

WiderScreen.fi 1/2008
3.6.2008**Idän Hollywood - elokuvan**
alkuvaiheet Shanghaissa**Minna Valjakka**
FM, tutkijakoulutettava
Taidehistoria
Helsingin yliopisto**Tulostettavat versiot**
- [htm](#)
- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)**Idän Hollywood – elokuvan alkuvaiheet Shanghaissa**

Elokuva aloitti Kiinan valloituksensa lähes välittömästi keksimisensä jälkeen. Lumièren veljesten elokuvia esitettiin ensimmäisen kerran julkisesti Shanghaissa, 11. elokuuta 1896, vain vajaa vuosi elokuvan julkisen debyyttiesityksen jälkeen Pariisissa. Näytös järjestettiin Xu Yuan -teehuoneessa, joka toimi myös huvittelukeskuksena. (Zhang Z. 1999, s. 32)

Huolimatta varhaisesta saapumisestaan Kiinaan, ei kiinalaisia filmatisointeja varsinaisesti tuotettu kuin vasta 1910-luvulla. 1920-luvulla tuotanto oli kuitenkin jo hyvin monipuolista, mikä mahdollisti kiinalaisen elokuvan kultakauden kehittymisen huippuunsa 1930-luvulla. Sekä elokuvien tuotanto, että niiden katsominen osana modernia kaupunkikulttuuria, keskittyi Kiinassa selkeästi Shanghaihin aina vuoden 1937 japanilaisten valloitukseen saakka. 1900-luvun alun Shanghai oli kansainvälisesti tunnettu hillittömän huvittelun keitaana. Amerikkalaisten ja kiinalaisten elokuvien runsaus tekivät siitä myös kiistatta varhaisen "Idän Hollywoodin".

Elokuva Kiinassa oli osa 1900-luvun alun yhteiskunnallista ja kulttuurillista murrosta. Amerikkalaisten elokuvien vaikutus ja kiinalaisen elokuvan kehittyminen viihde-elokuvista yhteiskunnallisesti kantaaottaviksi, muokkasivat sekä modernin kaupunkikulttuurin että ihmiskäsityksen muodostumista. Tulen tässä artikkelissa käsittelemään elokuvan kehityksen keskeisimpiä historiallisia tekijöitä liittyen elokuvan kiinalaistamiseen sekä sen vaikutuksiin Kiinassa. On kuitenkin muistettava, että elokuvan varhainen historia Kiinassa on syy-seuraus suhteineen huomattavasti monimutkaisempi ja syvempi ilmiö, kuin mitä tämän artikkelin puitteissa on mahdollisuus käsitellä.

"Sähköisten varjokuvien" yhteys kiinalaisiin näyttämötaiteisiin

Perinteisesti kiinalaista oopperaa, varietee-esityksiä, varjoteatteria ja akrobatiaa on esitetty teehuoneissa, jolloin katsojilla on ollut mahdollista yhdistää virkistytymisen eri muodot – teen nauttiminen, seurustelu ja viihdyttävien esitysten seuraaminen – kiinteästi toisiinsa. Osaksi tätä huvittelua sulautuivat myös elokuvat, joita esitettiin muiden ohjelmanumeroiden ohella. Teehuoneet toimivat usein osana julkisia puutarhoja, monipuolisen viihdetarjonnan keskittymiä. Toinen elokuvien varhainen esittämispaiikka oli monikerroksiset viihdekeskukset, joiden tarjonta kattoi hulppean valikoiman ravintoloista erilaisiin esityksiin, seuralaispalveluihin, pelisaleihin ja kaupittelijoihin. Shanghain tunnetuin viihdekeskus, etenkin 1930-luvulla, oli *Suuri maailma* (the Great World), jonka teatterissa päivisin esitettiin elokuvia ja iltaisin Peking-oopperaa. Lisäksi esityksiä järjestettiin julkisilla, avoimilla paikoilla, kuten vaikkapa markkinoilla. Varhainen kiinalainen elokuva oli selkeästi elokuvatutkija Tom Gunningin kehittämää ilmaisua käyttäen, "attraktioelokuva" (cinema of attractions). (Berry ja Farquhar 2006, s. 47-50; Cui 2003, s. 4; Zhang Z. 1999, s.32-34)

Ennennäkemättömän ulkomaisen tekniikan saapuessa Kiinaan, ei "elokuvalle" ollut termiä kiinan kielessä. Kiinalaisilla oli kuitenkin hyvin monipuolinen perinne erilaisista esitysmuodoista ja näyttämötaiteista viihteenä, joiden lisäksi "ulkomaiset varjokuvat" (*xiyang yingxi*) nyt saapuivat. Tutkija Zhangin mukaan, aina 1930-luvulle asti elokuvia kutsuttiin "varjoesityksiksi" (*yingxi*) kunnes nykyisinkin käytössä oleva termi "sähköiset varjokuvat" (*dianying*) vakiintui. Elokuva tarkoittamaan kehitetyt termit pohjautuvat hyvin vanhaan perinteeseen kiinalaiseen varjoteatteriin, joka oli erittäin suosittu viihdemuoto uskonnollisilla festivaaleilla, teetuvissa ja kylämarkkinoilla. (Zhang Z. 1999, s. 32-34)

Varjoteatteri perustui yleensä ohuesta nahkasta valmistettujen ja teknisesti taitavasti muodostettujen nukkien avulla esitettyihin tarinoin, joita orkesteri säesti. Nukkien moniosainen rakenne mahdollisti monipuolisen ja vivahteikkaan elekielen, jota väritys, nukkien yksityiskohtaisuus ja taidokas ornamenttiikka korosti. Jopa metrin korkuisia nukkeja ohjailtiin periaatteessa kuten marionetteja, mutta ei lankojen, vaan puisten tukikeppien avulla. Nukkien varjot heijastettiin niiden ja katsojien väliin ripustetulle kankaalle öljy- ja kaasulamppujen avulla. (ks. esim. Zhang Z. 1999, s. 33-34; Miettinen 1987, s. 188-190)

