

WiderScreen.fi 1/2008
3.6.2008

**Taiwanin uusi aalto - tyylin
ja yhteiskuntamuutoksen
symbioosi**

Eija Niskanen
FL, tutkija
University of Wisconsin

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

[\[takaisin\]](#)

Taiwanin uusi aalto – tyylin ja yhteiskuntamuutoksen symbioosi

Taiwanin 1980-luvulla alkanut elokuvan uusi aalto keskittyy mielissämme nimiin Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ja Tsai Ming-liang. Yhteiseksi nimittäjäksi näiden ja kansainvälisesti tuntemattomampien uuden aallon ohjaajien teoksissa on nostettu tyyli, etenkin ohjaajille yhteinen pitkän otoksen estetiikka. Onko kyseessä pelkkä tyyllinen liike, joka osuu vielä hyvin yhteen kansainvälisten elokuvafestivaalien suosimaan art house cinemaan, vai voidaanko puhua kokonaisvaltaisemmasta yhteiskunnallisen kommentoinnin ja elokuvaestetiikan yhteensulautumisesta?

Taiwanin uuden aallon elokuvat ovat osa aasialaista uutta aaltoa, joka sisältää niin Japanin nykyelokuvan, Hongkongin 1980-luvulla alkaneen elokuvan nousun, kuin 1990-luvulla alkaneen korealaisen elokuvan läpilyönnin. Taiwanin uusi aalto synnytti kuitenkin helposti tunnistettavan tyylin, jonka antamaa monet muut aasialaiset elokuvantekijät ovat seuranneet. Tämä uusi elokuva on niin reaktio maan tiettyyn historialliseen tilanteeseen kuin sen siihenastiseen elokuvahistoriaankin, ja se syntetisoi mukaan elokuvan ulkopuolisia kulttuuritrendejä. Käsitellen seuraavassa ensin hieman yleisesti Taiwanin erikoislaatuista asemaa, ja sitä, miten elokuva on asettunut tätä taustaa vasten, ennen kuin siirryn uuden aallon kolmen keskeisen tekijän tutkimiseen. Lopuksi pohdin hieman taiwanilaisten elokuvantekijöiden asemaa osana globalisoituvaa elokuvakulttuuria.

Onko taiwanilaista elokuvaa olemassa?

Provosoivan väliotsikon takana on Taiwanin erikoinen poliittinen asema. Taiwan on aina ollut eräänlainen Kiinan kaukainen provinssi, johon ei juuri Manner-Kiinasta kiinnitetty huomiota. Saarella asui niin polynesiaalaismajailijaista aboriginaaliväestöä kuin sinne aikojen kautta rantautuneita kiinalaisia. Kiina ei koskaan järjestänyt Taiwanille hallinnollisia siteitä Manner-Kiinaan. Saarta ovat hallinneet 1600-luvulta saakka vuorotellen hollantilaiset siirtomaaisännät, Koxinga-niminen merirosvopiraatti, Mantsut ja japanilaiset. 1887, keskellä kiihtyvää siirtomaakilpailua, Kiina julisti saaren omakseen, mutta antoi jo 1895 sen Japanille osana Shimonosekin sopimusta ja vastineena Mantsuriasta.

Japanin siirtomaana saaren kulttuuri japanilaistui niin, että vieläkin on nähtävissä vahvoja japanilaisia vaikutteita mm. asuntojen huonemallissa. Kun Japani alkoi 15-vuotisen sodan (1931-1945) myötä rakentaa aasialaista imperiumiaan, Taiwania voimakkaasti japanilaistettiin ja japanista tehtiin virallinen hallintokieli. Sota-aikaan elänyt vanhempi polvi osaa japania, nuorempi polvi taas ei.

Kun Japani hävisi sodan 1945, ja liittoutuneet 'palauttivat' Taiwanin Chiang Kai-sekin Kiinalle, Kuomintang-hallitus (jatkossa KMT) saapui Taiwanille. Aluksi osa Japanin siirtomaavaltaa vastustaneista intellektuelleista otti KMT:n joukot mielellään vastaan. Mutta muutamassa viikossa mielet vaihtuivat, kun KMT:n brutaali, monopolistinen valta alkoi jättää taiwanilaiset varjoonsa, ja japanilaisilta jääneet hallintovirat annettiin Manner-Kiinasta tulijoille.

Kiinan sisällissodan myötä Maon joukkojen tieltä pakeneva nationalistinen KMT perheineen ja kannattajineen pakeni merenlahden yli Taiwanille vuonna 1947. Uudet, vallankahvassa olevat tulokkaat edustivat vain 10–15% Taiwanin asujaimistosta, mikä johti kapinointiin KMT:tä vastaan. Kuuluisin on ns. 228-tapaus, eli helmikuun 28. 1947 päivänä alkanut kapina, jonka KMT tukahdutti verisesti. Maahan julistettiin sotatila, joka jatkui pitkälle 1980-1990-luvuille saakka. KMT vainosi myös Taiwanin kommunisteja, jotka edustivat heille maolaista vihosta. Vuonna 2000 KMT luopui vallasta ja maahan syntyi demokratia. Vuonna 2008 KMT:n ehdokas kuitenkin voitti presidentinvaalit.

