumsota* tuki valtion näkemystä Hongkongin asemasta osana Kiinaa

Kaupallinen elokuvateollisuus

Taloussuodistusten synnyttämien rakenteellisten muutosten seurauksena on elokuvanteko Kiinassa 2000-luvulla pääasiassa kaupallisesti suuntautunutta toimintaa. Tässä yhteydessä kansainvälisyys on noussut tärkeään asemaan. Jo 1990-luvun alusta alkaen merkittävä osa kiinalaisista elokuvista on tuotettu kansainvälisinä yhteistuotantoina. Yhteistuotannot ovat yleensä kannattavia kaikille osapuolille, koska elokuvat saavat tällöin helpommin jalkansa ovenväliin useammille kohdemarkkinoille. Yhteistuotantoja koskevat kuitenkin tietyt rajoitukset, esimerkiksi tietty osa jälkituotannosta on tehtävä Kiinassa. Hongkongin ja Taiwanin kohdalla rajoitukset ovat vähäisempiä, sillä ne nähdään osana Kiinaa. Varsinkin Hongkongin ja Kiinan välillä onkin ollut paljon yhteistoimintaa, ja kiinalaiseen elokuvaan on tullut paljon vaikutteita hongkongilaisesta elokuvasta.

Koska Hongkong on ollut brittien hallinnassa 1800-luvulta aina vuoteen 1997 asti, siellä on kehittynyt oma erillinen elokuvateollisuutensa ja perinteensä. Kenties keskeisimpiä tyylilajeja Hongkongissa ovat olleet taistelu, kungfu ja kauhu. Nämä tyylit eivät puolestaan ole olleet yleisiä Manner-Kiinan puolella, missä elokuva on perinteisesti ollut draama- ja dialogipainotteista. Poikkeuksellisesti ns. Kulttuurivallankumouksen aikana Kiinassa tosin suosittiin taistelu- ja kungfu-elementtejäkin sisältävää kiinalaisesta oopperasta vaikutteita ammentavaa tyyliä. Yliluonnollisia elementtejä on kuitenkin aina karsastettu Kiinassa. Ne eivät sopineet 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ajettuun moderniin maailmankuvaan, eivätkä myöhemmin kommunistiseen rationaaliseen työntekoa painottavaan logiikkaan.

Avautumisen myötä ovat niin yliluonnolliset kuin oopperatyylliset kungfu- ja taistelu-elementitkin tulleet yleisiksi kiinalaisissa elokuvissa, todennäköisimmin pitkälti hongkongilaisen elokuvan vaikutuksesta. Viihteellisyys on korvannut perinteistä vakavaa kantaaottavuutta. Nämä vaikutteet ovat kenties selvimmin havaittavissa visualisuutta painottavissa uudemmissa viidennen sukupolven elokuvantekijöiden töissä. Tällaisia usein hongkongilaisten tahojen kanssa yhteistuotantoina tehtyjä elokuvia ovat mm. Zhang Yimoun *Hero* ja *Lentävien tikareiden talo*, jotka on tietoisesti suunnattu kansainvälisille markkinoille, ei vain Kiinaan, ja niihin on useimmiten sijoitettu paljon kansainvälistä rahaa.

Kiina toimii myös osana laajempaa kansainvälistä Aasialaista markkina-aluetta. Niin elokuvat kuin mm. televisio-ohjelmat ja musiikkikin leviävät Aasiassa usein yli rajojen, ja monet tähdet ovat tunnettuja ympäri Aasian. Kiinalle laajempi Aasia-konteksti on kenties vielä merkittävämpi kuin joillekin muille maille, sillä mm. historiallisista syistä erittäin monissa Aasian maissa asuu suuria kiinalaisväestöjä. Elokuvat löytävät siten kiinankielisiä yleisöjä laajaltikin, ja toisaalta kiinaa puhuvia elokuva-ammattilaisia saattaa hakeutua töihin maan rajojen ulkopuoleltakin.

Esimerkki kaikin puolin pan-aasialaisesta tähdestä on Michelle Yeoh, joka on syntynyt kiinalaisperheeseen Malesiassa, mutta tullut tunnetuksi Aasian, ja maailmankin, laajuisesti Hongkong-elokuvatahtena. Hän on myös esiintynyt elokuvassa *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme*, joka esimerkillisesti edustaa Hongkong-vaikutteista aasialaisten tähdittämää kansainvälisenä yhteistuotantona tehtyä elokuvaa. Elokuvan ohjasi taiwanilainen Ang Lee ja pääosissa olivat Michelle Yeohin lisäksi hongkongilainen Chow Yun-Fat ja kiinalainen Zhang Ziyi. Kyseisen elokuvan tuotantomaat olivat Taiwan, Hongkong, USA ja Kiina, ja sitä levitettiin hyvin laajalti maailmalla.