Varjoteatteriesityksen ilmaisu perustui varjojen luomaan illuusioon, liikkeiden ja värien korostuessa kerronnan välineinä. Ensimmäisten elokuvien liikkuvaan kuvaan perustuva ilmaisu koettiin muistuttavan varjonteatterin tekniikkaa, vaikka ne poikkesivatkin varjonteatterista mustavalkoisuudella, kuvallisella liikkumisella ja mykän tarinankerronnan käytöllä. Kuten Zhang tuo esille, molempia näytöksiä säestettiin usein musiikilla, mutta tämän lisäksi varjonteatterin nukkeja ohjaillleet henkilöt antoivat nukeille myös puhe- ja laulukyvyn. (Zhang 1999, 34) Kuvallisen ilmaisuuden ja tarinankerronnan vähäisestä erilaisuudesta huolimatta, on siis vallan luonnollista, että kiinalaisesta näkökulmasta katsottuna elokuvat kuuluivat hyvin samankaltaiseen, ellei peräti samaan kategoriaan.

Elokuvilla Kiinassa on myös hyvin kiinteä yhteys toiseen perinteiseen näyttämötaiteen muotoon, Peking-oopperaan. (1) Ensimmäinen kiinalainen kokeilu elokuvasta toteutettiin 1905 Pekingissä. *Fengtai* -valokuvastudio kuvasi lyhytfilmin *Dingjun vuori* (Dingjun Shan, 1905), jossa esiintyi suosittu Peking-oopperatahti Tan Xinpein (1846-1917). (ks. esim. Zhang Y. 1999a, s. 5) Yleisesti ottaen ensimmäiset kiinalaiset filmatisoinnit olivat oopperaesityksiä (*xiqujian*) ja kiinalaiset oopperatähdet olivat ns. ensimmäisiä "elokuvatahtia". Oopperafilmit olivat erittäin suosittuja ja ennen kaikkea kiinalaisia. (Berry ja Farquhar 2006, s. 51-56) Varhaisina aikoina elokuvaesityksiin tultiin nimenomaan katsomaan tietyn oopperatähden esitystä valkokankaalla.

1920-luvulla oopperaesitysten filmatisointi oli osa Guomindangin (2) kansallisuuden rakentamisen projektia. Oopperaelokuvista tuli täten osa kulttuurinationalismia. Lisäksi oopperan tyypillisestä ilmaisusta otettiin vaikutteita kiinalaisen elokuvan kehittämiseen. Etenkin elokuvien rytmiikan voidaan nähdä periytyvän oopperallisesta ilmaisusta. Myös osa näyttelijöiden esiintymisen manereista, esimerkiksi poseeraukset pysähtyneinä katse kiinteästi kohdistettuna kuvaruudun ulkopuolelle, ovat peräisin oopperallisista esiintymistavoista. (Berry ja Farquhar 2006, s. 48-56)

Elokuvatutkijat Chris Berry ja Mary Farquhar toteavatkin, että kiinalaisessa elokuvassa on eroteltavissa kaksi keskeisintä tyyliisuuntausta *oopperallinen ja realistinen suuntaus* (operatic mode, realist mode). He ehdottavat, että kaikkia niitä elokuvan lajeja ja alalajeja, jotka hyödynsivät oopperan ilmaisuja, ja muodostavat epä-mimeettisen tyylin (nonmimetic mode), voidaan yhteisesti nimittää "varjo-ooperaksi" (shadow opera). Tähän tyyliin kuuluisi varsinaiset oopperaelokuvat, kamppailulaji-elokuvat, pukudraamat sekä elokuvat, jotka sisältävät oopperaa. Varjo-ooppera *"on tila, jossa ooppera ja elokuva ovat vuorovaikutuksessa tuottaen muotoja, jotka ovat välittömästi kulttuurillisesti tunnettuja, risteäviä ja paikallisesti erikoistuneita."* (Berry ja Farquhar 2006, s. 11, 47-107, suora lainaus s. 48)

Varjo-ooppera yhdistyy täten kiinteästi kiinalaisiin perinteisiin ja kulttuurilliseen kansallisuuden rakentamiseen. Sen kautta elokuvaa kiinalaistettiin. Realistisuus kehittyi kuitenkin vallitsevaksi suuntaukseksi kiinalaisessa elokuvassa. Realismiin yhdistyy ennen kaikkea nykyaikaisuus ja nationalismi valtion rakentamisena. Käytännössä kiinalainen elokuva-realistisuus on hyvin monipuolinen ilmiö, joka sisältää useita tyyliä, lajityyppiä ja ilmentymiä. Kuitenkin yleisesti ottaen sitä voidaan kutsua "melodramaattiseksi realismiksi". Molemmat suuntaukset vaikuttavat edelleen monissa kiinalaisissa elokuvissa. Oopperallinen tyyli yhdistyy usein realististen tyylien kanssa tuottaen lopputuloksena klassisia kiinalaisia elokuvia. (Berry ja Farquhar 2006, s. 11, 47-107)

Hollywood Shanghain parrasvaloissa

Shanghai kehittyi Kiinan elokuvatuotannon kiistattomaksi keskuksesi 1900-luvun alkupuolella. Shanghain erittäin kansainvälinen ja huvittelevaan elämäntyyliin tottunut varakas väestö loi amerikkalaisen elokuvan suosiolle otollisen tilan. Shanghaita on luonnehdittu jopa elokuvan paratiisiksi, koska mm. Hollywoodin suosituimmat ensi-illat esitettiin Shanghain suurissa ja moderneissa elokuvateattereissa lähes välittömästi. Esimerkiksi ensimmäinen äänielokuva esitettiin Hollywoodissa elokuussa 1926, ja jo vuoden 1927 alussa Shanghain elokuvayleisö pääsi nauttimaan alan uusimmalla tekniikalla varustetuissa saleissa Hollywoodin äänielokuvista. Trendien ja elokuvien nopean leviämisen mahdollisti hyvin organisoitunut liiketoiminta mantereiden välillä: kahdeksalla tärkeimmällä amerikkalaisella studiolla oli oma jakelutoimistonsa ja teatterinsa Shanghaissa. (Lee 1999, s. 74-75)