KMT:n hallinnon myötä virallinen kieli vaihtui japanista mandariiniksi, kieleksi, jota taiwanilaiset eivät puhuneet. Koulutuksessa korostettiin yleis- ja mannerkiinalaista kulttuuria, ja unohdettiin Taiwanin historia Kiinasta erillisenä saarena. Kiinalaistamiseen kuuluivat Chiang Kai-sekin nostaminen jumalalliseksi, anti-kommunismi, ja odotus paluusta yhtenäisen Kiinan lipun alle. KMT:n Kiina oli siis jonkinlainen kuviteltu yhtenäinen Kiina, mukaillakseni Benedict Andersonin termiä kuviteltu yhteisö.

Kiinan kansantasavalta puolestaan ei ole koskaan tunnustanut Taiwania erilliseksi valtioksi. Anti-kommunistisen ideologian lipunkantajana Taiwan oli Japanin ja Etelä-Korean ohella yksi Yhdysvaltojen pääliittolaisista Aasiassa. Kylmän sodan alkaessa hiipua USA alkoi lähentyä Manner-Kiinaa, ja Nixon teki historiallisen vierailunsa Pekingiin. Taiwan tiputettiin Yhdistyneistä Kansakunnista, eikä se ole virallisesti YK:n tunnustama valtio. 1980-luvulla Taiwan alkoi suuntautua talousvallaksi, yhdeksi Aasian taloustiikereistä, mikä on luonut

painetta kansainväliselle yhteisölle ratkaista Taiwanin kysymys.

Edellä kuvattua taustaa vasten on ymmärrettävää, että käsitteeseen taiwanilainen elokuva on suhtauduttu eri tavalla eri aikoina ja eri alan toimijoiden parissa, ja että käsitteen alle voidaan ryhmitellä erilaisia elokuvia eri lähtökohdista.

Maan oma elokuvateollisuus lähti kehittymään sodan jälkeen, kun Shanghaista paennut elokuvaväki siirtyi osittain Hongkongiin ja osittain Taipeihin. Liukuvuus eri kiinalaisten kansallisten yhteisöjen välillä jatkui Hongkongin ja Taiwanin elokuvateollisuuksien välillä. King Hu (1931-97) lienee osuvin esimerkki: tämä Pekingissä syntynyt taideopiskelija siirtyi 1949 Hongkongiin, jossa pääsi Shaw-studioille töihin ja vähitellen ohjaamaan omia elokuviaan. Hän siirtyi sittemmin Taiwaniin, missä ohjasi maineikkaat martial arts - eli wuxia-elokuvaestetiikkaa ja -tekniikkaa uraa uurtaneet - Taiwan-Hongkong-yhteistuotannot *Dragon Inn* (Long men ke zhen 1966-68) ja *Kultainen hämähäkki* (A Touch of Zen/Hsia nu 1969-71). Sama tekijöiden siirtyminen on jatkunut Taiwanin ja Hongkongin välillä niin kuvauspaikkojen (useiden Hongkong-elokuvien juonessa ja kuvauspaikoissa vilahtaa Taiwan) kuin näyttelijöidenkin (Sylvia Chang, Brigitte Lin, Tony Leung, Takeshi Kaneshiro, Shu Qi) kohdalla.

Taiwanin poliittinen asema, maana jota ei oikeastaan ole, aiheutti pitkään myös taiwanilaisen elokuvan näkymättömyyden maailman elokuvakartalla. Festivaaleilla oli vaikeuksia niputtaa saarelta tulevia elokuvia oikeaan maakategoriaan, tuohon niin vieläkin tärkeään festivaalien kategorisointimenetelmään. Esimerkiksi vuoden 1986 Berliinin elokuvajuhlilla Hou Hsiao-hsienin *A Time to Live and Time to Die* niputettiin otsikon 'kiinalaista elokuvaa Taipeista' alle, kun taas muut festivaalit saattoivat käyttää otsikointia Taiwan/Kiina. Vasta 1990 Berliinin festivaali otsikoi Houn kansallisuudeltaan taiwanilaiseksi. Taiwanin löytymisessä elokuvakartalle oli keskeistä tietyn elokuvallisen liikkeen, eli Taiwanin uuden aallon näkyvyys.

Elokuvallinen vastaliike?

Taiwanin elokuvateollisuus rakennettiin hallituksen, eli KMT:n alaisuuteen. Tunnetuin tuotantoyhtiö Central Motion Picture Corporation (CMPC) oli suoraan KMT:n alla, lisäksi toimivat valtiolliset Taiwan Film Studio, China Movie Studio ja China Educational Film Studio. Elokuvien piti, jos nyt ei suorastaan tukea maan virallista politiikkaa, olla ainakin asettumatta sitä vastaan.