Samalla kun kansainvälisyys on noussut tärkeään asemaan, on Kiinassa pyritty vahvistamaan

myös nimenomaan kiinalaista elokuvateollisuutta. Etelä-Korean panostusta sen omaan elokuvateollisuuteen ja tästä seurannutta menestystä pidetään malliesimerkkinä monissa maissa. Kiinassa on oman elokuvateollisuuden tukemiseksi harjoitettu voimakasta protektionismia. Kiina mm. hyväksyy vuosittain elokuvateatterilevitykseen vain noin 20 ulkomaista elokuvaa. Kiinan liittyttyä WTO:hon on sitä jatkuvasti vaadittu vapauttamaan markkinoitaan, mutta tästä huolimatta se on mm. sulkenut Hollywood-elokuvilta täysin pääsyn teattereihin joulun ja kiinalaisen uudenvuoden kohdille osuvaan vuoden parhaimpaan elokuvissa käyntiaikaan.

Toimet eivät kuitenkaan ole onnistuneet tukemaan kiinalaista elokuvaa kovin tehokkaasti, sillä piratismi muodostaa hallitsemattoman ongelman. Suuri osa teatterilevitys- ja DVD-tuloista menetetään kun elokuvat leviävät huomattavan halpoina piraatti-DVD:inä. Toisaalta samaisina piraatti-DVD:inä helposti saatavilla oleva ja laaja valikoima ulkomaisia elokuvia vie myös maksavia asiakkaita paikallisilta elokuvilta.

Elokuvien tuotanto on kuitenkin ollut jatkuvassa kasvussa 1990-luvun hiljaisempien vuosien jälkeen. Vuonna 2001 Kiinassa valmistui 88 fiktiivistä elokuvaa, mutta vuonna 2006 jo 330. Myös elokuvien tyylilajit ovat monipuolistuneet ja vakiintuneet. Kiinassa tehdään niin mm. ihmissuhde-draamoja, romanttisia komedioita, kauhua kuin jännäreitäkin, mitä voidaan kenties pitää merkinä toimivasta ja monipuolisesta elokuvateollisuudesta.

Kiinassa on myös kehittynyt ainakin yksi oma tyylilajinsa, ns. uudenvuoden elokuvat. Tämä termi on liitetty ohjaaja Feng Xiaogangin elokuviin, jotka tulevat teattereihin suosittuun kiinalaisen uudenvuoden aikaan. Näissä elokuvissa esiintyvät paikallisiksi tähdiksi nousseet komedia-näyttelijät, ja niissä yhdistyvät nopea dialogi ja satiiri ajankohtaisista asioista ja ilmiöistä. Esimerkkinä uudenvuoden elokuvasta voidaan mainita Suomessakin levitetty *Ison kihon hautajaiset* (Da wan, 2001), joka kuvaa satiirisesti Kiinan kaupallistumista. Vaikka elokuvien aiheet saattavat olla jossain määrin kriittisiäkin, eivät ne ainakaan vielä ole ylittäneet kielletyn rajaa. Tästä merkinä voidaan pitää mm. sitä, että ohjaaja Feng Xiaogangia on vastikään pyydetty valtion viralliseksi neuvonantajaksi, asema, jonka viidennen sukupolven edustaja Zhang Yimou on jo saavuttanut.

Vaihtoehto-elokuva nykyään

Vaikka elokuvia tehdään nykyään pääasiassa kaupallisessa hengessä, on vaihtoehtoisen elokuvan tekeminen edelleen voimissaan Kiinassa. Jos 1990-luvun alussa oli vielä mahdollista määritellä ns. kuudes sukupolvi omaksi ryhmäkseen, niin ei sukupolvi-määrittelyn jatkaminen ole enää mielekäästä. Vaikka joitakin uudempiä ohjaajia on ehdotettu kutsuttavan jo seitsemänneksi sukupolveksi, on nykyään kuitenkin järkevämpää puhua vain vaihtoehto- tai riippumattomista elokuvantekijöistä ja elokuvista, mukaan lukien edelleen työskentelevät kuudennen sukupolven edustajat.

