

A close-up photograph of a branch of pink cherry blossoms. The flowers are in various stages of bloom, with some showing prominent yellow stamens. The background is a soft, out-of-focus blue sky. The overall color palette is dominated by pinks and blues.

KIINA

SANOIN JA KUVIN 2/2022 7€

中國

SISÄLLYSLUETTELO

03 KESÄN LEHTI
HANNA-MARI YLINEN

04 ANIMAATIOTA APINAKUNINKAAN VARJOSSA
EERO SUORANTA

13 KIINALAISUUDEN MONISYINEN MERKITYS NYKYPÄIVÄN TAIWANISSA
ARI-JOONAS PITKÄNEN

19 TIANANMENIN SIELUNMESSU
TERO TÄHTINEN

KIINA SANON JA KUVIN — NO 2/2022 (292) 67. VUOSIKERTA

Julkaisija:
SUOMI-KIINA-SEURA
Toimitus:
Hanna-Mari Ylinen, päätoimittaja
Sähköposti: toimisto@kiinaseura.fi
Osoite: Kaikukatu 4 A,
00530 Helsinki
Puhelin: 045-787-526-08
Sähköposti: toimisto@kiinaseura.fi
Kotisivut: www.kiinaseura.fi

Tilaushinta: 26 EUR
Ilmoitushinnat: koko sivu 430 EUR,
1/2 sivua 225 EUR, 1/4 sivua 110
EUR, 1/3 sivua 170 EUR. Hinnat
koskevat mustavalkoisia mainoksia.
Sovi väriä erikseen.
Ulkoasu: Lehden päätoimittaja
Paino: Painonet Oy, 2022.
Ilmestyy neljä kertaa vuodessa, seu-
raava numero syyskuussa 2022.

Lehdessä esitetyt mielipiteet ovat kir-
joittajien omia eivätkä edusta Suomi-
Kiina-seuran kantaa. Oikeudet ar-
tikkeleihin kuuluvat kirjoittajille,
niiden julkaiseminen tai lainaaminen
ilman heidän lupaansa on kiellet-
ty. Myös oikeudet kuviin pidätetään.

Kannen kuvat: Kenshin Wang

KESÄN LEHTI



Kuva: Maud Beauregard

Vuoden toisen *Kiina sanoin ja kuvin* -lehden alussa hypätään kiinalaisen animaation mielenkiintoiseen maailmaan Eero Suorannan artikkelissa *Animaatiota Apinakuninkaan varjossa*. Kiinalaisen animaation historiaan sisältyy klassisia kiinalaisia tarinoita, suoranaista propagandatuotantoa sekä joitain kaupallisia hittejäkin. Entäpä olisiko siitä tulevaisuudessa haastajaksi Suomessakin suosittu japanilaisen animaation rinnalle?

Ari-Joonas Pitkäsen artikkeli *Kiinalaisuuden monisyinen merkitys nykypäivän Taiwanissa* avaa meille Taiwanissa vallit-

sevia identiteettejä ja niiden historiallista kehitystä. Kiinnostavaa onkin miten erilainen merkitys samoilla identiteeteillä saattaa olla eri sukupolvien välillä.

Lehden viimeisessä artikkelissa syvennytään Ma Jianin *Beijing Coma* -teokseen Tero Tähtisen kirja-arvostelussa *Tiananmenin sielunmessu*.

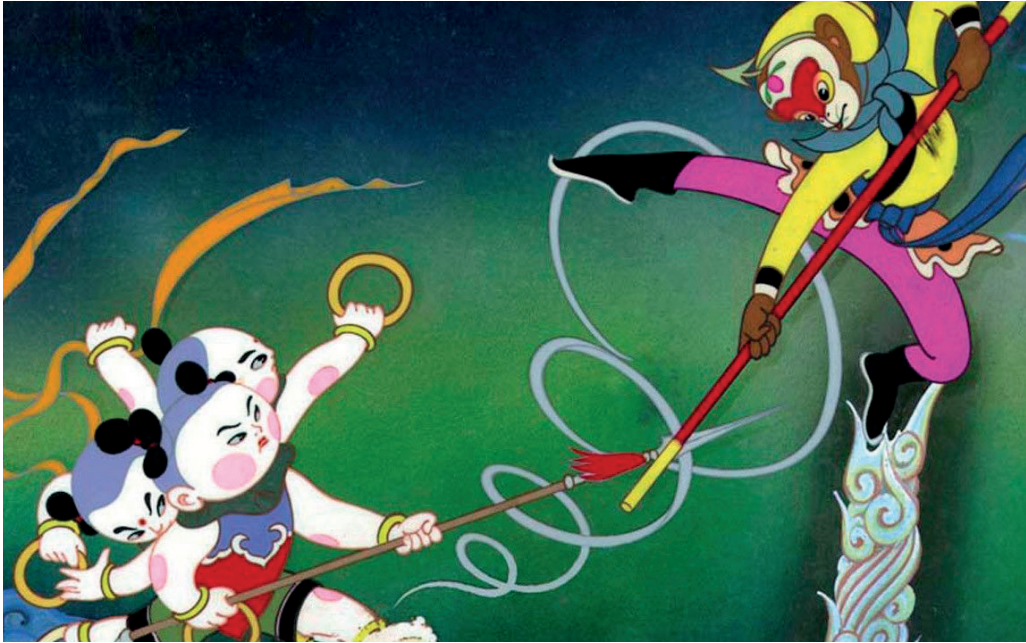
Mukavia lukuhetkiä!

Hanna-Mari Ylinen
Päätoimittaja

Tahtoisitko lukea *Kiina sanoin ja kuvin* -lehdessä artikkeleita jostain tietystä aiheesta? Tai onko mielessäsi kiinnostava aihe seuran järjestämille tiistailuennoille? Lähetä palautetta ja ideoita Suomi-Kiina-seuran toimintaan liittyen osoitteeseen: toimisto@kiinaseura.fi

中国

ANIMAATIOTA APINAKUNINKAAN VARJOSSA



Apinakuningas taistelee Nezhaa vastaan elokuvassa Sekasorto taivaan palatsissa (1961/1964).

Kiinan ja samalla koko Aasian ensimmäinen kokopitkä animaatioelokuva *Prinsessa Rautaviuhka* (*Tieshan gongzhu*) sai ensi-iltansa vuonna 1941, keskellä Japanin-vastaista sotaa. Klassiseen *Matka länteen* -romaanin perustuvassa tarinassa munkki Xuanzang seuralaisineen törmää tuliseen vuoreen, joten Apinakuningas Sun Wukong lähtee lainaamaan elokuvan nimikkohahmolta tämän liekit taltuttavaa viuhkaa. Lukuisien ovelien temppujen ja huimien muodonmuutosten jälkeen sankari selviytyy voittajana ja pyhiinvaeltajat pääsevät jatkamaan matkaansa kohti uusia seikkailuja.

Kiinalainen animaatio ei kuitenkaan syntynyt Apinakuninkaan lailla valmiina kävelämään, vaan sen ensimmäistä merkkiteosta edelsi kaksi vuosikymmentä kestänyt kehitystyö. Näytelmäelokuvissa animaatiota hyödynnettiin jo 1920-luvulta lähtien niin fantasiaelokuvien erikoisefekteihin kuin vakavampien draamojen tekstityksien koristeluun, ja samana vuosikymmenä nähtiin myös Kiinan ensimmäiset lyhytanimaatiot. Näiden suhteen kunnostautuivat erityisesti nanjingilaiset veljekset Wan Laiming, Wan Guchan, Wan Chaochen ja Wan Dihuan, jotka olivat myös monien myöhempien kiinalaisten animaatioklassikoiden taustalla.

Wanien ensimmäinen kokeilu animaation saralla oli vuonna 1922 valmistunut kirjoituskonemainos, jota seurasivat muun muassa lyhäri Sekasorto ateljeessa (Danao huashi, 1926) sekä Kiinan ensimmäisenä äänellisenä animaationa pidetty *Kameli tanssii* (*Luotuo xianwu*, 1935). Monien muiden varhaisten elokuvien tapaan nämä ovat sittemmin kadonneet, mutta esimerkiksi *Kaupunkinäkymiä*-elokuvaan (*Dushi fengguan*, ohj. Yuan Muzhi, 1935) sisältyneestä minuutin mittaisesta pätkästä näkyy, että veljekset olivat ottaneet mallia ainakin alan amerikkalaiselta pioneerilta Max Fleischeriltä. Vuonna 1939 kaksoiset Laiming ja Guchan puolestaan näkivät Disneyn *Lumikin ja seitsemän kääpiötä* ja päättivät luoda sille kiinalaisen vastineen, mikä lopulta johti *Prinsessa Rautaviuhkan* syntyyn.