Wuxia pian, eli miekkamestaritarinat, kung-fu-genre, historialliset taisteluelokuvat ja wenyi-melodraamat olivat kiinalaisen elokuvan lajityyppejä jo Shanghai-studioaikoina, ja ne jatkoivat elämäänsä Hongkongin ja Taipeiin elokuvateollisuudessa. Jos elokuvassa poliittista sanomaa oli, se keskittyi anti-kommunistisuuteen ja historiallisissa elokuvissa antijapanilaisuuteen. Myöhemminä esimerkkinä tällaisesta on *The Battle for the Republic of China* (Xin hai shuang shi 1982, Hong Kong, Taiwan, ohj. Ting Shan-shi), joka miltei saattoi CMPC:n konkurssin partaalle. (Udden 2008.) Elokuvan tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1911, jolloin nationalistit kävivät taistelua leskikeisarinna Dowageria vastaan. Elokuvien mahtavissa taistelukohtauksissa liehuvat KMT:n liput näkyvästi.

Tuotantomäärä oli suuri: 1960- ja 79-luvuilla valmistui yli 200 elokuvaa per vuosi. Nykytarinoissa kukoistivat melodraama ja teiniromanssi, usein Chiung Yao'n romaaneihin perustuen. Hou Hsiao-hsienkin aloitti uransa näiden elokuvien parissa, lisäten niihin vähitellen omaa sisällyksellistä ja tyyllistä otettaan. (Udden 2003, 120-145.) Kun television yleistyessä elokuva alkoi menettää yleisöä, syntyi myös exploitaatioelokuva. Väkivallalla ja seksillä ratsastavissa, halvalla tuotetuissa action- ja rikoselokuvissa voi kuitenkin niin halutessaan löytää myös muuttuvan, kaupungistuvan yhteiskunnan kipupisteitä.

Tähän tilanteeseen syntyi uuden aallon elokuva. Sen ensilaukauksena pidetään kompilaatioelokuvaa *In Our Time* (Guang yin de gu shi 1982), ohjaajinaan Chang Yi, Ko I-Chen, Tao Te-Chen ja Edward Yang. Kun 1980-luvulla videonkatselu, bootleg-kopiot ja Hongkongin elokuvan suosio uhkasivat Taiwanin elokuvaa, alkoi elokuvateollisuus aktiivisesti uudistaa alaa rekrytoimalla uutta, nuorta tekijäkuntaa studioille. Useat uuden aallon ohjaajat ovatkin tätä väkeä. Yksi syy elokuvateollisuudelle rohkaista nuorta elokuvantekijäpolvea oli maan elokuvan toivottu näkyvyys kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla, etenkin Asian-Pacific Film Festivalilla. Ulkomaisella festivaalilla palkinnon napanneet elokuvaohjaajat saivat jopa valtiollista palkintorahaa. Valtiollisiin toimiin kuuluu myös Taipeiin Golden Horse Awards -elokuvafestivaali ja sen uudelleenorganisointi.

Muitakin syitä uuden aallon nousun takaa löytyy. Viereisen Hongkongin 1980-luvulla alkanut elokuvan uusi aalto on varmasti ollut tärkeä vaikuttaja etenkin kun Taipei ja Hongkong ovat aina olleet vuorovaikutussuhteessa elokuvan saralla. Yksi syy oli ammattimaisempi elokuvakritiikki. Sen lanseeraajana kunnostautui Yhdysvalloissa opiskellut Peggy Chiao, joka on sittemmin ollut vahvana mukana erilaisten elokuvafestivaalien ohjelmistonsuunnittelussa ja taiwanilaisen elokuvan markkinoinnissa ulkomaille. Elokuvakritiikki, joka aiemmin oli ollut pitkälti elokuvan juoneen ja tähtinäyttelijöihin keskittyvää mainontaa, muuttui postkolonialismin ja uusmarxilaisuuden kaltaisia teorioita hyödyntäväksi, elokuvan ja yhteiskunnan suhteita pohtivaksi ammattimaiseksi kirjoittamiseksi, joka sopi erityisen hyvin uuden aallon elokuvien tematiikkaan.

Uuden aallon yksi ominaisuus on uudenlaisen, pankiinalaisuudesta erottuvan taiwanilaisen identiteetin ja kokemuksen kuvaus. Tämä tendenssi ei kuitenkaan ole elokuvantekijöiden keksintö, vaan alkoi jo 1960–1970-luvuilla nativistikirjallisuudessa. Tämä kirjallinen koulukunta, vastakohtana toiselle modernille ryhmittymälle, modernisteille, jotka keskittyivät muotokokeiluihin ja urbaanin psyyken kuvaukseen, keskittyi taiwanilaisten kokemukseen yhteiskunnan modernisaation ja tradition törmäyksessä. Nativisti eli iang-t’u (maa, maaperä, multa) viittaa jo teosten aihepiireihin, joita ovat modernismin vaikutus kyläelämään, muuttoliike, maaseudun ja kaupungin sekä eri sukupolvien törmäys. (Yip 2004, 12-48.)

Nativistikirjallisuuden vaikutus Hou Hsiao-hsienin varhaistuotantoon on suuri: ajatellaanpa vaikka elokuvaa *A Summer at Grandpa’s* (Dongdong de jiaqi 1984), jossa kaupunkilaissisarukset viettävät kesän pikkukaupungin sukulaistensa luona. Elokuvassa on useita kohtauksia, joissa maaseudun ja pikkukaupunkien päivittäinen elämä esittyy. Nativismiaaltoon, joka levisi kirjallisuuden ohella myös muihin taiteenlajeihin, kuten teatteriin ja tanssiin, kuuluu osana myös paikallisen hakka-kielen käyttö valtion suosiman mandariinin sijasta ja yhteiskunnalliset demokratisoitusvaatimukset, sekä vähittäinen sensuurin lieventyminen.