Yhteistä näille vaihtoehto-elokuvan tekijöille on edelleen kriittinen ja realistinen näkemys kiinalaisesta nyky-yhteiskunnasta. Tästä syystä he usein tasapainoilevatkin sallitun ja kielletyn rajalla. Elokuvien kuvaamista ei digitaalisten kameroiden yleistyttyä ole enää järkevää yrittää kieltää valtion taholta. Lisäksi vaihtoehtoisetkin elokuvat läpaisevät ajoittain sensuurin ja hyväksytään elokuvateatterilevitykseen. Tällöin niitä lähes aina joudutaan kuitenkin leikkaamaan. Kiinalaisen yleisön kannalta voikin olla parempi, jos elokuva ei pääse teatterilevitykseen, sillä silloin se yleensä leviää leikkaamattomana versiona piraatti-DVD:llä. Elokuvista sallitaan usein leikkaamattoman version levitys ulkomailla, mutta ajoittain tekijät voivat edelleen joutua ongelmiin näissäkin tapauksissa. Mm. Suomessakin Rakkautta ja anarkiaa -festivaaleilla ja televisiossa esitetyn *Lost in Beijingin* (Pingguo, 2007) tekijät joutuivat Kiinassa ongelmiin, kun elokuvasta levisi ulkomailla kuvamateriaalia, jota viranomaiset eivät olleet hyväksyneet.

Vaihtoehto-elokuvan tekijät tasapainoilevat usein myös Kiinan ja ulkomaiden välillä. Tosiasia monille on, että heidän elokuviensa pääasialliset markkinat ovat ulkomaisilla elokuvafestivaaleilla ja art house -teattereissa. Tällaisia elokuvia ovat mm. Suomessakin pienimuotoisen levityksen saaneet *Polkupyörävarkaat* ja *Suzhou*. Monet tekijät saavat edelleen merkittävän osan rahoituksestaan ulkomailta. Toisaalta ulkomaille suuntautuminen voi myös olla päämääränä niille elokuvantekijöille, jotka pyrkivät elokuvillaan käsittelemään yleismaailmallisempia aiheita, eivätkä erityisesti vain kiinalaista yhteiskuntaa.

Kenties tämän hetken tunnetuin ja arvostetuin kiinalainen vaihtoehto-ohjaaja Jia Zhangke on kuitenkin keskittynyt nimenomaan Kiinan yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Hän on ollut myös yksi niistä elokuvantekijöistä, joiden työskentely on Kiinassa kielletty. Se ei ole estänyt häntä työskentelemästä, ja hänen elokuvansa *The World* (Shijie, 2004) hyväksyttiin myös lopulta leikattuna versiona teatterilevitykseen Kiinassa. Kaikki hänen aikaisemmat elokuvansa ovat kuitenkin myös saatavilla leikkaamattomina piraattikopioina, kun taas *The Worldin* leikkaamatonta versiota ei ole helppoa Kiinasta löytää.

Yhteenvetona artikkelille voidaan todeta, että Kiinassa toimii nykyään suhteellisen monipuolinen elokuvateollisuus. Kaupallisuus on liikuttava voima sen takana, mutta valtion toimilla on edelleen omat vaikutuksensa. Ulkomaille päätyvät usein kansainvälisinä yhteistuotantoina tai ulkomaisella rahoituksella tehdyt elokuvat. Hongkong-vaihtueiset kansainväliset jättituotannot saavat laajemman levityksen, kun taas ns. kuudennen sukupolven perillisinä vaihtoeelokuvat ovat taanneet itselleen aseman kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla. Samanaikaisesti Kiinassa tehdään monen muunkinlaisia elokuvia, jotka voivat saavuttaa



Elokuva Hero levitettiin laajalti eri puolille maailmaa.



Michelle Yeoh on edustanut Aasiaa myös Bond-elokuvassa Huominen ei koskaan kuole (Tomorrow Never Dies, 1997)



Uudenvuoden elokuvissa, kuten Ison kihon hautajaisissa, tunnetut kiinalaiset näyttelijät pilailevat nyky-Kiinan ilmiöiden kustannuksella.

suuriakin yleisöitä paikallisesti ja ympäröivässä Aasiassa. Viihteellisten uudenvuoden elokuvien ollessa kansan suosikkeja, jäävät valtion rahoittamat propaganda-elokuvat nykyään selvästi marginaaliin.