Japanilaisten miehittämässä Shanghaissa valmistunut *Prinsessa Rautaviuhka* oli mielenkiintoinen sekoitus kiinalaista oopperamusiikkia ja Fleischerin rotoskoopaus-tekniikkaa, mikkihiirimäisiä hahmoja ja perinteikästä tarinaa. Sen välitön vaikutus näkyi myös vihollismaan puolella, jossa se innoitti keisarillista laivastoa teettämään omia propagandapiirrettyjään sekä japanilaisen animaatioteollisuuden kummisetää Osamu Tezukaa ryhtymään animaattoriksi. Kotimaassaan vallattuun kaupunkiin palaneita Waneja kritisoitiin isänmaallisuuden puutteesta, mutta heidän uransa pääsi kuitenkin jatkumaan Kiinan kansantasa-vallan perustamisen jälkeen, jolloin kiinalainen animaatio myös saavutti kokonaan uudenlaisen tason.

Mao Zedongin ajan studiojärjestelmässä animaatiosta vastasi aluksi Te Wein johtama pieni osasto, joka perustettiin vuonna 1949 Koillisen elokuvastudion alaisuuteen ja siirrettiin seuraavana vuonna osaksi Shanghai elokuvastudiota. Nuoria animaattoreita

lähetettiin Neuvostoliittoon opettelemaan sikäläisiä tekniikoita, joita pidettiin maailman edistyneimpinä erityisesti hahmojen realistisuuden osalta. Vuonna 1957 osastosta tuli itsenäinen animaatiostudio, joka tuotti vuoteen 1965 asti kestäneellä ”kultakaudellaan” noin 90 lyhyttä ja pitkää animaatioelokuva.

Neuvostoliitosta oppimiseen keskittyneen alkuvaiheen jälkeen Shanghai animaatiostudion ohjenuoraksi nousi ”kansallisen tyylin” etsiminen, mikä käytännössä tarkoitti irtautumista Disneyn kaltaisista länsimaisista malleista sekä laajempaa Kiinan perinteisistä taiteista ammentamista. *Ylimielisessä kenraalissa* (*Jiao’ao de jiangjun*, ohj. Te Wei, 1956) oopperan vaikutus paitsi kuului musiikissa, myös näkyi hahmojen liikkeissä, kun taas *Zhu Bajie syö vesimelonian* (*Zhu Bajie chi xigua*, ohj. Wan Guchan, 1958) oli ensimmäinen kiinalaista paperinleikkausta hyödyntänyt pala-animaatio. Elokuvien lähdemateriaalina toimivat *Prinsessa Rautaviuhkan* tapaan pääosin klassiset romaanit, kansantarinat ja jopa idiomit ja sananlaskut.

Kultakauden keskeisin tekninen innovaatio oli tussimaalausanimaatio, jonka kehittämistä johti kiinalaisen animaatioteollisuuden ensimmäinen kameranainen Duan Xiaoxuan (s. 1934). Duanin ja hänen tiiminsä kokeilut riisipaperille tehtyjen maalausten valokuvaamisesta mahdollistivat perinteisen maalaustaiteen visuaalisen ilmeen siirtämisen animaatioelokuvaan, mistä ensimmäinen esimerkki oli tyhjän tilan estetiikkaa taitavasti noudattanut *Pienet sammakonpoikaset etsivät äitiään* (*Xiao kedou zhao mama*, ohj. Te Wei, 1960). Tekniikka osoittautui kuitenkin niin aikaa-vieväksi, että sillä tehtiin 60-luvulla ainoastaan kaksi elokuvaa, joista toinen oli dialogiton *Paimenen huilu* (*Mu di*, ohj. Te Wei ja Qian Jiajun, 1963).

Vähän ennen kulttuurivallankumousta

valmistui myös kiinalaisen animaation kirkkain ja värikkäin kruununjalokivi, kaksiosainen *Sekasortoa taivaan palatsissa* (*Danao tiangong*, ohj. Wan Laiming ja **Tang Chen**, 1961/1964), joka tunnetaan Suomessakin nimellä *Apinakuningas*. Matka länteen -romaanin ensimmäisiin lukuihin perustuva elokuva sisältää lukuisia oopperamaisia elementtejä aina musiikista ja hahmojen pukeutumisesta toimintakohtauksiin, joissa näytetään reilusti toistuvia liikkeitä, kuten hyppyjä ja vastustajia kiertämässä toisiaan. Aikakauden poliittinen ilmapiiri kuitenkin paistaa läpi tarinan loppuratkaisusta: alkuperäisversiosta poiketen *Apinakuningas* ei joudukaan nöyrytymään kaikkivaltiaan Buddhan edessä, vaan palaa taivaallisen hovin sotajoukot päihitettyään kotiinsa kuin vallankumouksen sankari ikään.

Sekasortoa taivaan palatsissa sai osakseen ylistystä sekä Kiinassa että ulkomailla aina Lontoon kansainvälisiä elokuvajuhlia myöten, mutta toisen osan valmistuttua samankaltaisuudet Maon ja tämän aikaisemmin arvostaman *Apinakuningas* hahmon välillä tulkittiin pilkanteoksi, mikä johti elokuvan kieltämiseen. Kulttuurivallankumouksen aikana myös pääosa muista kansantasavallan varhaisista animaatioista kiellettiin ja monet Shanghaiin animaatiostudion keskeisistä tekijöistä päätyivät työleireille. Vuosina 1972–1976 Manner-Kiinassa animoitiinkin vain tyylipuhdasta propagandaa, kuten lyhytelokuvat *Koulun jälkeen* (*Fangxue yihou*, ohj. **Yan Dingxian**, 1972) sekä *Pieni Kahdeksannen reitin armeija* (*Xiao ba lu*, ohj. **You Lei**, 1973).

Maon kuoleman jälkeen koitti kiinalaisen animaation noin 80-luvun puoliväliin kestänyt renessanssi, jolloin ala palasi kulttuurivallankumousta edeltäneille linjoilleen. Aikakauden tuotoksiin kuuluivat esimerkiksi pidempi fantasiakertomus *Nezha taistelee merta vastaan* (ohj. **Wang**

” Jo vuonna 1995 presidentti Jiang Zemin toivoi Shanghaiin animaatiostudiolle osoittamassaan kirjeessä, että kotimaan animaationtekijät loisivat ”kiinalaisia sankareita” lasten ja nuorten esikuviksi.

Shuchen, Yan Dingxian ja Xu Jingda, 1979), opettavainen *Kolme munkkia* (ohj. **A Da**, 1980) sekä tussimaalauksella toteutetut *Peuran kello* (ohj. **Tang Cheng** ja **Wu Qiang**, 1982) ja *Vuorten ja vesien tunteet* (ohj. Te Wei, 1988). Myös mannerkiinalainen televisioanimaatio sai tällöin alkunsa, kun paikallisissa vastaanottimissa nähtiin monipuolisilla taikavoimillaan demoneja vastaan kamppailevat *Kalebassiveljekset* (1986–1987) sekä yllättävän väkivaltainen *Komisario Musta kissa* (1984), jossa liipasinherkkä päähenkilö jahtaa eläinmaailman rikollisia aineksia.

1990-luvulle tultaessa valtion tukiaisten väheneminen ja elokuva-alan markkinaisuus kuitenkin iskivät erityisen kovaa perinteisiä työvoimaintensiivisiä tekniikoita käyttäneisiin animaatiostudioihin. Myös avautuminen ulkomaailmalle söi kiinalaisen animaation suosiota, kun japanilainen anime ja amerikkalaiset piirretyt onnistuivat houkuttelemaan katsojia kotimaaisia tuotantoja paremmin. Kun tähän vielä lisättiin Kiinan elokuva-alaa muutenkin vaivannut piratismi, ei ole yllättävää, että omien animaatioiden tekemisen sijaan kiinalaisille



Prinsessa Rautaviuhka samannimisessä elokuvassa (1941).

studioille oli yleensä kannattavampaa toimia ulkomaisten yhtiöiden alihankkijoina.

Animaation ystävien lisäksi alennustila sapetti myös kommunistista puoluetta, jonka mielestä ulkomaiset animaatiot uhkasivat romuttaa nuorison arvomaailman. Jo vuonna 1995 presidentti **Jiang Zemin** toivoi Shanghaiin animaatiostudiolle osoittamassaan kirjeessä, että kotimaan animaationtekijät loisivat ”kiinalaisia sankareita” lasten ja nuorten esikuviksi. Paimenkirjeiden ohella alaa on yritetty ohjailla verohelpotuksilla ja televisiokanaville annetuilla kiintiöillä kotimaisten tuotantojen määrästä, minkä lisäksi esimerkiksi Kommunistinen nuorisoliitto on itse pistänyt lusikkansa soppaan tuottamalla länsimaisessa mediassa hilpeyttä herättäneen ”**Karl Marx** -animen” *The Leader* (*Lingfengzhe*, 2019), joka yritti

huonolla menestyksellä tehdä kommunismin teoreetikosta romanttisen sankarin.