Hou Hsiao-hsien ja historian padot

Hou Hsiao-hsien on uuden aallon keskeisin ja tunnetuin ohjaaja. Tämä Manner-Kiinassa 1947 syntynyt, ja perheensä mukana lapsena Taiwanille siirtynyt ohjaaja osoitti jo varhaisissa, teiniromanssilajityyppiä noudattavissa elokuvissaan silmää paikalliskuvaukselle ja taitavalle kuvakompositiolle. Varhaistyössä *The Boys from Fengkuei* (Feng gui lai de ren 1983) Hou kuvaa toiseen kaupunkiin töihin lähtevää nuorukaista. Elokuvan henkilöt rajataan usein arkkitehtuurilla, porteilla ja ikkunoilla samaan tyyliin kuin Houn kypsän kauden elokuvissa.

Hou on tunnetuin Asian pitkän otoksen tyyliä käyttävistä ohjaajista. Vaikka Houn kansainvälisen uran alkupuolen teokset *Puppetmasteriin* (Xi meng ren sheng 1993) saakka hyödyntävät nimenomaan pitkän otoksen ja yhä liikkumattomamman kameran estetiikkaa, muutti Hou radikaalisti tyyliään elokuvassa *Good Men, Good Women* (Hao nan hao nu 1995). Elokuva on rakennettu kolmeen eri aikatasoon: sankaritar on näyttelijä, joka näyttelee 90-luvulla filmattavassa, 1940-luvulle sijoittuvassa elokuvassa poliittisen vastarintaliikkeen jäsentä. Väliin leikkautuu näyttelijän oma lähimenneisyys 1980-luvulta, jolloin hän oli gangsterin ylläpitämä baarityttö. Yllättäen Houn *Puppetmasterissa* yksi otos, jossa yksi liikkumaton otos -tyyliin jalostunut kamera liikkuu ja panoroi ympäri päähenkilön asuntoa elokuvan alkukohtauksessa. Hou on itse asiassa rakentanut tyyllillisen aikarakenteen, jossa nykypäivän ja lähimenneisyyden kohtaukset käyttävät liikkuvaa pitkää otosta, tekeillä olevan elokuvan kohtaukset taas rakentuvat liikkumattomista otoksista. Tyylinvaihdos koettiin radikaalina, mutta kuten James Udden osoittaa, Hou käyttää silti vahvinta tyylikeinoaan, pitkää otosta ja suhteellisen kauas näyttelijöistä sijoitettua kameraa, läpi koko elokuvan, ja itse asiassa palaa liikkuvilla pitkillä otoksillaan alkuaikojensa tyyliin. (Udden 2007, 183-202.)

Hou on tehnyt kokeilussaan mielenkiintoisia ratkaisuja vaihtoehdoiksi pitkälle otokselle. *Flowers of Shanghai* (Hai shang hua 1998) kamera liikkuu koko ajan yksi kohtaus/yksi otos -tekniikalla kuvatussa elokuvassa, yhtä hiuskammasta otettua kuvaa lukuun ottamatta. Elokuvan alkukohtauksessa joukko shanghai-laisen yläluokan bordellin asiakkaita on asettautunut pöydän ympärille. Kamera liikkuu ja panoroi hitaasti ympäri pöytää yhtenä pitkänä otoksena, jättäen katsojalle epäselväksi, kuka on keskushenkilö. Hän on Tony Leungin näyttelemä mies, joka ei kohtauksen aikana lausu sanaakaan ja häviää välillä kuvasta.

Goodbye South, Goodbye (Nan guo zai jan, nan guo 1996) kuvaa muutamaa nykypäivän nuorta, jotka elättävät itsensä puolilaittomia bisneksiä järjestelmällä. Elokuva vuorottelee sisätilojen, miltei liikkumattomalla kameralla kuvattujen dialogikohtausten ja ulkona kuvattujen, eri elokuvan jaksoista toiseen siirtymänä toimivien voimakkaiden liikekohtausten rytmittämänä. Elokuva avautuu huimaavalla otoksella junan saapumisesta kaupunkiin läpi vuorten, kameran ollessa junassa. Puolivälissä on kohtaus elokuvan päähenkilöiden moottoripyöräajelusta alas mutkikasta vuoristotietä. Pitkä otos on kuvattu näyttelijöiden pyörien edessä liikkuvasta autosta, ja otoksen sisällä ainoa vaihtelu on kahden moottoripyörän paikkojen vaihtuminen keskenään oikealta vasemmalle ja päinvastoin.