Jenni Peisa

WiderScreen.fi 1/2008

Lähteet

Kirjallisuus:

Berry, Chris (1991), Market Forces: China's "Fifth Generation" Faces the Bottom Line. Teoksessa Chris Berry (toim.), *Perspectives on Chinese Cinema*. London: British Film Institute, 114-125.

Berry, Chris & Mary Farquhar (2006), *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press.

Dai Jinhua (2002), *Cinema and Desire; Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. London: Verso.

Donald, Stephanie Hemelryk (2000), *Public Secrets, Public Spaces; Cinema and Civility in China*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Pickowicz, Paul G. & Yingjin Zhang toim. (2006), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Zhang Yingjin (2004), *Chinese National Cinema*. London: Routledge.

Lehti-artikkelit:

Berry, Chris (1996), Outrageous Fortune; China's Film Industry Takes a Roller-coaster Ride. *Cinemaya* 33/1996, 17-19.

Hao Xiaoming & Y. Chen (2000), Film and Social Change: The Chinese Cinema in the Reform Era. *Journal of Popular Film and Television* 28/2000, 36-45.

Rayns, Tony (1991), Screening China. *Sight and Sound* July/1991, 28-29.

Hao Xiaoming & Y. Chen (1993), Dream On. *Sight and Sound* July/1993, 16-19.

Hao Xiaoming & Y. Chen (1994), Chaos and Anger. *Sight and Sound* October/1994, 12-15.

Yin Hong & Zhan Qingsheng (2007), 2006 Zhongguo dianying chanye beiwang [Kiinalainen elokuvateollisuus vuonna 2006]. *Dianying yishu* [Elokuvataide] 2/2007, 5-14.

Zha Jianying (1995), Beijing Diary; Killing Chickens to Show the Monkey. *Sight and Sound* January/1995, 38-40.

Internet-artikkelit:

Brent, Willie (1998), China's new pictorial revolution. *Variety*, 16 February 1998. [http://findarticles.com/p/articles/mi_hb1437/is_199802/ai_n5949715] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Coonan, Clifford (2007), Studio retool anti-piracy tactics. *Variety Asia Online*, 02 December 2007. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5060/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Coonan, Clifford (2008a), Chinese box office continues annual surge. *Variety Asia Online*, 27 February 2008. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5577/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Coonan, Clifford (2008b), Feng, Yin elected as China gov't advisors. *Variety Asia Online*, 04 February 2008. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5430/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Coonan, Clifford (2008c), Li and Fang banned from film-making. *Variety Asia Online*, 04 January 2008. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5233/1/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Coonan, Clifford (2008d), SARFT clarifies censorship rules on sex, drugs and environment. *Variety Asia Online*, 09 March 2008. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5647/53/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Frater, Patrick (2007), China sets ban on Hollywood films. *Variety Asia Online*, 06 December 2007. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5101/53/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Frater, Patrick (2008), China box office and prod'n soar. *Variety Asia Online*, 14 January 2008. [<http://www.varietyasiaonline.com/content/view/5297/>] (linkki tarkistettu 9.5.2008)



Kuudennen sukupolven elokuvantekijä Wang Xiaoshuai tekee edelleen vaihtoehtoisia elokuvia. Vaikka elokuvat ovat nykyään ammattimaisemmin tehtyjä ja leviävät laajemmalle, on niiden tyyli edelleen rosoisen realistinen. Kuva Wangin Polkupyörävarkaista.



Kiinasta on mahdollista ostaa The Worldin virallisesti hyväksytty leikattu versio DVD:llä, mutta leikkaamatonta versiota ei ole saatavilla

Jia Zhangke, Moving Pictures. *GOOD Magazine*. [http://www.goodmagazine.com/section/Features/moving_pictures] (linkki tarkistettu 9.5.2008)

Olesen, Alexa, Wang Xiaoshuai's Beautifully Bleak Vision of China. *Virtual China*. [<http://virtualchina.org/archive/leisure/film/wangxiaoshuai-alo.html>] (linkki tarkistettu 25.12.2002)

Olesen, Alexa, Wang Xiaoshuai Talks with Virtual China. *Virtual China*. [<http://virtualchina.org/archive/leisure/fil/wxs-talks.html>] (linkki tarkistettu 25.12.2002)

© WiderScreen.fi 3.6.2008

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