Ensimmäinen todellinen merkki kiinalaisen animaation toipumisesta oli enteellisesti nimetty *Monkey King: Hero is Back* (*Xiyouji zhi dasheng guilai*, ohj. **Tian Xiaopeng**, 2015), jonka tietokoneella animoidut toimintakohtaukset tarjosivat *Apinakuningas* kaalle tilapäisen voiton ulkomaisista kilpailijoistaan. Vielä suurempi hitti oli samantyyppistä reseptiä toiseen klassiseen tarinaan soveltanut *Nezha* (*Nezha zhi motong jiangshi*, ohj. **Jiaozi**, 2019), joka myös pitää tällä hetkellä hallussaan Kiinan historian neljänneksi tuottoisimman elokuvan titteliä. Alan tekijöille molemmat tuotannot olivat todisteita ainakin siitä, että myös kotimaisten animaatioiden on mahdollista menestyä kaupallisesti Kiinassa, jos niiden tuotanto-



Scissor Seven -sarjan juliste. Kuva: AHA Entertainment/Sharefun Studio

arvot ovat kohdallaan ja huumorin kaltaisia aspekteja päivitetään ”nykyaikaisemmiksi”. Tilanteen muuttumisesta kertoo sekin, että myös amerikkalaiset animaatiostudiot ovat alkaneet kiinnostua syvemmästä yhteistyöstä kiinalaisten vastinkappaleidensa kanssa. Trendin näkyvin esimerkki on ollut Kiinassakin suosittu *Kung Fu Panda*-sarja, jonka vuonna 2016 valmistunut kolmas osa tehtiin yhdessä DreamWorksin maahan perustaman yhteisyrityksen kanssa. Sittemmin kokonaan kiinalaisomisteiseksi Pearl Studioksi muuttunut yhtiö on myös ollut mukana tekemässä muun muassa yhteistuotantoja *Jeti (Abominable)*, ohj. Jill Culton, 2019) ja *Kuuhun ja takaisin (Over the Moon)*, ohj. Glen Keane, 2020), jotka nekin liittyvät amerikkalaisen tietokoneanimaation konventioita Kiinaan sijoittuviin tarinoihin.

Yksittäisistä kaupallisista hiteistä huolimatta kiinalainen animaatio ei kuitenkaan ole vielä saanut takaisin kultakausiensa loistoa, vaikka kiinalainen elokuva onkin muuten ollut 2000-luvulla huimassa nousussa. Osittain ero selittyy tuotannollis-taloudellisilla tekijöillä: *Sixth Tone* -verkkomedian mukaan näytelmäelokuvien käsikirjoittajien palkkiot voivat olla Kiinassa kymmenkertaiset animaatioon verrattuna, ja siinä missä esimerkiksi amerikkalainen Pixar voi käyttää kokoillan animaatioelokuvan tekemiseen kuusikin vuotta, kiinalaiset sijoittajat haluavat yleensä leffojen valmistuvan korkeintaan kolmessa. Kiire ja vähäiset resurssit näkyvät valkokankaalla, missä flopeista surkeimmat ovat ehtineet pyöriä vain päiviä ennen kuin ne on vedetty teatterileivityksestä.

Uutta nousua on lisäksi rajoittanut Kiinassa syvälle juurtunut ajatus siitä, että animaatio on tarkoitettu vain lapsille. Vaikka esimerkiksi Wanin veljesten opettavaisuutta viihteen rinnalla painottanut lähestymistapa johtikin merkittäviin klassi-

koihin, kaupallisten paineiden kovennuttua kohdeyleisön nuorta ikää ja oletettua tietämättömyyttä paremmasta on säännönmukaisesti käytetty tekosyyä laadun laiminlyömiselle. Samalla kiinalaisten sensorien ja vanhempien vaatimukset lapsiystävällisyydestä ovat muodostuneet pakkopaidaksi, joka rajoittaa animaation mahdollisuuksia käsitellä vakavampia ja aikuisempia aiheita.

Myös kiinalaista animaatiota jo 30-luvulta asti vahvasti ohjannut ”aidon kiinalaisuuden” etsiminen on sittemmin osoittautunut vähintäänkin kaksiteräiseksi miekaksi. Tutkija **Yuanyuan Chenin** arvion mukaan kiinalainen animaatio ei vielä 80-luvulle tultaessakaan ollut kunnolla itsenäistynyt oopperan ja tussimaalauksen kaltaisista perinteisistä taiteista sekä klassisen kirjallisuuden kerrontakonventioista, mikä lopulta tyrehdytti sen kehityksen nimenomaan yhtenä elokuvan muotona. Perinteiden voima näkyy edelleenkin muun muassa siinä, kuinka monet viime vuosien hiteistä tai sellaisiksi pyrkineistä animaatioista kertovat uudelleen vuosisatoja vanhoja (ja useaan kertaan valkokankaalla nähtyjä) tarinoita esimerkiksi Apinakuninkaasta tai poikajumala Nezhasta.

Perikiinalaisissa aiheissa ja tarinoissa pitäytyminen on ymmärrettävää sekä kotimaan tilanteen että kansainvälisten markkinoiden kannalta: kiinalaiset katsojat haluavat kiinalaisia tarinoita ja sensorit ”kiinalaisia arvoja” ilmentäviä animaatioita, eikä oman kulttuurin tuominen esille ole välttämättä huono keino erottautua kilpailijoista kansainväliselläkin tasolla. Samalla päähänpintymä animaatioiden ”kiinalaisuudesta” kuitenkin paljastaa kiinalaisen kulttuuriteollisuuden ja sen portinvartijoiden syvemmän itseluottamuksen puutteen – eihän Yhdysvalloissakaan aina erikseen painoteta ennen uuteen projektiin ryhtymistä, että lopputuloksena on oltava ”amerikkalaistyylinen” elokuva, kuten

Kiinan viestintäyliopistossa animaatiota opettava Xue Yanping on huomauttanut.

Hollywoodin ohella toinen Kiinan kannalta osuva vertailukohta on japanilainen animaatioteollisuus ja erityisesti Studio Ghiblin teokset, jotka tarjoavat omanlaisensa esimerkin kulttuurisesta itsevarmuudesta. Ghiblin elokuvien ”japanilainen” estetiikka on kieltämättä osa niiden maailmanlaajuista viehätystä, mutta samalla niitä leimaavat pitkälti myös tekijöidensä henkilökohtaiset arvot ja mieltymykset, kuten vaikkapa Hayao Miyazakin sodanvastaisuus ja kiinnostus lentämisestä kohtaan. Japanilaiset ovat myös nähtävästi olleet kiinalaisia valmiimpia tarttumaan sellaisiinkin tarinoihin, joiden hahmot tai tapahtumapaikat eivät ole suoraan sidoksissa heidän omaan maahansa tai kulttuuriinsa, mikä sekin on auttanut laajentamaan sikäläisten animaatioiden kirjjoa.

Viime vuosina Kiinassa on kuitenkin nähty esimerkkejä myös tavalla tai toisella valmiita malleja rikkoneista animaatioelokuvista. Sekä *Nezha Reborn* (*Xin Shenbang: Nezha chongsheng*, ohj. Zhao Ji, 2021) että *Green Snake* (*Baishe 2: Qingshe jieqi*, ohj. Amp Wong, 2021) ovat periaatteessa uusia versioita tutuista legendoista, mutta ne myös onnistuvat rakentamaan omanlaisiaan fiktiivisiä maailmoja, joissa taruhahmot ajavat moottoripyörillä ja demonit johtavat rikollisliigoja. Suoraviivaisemmin mytologiasta ammentava *Big Fish & Begonia* (*Dayu haitang*, ohj. Liang Xuan ja Zhang Chun, 2016) erottuu joukosta ghiblimäisellä ulkoasullaan, kun taas kiinalais-japanilainen *Flavors of Youth* (*Si shi qingchun*, ohj. Li Haoling, Jiaoshou Yi Xiaoxing ja Yoshitaka Takeuchi, 2018) kertoo kolme nyky-Kiinan kaupunkeihin sijoittuvaa maanläheistä tarinaa. Sataprozenttisen originelleiksi näitä elokuvia ei voi luonnehtia, mutta siitä huolimatta ne tarjoavat mielenkiintoisia

” Kiinalaisen animaation kypsymisestä kertovat myös yritykset koetella sensuurin rajoja ja haastaa animaation mainetta vain lapsille tarkoitettuna viihteenä.

esimerkkejä siitä, mihin animaatioteollisuus saattaa seuraavaksi suunnata.