Mikä sitten on Houn elokuvallinen tyyli? Kuten David Bordwell on todennut, Houn tyyliille ominaista on näyttämöllepanon huolellisuus. Hou rakentaa kohtaukset hieman ranskalaisen varhaiselokuvan mestarin Louis Feuilladen periaatteilla, antaen näyttelijöiden liikkeiden paljastaa ja peittää toisiaan. Arkkitehtuurin hyväksikäyttö tässä sommittelussa on tärkeää. (Bordwell 2005.) Tämä teatterilavalta periytyvä tyyli soveltuu nimenomaan kohtauksen rytmittäjäksi pitkän otoksen tyyliissä, jossa ei voida ohjata katsojan huomiota lähikuvilla tai leikkauksilla eri kamerakulmiin. Kyseessä on siis hyvin teatterillinen muoto, tosin kameran linssi antaa erilaisen tilavaikutelman, jossa teatterin katsojasta katsomolle päin levenevä kolmiomainen tila on elokuvassa päinvastainen. Syvyysvaikutelmaa Hou korostaa kerrostamalla näyttelijät ja objektit eri tasoille. Kaunis chiaroscuro-valaistus lisää maalaussellisen komposition tuntua. Ulkokuviissa taas mestarillinen, Taiwanin vuorimaisemaa hyväksikäyttävä kuvaus luo kontrastia sisätilojen arkkitehtuurille.

Kerronnan tasolla Hou luottaa elliptiseen kerrontaan, jossa eri kohtausten välinen yhteys selviää katsojalle vähitellen, vailla selventäviä dialogi- tai toimintakohtauksia. Elokuvien rakenne on episodimainen, ei selkeän aristoteeliselle draaman kaarelle rakentuva. Elokuvien dramatiikka on useille Taiwanin ja Japanin uuden elokuvan ohjaajille tyypillistä hillittyä

melodraamaa, jossa tärkeätkin tapahtumat käsitellään arkipäivän tasolla ja tavallisten ihmisten silmin. Vastakohta siis edellä kuvatun *Battle for the Republic of Chinan* historian kulkua paisuttelevaan kerrontaan on täydellinen. Houn aihepiiri liittyy, kuten edellä on todettu, nativistikirjailijoiden suosimaan tavallisten ihmisten kokemukseen historian saatossa ja nykypäivän Taiwanissa.

Houn uran keskeisin teos, *A City of Sadness* (Bei qing cheng shi 1989) aukaisi padot paitsi Taiwanin tunnustamiselle ulkomaalaisille festivaaleilla omaksi erityislaatuiseksi elokuvamaaksi, myös Taiwanin historian yhtä synkintä tapausta, 228-tapausta, koskevalle keskustelulle. Kyseinen tapahtuma, joka muodostaa tärkeimmän dramaattisen käännekohtan *A City of Sadnessissa*, oli käsittelemätön ja sensuroitu aihe maassa. Kun Houn elokuva voitti Venetsian elokuvafestivaalin Kultaisen Karhun, oli elokuva pakko näyttää myös Taiwanissa, ja tämä avasi portit 228-tapahtuman käsittelylle mediassa ja taiteessa.

Elokuvan tapa kuvata ihmisten asemaa historian kulussa on hänelle tyypillisesti epädramaattinen. Hou sijoittaa päähenkilönsä, yhden laajan perheen ja näiden kanssa yhteydessä olevat ihmiset osaksi historiaa, osin aktiivisiksi toimijoiksikin, mutta samalla hämmennyneesti vastaanottamaan tapahtumat ja niiden seuraukset vailla täyttä kuvaa siitä, mitä todella tapahtuu. Elokuvaa rinnastaa jo avauskohtauksesta, jossa perheen vanhin veli kuuntelee samaan aikaan synnyttävän rakastajattarensa voihkintaa ja radiosta kuuluvaa Japanin keisarin puhetta, jolla tämä julistaa Japanin antautumisesta, yksityisen ihmisen kohtalon ja historian vaikutuksen siihen. Pienillä yksityiskohdilla kuvataan olosuhteiden vaihtumista. Esimerkiksi avauskohtauksessa vanhin veli nostaa ylös lampun päällä olleet pimennyssuojat, jotka oli pitänyt olla siinä amerikkalaisten pommikoneiden varalta. Sota on ohi ja Taiwanin ja sen ihmisten tulevaisuus auki.

Edward Yang ja urbaani toimeliaisuus

Verrattuna Houn nativismivaikutteiseen elokuvaan, kohdentaa Edward Yang elokuvansa yleensä nykypäivän urbaaniin Taipeihin. Tämä viime vuonna kuollut ohjaaja opiskeli monen uuden aallon ohjaajan tavoin Yhdysvalloissa. Hänen läpimurtoteoksensa *Terrorizers* (Kongby Fenzi 1986) on Fredric Jamesonin (1992) analysoima hänen tunnetussa artikkelissaan *Remapping Taipei*, jossa Jameson näkee Yangin elokuvan allegorisoivan elokuvalliseen tilaansa postmodernin subjektuuden jälkikapitalistisessa maailmassa. Jamesonin näkemystä on myöhemmin kritisoitu moneltakin taholta, mutta kieltämättä urbaani nimettömyys ja vieraantuneisuus ja siitä nouseva sattumanvaraisuus ihmiselämässä saavat mieleen jäävän kuvauksen *Terrorizersin* kohtauksissa.