Ensimmäisen, vielä vaatimattoman elokuvateatterin Shanghaihin rakennutti espanjalainen liikemies vuonna 1908. (Zhang Z. 1999, s. 32) Kuitenkin jo 1920-luvun loppuun mennessä Shanghaissa oli monia suuria ja hienoja elokuvateattereita, kuten Odeon, Empire, Palace ja Paris. Yksi upeimmista elokuvateattereista, kaksituhatpaikkainen Suuri teatteri, avattiin uudelleen yleisölle vuonna 1933 kattavan remontoinnin jälkeen. 1930-luvulla kaupungissa oli useita kymmeniä eritasoisia elokuvateattereita, jotka esittivät sekä ulkomaisia että kotimaisia suosikkielokuvia. (Lee 1999, s. 75) Elokuvien suosio perustui ennen kaikkea niiden tarjoamaan mahdollisuuteen paeta vaatimattomasta arkielämästä glamourin ja uskomattomilta vaikuttavien näkymien pariin. Samalla ne tarjosivat köyhimmille kiinalaisille shanghailaisille keinon nähdä aavistukselta, miten yltäkyläistä elämää varakkaat ulkomaiset Shanghaissa viettivät. (Jackson 2005, s. 106)

Amerikkalaisen elokuvan menestys edesauttoi Shanghain ilmapiirin kansainvälistymistä entisestään. Amerikkalainen elokuva toi kiistatta tullessaan uusia ulkomaisia kulttuurillisia vaikutteita. Esimerkiksi elokuvien päähenkilöiden tähtikultti levisi myös Shanghain kiinalaiseen väestön keskuudessa. Lisäksi elokuvien ensi-illat olivat huomattavia seurapiiritapahtumia, joihin yhteiskunnallinen eliitti saapui viimeisen muodin mukaisesti pukeutuneena. (muodista ks. Jackson 2005, s. 121) Toisaalta, elokuvaesitysten edullisuus ja teattereiden runsaus toivat elokuvat laajan yleisön ulottuville ja elokuvat olivat useiden eri yhteiskuntaluokkien viihdettä. Elokuvateatteri edusti kiistatta modernia kulttuuria ja elokuvien kautta välittyi kuva muodikkaasta uudenaikaisesta kaupunkilaisesta elämäntyylistä. Lisäksi elokuvateattereista muodostui vähitellen viihdeteollisuuden tärkeimpiä keskittymiä. (Zhang Y. 1999a, s. 15)

Hollywoodin elokuvien voima ja lumo vaikutti Shanghain kehittymiseen siis monin tavoin. Elokuvateollisuus muokkasi Shanghain kaupunkikuvaa sekä konkreettisesti (esim.

elokuvateattereiden rakentaminen) että välillisestikin (esim. vaikutus naisten minäkuvaan, jota käsittelen tarkemmin myöhemmin). Ei siis mikään ihme, että Shanghai tunnettiin monien muiden lempinimiensä ohella, myös "Idän Hollywoodina".

Kiinalaisen elokuvan ensiaskeleet

Luonnollisesti, Hollywoodin tuotanto oli valta-asemassa elokuvateattereiden ohjelmistoissa, koska kiinalaiset elokuvat eivät teknisesti vielä 1900-luvun alkupuolella yltäneet samalle tasolle amerikkalaisten tuotantojen kanssa. Amerikkalaisen elokuvan suosio houkutteli kuitenkin myös kiinalaisia osallistumaan elokuvatuotantoon ja kehittämään omaa ilmaisuaan. Kiinalaisen elokuvahistorian tutkijat ovat jaotelleet elokuvan historiallisia vaiheita erilaisiin kausiin erilaisin perustein. Perustuen eri tutkijoiden näkemyksiin sekä historiallisiin tapahtumiin, ehdotankin, että alustavana jaotteluna voidaan pitää *varhaiskautta* (1905-1920), *kehittymisen kautta* (1921-1925), *kaupallista kukoistuskautta* (1925-1931), ja *yhteiskunnallista suuntautuneisuutta* (1932-1937). [\(3\)](#)

Varhaiskautena tuotettiin lyhyitä mykkäfilmejä, jotka useimmiten olivat dokumentteja, uutisia, ja komediaa. Koska toimijoita oli vähän ja tekniikka ei vielä kovin kehittynyttä, tuotanto ja elokuvien esitys oli vasta kokeiluasteella. Ensimmäinen lyhytfilmi *Vaikea pariskunta* (Nanfu nanqi, 1913) tuotettiin Shanghaissa vuonna 1913, seitsemän vuotta sen jälkeen kun filmatisointia oli Pekingissä kokeiltu. Samana vuonna tehtiin muutamia muitakin lyhytfilmejä, kuten *Kaupunginjumalan mukilointi* (Da Chenghuang, 1913), *Viisi siunausta saapuu taloon* (Wufu linmen, 1913) *Elävä Wuchang* (Huo Wuchang, 1913). Kaikkien näiden elokuvien ohjaajana toimi Zhang Shichuan. (Zhang Y. 1999, s. 5, 249) Zhang Shichuan toimi aktiivisesti vuosia kiinalaisen elokuvan parissa ja häntä usein kutsutaankin kiinalaisen elokuvan isäksi. (ks. esim. Berry ja Farquhar 2006, s. 52)