Kiinalaisen animaation kypsymisestä kertovat myös yritykset koetella sensuurin rajoja ja haastaa animaation mainetta vain lapsille tarkoitettuna viihteenä. Varastetun rahakassin perässä juoksevista rikollisista ja luusereista kertova musta komedia *Have a Nice Day* (*Haojile/Dashijie*, ohj. Liu Jian, 2017) ei saanut Kiinan valtiolta esityslupaa Annecyn animaatiojuhlija varten, mutta voitti myöhemmin Taiwanilla parhaan animaatioelokuvan Kultaisen hevosen. Samana vuonna kyseisestä palkinnosta myös kisannut *Dahufa* (ohj. Bu Sifan, 2017) sai puolestaan ensimmäisenä kiinalaisena elokuvana tekijöiltään epävirallisen ”ei suositella alle 13-vuotiaille” -merkinnän, minkä voi tulkita sekä markkinointikikaksi että keinoksi ennaltaehkäistä valituksia sopimattomasta sisällöstä. Fantasialeffojen valtavirrasta poiketen *Dahufan* vaitonaiset ”maapähkinäihmiset” ja heitä valvovat kiväärimiehet tuovat mieleen lähinnä kiinalaisten sci-fi- ja avantgarde-kirjailijoiden dystopiakuvaukset, mikä saa elokuvan tuntumaan samanaikaisesti sekä raikkaalta tuulahdukselta että ulkomaisilla malleja kumartelemattomalta.



Dahufa-elokuvan K13-merkinnällä varustettu juliste. Kuva: Beijing Enlight Media Co., Ltd.

” Vanhojen tarinoiden uudelleenkertomisen lisäksi kiinalaisen animaation historiaa on leimannut ajatus yhteisestä missiosta: nuorempien polvien ohjaamisesta, ”omien arvojen” puolustamisesta tai kansakunnan ylpeyden palauttamisesta.

Elokuvateatterien lisäksi kuhinaa on käynyt kiinalaisissa suoratoistopalveluissa, joissa on nähty useita suosittuihin nettiromaaneihin ja sarjakuviin perustuvia sarjoja, kuten homoromanttiset *danmei*-fantasiat *The Founder of Diabolism* (Modao zushi, 2018–2021) ja *Heaven Official's Blessing* (Tianguan cifu, 2020–) sekä e-urheilun maailmaan sijoittuva *The King's Avatar* (Quanzhi gaoshou, 2017). Suoratoistosarjoihin kuuluu myös esimerkiksi muistinsa menettäneestä parturisalamurhaajasta kertova *Scissor Seven* (Cike Wu Liuqi, 2018–), joka onnistuu yhdistämään nauruhermoja kutkuttavaa absurdismia vakavampaan toimintadraamaan hieman Stephen Chow'n *mo lei tau*-komedioiden tapaan. Kameleonttimaisesti visuaalista ilmettään vaihtava sarja on myös loistava esimerkki animaation potentiaalista juurikin animaationa, siis kuvien henkiinherättämisen taiteena, jonka ei tarvitse välittää fyysisten näyttelijöiden tai kuvauspaikkojen asettamista rajoituksista.

Vanhojen tarinoiden uudelleenkertomisen lisäksi kiinalaisen animaation historiaa on leimannut ajatus yhteisestä missiosta: nuorempien polvien ohjaamisesta, ”omien arvojen” puolustamisesta tai kansakunnan ylpeyden palauttamisesta. Useita kriisejä läpikäyneessä, enemmän tai vähemmän keskusjohtoisessa ja vasta äskettäin modernisoituneessa maassa kalliin ja aikaavievän

taidemuodon velvollisuutena on ollut palvella laajempia päämääriä, mikä ei ole jättänyt tilaa niihin liittymättömille kokeiluille ja animaatiolle animaation vuoksi. Ei kuitenkaan voida olettaa, että aikaisempaa monipuolisemman mediamaiseman keskellä kasvaneet nuoret kiinalaiset tyytyisivät jatkossa pelkästään vanhojen klassikoiden imitaatioihin, tai että animaation tekijät olisivat loputtomasti valmiita uhraamaan omat visionsa ”suurempien päämäärien” takia. Jotta kiinalainen animaatio voi jatkaa kehittymistään, sen on siis myös oltava valmis astumaan pois Apinakuninkaan varjosta ja tarjoamaan jotain ei pelkästään kiinalaista, vaan myös täysin ennennäkemätöntä.

Eero Suoranta

Kirjoittaja on Kiinan kirjallisuuteen ja populaarikulttuuriin erikoistunut väitöskirjatutkija, kääntäjä ja vapaa kirjoittaja

KIINALAISUUDEN MONISYINEN MERKITYS NYKYPÄIVÄN TAIWANISSA



Taipein entisen Tsiang Kai-šekin muistoaukion pääporttia koristaa nykyisin uusi nimi, Vapauden aukio. Kuva: Ari-Joonas Pitkänen.

Toukokuussa 2022 taiwanilaisyhteisöt kautta maailman järkyttyivät Yhdysvalloissa tapahtuneesta ammuskelusta, jossa kuoli yksi ja haavoittui viisi taiwanilaistaustaista henkilöä. Tapah-
tumapaikkana oli taiwanilainen kirkko Kalifornian osavaltiossa, ja ensimmäisten viranomaistietojen mukaan kyseessä oli kiinalaistaustaisen hyökkääjän suorittama viharikos. Tämän pohjalta tapaus nähtiin Kiinan ja Taiwanin välisen poliittisen kiistan ja lännessäkin päätään nostaneen kiinalaisnationalismin ilmentymänä. Ensi tiedot osoittautuivat kuitenkin epätarkoiksi, sillä

myöhemmin ilmeni, että vaikka hyökkääjän motiivi näytti kytkeytyvän Taiwanin itsenäisyyden vastustamiseen, oli hän itsekin kotoisin Taiwanista. Sekaannuksen syyksi paljastui länsimaissa huonosti ymmärretty kiinalaisuuden käsitteellinen moniulotteisuus ja sen taiwanilainen viitekehys. Länsimaiset viestimet joutuivatkin jälkikäteen avaamaan vyyhtiä esimerkiksi selittämällä lukijoilleen, mitä käsite 外省人 *waishengren* tarkoittaa Taiwanissa. Samalla tapauksesta muodostui esimerkki siitä, kuinka Taiwanin nykysukupolven parissa jo hävinneet identiteettipoliittiset jännitteet yhä elävät

ulkomaisten diasporayhteisöissä.

Taiwania hallitsee yhä muodollisesti Kiinan tasavalta, ja termi waishengren (”maakunnan ulkopuolelta tulleet”) viittaa väestönsaan, joka pakeni saarelle tasavaltalaishallinnon mukana 1940–50-lukujen taitteessa kommunistien voitettua sisällissodan Manner-Kiinassa. Sen vastakohta 本省人 *benshengren* (”maakunnasta kotoisin olevat”) puolestaan tarkoittaa Taiwanin omaa kiinalaistaustaista väestöä, joka on elänyt saarella 1600-luvulta lähtien. Maailmalla tunnetaan melko hyvin Kiinan sisällissodasta seurannut tulenarka pattitilanne, jossa Taiwaniin paennut tasavaltalaishallinto ja kommunistien mantereelle perustama kansantasavalta kilvoittelivat läpi kylmän sodan siitä, kumpi on Kiinan oikeutettu edustaja. Heikommin tunnetaan kuitenkin se, millaisen sisäisen jakolinjan ja etnispoliittisen identiteettikriisin tilanne aiheutti Taiwanissa. Ottaessaan Taiwanin tukikohdakseen vuonna 1949 Kiinan tasavaltalaishallinto asetti itsensä mantereelta saapuneen vähemmistön edunvalvojaksi saarella, jonka oma väestö oli vasta toipumassa puoli vuosisataa kestäneestä Japanin siirtomaakaudesta (1895–1945). Suhteet tulokkaiden ja taiwanilaisväestön välillä tulehtuivat heti alkuunsa, ja tasavaltaa yksinvaltaisesti johtanut Kuomintang-puolue turvautui sotatilalakiin, joka pysyi voimassa aina vuoteen 1987. Maanpakoon joutuneet mannerkiinalaiset kaipasivat kotimaahansa ja elättelivät toiveita mantereen takaisinvaltaamisesta, kun taas taiwanilaisväestön parissa kasvoi jo japanilaishaudella itämään alkanut erillisidentiteetti ja ajatus Taiwanin itsemääräämisoikeudesta.