Elokuvaa alkaa poliisin ampumaa rikollista valokuvaavan nuoren miehen hahmolla. Hän kohtaa rikollisten hylkäämässä asunnossa piilottelevan puolieurooppalaisen tytön, jota alkaa pakkomielteisesti kuvata, täyttäen asunnon seinät valtavilla suurennuksilla tytön kasvoista. Tyttö puolestaan soittelee häirikkösoittoja sattumanvaraisesti puhelinluettelosta hakemiinsa numeroihin, joista yhteen vastaa tunnettu naiskirjailija. Tyttö väittää olevansa jossain tekemisissä naisen aviomiehen kanssa. Kirjailija alkaa kirjoittaa kirjaa lähtien avioliittonsa ja elämänsä todellisista tapahtumista, mutta keksii sitten lisäjuonta omasta päästään. Aviomies puolestaan lukee salaa naisen käsikirjoitusta luullen sitä kokonaan todeksi, kohtalokkain seurauksin. Elokuvan voisi siis Jamesonista poiketen tulkita kommentiksi taiteilijan moraalista vastuusta: valokuvaajalle tuntematon White Chick on vain ihailtu kuvauksen kohde, ja kirjailijan kuvaamat tapahtumat alkavat tapahtua todella.

Yangin mestariteoksena pidetään 1960-luvulle sijoittuvaa miltei nelituntista jengikuvausta *A Brighter Summer Day* (Gu ling jie shao nian sha ren shi jian 1991), jonka suuren henkilökäärin keskuudessa ovat Manner-Kiinasta Taiwaniin muuttanut isä, tämän teini-ikäinen poika, ja pojan ihastus jengijohtajan tyttöystävään, mikä johtaa verisiin jengiyhteydenottoihin. Elokuvaa kommentoi niin rajusti uusmuokkaantunutta Taiwania kuin amerikkalaisen nuorisokulttuurin osaa paikallisten nuorten elämässä. Naturalistinen kuvaus pelkistyy välillä huimaavan taidokkaiisiin, mutta silti pakottoman naturalistisiin kompositioihin.

Yangin viimeiseksi jäänyt elokuva *A One and a Two* (Yi-Yi 2000) on perhekuvaus, jonka keskuksenäkin ovat pieni poika Yan-Yan, tämän ensimmäistä ihastusta ja siitä aiheutuvaa tuskaa ja kostonhalua läpikäyvä lukiolaisikäinen isosisko, koomassa sairasvuoteella makaava isoäiti, perheen isä, joka tapaa nuoruutensa ihastuksen ja päätyy salasuhteeseen ja Japanin matkalle tämän kanssa, sekä äiti, joka potee angstia tyhjistä elämästään, mistä ei riitä uutta lääkärin määräämää päivittäistä virikekertomista isoäidille. Uutta perhemahdollisuutta kuvaa äidin nuorempi sisar ja tämän häät elokuvan avauskohtauksessa. Humoristista kevennystä tuo japanilainen näyttelijä Issei Ogata, joka näyttlee perheen isän japanilaista bisneskumppania ja ystävää. Yan-Yan itse on vakavamielinen, asioita pohdiskeleva poika, joka alkaa ottaa valokuvia katoista, koska haluaa nähdä sen toisen puolen elämää, mikä aina jää selkämme taakse. Elokuvaa käy läpi perheen historiaa muutaman kuukauden ajalta, mihin mahtuu häät, lapsen syntymä ja hautajaiset – ihmiselon koko kaari. Yangin maisema on tietoisesti urbaani, pilvenpiirtäjien Taipei, vastakohtana Houn elokuvissa aina esiintyvään valtavaan puuhun ja sen symbolisoimaan maaseutuun.

Tsai Ming-liang ja hidas huumori

Tsai Ming-liang on edellä kuvailtuun kahteen uuden aallon kesimmäiseen ohjaajaan verrattuna kymmenen vuotta nuorempi, ja edustaa osittain uuden aallon toista, 1990-luvulla alkanutta jaksoa. Alun perin malesiankiinalainen Tsai tuli yleisön tietoisuuteen elokuvallaan *Rebels of the Neon God* (Qing shao nian nuo zha 1992). Siinä Tsain vakionäyttelijä, Lee Kang-sheng esittäytyy vakioroolissaan, ulkopuolisen ja kaikesta irrallaan olevan, kommunikaatiokyvyttömän nuoremiehen roolissa. *Rebels'ssä* hän on lukiolaispoika, joka jättäytyy pois koulusta seurataksaan kaupungilla kahta kiinnostuksen kohdettaan, pieniä rötöksiä tekeviä poikia. Elokuvan äärimmäisen hidas, miltei dialogia vailla oleva lakoninen tyyli ja videopelinomainen yksinkertainen soundtrack-musiikki kuvaavat urbaanin nuoren kokemuksen tyhjyyttä.

