

”Tao minulle Sampo, niin saat rakkaasi takaisin”
- *Jadesoturi* transnationaalina genrehybridinä

Hanna Leppikangas

Pro gradu -tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Helmikuu 2014

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	3
2 JADESOTURI.....	6
2.1 Ohjaaja AJ Annila.....	7
2.2 Tuotanto ja vastaanotto	8
4.3 Kalevalan tarinat Jadesoturissa	11
3 GENREHYBRIDIYS ELOKUVASSA JADESOTURI.....	15
3.1 Genret	15
3.2 Genrehybridit	17
3.3 Wu xia	19
3.3.1 Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme.....	20
3.4 Suomalaiskansallinen elokuva	22
3.4.1 Kalevala elokuvassa.....	25
3.5 Jadesoturi genrehybridinä.....	27
4 TRANSNATIONAALISUUS ELOKUVASSA JADESOTURI.....	30
4.1 Transnationaalisuus	30
4.2 Transnationaalisuus elokuvassa	32
4.2.1 Kriittisiä näkökulmia transnationaalisuuteen	36
4.2.2 Transnationaali aasialainen elokuva.....	39
4.2.3 Transnationaali suomalainen elokuva.....	40
4.3 Jadesoturi transnationaalina elokuvana	42
5 PÄÄTÄNTÖ.....	45
Lähteet.....	47

1 JOHDANTO

Valitsin tutkielmani aiheeksi Antti-Jussi Annilan vuonna 2006 valmistuneen *Jadesoturi*-elokuvan, koska minua kiinnostaa sen tapa yhdistellä eri lajityyppejä ja kulttuurisia aineksia keskenään. *Jadesoturin* tarina on lainattu *Kalevalasta*, mutta Sammon taonta on yhdistetty kiinalaiseen kansanperinteeseen. Suomi ja Kiina, menneisyys ja nykyisyys, *Kalevala* ja kiinalainen mytologia – miten niistä voi saada aikaiseksi toimivan kokonaisuuden? Suomalainen realistinen elokuvaperinne yhdistettynä kiinalaiseen tarinalliseen wu xiaan, maustettuna ripauksella fantasiaa – voiko siitä tulla muuta kuin sillisalaatti?

Jadesoturissa sekoittuvat kahden maan elokuvaperinteet: sen perusteella se voidaan luokitella useaan eri genreen, ja vaikka periaatteessa kyseessä on suomalainen elokuva, muuttuu se lähemmin tutkittaessa hyvinkin kansainväliseksi. Tutkielmassani tarkastelen miten *Jadesoturi* rakentuu transnationaaliksi genrehybridiksi, eli miten siitä syntyy eri lajityyppien ja eri kansallisten kulttuurien aineksia sekoittamalla oma kokonaisuutensa. Teoria ja analyysi limittyvät työssäni: analysoin *Jadesoturia* sitä mukaa kun teorian käsittely etenee.

Luvussa 2 esittelen ensin itse elokuvaa ja sen ohjaajaa AJ Annilaa. Alaluvussa 2.2 käsittelen elokuvan tuotantoprosessia ja sen vastaanottoa niin Suomessa kuin Kiinassakin. Pietari Kääpä ja Guan Wenbo ovat tutkineet *Jadesoturin* vastaanottoa kummassakin maassa: lainaan heidän tutkimustaan selvitellessäni asiaa. Alaluvussa 2.3 käyn läpi *Jadesoturin* ja *Kalevalan* yhteyttä.

Kolmannessa luvussa käyn läpi genrejä ja sitä, miten niiden on perinteisesti ajateltu muodostuvan, sekä genrehybridiyttä. Genre itsessään alkaa olla itsestään selvä käsite, sen teorisointi sen sijaan on melko sekavaa: lajityyppiteorioiden selvittelyssä tukeudun Rick Altmanin ja Veijo Hietalan ajatuksiin. Genre-elokuvat eivät ole saaneet Suomen elokuvateollisuudessa kovinkaan suurta jalansijaa, pitkälti markkinoiden pienuuden ja rahoituksen takia. *Jadesoturi* oli ensimmäisiä varsinaisia genre-elokuvia, ja kiinnostus lajityyppillistä elokuvaa kohtaan on ollut Suomessakin kasvavaa. Katsojat tunnistavat eri genret yleensä melko hyvin, vaikka tutkijat ovatkin eri mieltä siitä, miten genre syntyy ja määritellään. Toiset ovat sitä mieltä, että genret syntyvät kriitikoiden ja katsojien määrittelemänä, toiset taas sitä, että genret määrittelee ja niitä kontrolloi elokuvateollisuus. Perusgenret, kuten kauhuelokuva, komedia tai musikaali ovat kuitenkin yleensä jokaiselle tuttuja.