1990-luvun alkupuolelle asti näkemyksiä Taiwanista määritteli vahvasti kovakouraisen tasavaltalaishallinnon ylläpitämä ”vapaan Kiinan” kulissi, mutta sen jälkeen tilanne on muuttunut. Kun sekä Yhdistyneet kansakunnat että Kiinan tasavallan tärkein tukija

Yhdysvallat olivat 1970-luvulla tunnustaneet kommunistihallinnon Kiinan ainoaksi edustajaksi, ajatus mantereen takaisinvaltaamisesta jouduttiin hautaamaan Taiwanissa. Tämä söi poliittisen pohjan vuosikymmeniä voimassa olleelta sotatilailta ja kasvatti painetta demokratisoitumiselle. 1990-luvulla ensimmäisten vapaiden vaalien myötä Taiwan alkoi esiintyä yhä selvemmin Kiinasta erillisenä poliittisena yhteisönä, ja ajatus ”vaihtoehto-Kiinasta” haalistui. Vuonna 2000 itsenäisyysmielinen oppositio sai ensimmäisen poliittisen voittonsa, kun Demokraattisen edistyspuolueen **Chen Shui-bian** valittiin presidentiksi. Kasvava kansalaisyhteiskunta ja sukupolvenvaihdoista seurannut taiwanilaisen identiteetin voimistuminen tekivät itsenäisyyttä kohti kallistuvasta ajattelusta valtavirtaa uudella vuosituuhannella. Kyselytutkimusten mukaan taiwanilaisten enemmistö on nyt jo yli vuosikymmenen ajan määritellyt itsensä kiinalaisen sijaan taiwanilaiseksi. Vuodesta 1992 alkaen identiteettikehitystä mitanneen kansallisen Chengchi-yliopiston vuoden 2021 kyselyssä yksinomaan taiwanilaiseksi itsensä koki 62,3 prosenttia, sekä kiinalaiseksi että taiwanilaiseksi 31,7 prosenttia ja yksinomaan kiinalaiseksi vain 2,8 prosenttia vastaajista.

Taiwanilaisuutta korostavan identiteettikehityksen tärkeänä taustatekijänä on ollut uusi, syntymästään asti demokraattisessa Taiwanissa kasvanut sukupolvi. Vuosikymmenten saatossa vanha *waishengren/benshengren*-jakolinja on sumentunut – tänä päivänä kolmannen sukupolven waishengren-väestössäkään taiwanilainen identiteetti on yleinen, ja pitkän yhteiselon seurauksena ryhmittymien rajat hämärtyvät kansalaisten sukutaustassa. Kun aiemmin taiwanilaiseksi itsensä määrittelevän henkilön saattoi olettaa edustavan etnistä *benshengren*-taustaa ja sen myötä *waishengren*-väestöä vieroksuva taiwanilaisnationalismia (ja päinvas-



Taiwanin kiinalaiseen kulttuurihistoriaan voi tutustua saaren vanhimmassa Kungfutsu-temppelissä Tainanissa. Kuva: Ari-Joonas Pitkänen.

toin), tänä päivänä taiwanilaisuus on yhä enemmän kansaa kokoava kollektiivinen identiteetti. Se kumpuaa demokraattisiin arvoihin ja instituutioihin kytkeytyvästä kansallistunteesta, jonka puitteissa etnisellä ja kulttuurisella taustalla ei ole entisenlaista merkitystä. Kehityksen ansiosta Taiwan on myös kansainvälisesti alettu nähdä yhä selvemmin Kiinasta erillisenä toimijana, joka käytännön tasolla vertautuu itsenäiseen valtioon. Vastaavasti maailmalla ”kiinalainen” viittaa melkein pä automaattisesti kommunistipuolueen hallitsemaan Manner-Kiinaan ja assosioituu herkästi sen autoritaariseen politiikkaan. Kalifornian kirkkoampujan kohdalla yhdysvaltalaisviranomaiset mitä ilmeisimmin tulkitsivat tapausta tämän linssin läpi, mikä johti väärään tietoon henkilön taustasta. Taiwa-

nilaismediassa kerrottiin myöhemmin, että kyseessä oli toisen polven waishengren-taustainen henkilö, jolla on kytköksiä Kiinan yhdistymistä ajaviin tahoihin.

Poliittisen ja kulttuurisen kiinalaisuuden uudelleenarviointi

Taiwanissakin ”Kiina” tarkoittaa tänä päivänä yhä useammin yksinomaan kommunistipuolueen johtamaa Manner-Kiinaa, mutta se yhdistetään usein myös Taiwanin omaan sotatilalain aikaiseen historiaan. Itsenäisyysaktivistien ja kansalaisjärjestöjen iskulauseissa kritiikin kohde on usein Taiwania itseään autoritaarisesti hallinnut Kiinan tasavalta, ei niinkään mantereen kommunistivaltio, jonka hallinnassa Taiwan ei ole koskaan ollut.

” Tämän päivän Taiwanissa kiinalaisuus heijastuu omalla painollaan elävässä kulttuurissa ja sekoittuu Taiwanin austronesialaisten alkuperäiskansojen sekä eurooppalaisten ja japanilaisten siirtomaaisäntien perintöön.

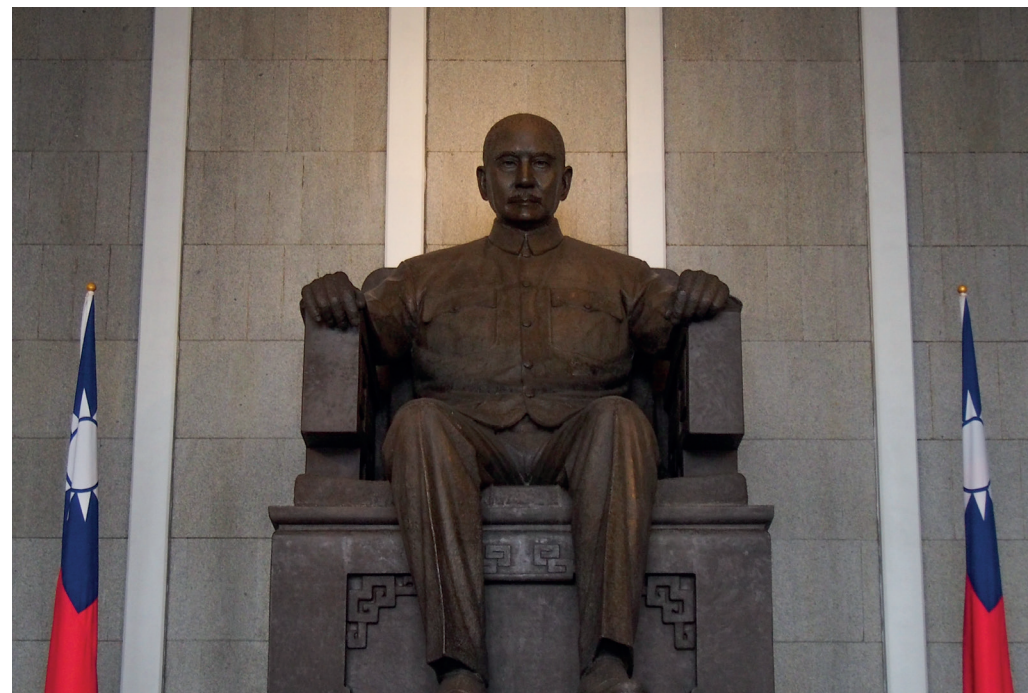
Mielikuvissa sortavaan hallintoon ja ihmis-oikeusloukkauksiin yhdistyvä Kiina voi siis tarkoittaa kumpaa tahansa valtiota. Tämä monimutkaistaa entisestään sitä, miten kiinalaisuus eri yhteyksissä ymmärretään. Ei riitä, että tiedetään, viittaako se kulttuurisen tai etnisen taustan sijaan valtioon, vaan on vieläpä ymmärrettävä, mistä valtiosta tarkalleen on kyse ja missä kontekstissa.

Poliittisen ja kulttuurisen ulottuvuuden erottaminen on tärkeää, kun tarkastellaan demokratiakehityksen ja taiwanilaisen identiteetin vahvistumisen myötä 2000-luvulla käynnistynyttä kiinalaisnationalistisen historian uudelleenarviointia Taiwanissa. ”Ei-kiinalaistamisen” (去中國化, *qu Zhongguohua*) katsotaan usein viittaavan yleisesti kiinalaista kulttuuria edustavien elementtien häivyttämiseen yhteiskunnasta, mutta Taiwanissa se kohdistuu yleensä ensisijaisesti Kiinan tasavallan autoritaarisen historian poliittisiin ilmentymiin. Niistä näkyvimpiä ovat yksinvaltaisesti hallinneelle presidentti **Tšiáng Kai-šekille** (1887–1975) omistetut kunnianosoitukset, ja prosessista onkin Taiwanissa puhuttu nimenomaan ”ei-tšiángilaistamisena” (去蔣化, *qu Jianghua*). Yksi näkyvimmistä symbolisista muutoksista oli pääkaupunki Taipeiin keskustassa sijaitsevan Tšiáng Kai-šekin muistoaukion uudelleen nimeäminen Vapauden aukioksi (自由廣場, *Ziyou guangchang*) vuonna 2007. Aukion itäpäädyssä sijaitsevaan muistomerkkiin sisältyvästä Tšiángin patsaasta on pitkään väännetty kättä, ja vuonna 2018 perustettu

siirtymäkauden oikeuskomissio (促進轉型正義委員會, *Cujin zhuanxing zhengyi weiyuanhui*) ilmoitti syyskuussa 2021 suunnitelmasta patsaan poistamiseksi. Muita vastaavia symboleita on poistettu vuosien varrella kohteista ympäri Taiwania.