Vive L'Amour (Ai cing wan suei 1994) puolestaan voisi jonkun konventionaalisemman ohjaajan käsissä päätyä triangelidraamaksi, mutta koska elokuvan kolme päähenkilöä eivät koskaan pääse parin kolmen yön seksiä pidempiin suhteisiin, ei tätäkään mahdollisuutta anneta. Nuori mies nimeltä Hsiao-ang viettää oman asunnon puutteessa aikaansa varastamalla kiinteistövälittäjiltä avaimia ja asumalla salaa tyhjiä asunnoissa. Mei on kiinteistövälittäjänainen, joka vie kuppiloista viettelemiään miehiä esittelemiinsä luksusasuntoihin, asuen itse vanhassa rähjäisessä asunnossa. Mei tuo Ah-jung-nimisen katukioskinpitäjämiehen asuntoon, jossa Hsiao-ang piileksii. Hsiao-ang vakoilee salaa pariskunnan rakastelua alkaen itse kohdistaa seksuaaliset haaveensa Ah-jungiin. Elokuva päättyy miltei 10-minuuttiseen otokseen Meistä kävelemässä uudennäköisen asunalähiön ympäri, istumassa puistonpenkille ja alkamassa nyyhkyttää.

Vaikka Tsain ylläkuvatut elokuvat ovatkin urbaanin tyhjyyden angstisia kuvauksia, alkoi hän myöhemmin sisällyttää omituisia mustaa huumoria elokuviinsa. *The River*-elokuvasta (He liu 1997) lähtien hän on sijoittanut miltei kaikki elokuvansa samannäköiseen (ja joissakin tapauksissa samassa jättikerrostalossa kuvattuihin) asuinkomplekseihin, joissa Lee Kang-shengin näyttelemä nimetön nuorimies asustaa, aluksi vanhempiansa kanssa, myöhemmin yksin. Tavallaan kyseessä on jatkokertomus, samojen näyttelijöiden samoissa isä-äiti-rooleissa tekemä sarja elokuvia, jotka tuntuvat löysästi liittyvän toisiinsa. Tsai itse on sanonut, että hän ei ole tarkoitanut elokuvia suoranaiseksi jatkoksi toisiinsa, mutta samantyyliset kuvauspaikat ja roolihenkilöt sekä samat vakionäyttelijät - isäahmona King Hun elokuvien, vuonna 2006 kuollut vakionäyttelijä Tien Miao - antavat tämän tunnun. (Niskanen 2006.)

Omasta pitkän otoksen estetiikastaan Tsai sanoo, ettei hän halua katkaista yleisön suoraa kontaktia kohtaukseen. Hän ei halua luoda kirjallista elokuvaa, vaan pyrkii luomaan katsojalle kosketuksen elokuvansa väreihin, ääniin, tilaan. Houn otoksiin verrattuna Tsai käyttää samaa etistä kameraa, mutta Houn koristeellisen sommittelun ja näyttelijöillä luodun monimutkaisen blokkauksen sijaan Tsai luo pelkistetyn yksinkertaisia, jopa 'tylsä' otoksia, joissa katsoja on pakotettu seuraamaan otosta niin pitkään, että alkaa tajuta sen elokuvallisen, rakennetun ominaisuuden.

Vesi on tärkeä elementti Tsain elokuvissa. Hänen elokuvissaan tuntuu olevan ikuinen sadekausi, ja joskus, kuten elokuvassa *The River*, vesi uhkaa tulvia yli asutokompleksiin. Toisinaan siitä on taas puute: *The Wayward Cloud* (Ian bian yi duo yun 2006) sijoittuu kuivaan, kuumaan kesäkauteen, ja ihmiset joutuvat syömään vesimeloneja tyydyttääkseen nesteentarpeensa. Tsai onkin sanonut, että hänelle vesi on kuin rakkaus – sen tärkeyden huomaa vasta, kun sitä ei ole. Tsain ensimmäinen syntymämaassaan Malesiassa kuvattu elokuva on *I Don't Want to Sleep Alone* (Hei yan Quan 2006), jossa jälleen luodaan omalaatuinen tila hylätyn rakennuksen alakerroksessa lilluvan valtavan vesilammikon avulla.

The Hole (Dong 1998) kuvaa tilannetta, jossa miltei kaikki asuinkompleksin ihmiset ovat muuttaneet pois kaupungissa riehuvan oudon taudin pelossa – Tsai siis puolivahingossa ennakoii SARS-epidemian jokunen vuosi ennen sen puhkeamista. Jäljellä ovat vain nuorimies, ja hänen alapuolellaan asuva nainen. Miehen asunnon lattiassa on reikä, jonka kautta kumpikin vakoilee ja kiusaa toisiaan, luoden kuitenkin lopussa jonkinlaisen yhteyden toisiinsa, kukaties jopa löytäen rakkauden. Naisen tylsä elämä päivittäistarvikkeiden hamstraajana elävyöityy hänen päänsisäisillä kuvitelmillaan, jotka esitetään värikkäinä, talon kolkkoihin rappukäytäviin ja hisseihin lavastettuina musikaalinumeroina. Nämä kohtaukset tuovat miellelyhtymiä Tsain pitämiin amerikkalaismusikaaleihin, mutta etenkin hongkongilaisiin 60-luvun musikaaleihin, joiden musiikkia elokuva itse asiassa käyttää.