Kehittymisen kauden alkuna voidaan pitää ensimmäisen täyspitkän elokuvan, *Yan Ruisheng* (Yan Ruisheng, 1921) ilmestymistä. Tositapahtumiin perustuneesta murhatarinasta tuli kassamenestys ja se houkutteli muita yrittäjiä uudelle alalle. (Zhang Y. 1999a, s. 5-8) Elokuvateollisuuden kehittyminen perustui aluksi amerikkalaiselle tietotaidolle, jota kiinalaiset hankkivat mm. yhteistuotantojen kautta. 1920-luvun alussa alkoi ilmetä sekä kehittyneempää tekniikkaa että kiinnostusta organisoituneempaan toimintaan. Kiinalaisen elokuvateollisuuden merkittävänä pioneereina pidetyt Zhang Shichuan ja Zheng Zhengqiu perustivat vuonna 1922 *Mingxing* (Tähti) –studion, yhden Shanghain ensimmäisistä ja menestyneimmistä elokuvastudioista. Tämä kaksikko teki yli sata elokuvaa ja 1920-luvun alkupuolen varhaisin kokonaan säilynyt elokuva on heidän toteuttamansa lyhyt komedia *Työntekijän rakkaus* (Laogong zhi aiqing, 1922). (Zhang Z. 1999, s. 27.)

Alkuvaiheessa elokuvien tuotanto perustui pääosin yksityishenkilöiden, sekä ulkomaalaisten että kiinalaisten, aktiiviseen toimintaan ja rahoituksiin. Elokuvateollisuus koki kuitenkin huomattavia rakenteellisia muutoksia 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa studioiden noustessa keskeiseen asemaan. 1910-luvulla studioita oli vain viisi, mutta jo 1920-luvun alkuvaiheessa niiden määrä kasvoi räjähdysmäisesti. Vuoteen 1927 mennessä koko maassa oli jo kaikkiaan 181 tuotantoyhtiötä, joista peräti 151 sijaitsivat Shanghaissa. (Chang 1999, s. 141-142)

Kiinalainen elokuvateollisuus kehitti myös kansainvälisen jakeluverkoston jo 1920-luvulla, levittäen elokuviaan Kiinan etäisimpiinkin kolkkiin sekä Etelä-Aasian ja Amerikkaan saakka. (Fu 2003, 2) Konkreettisen tuotantokoneiston kehittymisen lisäksi, alan lehtien ilmestyminen on olennainen osa elokuvamaailman kehittymistä 1920-luvulla. Ensimmäinen elokuviin keskittyvä itsenäinen lehti, *Yingxi zazhi* (Varjonäytelmä- tai Elokuva-lehti), perustettiin Shanghaissa vuonna 1921. Tämän jälkeen erilaisia erikoisnumeroita ja julkaisuja tuotettiin runsaasti. (Lee 1999, s. 76-78)

Toiminnan organisoitumisen ja tuotannon monipuolistumisen seurauksena vuosia 1926-1931 voidaan pitää kiinalaisen elokuvan *kukoistuskautena*, jolloin valtaosa tuotannosta oli kaupallisesti suuntautuneita, yleisöä viihdyttäviä elokuvia. Kaupalliseksi luokiteltavia elokuvia olivat pukudraamat (*guzhuang pian*), kamppailulajeihin perustuvat, kongfu-elokuvien edeltäjät (*wuxia pian*), sekä kuolemattomia ja hirviöitä sisältävät elokuvat (*shenguai pian*). (Zhang Y. 1999a, s. 5)

Studioiden menestys vaihteli kuitenkin huomattavasti, ja osa tuotti vain yhden elokuvan häviten toiminnasta kaupallisen epäonnistumisen jälkeen. Maailmanlaajuinen taloudellinen laskukausi 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa koetteli myös elokuvatuotantoa Kiinassa aiheuttaen keskinäisen kilpailun kiristymistä ja pienten studioiden sulautumista isompiinsa. Neljä menestyneintä studiota, jotka käytännössä pyörittivät valtaosaa elokuvatuotannosta, olivat: *Mingxing* (Tähti), *Lianhua* (Yhdistynyt Kiina), *Yihua* (Kiinan taide) ja *Tianyi* (Ainutlaatuinen). [\(4\)](#) (Chang 1999, s. 142, ks. myös Fu 2003, s. 3, 10, 56, Berry ja Farquhar 2006, s. 119)

Studioiden menestymisen ohella myös elokuvateatterit kukoistivat katsojamäärien kasvaessa. Toisin sanoen, tuotannon monipuolisuus lisäsi katsojamääriä ja vastavuoroisesti katsojien runsaus loi mukanaan yhä enemmän kysyntää kotimaiselle tuotannolle. Kaiken kaikkiaan 1920-luku oli erittäin monipuolisen kehittymisen aikaa kiinalaiselle elokuvalle.

Shanghai oli 1930-luvun alkuvuosina kukoistuksensa huipussa. Se oli ennennäkemättömän kansainvälinen ja vauras metropoli, jonka kehittynyt elokuvateollisuus otti mullistavia askeleita. Kiinalaisen elokuvahistorian yksi merkittävimmistä käännteistä koettiin ensimmäisen ääninelokuvan *Laulajatyttö Punainen Pioni* (Genü hongmudan, 1931) ilmestyessä. Ääninelokuvan kehittyminen toi tullessaan uusia teknisiä vaatimuksia, mikä – yleismaailmallisen laman lisäksi – aiheutti pienempien studioiden lakkauttamisia. Myös näyttelijöille ääninelokuva aiheutti uusia edellytyksiä – heidän tuli puhua selkeää ja sujuvaa mandariinikiinaa (5), mikä aiheutti osalle mykkäelokuvan näyttelijöistä ongelmia. (Chang 1999, s. 145) Kielikysymys oli myös yksi kansallisuuden rakentamisen periaatteista. Mandariinikiinasta tuli ainoa sallittu elokuvien kieli Manner-Kiinassa sensuurin kieltäessä muiden murteiden käytön. (Berry ja Farquhar 2006, s. 192; Xiao 1999, s. 184; elokuvasta nationalismiin rakentamisessa tarkemmin ks. Berry ja Farquhar 2006; Xiao 1999; Cui 2003)