Kiinalaisuuden moniulotteisuudesta kertoo kuitenkin se, että Kiinan tasavallan perustajaa **Sun Yat-senia** (1866–1925) arvostetaan yhä ”kansakunnan isänä” (國父, *guofu*) Taiwanissakin. Sun on poikkeuksellinen hahmo, sillä hänelle ongelmattomasti omistettuja muistomerkkejä löytyy kautta kiinalaisen kulttuuripiirin niin Manner-Kiinasta, Taiwanista kuin Hongkongista. Taiwanissa ja Hongkongissa arvostusta edesauttaa se, että Sunin kuuluisiin ”kansan kolmeen periaatteen” (三民主義, *sanmin zhuyi*) lukeutui kansanvalta eli demokratia (民權主義, *minquan zhuyi*), ja Kiinan autoritaariset ylilyönnit ovat pitkälti tapahtuneet hänen jälkeensä.

Yleisemminkin voi todeta, että mitä kauemmas historiaan mennään, sitä ongelmattomammaksi kiinalaisuus Taiwanissa muodostuu. Se näkyy vahvasti esimerkiksi vanhassa pääkaupungissa Tainanissa, josta saaren kiinalainen historia 1600-luvulla sai alkunsa. *Benshengren*-väestön omasta kiinalaistautasta muistuttavat muun muassa Ming- ja Qing-kausien vaihteen sotapäällikkö **Koxingan** (Zheng Chenggong, 1624–1662) muistomerkit ja vuonna 1665 valmistunut Taiwanin vanhin **Kungfute**-temppli. Kiinalaisuus elää yhä vahvasti myös arkielämän tapa- ja ruokakulttuurissa,



Yhä arvostetun ”kansakunnan isän” Sun Yat-senin patsas Taipeiissa sijaitsevalla muistomerkillä.
Kuva: Ari-Joonas Pitkänen.

kun taas ”vaihtoehtokiinalaisuuden” perintö ilmenee esimerkiksi Yiguandaon ja Falun Gongin kaltaisten Manner-Kiinassa kiellettyjen uskontokuntien näkyvässä asemassa. Koko yhteiskuntaa määrittävälle valtiojohtoiselle kiinalaisnationalismille sen sijaan ei ole tilausta. Tämän päivän Taiwanissa kiinalaisuus heijastuu omalla painollaan elävässä kulttuurissa ja sekoittuu Taiwanin austronesialaisten alkuperäiskansojen sekä eurooppalaisten ja japanilaisten siirtomaaisäntien perintöön.

Kiinalaisuus nykytaiwanilaisen identiteetin alakäsitteenä

Kiinalaisuuden kaleidoskooppimainen luonne tekee siitä hankalan elementin Taiwania koskevassa politisoituneessa keskustelussa etenkin silloin, kun se tyypis-

tetään tarkemmin määrittelemättömäksi muuttujaksi makrotason määrällisissä analyyseissä. Tällöin Taiwan saattaa yhä näyttäytyä läpeensä jakautuneena yhteiskuntana, jossa kaksi poteroihinsa kaivautunutta etnisepoliittista ryhmittymää asettuvat kaikilla akseleilla toistensa vastakohtiksi. Tarkempi tarkastelu kuitenkin paljastaa, että tilanne on muuttunut. Eräs keskeinen havainto omassa nykytaiwanilaista identiteettiä tarkastelevassa tutkimuksessani on ollut se, että myös Taiwanin itsenäisyyttä vahvasti kannattavat ja keskivertoa radikaalimmat nuoren sukupolven taiwanilaiset hyväksyvät laajalti kiinalaisuuden osaksi identiteettiään. Kiinalaisuus ja taiwanilaisuus ovatkin tavallaan vaihtaneet paikkaa. Kun aiemmin kiinalaisuus nähtiin määrävänä yläkäsitteenä, jonka alle taiwanilainen paikallisidentiteetti asettui, nuorelle suku-

**” Identiteetit elävät
sekä ajassa että
paikassa, ja Taiwanin
identiteettipoliittista
ympäristöä sekä
kiinalaisuuden käsitettä
laajemminkin määrittävät
dynaaminen muutos ja
moninaisuus.**

polvelle asia on toisin päin – kiinalaisuus edustaa hierarkiassa alemman tason kulttuuri-identiteettiä, joka toimii laajemman taiwanilaisen kansallisidentiteetin kontekstissa. Manner-Kiinaa hallitsevan kommunistipuolueen kannalta tämä on ongelma, sillä sen Taiwanillekin tarjoama Yksi maa, kaksi järjestelmää -viitekehys pohjaa juuri päinvastaiseen järjestykseen, jossa paikallistason poikkeusjärjestelyt ovat mahdollisia yhtenäisen kiinalaisen kansakunnan (中華民族, *zhonghua minzu*) alaisuudessa.

Nykytaiwanilaisen identiteetin etnis-kulttuurinen moninaisuus näkyy myös siinä, miten nuoren sukupolven parissa taiwanilaisuuden katsotaan kasvavassa määrin kytkeytyvän Taiwanin saareen itseensä sekä sen alkuperäiskansojen kulttuuriin ja historiaan. Vaihtoehto-Kiinan tilalle on kasvamassa maantieteellisesti määritelty saariyhteisö, jonka perimmäiset juuret eivät ole 1600-luvun kaakkoiskiinalaisessa kolonialismissa vaan vuosituhansia vanhassa austronesialaisessa alkuperäiskulttuurissa. Tämä varhaishistoria on kaikkea muuta kuin kuriositeetti – geneettisen ja kielitieteellisen nykytiedon valossa Taiwania pidetään Tyynenmeren austronesia-

laisten kansojen alkukotina. Tänä päivänä alkuperäiskansat muodostavat enää noin kaksi prosenttia Taiwanin väestöstä, ja ne ovat aikojen saatossa kohdanneet samantilaista sortoa ja syrjintää kuin muuallakin maailmassa. Alkuperäiskansoja on myös välineellistetty identiteettipoliittisiin vastakkainasetteluihin. 1600-luvulta alkaneeseen etniseen sekoittumiseen vedoten beshengren-väestön on väitetty sisältävän niin paljon austronesialaista perimää, että sillä voidaan perustella Taiwanin ”ei-kiinalaisuutta”. Kyseenalaisten geneettisten prosenttiosuuksien sijaan tänä päivänä painotetaan kuitenkin yleisemmin kulttuurihistoriallista moninapaisuutta.

Identiteetit elävät sekä ajassa että paikassa, ja Taiwanin identiteettipoliittista ympäristöä sekä kiinalaisuuden käsitettä laajemminkin määrittävät dynaaminen muutos ja moninaisuus. Kun Kiinan tasavallan kansalainen Taiwanissa tänä päivänä rastittaa kyselylomakkeessa identiteetikseen ”taiwanilainen”, on hyvin mahdollista, että vastaus tarkoittaa aivan eri asiaa kuin kolme vuosikymmentä sitten. Kun samasta valtiosta kauan sitten ulkomaille muuttanut henkilö puolestaan ilmoittaa olevansa ”kiinalainen”, se saattaa viitata nimenomaan vuosikymmenten takaiseen todellisuuteen. Taiwan on havainnollistava esimerkki siitä, että maailma ei pohjimmiltaan koostu tarkarajaisista lokeroista ja niiden mukaan määräytyvistä kansakunnista.

Ari-Joonas Pitkänen

Kirjoittaja on Taiwanin kansallisidentiteetin kehitystä tutkiva tohtorikoulutettava Turun yliopiston Itä-Aasian tutkimus- ja koulutuskeskuksessa

TIANANMENIN SIELUNMESSU

MA JIANIN BEIJING COMA -ROMAANI TAISTEE UNOHDUSTA VASTAAN

Sanotaan, että historiaa ei voi muuttaa kukaan – paitsi historioitsijat. Yksi orwellilaisen menneisyyden uudelleenkirjoittamisen hyytävimmistä esimerkeistä on tapa, jolla Tiananmenin verilöyly on pyyhitty Kiinan 1,4 miljardisen kansan kollektiivisesta muistista. Kiinan kommunistinen puolue on järjestelmällisesti leikannut kesän 1989 tapahtumat valtion virallisesta historiankirjoituksesta. Sen kohdalla muistissa on aukko, valkoinen läiskä, kukkeita postikorttikuvia Tiananmenin aukiolta.

Vuonna 1953 syntynyt kirjailija **Ma Jian** on yksi heistä, jotka taistelevat sekä kommunistipuolueen että historian kaikenkielevää moolokinkitaa vastaan. Hän julkaisi vuonna 2008 romaanin *Beijing Coma* (kiin. *Rou zhi tu*), jotta unohduksen työ pitkittyisi edes hiukan.