Useimmat tutkijat ovat kuitenkin samaa mieltä siitä, että genret ovat muuttuvia ja niiden rajat häilyviä: niinpä genret myös sekoittuvat keskenään, ja syntyy uusia genreyhdistelmiä, genrehybridejä. Genrehybridit ovat olleet elokuvastudioiden suosiossa jo vuosikymmeniä, koska yhdistämällä eri aineksia yhteen elokuvaan (esimerkiksi romantiikka ja komedia) houkuttelevat useampia erilaisia yleisöjä katsomaan elokuvaa: tärkein syy genrejen sekoittumiselle on siis yleisömäärien maksimointi. Alaluvuissa 3.3 ja 3.4 selvitän miten ja miksi *Jadesoturi* kuuluu wuxia-genreen mutta jatkaa myös suomalaisen elokuvan perinteitä, eli sitä, miten *Jadesoturista* muodostuu genrehybridi. Aasialaista elokuvaa ja wuxiaa käsitellessäni otan analysoitavaksi myös toisen elokuvan, *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme*, jonka genrehybridiyteen vertaan *Jadesoturia*. Alaluvussa 3.4.1 käyn läpi myös sitä, miten *Kalevalaa* on vuosien saatossa elokuvan keinoin käsitelty.

Neljännessä luvussa selvittelen transnationaalien käsitettä ja sitä, mikä tekee *Jadesoturista* transnationaalien elokuvan. Tutkielmassani keskityn lähinnä transnationaalisuuden rajoja ylittävään luonteeseen: tutkin sitä, miten *Jadesoturi* muotoutuu transnationaaliksi elokuvaksi tuotantoprosessin alusta alkaen. Teoriapohja transnationaalille on melko laaja, ja esittelen useita eri teorioita eri tutkijoilta mutta keskeiset käsitteet käyvät ehkä parhaiten selville Käävän ja Seppälän sekä Higbeeen ja Limin artikkeleista. Alaluvussa 4.2.1 otan mukaan myös tutkijoiden esille tuomia kriittisiä näkökulmia transnationaalien käsitteeseen.

Transnationaalisuus on monisyinen ja välillä sekavakin termi: sitä käytetään useilla eri tieteenaloilla, mutta käytäntö ei ole yhtenevä: yleensä sillä kuitenkin viitataan johonkin, joka ylittää kansalliset rajat, mutta myös monikansalliseen tai kansainvälisyyteen. Se sekoittuu usein globaaliuden, postnationaalisuuden ja ylikansallisuuden kanssa. Transnationalismissa yhdistyvät mm. poliittiset, taloudelliset, sosionomiset ja kulttuuriset näkökulmat: termi ei siis ole yksinkertainen tai yksiselitteinen. Transnationaalisuudesta käytetään useita eri muotoja, välillä puhutaan transnationaalisuudesta, välillä transnationalismista, ja joskus taas asioihin viitataan transnationaaleina. Tutkielmassani pyrin seuraamaan Käävän ja Seppälän ”Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuvakulttuuriin” –artikkelin näkökulmia aiheeseen ja käytän useimmiten heidän käyttämäänsä termiä transnationaali.

Elokuva on aina ollut transnationaalia taidetta ja kansainvälisyys on aina ollut tärkeä tekijä kansallisessakin elokuvassa. Transnationaalisuus ei ole kuitenkaan yksinkertaisesti selitettävä käsite elokuvatutkimuksen parissakaan: se voi kuvata joko tiettyjä ilmiöitä tai tiettyä näkökulmaa

elokuviin ja sen avulla voidaan täydentää kansallisen elokuvan tutkimusta ottamalla huomioon sekä rajat ylittävät että niiden ulkopuolelle ja väliin jäävät ilmiöt. Transnationaali elokuvatutkimus on yleensä keskittynyt kolmeen eri näkökulmaan: kansallisen ja transnationaalin elokuvan vastakkainasettelu, transnationaali elokuva alueellisena ilmiönä sekä transnationaali elokuva diaspora-, maanpako-, ja jälkikoloniaalisena elokuvana, mutta se voi olla myös työkalu, jonka avulla voi kuvata kansallisen elokuvakulttuurin jatkuvia muutoksia ylikansallisen ja kansainvälisen kulttuurivaihdon puitteissa. Transnationaalisuuden käsitettä ei ole suomalaisen elokuvaan juurikaan yhdistetty, kotimaisen elokuvan on ajateltu olevan hyvinkin kotimaista, suomalaiselle yleisölle tehtyä suomalaista elokuvaa: transnationalisuutta pitääkin lähteä tutkimaan nationalismiin, kansallistunteen kautta – ilman toista ei ole toista.