Suuret muutokset koettelivat sekä kaupunkia että sen elokuvastudioita, kun japanilaisten pommitus tammikuussa 1932 tuhosi paljon etenkin Shanghain kiinalaisen kaupungin osia. Mittavista tuhoista huolimatta elokuvatuotanto ei pysähtynyt, vaan otti uuden, kantaaottavamman asenteen. Japanin sotatoimet nostattivat kiinalaisuuden ja siihen liittyvien tuotteiden arvostusta, joten nationalismi näkyi myös elokuvissa. Viihdyttävien elokuvien sijaan vuosina 1932-34 tuotettiin voimakkaasti isänmaallisia ja kansallismielisiä elokuvia. Osa tuotannosta oli vasemmistolaisia yhteiskunnallisesti kantaaottavia ja sivistäviä elokuvia. Niissä käsiteltiin esimerkiksi työläisluokan edustajia niin sanottuina arjen sankareina, jotka pitivät pintansa epäoikeudenmukaisista ja kurjista oloista huolimatta. Vasemmistolaiset elokuvat olivatkin viihdyttävyyden sijasta keskittyneet valistamaan ja kantamaan yhteiskunnallista vastuuta 1930-luvun myllerrysten keskellä. Myös elokuvakritiikki kehittyi ja lehdissä usein arvioitiin usein sekä elokuvia että näyttelijöitä. (Zhang Y. 1999a, s. 6; Lee 1999, s. 85-86)

Sotatoiminen aiheuttamasta tuotannollisesta takauskusta huolimatta elokuvan kultakauden voidaan katsoa alkaneen 1920-luvun puolivälistä ja jatkuneen aina 1930-luvun loppupuolelle asti. Näinä vuosina elokuvateollisuudella oli kokonaisuutena merkittävä vaikutus Kiinan kulttuuriin ja yhteiskuntaan etenkin Shanghaissa. Elokuvissakäynti oli osa modernia, kaupunkilaista elämäntapaa. Osallistuminen juhlaan ensi-iltaanäytöksiin näyttävästi pukeutuneena oli suosittu keino osoittaa yhteiskunnallista asemaansa ja vaurauttaan. Elokuva oli kaiken kaikkiaan tärkeä viihde- ja tiedonhankinnan muoto.

Elokuvatähtien luno ja naiskäsitely

Kiinteästi 1930-luvulla ilmenneeseen studioiden menestymiseen liittyy myös naisnäyttelijöiden arvostuksen kasvaminen vähitellen. Etenkin alkuaikoina naisnäyttelijöiden esiintymistä elokuvissa pidettiin moraalisesti arveluttavana, koska naisten esiintyminen perinteisessä kiinalaisessa oopperassa oli kielletty lailla 1700-luvulta lähtien. (6)

Toinen naiselokuvanäyttelijöiden aseman julkiseen paheksumiseen ja vähättelyyn 1910- ja 1920-luvuilla vaikuttanut tekijä oli yleinen näkemys, että he edustivat tai olivat läheisesti tekemisissä prostituution kanssa. Tämä ajattelutapa perustui osittain Shanghain sen hetkiseen todellisuuteen, jossa erilaisia seuralaispalveluja oli tarjolla runsaasti. Osa varhaisten mykkäelokuvien esiintyjistä oli myös prostituoituja. Taustalla vaikuttivat myös konfutselaiset perinteiset arvot, joiden mukaan kiinalaisen naisen tuli ennen kaikkea olla hyveellinen ja vaatimaton käytökseltään. Hyveellisen ylhäisönaisen paikka oli koti, ja sen tarkimmin suojellut sisätilat. Ideaalitalanteessa nainen ei näyttäytynyt miehille, lukuun ottamatta aivan lähimpiä perheenjäseniä. Kiinalainen hyveellinen nainen – tai sen ihanne – on siis yleensä ollut julkisesti lähes näkymätön. (elokuvien ja prostituoitujen suhteesta ks. Zhang Y. 1999b, 160-181)

Käytännössä vähemmän varakkaiden perheiden naiset toki tekivät töitä mm. pelloilla ja muiden palvelusväkenä. Kaupungistumisen myötä yhä useammat naiset työskentelivät myös tehtaissa, ravintoloissa, kaupoissa ja muissa palveluammateissa. Naisen julkiseen esilläoloon suhtauduttiin kuitenkin vielä varauksellisesti, koska se miellettiin moraalittomaksi käyttäytymiseksi. Moraalisesti paheksuttuja, mutta yleisesti sallittuja, olivat esimerkiksi eritasoiset kukkaistytöt, jotka tarjosivat palvelujaan mm. ilotaloissa ja teehuoneissa ja toimivat täten julkisissa tiloissa. Kuitenkin toisena äärlaitana olivat yhteiskunnallisesti kunnioitetut ja osittain koulutetut kurtisaanit, joiden seuraa etenkin oppineet arvostivat.