Teos on ulvova sielunmessu nuoruu-delle, rakkaudelle, kapinahengelle, uhmapäisyydelle ja hetkellisestä vapaudentoivosta hetkellisesti juopuneen ihmisjoukon vääjäämättömälle tuholle. Se on kirja, joka tappaa kaiken toivon väkivaltaisimmalla mahdollisella tavalla: näyttämällä hetkeksi maailman sellaisena kuin se voisi olla ja sitten murskaamalla sen. Unohduksen petoakin nopeammin paikalle vyöryvät todellisuuden piittaamattomat tankit, telaketjuilla panssaroitu *realpolitik*, jonka mustanpuhuvat valkyyriat murskaavat paperimassasta muovailun demokratian jumalattaren kuin se olisi ollut pelkkä kangastus.

Kun pöly viimein laskeutuu ja barrikadit on lakaistu takaisin historian komeroihin, kirjailijalle ei jää kuin kasa hiiltyneitä tarinanpätkiä. Ja ikuinen velvollisuus muistaa.

Beijing Coma päähenkilö on Dai Wei -niminen Pekingin yliopiston tiedeopiskelija, joka osallistuu mielenosoitukseen Tiananmenin aukiolla, saa armeijan hyökättyä luodin päähänsä ja vajoaa koomaan. Romaanissa hän makaa tiedottomana äitinsä hoivissa ja käy mielessään yksityiskohtaisesti läpi kohtalonhetkiään. Asetelman vertauskuvallisuutta ei tarvitse kaukaa hakea: kommunistivallan alaisuudessa koko Kiinan kansa elää eräänlaisessa poliittisessa koomassa – se voi hiljaa mielessään ajatella, muistella, pohtia ja suunnitella mitä tahansa mutta ei puhua ääneen eikä toimia.

Beijing Coma on sekoitus kampusromaanien, kasvukertomusten, rakkaustarinoiden ja vallankumousromantiikkaa. Ma Jian kuvaa hiuduttavan tarkasti, kuinka opiskelija-asuntolan öiset väittelyt eskaloituvat kasvottoman hallintovallan välinpitämättömyyden ruokkimana vähin erin täysimittaiseksi mielenosoitukseksi. Osanottajia alkaa virrata torille kaikista maan yliopistoista, nälkälakkolaiset taistelevat asiansa puolesta henkensä uhallakin ja lopulta kiihkomielisimmät hekumoivat jo pääministeri **Li Pengin** kuolemalla.

Romaani riuhtaisee lukijan suoraan toiminnan keskelle, yhä sekasortoisemmaksi kehkeytyvän mielenilmauksen pyör-

teeseen, joka vääjäämättä lipuu historian ei-kenenkään-maalle: paluuta menneeseen ei enää ole mutta kukaan ei tiedä, millainen tulevaisuus on tai onko sitä ensinkään.

Dai Wein suosikkikirja on Han-dynastian aikana koottu mytologinen matkakirja Vuorten ja merien klassikko, ja hänen suurin haaveensa on matkustaa pitkin laajaa Kiinanmaata sen kuvaamia reittejä seuraten. Mutta sen sijaan hän jääkin vangiksi pääkaupungin torille, jossa opiskelijaradikaalit yrittävät ottaa historian omiin käsiinsä ja jossa odottava tunnelma kiristyy koko ajan uhkaavammaksi.

Kun Dai Wein tyttöystävä Tian Yi ryhtyy nälkälakkolaiseksi ja riutuu uppiniskaisesti kesäkuun paahtavassa auringossa, Dain kamppailu muuttuu henkilökohtaiseksi. Tapa, jolla hän huolehtii rakastetustaan, on koskettava ja riipaiseva. Näiden kohtausten kautta Ma punoo tragediaansa rakkauden ja hellyyden säikeitä, joiden myötä tarina kasvaa inhimillisyyden saagaksi.

Mutta kaiken uskon, päättäväisyyden ja toiveikkouden yllä leijuu koko ajan pelon synkkä aave, jonka läsnäolo muuttuu tapahtumakulkujen vyöryessä koko ajan painostavammaksi ja lamaannuttavammaksi. Nälkälakkolaiset alkavat pyörtyillä kesäaurion paahteessa, mutta hallitus ei tunnu heistä piittaavan, mikä saa kaupungin työläiset raivostumaan ja järjestämään omia protestimarssejaan.

Yksi Man kirjan ansioista on, että vaikka sen sympatiat ovat mielenosoittajien puolella, teos ei kuvaa heitä minään puhtoisina, ristiriidattomina ja idealisoituina vapaadenkeleinä. *The New York Timesin* kriitikko **Michiko Kakutani** kritisoi *Beijing Comaa* liian pitkistä ja polveilevista jaksoista, joissa kuvataan opiskelijoiden päättymättömiä poliittisia väittelyjä. Mutta näennäisestä pinnallisuudestaan huolimatta nämä kiih-

keät debatit ovat olennaisia kolmesta syystä.

Ensiksikin ne antavat totuudenmukaisen kuvan opiskelijaliikkeen sisäisestä hajaanuksesta, minkä vuoksi sen oli hankala kunnolla järjestäytyä demokraattisesti. Kun esimerkiksi nälkälakkolaiset eivät saaneet liikkeen johtoportaalta lupaa protestilleen, he lopulta perustivat oman riippumattoman elimen ja ryhtyivät lakkoonsa sen nimissä.

Toiseksi erimielisyyksien, ristiriitojen ja valtakamppailujen myötä Ma Jian näyttää, että myös uutta ja uljasta yhteiskuntaa vaatineet opiskelijat olivat kaikesta romanttisesta hurmoksestaan huolimatta inhimillisiä olentoja pelkoineen, puolueellisuksiineen, kaunoineen ja itsekeskeisyyksiineen. Heidän tietoisuuttaan määrittää alituinen pelko mielenosoituksen väkivaltaisesta tukahduttamisesta, minkä vuoksi liikkeen sisäistä dynamiikka leimaa loputtomalta tuntuva keskustelu siitä, kuinka pitkälle he uskaltavat mennä ja milloin on aika lopettaa protesti ja palata kampukselle.

Kolmanneksi Ma Jian osoittaa monisäikeisten väittelyiden avulla, että kiinalaiset ovat kykeneväisiä poliittiseen analyttisyyteen, mielipiteisiin ja tarvittaessa jopa toimintaan. Tämä on kaikkea muuta kuin itsestäänselvyys yhden puolueen johtamassa maassa, jossa hallinto nitistää armotta pienenkin itseensä kohdistuvan arvostelun ja jossa vapaata ajatusten- tai mielipiteidenvaihtoa ei sallita edes internet-aikakaudella.

Tästä näkökulmasta katsottuna on äärimmäisen ymmärrettävää, miksi Ma Jian haluaa kronikoida avoimen poliittisen debatoinnin lyhyen mutta kiihkeän aikakauden lukijaa koettelevalla tarkkuudella. Viime kädessä jokaisella mielipiteellä, näkemyksellä, ajatuksella, idealla, puheen- vuorolla, haaveella ja toiveella on väliä, sillä ne yhdessä muodostavan sen sekavan, monihaaraisen ja selkiytymättömän kokonaisuuden, ”kansan äänen”, jota kommunistipuolue yksin julistaa Kiinassa edusta-

” Ma Jianin sanoissa tulee näkyviin muistamisen paradoksaalisuus: mitä enemmän ihminen yrittää pakottaa itsensä unohtamaan jotakin, sitä lujemmin se iskostuu hänen tajuntaansa.

vansa. Ma Jian haluaa muistuttaa, että jopa vainoharhaisesti poliittista monokulttuuria vaalivassa maassa ajattelun perusyksikkö on loppujen lopuksi itse ajatteleva ihminen.

Romaania voi täten lukea myös niin, että se asettaa moninaisen, kuplivan ja itsensä kanssa riitelevän kollektiivisen ihmismielen vastatusten yksioikoisen, kyklooppisen ja joustamattoman puolueortodoksian kanssa. Siinä missä opiskelijat väittelevät, kiistelevät ja ainakin pyrkivät jonkinlaiseen protodemokratiaan, palatsibunkkereihinsa linnoitautuneen hallintovaltan täytyy julkisesti ilmaista itseään virallisen byrokraattisen liturgian kautta. Ma Jianin opiskelijakuvaus ei kenties ole hyperälykästä nabokovilaista tyylyttelyä, mutta hän tekee hahmoistaan koskettavia ja eläviä.

Kommunistipuolueen hampaisiin joutumisen kulkee Dai Wein suvussa kuin kirous. **Maon** masinoiman maan uudelleenluovutuskampanjan aikana 1950-luvulla Dai Wein isoisä, joka omisti kaksi peltoa ja kolme lehmää, leimattiin ”ilkeäksi tyranniksi”, ja yksi hänen pojistaan pakotettiin hautamaan isänsä eläältä.