Alaluvuissa 4.2.2 ja 4.2.3 käsittelen niin aasialaisen kuin suomalaisenkin elokuvan transnationaalisuutta: aasialaisen elokuvan käsittelyssä käytän apuna *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* –elokuvaa, jonka transnationaaleja piirteitä vertaan *Jadesoturiin*. Suomalaisen elokuvan transnationaalisuudesta ei tutkimusta kovin paljoa ole, mutta luvussa 4.3 pyrin tekemään yhteenvedon siitä, miksi ainakin *Jadesoturi* on suomalainen, transnationaali elokuva.

2 JADESOTURI

Jadesoturi on Antti-Jussi Annilan vuonna 2006 ohjaama suomalainen elokuva. Elokuvan pääosissa näyttelevät suomalaiset Tommi Eronen (Kai/Sintai), Markku Peltola (Olavi Berg/Demoni) ja Krista Kosonen (Ronja) sekä kiinalaiset Zhang Jingchu (Pin Yu), Cheng Taishen (Demoni) ja Dang Hao (Cho). *Jadesoturin* tarina on lainattu *Kalevalasta*, mutta Sammon taonta on yhdistetty kiinalaiseen kansanperinteeseen. Elokuva sijoittuu kahden maailman väliin: nykypäivän Suomen ja muinaisen Kiinan. Myös elokuvan tyyli on sekoitus kiinalaista wu xiaa ja suomalaista realismia ja siinä sekoittuukin wu xialle tyypillinen sosiaalinen vastuu ja itsensäuhraava sankarillinen ritarillisuus sekä *Kalevalasta* tuttu yksilöllinen omistautuminen ja erehtyväinen sankarillisuus (Wenbo ja Kääpä 2011: 28). Ilmeeltään elokuva on visuaalisen näyttävä: siinä käytetään wu xia-genren hengessä pitkiä kuvia, joissa liike on pääosassa. Suomalaisilla päänäyttelijöillä oli apunaan kiinalainen taistelulajiopettaja, jonka avulla koreografioihin ja liikkeisiin haettiin sujuvuutta. (Lundgren 2005: 13.)

Juoni on siis lainattu *Kalevalasta* mutta sitä on mukailtu ja siihen on lisäilty elementtejä muualta. Kiinalainen soturi Sintai on saanut tehtäväkseen taistella Loviattaren viimeistä poikaa, Demonia, vastaan. Sintaille on luvattu palkkioksi vapautus sielunkierrosta. Sintain isä seppä Seng-Pu on takonut Sammon, jonka Demonin on varastanut ja josta pahalainen yrittää tehdä portin helvettiin. Sampoa ei saa kuitenkaan auki kukaan muu kuin sepän poika, ja näin ollen Demonin ja Sintain kohtalot kietoutuvat väijäämättä toisiinsa. Sintai ja Demonin kohtaavat, mutta sitä ennen Sintai ehtii rakastua kauniiseen Pin Yuhun. Demonin tietää Pin Yun olevan petollinen, ja kertookin tämän Sintaille, mutta saadakseen uuden tilaisuuden rakastamansa naisen kanssa seuraavassa sielunkierrossa, Sintai siirtää kohtalon hänelle määräämää tehtävää, ja jättää Demonin tappamatta.

Tehtävän ratkaisu jää useaa sielunkiertoa myöhemmin seppä Kai Pelkoselle. Pelkonen on muuttanut suolle asumaan erottuaan tyttöystävästään Ronjasta, eikä oikein tiedä mitä elämällään tekisi. Kalevala-tutkija Olavi Berg löytää tiensä seppä Pelkosen luo, ja tuo tullessaan muinaisen lippaan, jota on lähes mahdotonta saada auki. Lippaan tekstissä lukee, että sen voi avata vain sepän poika ja hänkin vain silloin, kun kaikki toivo on mennyt. Pelkonen saa kuin saakin lippaan auki ja vapauttaa vuosituhansia vankina olleen Demonin takaisin maailmaan. Demonin pyytää Kaita takomaan hänelle uuden Sammon, ja vastineeksi lupaa tälle tämän tyttöystävän palaavan takaisin. Kain takoessa Sampoa hän alkaa pikku hiljaa muistaa, miksi on olemassa ja mikä hänen tehtävänsä on. Hän muistaa epätoivoisen rakkaustarinansa tuhansien vuosien takaa ja tehtävänsä tappaa Demonin.