Kun valokuvaus saapui Kiinaan 1800-luvun loppupuolella, juuri arvostetut kurtisaanit olivat ensimmäisten joukossa käyttämässä uusinta tekniikka otattaakseen itsestään edustavia valokuvia ja mainostaakseen itseään asiakkailleen. Kurtisaanien valokuvista tuli oopperanäyttelijöiden valokuvien ohella suosittuja keräilykohteita ja täten ne voidaan nähdä elokuvanäyttelijöiden synnyttämän tähtikultin esivaiheena. Kurtisaaneista kehittyi myös muodin edelläkävijöitä ja heidän kuviaan julkaistiin mm. lehtien seurapiiripalstoilla. Heidän esikuvamainen asemansa kuitenkin väheni ja elokuvatähdet, etenkin 1930-luvulla, ottivat kurtisaanien paikan muodin ja seurapiirien edelläkävijöinä. (Pang 2005, s. 60-63, ks. myös Zhang Y. 1999b, 161-162)

Ääninelokuvien ja studioiden menestyksen myötä 1930-luvulla, naisnäyttelijöistä kehittyi suosittuja ja ihailtuja elokuvatähtiä. Heidän elämää, pukeutumista ja käyttäytymistä seurattiin tiiviisti myös valkokankaan ulkopuolella. Elokuvatähdistä muodostui seurapiiripalstojen ja pienten kaupunkijulkaisujen vakioaiheita. 1930-luvun puoleenväliin mennessä tähtien



yksityiselämä oli tuotteistettu julkisesti seurattavaksi "fiktioksi". Toisin sanoen, tähdille ei annettu oikeutta erottaa yksityiselämänsä elokuvista, vaan valkokankaalla esitetyt roolit vaikuttivat heidän elämäänsä ja päinvastoin. Vuorovaikutus perustui käsitykseen, että naisnäyttelijöiden tuli "näytellä itseään" ja pohjimmiltaan hyvää naishahmoa. Elokuvissa esitettyjen roolien nähtiin siis tuovan esiin naisnäyttelijän todellista luonnetta. Roolihahmon edustamien arvojen perusteella arvioitiin naisnäyttelijää todellisuudessa ja todellisen elämän tapahtumat saattoivat stigmatisoida roolihahmojen esittämistä. (Chang 1999, s. 128-159, elokuvatähdistä ja muodista ks. Jackson 2005, s. 103-129)

Myös elokuvaan liittyvät oheisilmiöt, kuten elokuvalehdet, ihailijakirjeiden lähettäminen elokuvatähdille ja valokuvien keräily, tulivat yhä suosituimmiksi modernisoituvan kaupunkiväestön ja etenkin naisten keskuudessa. Kiinalaisten elokuvatähtien keräilykuvat jäljittelivät Hollywoodin tähtien asentoja, ilmeitä ja lavastuksia. Suurin ero oli kuitenkin pukeutumisessa. Kun Hollywoodin tähtien kuvat olivat rohkean seksikkäitä paljastavissa ja vartalonnäytöksissä puvuissaan olivat kiinalaiset elokuvatähdet vielä konservatiivisesti vaateetettuja. Toisin kuin amerikkalaisten kanssasiantensa valokuviissa, kiinalaisten tähtien kohdalla studioilla oli kova työ osoittaa näyttelijöiden kunniallisuus ja sivistyneisyys. Näitä hyveitä korostettiin esimerkiksi kuvaamalla suosittuja tähtiä lukemassa kirjoja. Kiinalaiset naiselokuvatähdet olivat myös erittäin suosittuja maallatuissa mainosjulisteissa ja kalenterikuviissa. Elokuvatähtien läsnäolo mainoksissa korosti tuotteiden uuden aikaisuutta ja ylellisyyttä. (Jackson 2005, s. 95, 104-115, elokuvatähdistä mainoksissa ks. Laing 2004, s. 157, 183, 189, 213)

Kiinalaiset naiset ottivat vaikutteita ja hakivat etenkin yleisiä käyttäytymismalleja amerikkalaisten elokuvien tarjoamasta, naisille vapaammasta maailmasta. Valokuvien ja elokuvien yleistyessä sekä elokuvatähtien yhteiskunnallisen arvon noustessa, käsitys naisesta muuttui radikaalisti. Etenkin varakkaampien yhteiskuntaluokkien naiset kävivät kouluja, opettelivat ajamaan autoa, kirjoittivat näytelmiä, kuluttivat vapaa-ajanpalveluja ja osallistuivat yhteiskunnalliseen toimintaan. Tästä merkittävästä yhteiskunnallisesta muutoksesta huolimatta, kiinalaisen naisnäyttelijän esiintyminen elokuvissa, etenkin 1930-luvun alussa, nähtiin vielä moraalisesti arveluttavana. Hänet yhdistettiin kukkaistytöihin, jotka köyhän taustansa takia joutuivat itse elättämään itseään julkisella ammatilla. Vaikka elokuvatähtien arvostus kohosi, ei tämä moraalittomuuden leima kokonaan poistunut 1930-luvun loppuun mennessä.

Hollywoodin naistähtien pukeutuminen ja käyttäytyminen loi kiistatta voimakkaita esikuvia sekä muodille, että kiinalaisen naisen uudelle yhteiskunnalliselle roolille. Voidaankin sanoa, että amerikkalainen elokuva oli yksi tekijä, joka vaikutti modernin kiinalaisen naiskäsityksen muotoutumiseen Shanghaissa 1900-luvun alkupuolella. Elokuvat muuttivat peruuttamattomasti kiinalaisten naisten maailmankuvaa ja elämää. Elokuvien mukana levisi uusia käsityksiä esimerkiksi parisuhteesta, pukeutumisesta, naisen asemasta, muodikkaista elämäntavoista ja ennen kaikkea, julkisesta osallistumisesta yhteiskuntaan.

Hongkongin menestyksen alku?