Tsai viittaa muutenkin tuotannossaan muihin aasialaiselokuviin. *Goodbye Dragon Inn* (Bu san 2003) viittaa King Hun kuuluisaan mestariteokseen *Dragon Inn*, joka pyörii Tsain elokuvan tapahtumapaikan, vanhan purkutuoimion alla olevan elokuvateatterin valkokankaalla. Elokuvan henkilöt ovat teatterin henkilökuntaa ja vakioasiakkaita, joiden väliset omalaatuiset, puhetta vailla olevat kohtaamiset teatterissa pitkittyvät katsojan päässä nauruksi. Elokuva on toisaalta kunnianosoitus King Hulle, toisaalta hyvästienjättö vanhalle elokuvalle.

The Wayward Cloud (Tian bian yi duo yun 2005) puolestaan viittaa japanilaisiin pehmopornoelokuviin, joiden yksi tähtinäyttelijä on itse asiassa sivuroolissa elokuvassa, näyttellen Taiwanin ajautunutta pornonäyttelijää, jonka kanssa joukko taiwanilaisia kuvaa – jälleen tutussa Tsain vakiokerrostalossa – halpaa pornopätkää.

Globaali kiinalainen elokuva?

Nämä kolme ohjaajaa ja muutamat muut taiwanilaisohjaajat ovat todistaneet taiwanilaisen elokuvan vetovoiman maailman elokuvafestivaaleilla. Itse asiassa ylläksiteltyjen

taiwanilaisten ohjaajien esteettiseen ja kerronnalliseen huippuun jalostettu pitkän otoksen estetiikka on löytänyt tiensä muuallekin itäaasialaiseen elokuvaan eräänlaisena festivaalitaide-elokuvan prototyyppinä. Etenkin Hou on antanut runsaasti vaikutteita. Dokumenttielokuvan tekijänä aloittanut japanilainen Hirokazu Kore-eda ihaili häntä niin, että teki ensin ohjaajasta dokumentin, ja sitten kehitti oman versionsa Houn pitkän otoksen ja syvän tilan estetiikasta elokuvassaan *Maborosi* (Maboroshi no hikari 1995).

Taiwanilaiset art house -ohjaajat ovat myös saaneet viime aikoina erilaista tuotantotukea ulkomailta. Esimerkiksi Houn Japanissa kuvaama *Café Lumière* (Kohi jiko 2003) tehtiin japanilaisen Shochiku-elokuvastudion Ozun juhlavuoden elokuvaksi, ja Tsain *The Wayward Cloud* on Taiwanissa Twentieth-Century Foxin levittämä.

Ehkä parhaiten taiwanilaisen tai yleisemmin kiinalaisen elokuvan globalisaatiota kuvastaa Taiwanin kansainvälisimmän ohjaajan, Ang Leen ura. Hän aloitti 1990-luvun alkupuolella ohjaamalla elokuvat *Wedding Banquet* (Xi yan 1993) ja *Eat Drink Man Woman* (Tu yan 1994), jatkaen sen jälkeen uraansa Hollywoodissa ja saaden lopulta Oscar-palkinnon elokuvasta *Brokeback Mountain*. Siinä välissä hän teki taiwanilais-kiinalais-amerikkalaisena yhteistyöelokuvana kiinalaisen globaalin viihde-elokuvan prototyyppin *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* (Wo hu cang long 2000). Siinä Lee luo King Hun Touch of Zenin upean, silmän havaintokyvyn rajoja hipovan bambumetsätaistelun uudelleen. *Hiipivä tiikeri* ei ole puhdas wuxia eli taistelulajityyppin elokuva, vaan yhdistää wuxiaan kiinalaisen melodraaman eli wenyin tarinatyyppiä, sisältäen King Hu'lta selviä vaikutteita saaneiden taistelukohtauksien lisäksi pitkiä hitaita kohtauksia, joissa romanssi on keskeinen. Menestyksestä konseptia ovat seuranneet mm. Zhang Yimoun *Hero* (Ying xiong 2002) ja *House of Flying Daggers* (Shi mian mai fu 2004). Taiwanilaisen elokuvan tunnustamisen kautta on siis syntynyt uusi, tuotantokuvioitaan eri Kiinon kansallisarajat ylittävä ja globaalin elokuvayleisön saavuttava kiinalainen elokuva.

Eija Niskanen

[WiderScreen.fi 1/2008](#)

Lähteet

Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. University of California Press.

Jameson, Fredric (1992) Remapping Taipei. Teoksessa *The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System* (1992). Bloomington : Indiana University Press.

Niskanen, Eija (2006) Tsai Ming-liang delves into Japanese AV-culture. Interview of Tsai Ming-liang at Tokyo International Film Festival. *Film International*, Intellect Publishing, London, 2/1/2006.

Udden James (2003) Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship of Hou Hsiao-hsien. *Modern Chinese Literature and Culture* 15, 1 (Spring 2003): 120-45.

Udden James N. (2007) This Time He Moves! The Deeper Significance of Hou Hsiao-Hsien's Radical Break in Good Men, Good Women. Teoksessa Darrell William Davis & Ru-shou Robert Chen (eds). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity, and the State of the Arts*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

Udden, James N. (2008). Sähköpostihaastattelu 25.4.2008.

Yip, June (2004) *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary (Asia-Pacific)*. Duke University Press.

© WiderScreen.fi 3.6.2008

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