Ymmärrettyään mitä hänen tulee tehdä, Kai tappaa vihdoin Demonin pajassaan ja helvetin portit avannut Sampokin lakkaa toimimasta. Kai saa toivonsa takaisin, ja vaikka elokuvan lopussa Ronja näyttääkin ajavan muuttoautolla pois, Kai toteaa tämän olevan alku, ei loppu.

2.1 Ohjaaja AJ Annila

Antti-Jussi Annila (s. 1977) on suomalainen ohjaaja, jonka valtavirrasta poikkeavat elokuvat ovat saavuttaneet mainetta Suomen rajojen ulkopuolellakin. Hän kuuluu uusien, nuorten ohjaajien sukupolveen, jotka ovat uskaltaneet lähteä tekemään erilaista kuin mihin on totuttu, ja valita vähemmän perinteisiä aiheita elokuviensa lähtökohdiksi. Vuonna 2006 ilmestynyt *Jadesoturi* on Annilan ensimmäinen kokoillan elokuva ja vuonna 2008 ilmestyi *Sauna*, kauhuelokuva 1950-luvulla eläneistä Sporen veljeksistä, joiden sukupuu on katkennut selittämättömästi syystä. Annilan elokuvista puhuttaessa törmää useasti termiin genre, mutta hän ei ole lähtenyt tekemään suomalaista genre-elokuvaa helpoimman kautta: *wu xia* ei takuuvarmasti olla nähty suomalaisessa elokuvassa aiemmin, ja kauhukaan ei suosikkilajeja suomalaisilla ole ollut. Kariutuneiden elokuvaprojektien, kuten ninjamusikaalin ja japanilaisen kauhuelokuvan uudelleen filmatisoinnin jälkeen Annilan seuraavan elokuvan huhutaan olevan tekeillä Yhdysvalloissa: *What we were* tulee olemaan draamaelokuva kannibaaleista, tai vakavahenkinen kauhuelokuva, joten genreajattelu on ohjaajan tekemisissä yhä läsnä. (Kinnunen 2013.)

Annila on opiskellut Tampereen ammattikorkeakoulussa elokuvantekoa, ja jo opiskeluaikoina muodostui porukka, joka useiden kung-fu lyhytelokuvien jälkeen sai *Jadesoturin*, Annilan ensimmäisen pitkän elokuvan valmiiksi. Annilan omien sanojen mukaan ”genre-ideat ovat Suomessa inhottavan uutta” ja tällaisten elokuvien tekeminen onkin vielä vaikeampaa kuin perinteisten elokuvien - ilman hyviä apujoukkoja *Jadesoturin* tekemisestäkään ei olisi tullut mitään. Lopputyössään toimintaelokuvia käsitellyt Annila on nähnyt tarpeeksi huonoja toimintakohtauksia tietääkseen, miten ei ainakaan kannata tehdä elokuvaa ohjatessaan: hänen mukaansa hyvä toimintakohtaus kuljettaa myös elokuvan tarinaa eteenpäin, eikä jää pelkäksi räiskinnäksi. Kun tietyn genren salat on kerran oppinut, niistä voi lähteä poikkeamaankin, ja tehdä erikoisempiakin yhdistelmiä, kuten vaikkapa *Kalevala* ja *wu xia*. Tosin Annila kumartaa hieman vanhoihin suomalaisiin elokuviinkin päin toteamalla, ettei *wu xia* eroa paljoakaan suomalaisesta melodraamasta: kumpikin on sisäänpäin kääntynyttä, tunteet kuohuvat pelkästään pinnan alla mutta eivät räisky ulos. (Ahlroth 2006a.)