Shanghain ja Hongkongin elokuvatuotantojen välillä on ollut monipuolinen yhteys jo 1910-luvulta alkaen. Henkilöstön, varojen ja tekniikan vaihto on mahdollistanut kokemusten ja tietotaidon siirtoa rajan yli puolelta toiselle. Merkittävillä kiinalaisilla studioilla oli edustajansa Hongkongissa valvomassa elokuvien levitystä. Myös Hongkongin tuotannolla on ollut vaikutuksensa Shanghain kehittymiseen. Esimerkiksi *Lianhua* studio on alun perin perustettu Hongkongissa ja siirretty myöhemmin Shanghaihin. (Fu 2003, s. xii-xiii, 6-8, 52)

Shanghain elokuvatuotantoa koetteli taantuma jo vuodesta 1935 lähtien, mutta lamauttavin tekijä oli Shanghain osittainen miehitys japanilaisten toimesta kolme kuukautta kestäneiden taistelujen jälkeen marraskuussa 1937. Käytännössä Shanghain elokuvatuotanto tuhoutui toimijoiden ja varastojen jäätyä sodan jalkoihin. Suurin osa studioista lopetti toimintansa ja monia elokuvateollisuuden henkilöitä pakeni esimerkiksi Hongkongiin. Ajanjaksoa 1935-50 voidaankin elokuvatutkija Fun mielestä pitää Shanghain ja Hongkongin elokuvamaailmojen välisen vaihdon huippukautena. (Fu 2003, xii-xiii, 1-2)

Elokuvien tuotanto Japanin miehityksen aikana ei kuitenkaan täysin loppunut, vaan tilanne osittain elpyi jo kuukauden kuluessa. Japanilaiset ottivat haltuunsa osan studioista, joiden alaisiksi osa kiinalaisista elokuvatuotantoon perehtyneistä henkilöistä siirtyi. He tuottivat pääasiassa valloittajien propagandaan sopivia elokuvia etenkin vuosina 1942-45. Tämän lisäksi yritteliäs liikemies, Zhang Shankun avasi uudelleen vuonna 1934 perustamansa *Xinhua* (Uusi Kiina) studiosa. Valtaosin hänen ansiostaan elokuvateollisuus Shanghaissa toimi edelleen. Fun mukaan valloituksen kautta ja sen aikana tuotettuja elokuvia on usein vähätelty aiheetta. Hän pitää tuotantoa vuosina 1937-41 merkittävänä kautena jolloin Shanghaissa tuotettiin yli kaksisataa elokuvaa. Shanghain sotatoimiin väsynyt väestö jano viihdettä luoden uusille elokuville suuren kysynnän: populaari filmikulttuuri jopa laajeni ja edesauttoi Shanghain taloudellista hyvinvointia. Aikakauden yksi suosituimmista ja taloudellisesti menestyneimmistä elokuvista oli *Mulan liittyy armeijaan* (Mulan congjun, 1939). Elokuvaa oli patriottinen historiallinen pukudraama, jonka perusteena on valloittajan vastustaminen, mikä osittain selittää elokuvan menestymisen. (Fu 2003, 1-6, 11-21)

Valloituksen päätyttyä vuonna 1945 tilanne oli kuitenkin kaoottinen sisällissodan keskellä. Tällöin Shanghaissa elokuvatuotantoon osallistuneita syytettiin petturuudesta ja heistä valtaosa pakeni Hongkongiin. Shanghailaiset liikemiehet perustivat studioita ja tuottivat

Vuoden 2007 alussa tehtiin merkittävä elokuvahistoriaan liittyvä löytö Shanghaissa. Putki-vuodon aiheuttamien korjausten takia paljastui lähes 20 000 valokuvan kokoelma. Joukossa oli myös erittäin hyvin säilyneitä studiokuvia 1920- ja 1930-luvun elokuvanäyttelijöistä ja -tähdistä, muun muassa Ruan Lingyusta. Lähde: www.cctv.com

elokuvia mannerkiinalaiselle yleisölle. Tietotaidon, tekniikan ja varallisuuden siirtyessä Shanghain elokuvamaailmasta Hongkongiin, muodostui Hongkongista kiistaton elokuvateollisuuden keskus. 1950-luvun loppupuolelta alkaen Hongkong tunnustettiin "Idän Hollywoodiksi". (Fu 2003, xii-xiii) Shanghain elokuvateollisuuden kansainvälinen "glamour" hiipui vähitellen, vaikka ei täysin sammunutkaan.

Elokuvan merkityksellisyys?

Kiistämättä elokuva on ollut merkittävä kulttuurillinen tekijä Kiinan tasavallassa (1912-1949), ja etenkin Shanghain alueella 1920- ja 1930-luvuilla. Elokuvat ovat muokanneet niin ihmisten tapaa ilmaista itseään kuin käsittelä heitä ympäröivän maailman tapahtumia. Varhaisilla kiinalaisilla elokuvilla on ollut suuri vaikutus kansalaisten viihdyttäjänä ja valistajina. Ilman elokuvia Shanghain kansainvälistyminen ja uuden modernin kaupunkikulttuurin muodostuminen ei olisi toteutunut samalla tavalla. Elokuvat olivat myös erittäin vaikuttava tekijä koko visuaalisen kulttuurin muutoksessa.

Vaikka kiinalainen elokuva ja tuotanto saivat paljon vaikutteita Hollywoodista, ei kyse kuitenkaan ollut pelkästään länsimaisen innovaation suorasta lainauksesta. Kuten mm. Berry ja Farquhar ovat osoittaneet, elokuva heti saapuessaan Kiinaan otti vaikutteita myös kiinalaisesta perinteisistä näyttämötaiteista kehittäen omaa, länsimaista poikkeavaa ilmaisuaan. Myös katsojien suhtautuminen elokuvan katsomiseen perustui, luonnollisesti, heidän aiempiin kokemuksiin viihteellisten esitysten seuraamisesta. Etenkin oopperafilmiin suosio perustui nimenomaan niiden *kiinalaisuuteen*. Näyttämötaiteiden lisäksi myös julkaisukulttuuri ja kirjallisuus vaikuttivat merkittävästi kiinalaisten elokuvien kehittymiseen. Esimerkkinä voidaan mainita populaari ja romanttinen "mandariinisorsa ja perhos" -kirjallisuus (*yuanyang hudie*), jonka tarinoita käytettiin elokuvien pohjaksi. Toisin sanoen, osana elokuvien aktiivista "kiinallistamista". (Zhen Z. 1999, s. 36; Zhang Y. 1999a, s. 14)

Kuten Fu osoittaa, etenkin 1930-luvun loppupuolella Kiinasta pakeneva väestö vauhditti Hongkongin taloudellista menestymistä, mikä kiistatta edesauttoi hongkongilaisen elokuvan "kultakauden muodostumista". (Fu 2003, s. 60-66, 90) Mielestäni voidaan myös sanoa, että Hongkongin elokuvien kansainvälinen menestys etenkin 1900-luvun loppupuolella ei olisi ollut mahdollista ilman Shanghain elokuvateollisuuden kukoistusvaihetta 1920-1930-luvuilla.