Dai Wein isä taas on Amerikassakin opiskellut viulisti, joka onnettomuudekseen päättää palata Kiinaan. Kulttuurivallankumouksen melskeessä hänet tuomitaan

oikeistolaiseksi ja hän joutuu kahdeksikymmeneksi vuodeksi työleirille. Hänen kokemistaan kärsimyksistä muistuttaa leirillä pitämänsä päiväkirjat, jotka ennen kuolemaansa antaa Dai Weille ja jotka tarinan mittaan aina silloin tällöin pulpahtavat esiin.

Dain äiti joutuu synnyttämään esikoisensa sairaalan käytävässä, koska kukaan lääkäri ei uskalla auttaa oikeistolaiseksi leimatun luokkavihollisen lasta maailmaan. Äiti yrittää koko elämänsä ajan seurata uskollisesti puolueen kulloistakin poliittista linjaa ja tekee kaikkensa, jotta hänen poikansa pysyisi erossa politiikasta eikä seuraisi isänsä jalanjäljissä.

Silti kohtalo ei armahda häntäkään. Vanhetessaan äiti alkaa hoitaa kuntoaan Falun Gong -harjoituksilla ja hänestä tulee liikkeen perustajan **Li Hongzhin** innokas seuraaja. Kun liikkeen jäsenet järjestävät hiljaisen mielenosoituksen uskonnonvapauden puolesta Zhongnanhain eli puolueen pääpamppujen asuinkompleksin luona, hallintokoneisto pelästyy pahanpäiväisesti ja päättää tehdä liikkeestä lopun kerta heitolla.

Noitavainoja muistuttavan murskaamiskampanjan aikana myös Dai Wein äiti vangitaan ja hänet pakotetaan allekirjoittamaan tunnustus, jossa hän tuomitsee Falun Gongin vahingolliseksi kultiksi. Ironista kyllä, Ma Jian panee juuri hänen suuhunsa romaanin suurimman poliittisen kannanoton. Kun poliisi saapuu kuulustelemaan häntä osallisuudestaan Zhongnanhain mielenosoitukseen ja uhkaa vankilatuomiolla, äiti puuskahtaa kiukuissaan: ”Pidätäkää minut, jos tahdotte! En piittaa. Mitä eroa sillä muka on? Kiina on yksi valtava vankila. Riippumatta siitä, olemmeko vankilassa vai kotonamme, jokainen meistä on vanki!”

Kun Dai Wei makaa elottomana rautaisella vuoteella, opiskelijamielenosoituksen lisäksi



Kirjailija Ma Jian. Kuva: VOA, Iris Tong

menneet rakkaussuhteet kansoittavat hänen mieltään. Koska pelkkä seurustelu on opiskelijoilta virallisesti kielletty, kaikki intiimit hetket ja seksuaaliset kanssakäymiset täytyy hoitaa pusikoissa tai joutomailla. Toisaalta nämä salavihkauset ja hermostuneet rakkauksien hetket tarjoavat mahdollisuuden eräänlaiseen minikapinaan, edes pieneen hengähdystaskuun elämän jokaiselle osa-alueelle ulottuvan pakkovallan ikeessä.

Mutta romaanissa muistamisen tematiikalla on syvällisempikin ulottuvuutensa. Tshekkikirjailija **Milan Kundera** totesi kerran, että ihmisten taistelu valtaa vastaan on muistamisen taistelua unohtamista vastaan. *Beijing Coma* muistuttaa yhdestä kirjallisuuden poliittisista tehtävistä: unohtamisen muistaminen. Mikään asia ei tässä maailmassa katoa lopullisesti niin kauan kuin on olemassa yksikin ihminen, joka muistaa sen.

Vaikka Ma Jian ei varsinaiseen opiskelijasukupolven enää kesällä 1989 kuulunutkaan, hän itse osallistui Tiananmenin tapahtumiin paikan päällä. Myöhemmin hän pakeni Hongkongiin ja edelleen Lontooseen, jossa hän tätä nykyä asuu eräänlaisessa vapaehtoosessa maanpakolaisuudessa.

Kaksikymmentä vuotta verilöylyn jälkeen hän palasi aukiolle ja kirjoitti loisteliaan matkaesseen ”*The Great Tiananmen Taboo*”, jossa hän pohtii opiskelijaliikkeen henkistä ja poliittista perintöä. Hän menee tapaamaan **Chen Guang** -nimistä kuvataiteilijaa, joka verilöylyn aikaan oli yksi aukiolle hyökänneen Kansanvapautusarmeijan sotilaista. Hän oli tuolloin vasta 17-vuotias ja mielenosoituksen tukahduttaminen jätti häneen syvät haavat, joita hän on myöhemmin terapoinut Tiananmenin tapahtumia käsittelevillä tauluillaan. Hän pystytti teokseen internetiin virtuaalisen näyttelyn,

mutta viranomaiset sensuroivat sen kolmen päivän kuluttua.

Pekingissä Ma Jian huomaa, että kahdessa vuosikymmenessä Kiina on keksinyt itsensä uudelleen kapitalistisena kulutusjuhlanä, eikä vinosti kasvavan BKT:n aikakaudella monikaan jaksa enää pöyhiä menneisyyden kiusallisia haamuja. Vanhassa kotimaassaan hän panee merkille markkinatalouden kepeiden ilojen tuoman narkoottisen vaikutuksen:

Kiinan kansalaiset ovat tehneet hallituksensa kanssa faustisen sopimuksen ja vaihtaneet vaatteet poliittisista ja intellektuaalisista vapauksista materiaaliin mukavuuksiin. He elävät yltäkylläistä elämää, jossa kaikenlaiset kivun ilmaukset on kielletty. Kun kerron nuorille vuoden 1989 tapahtumista, minua syytetään säännöllisesti valheellisten huhujen levittämisestä ja oman kansakuntani pettämisestä. Kun taas nostan aiheen esiin vanhojen ystäväni keskuudessa, suurin osa heistä nauraa halveksivasti ikään kuin nuo tapahtumat olisivat tätä nykyä merkityksettömiä. Mutta minä tiedän, että tämän ulkoisen pilkanteon tai apatian taustalla vaanii todellinen pelko. Jokainen tietää, että yritys rikkoa Tiananmenin tabu voi yhä edelleen johtaa yksilön tai koko tämän perheen tuhoon. Johtajilla saattaa olla yksinoikeus kansakunnan varallisuuteen, mutta he eivät silti koskaan voi täysin hallita kansan sielua ja he elävät jokaisen päivänsä peläten, että heidän rakentamansa sekasotkuinen valheiden röykkiö romahtaa alas.

Ma Jianin sanoissa tulee näkyviin muistamisen paradoksaalisuus: mitä enemmän ihminen yrittää pakottaa itsensä unohtamaan

jotakin, sitä lujemmin se iskostuu hänen tajuntaansa. Kun ihminen yrittää tietoisesti tukahduttaa jonkin traumaattisen kokemuksen, se ei mene pois vaan koteloituu ja muuttuu arveksi, jota hän kantaa mukanaan kaikkialle. Yhtäkkiä kaikki kadunkulmat tulvivat kiellettyjä muistoja.

Tilanne muuttuu entistäkin vainoharhaisemmaksi, jos unohtamiseen pakotetaan kokonainen kansa. ”Pekingin konsensusena” tunnetun teorian mukaan Kiinan kansalaiset eivät kyseenalaista kommunistipuoleen valta-asemaa niin kauan kuin talouskasvu jyskyttää täydellä höyryllä eteenpäin ja keskiluokan rahapussi turpoo. Heidän silmissään Ma Jianin kaltaiset muistelijat ovat pahansisuisia poltergeisteja, jotka ilmestyvät keskelle riekkaita juhlaa ilmoittamaan, että juhlasalin seinät ovat tulussa.

Antimaolainen sinologi **Simon Leys** totesi aikoinaan, että Kiinan kansantasavallassa tulevaisuuden lisäksi myös menneisyys on epävarma. Juuri tämä tekee *Beijing Coma* niin tärkeän kirjan. Virallisten valheiden maailmassa jokainen rehellinen muisto on totuuden siemen, särö unohtamisen muurissa, ja siksi sitä on suojeltava ja vaalittava. Romaanissaan Ma Jian antaa äänen Tiananmenin sukupolvelle, joka on tietoisesti yritetty häivyttää historiasta ja tehdä olemattomaksi. Teos muistuttaa muistamisen eettisestä velvollisuudesta. Eikä sen moraalinen gravitaatio kosketa pelkästään kiinalaisia, vaan sen sanoma suuntautuu heidän lisäksi kaikille maailman ihmisille.

Vaikka asiat haihtuvat mielestämme, emme saa unohtaa.

Tero Tähtinen



Posti Green