Minna Valjakka

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

Viitteet

1. Peking-ooppera on tunnetuin ja levinnein perinteisen kiinalaisen oopperan muoto. Se kehitettiin 1700-luvun loppupuolella Pekingissä yhdistelemällä vaikutteita muista alueellisista oopperoista. [\[takaisin\]](#)

2. Guomindang (Kuoimintang) eli Kiinan kansallispuolue perustettiin 1912. Sen tavoitteena oli Kiinan yhdistäminen. Kiinan sisällissota (1927–1949) päättyi Kommunistisen puolueen voittoon, jolloin Guomindang pakeni Taiwanille. [\[takaisin\]](#)

3. Yingjin Zhang esittelee erilaisia historiallisia jaotteluita ja näkemyksiä jo Kiinan tasavallan ajalta. Vuoden 1949 jälkeisistä tutkimuksista hän nostaa esille Zheng Junlin jaottelun: 1. the budding period of 1909-21, 2. the flowering period of 1921-26, 3. the decaying period of 1926-30, 4. the reviving period since 1930. Lisäksi hän mainitsee mm. erilaisia vasemmistolaisittain suuntautuneita historiankirjoituksia, jotka painottavat elokuvien vasemmistolaisuutta 1930-luvulta alkaen. (Zhang Y. 1999a s. 5-8) Berryn ja Farquharin teoksen liitteenä on kiinalaisen elokuvan kronologia, jossa he mainitsevat, että vuonna 1903 "China enters the film industry when Lin Zhushan brings a projector and films to Peking." (Berry ja Farquhar 2006, s. 223) Zhen Zhang vuorostaan mainitsee, kuinka *Työntekijän rakkaus*, ensimmäistä kokonaan säilynyttä elokuvaan pidetään kiinalaisen elokuvan "alkuna". Artikkelissaan hän ei käytä tarkempia historiallisia jaotteluita, vaan puhuu yleisimmin 1920- ja 1930-luvun, tai niiden alun ja loppukausien elokuvista, kuten muutkin tutkijat yleensä. (Zhang Z. 1999, ks. myös Lee 1999, Chang 1999) Jackson puolestaan mainitsee termin "kultakausi" viitaten ajanjaksoon "1920-luvun puoliväli ja 1930-luku". (Jackson 2005, 105) Tätä artikkelia varten en voi tehdä tarkempaa tutkimusta ja vertailua erilaisista jaotteluista, joten oma alustava ehdotukseni perustuu yllä mainittuihin näkemyksiin ja historiallisiin tapahtumiin. [\[takaisin\]](#)

4. Studioiden ja elokuvien nimillä on lähteestä riippuen erilaisia käännöksiä englanniksi, koska kiinan kielen monimerkityksellisyys mahdollistaa useita käännösvaihtoehtoja. Olen kääntänyt nimet suoraan kiinan kielestä, verraten niitä englanninkielisiin käännöksiin. [\[takaisin\]](#)

5. Mandariini kiina on Kiinan yleiskieli (*putonghua*) ja se toimii elokuvien pääkielenä Manner-Kiinassa edelleen, vaikka myös paikallismurteiden käyttö on nykyisin sallittua. [\[takaisin\]](#)

6. Poikkeuksena *yue*-ooppera, jossa näytteli vain naisia. Tunnetaan myös nimellä Shaoxing-ooppera syntypaikkansa mukaan. Kehittyi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Shanghain ympäristössä. [\[takaisin\]](#)

Lähteet

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

Chang, Michael G. (1999), *The Good, the Bad, and the Beautiful: Movie Actresses and Public Discourse in Shanghai, 1920s-1930s*. Teoksessa Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 128-159.

Cui, Shuqin (2003), *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Fu, Poshek (2003), *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford: Stanford University Press.

Jackson, Beverley (2005), *Shanghai Girl Gets All Dressed Up*. Berkeley and Toronto: Ten Speed Press.

Laing, Ellen Johnston (2004), *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Lee, Leo Ou-Fan (1999), *The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-1940: Some explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions*. Teoksessa Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 74-96.

Miettinen, Jukka O. (1987), *Jumalia, sankareita, demoneja: johdanto aasialaiseen teatteriin*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Pang, Laikwan (2005), *Photography, performance, and the making of female images in modern China*. *Journal of Womens History*. Vol. 17 No. 4, 56-85.

Xiao, Zhiwei (1999), *Constructing a New National Culture: Film, Censorship and the Issues of Cantonese Dialect, Superstition, and Sex in the Nanjing Decade*. Teoksessa Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 183-199.

Zhang, Yingjin (1999a), *Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai*. Teoksessa Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 3-23.

Zhang, Yingjin (1999b), *Prostitution and Urban Imagination: Negotiating the Public and Private in Chinese Films of the 1930s*. Teoksessa Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 160-180.

Zhang, Zhen (1999), *Teahouse, Shadowplay, Bricolage: 'Laborer's Love' and the Question of Early Chinese Cinema*. Teoksessa Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, 27-50.

© WiderScreen.fi 3.6.2008

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