Annila onkin sitä mieltä, että *Kalevalan* ja wu xian yhdistäminen oli loppujen lopuksi melko ongelmatonta: wu xia-elokuvat ovat yleensä melodraamoja, ja kertovat rakkaudesta, sotureista, noituudesta ja miekoista. Kaikki tämä sopii myös *Kalevalan* määritelmäksi, joten nämä kaksi maailmaa ovat lähempänä toisiaan kuin ensisilmäyksellä uskoisikaan. Ennen *Jadesoturia* Annila teki useita lyhytelokuvia, joista kaikki liittyivät jotenkin kiinalaiseen elokuvaan: hänen mukaansa ne olivat kiinalaisten toiminta- ja kung fu -elokuvien parodioita, mutta myös kunnianosoituksia niille. Annila itse ei enää ymmärrä omaa parodia-innostustaan, mutta myöntää, että ne olivat hyvää harjoitusta ja virheiden kautta oppimista. Sen jälkeen, kun hän alkoi suhtautua kung fu -elokuvien tekoon vakavammin, ajatus *Jadesoturista* alkoi muotoutua: kesti tosin seitsemän vuotta, ennen kuin valmis elokuva nähtiin vihdoinkin valkokankaalla. (Forsberg 2006.)

2.2 Tuotanto ja vastaanotto

Jadesoturi on tuotannoltaan monikansallinen, rahoitusta on saatu niin Suomesta, Kiinasta kuin Virostakin, ja elokuvaa on myös kuvattu Suomen lisäksi sekä Kiinassa että Virossa. Osa *Jadesoturin* rahoituksesta tuli Suomen elokuvasäätiöltä, jolta se sai tuotantotukea 420 000 euroa vuonna 2005 (Suomen elokuvasäätiö 2005). *Jadesoturin* tuotti suomalainen Blind Spot Pictures yhdessä hollantilaisen Fu Worksin, virolaisen Film Towerin ja kiinalaisen Ming Productionsin kanssa (Helsingin Sanomat, 2006a). Rahoituksen haaliminen ensimmäiselle suomalaiselle kung fu – elokuvalla ei ollut helppoa, ja kaikkien rahoittajatahojen mukaan saaminen vei aikaa. Sinnikkäällä yrittämisellä ovet kuitenkin pikku hiljaa aukesivat aina Kiinaan asti, jonne elokuvan tuotantotiimi alun alkaenkin halusi suunnata. (Lundgren 2005: 12.) *Jadesoturin* budjetti, 2,5 miljoonaa euroa, oli suomalaisen elokuvan budjetiksi suuri, mutta muualla vastaaviin elokuviin käytetään rahaa vielä paljon enemmän. Tekniikka on kuitenkin kehittynyt elokuva-alallakin, ja hyvälaatuisia tietokonetehosteita, mitä *Jadesoturissakin* käytetään paljon, on nykyään halvempaa tehdä. Tekniikka on kehittynyt myös elokuvien vastaanotossa: suuri osa elokuvien tuotosta tulee maailmanlaajuisilta DVD-markkinoilta. Myös *Jadesoturille* DVD-markkinat ovat selkeä kohde, kaksikielisyydestä huolimatta, ja se onkin myyty yli kolmeenkymmeneen maahan. (Ahlroth, 2006a.)

Suomessa *Jadesoturi* lähti elokuvateatterilevitykseen 40 kopion voimin, ja ensi-iltaviikonloppuna sen kävi katsomassa yli 15 000 katsojaa. Kiinaan *Jadesoturista* lähti 150 kopiota, ja kyseessä oli ensimmäinen kerta kun suomalainen elokuva pääsi Kiinaan laajempaan levitykseen. (Helsingin Sanomat 2006b.) Kiinassa ei suosita länsimaista kulttuuria, ja Kiinan hallitus sallii vain 20

ulkomaisen elokuvan levityksen teattereihin vuodessa mutta *Jadesoturi* pääsi levitykseen kiintiön ulkopuolelta, koska se on suomalais-kiinalaista yhteistuotantoa, ensimmäinen lajissaan. Elokuva levitti Kiinassa Warner China, joka on ensimmäinen kiinalaisten ja ulkomaalaisten yhteinen tuotantoyhtiö. Osakkaina siinä ovat mediajätti Warner Bros, Kiinan valtion omistama Kiinan filmiyhtiö ja Kiinan suurin yksityinen tuotantoyhtiö Hengdian. *Jadesoturia* markkinoitiin suurella budjetilla, ja sitä levitettiin ainakin 80 kaupunkiin eri puolilla Kiinaa. (Sillanpää, 2006.)

Jadesoturin Suomen ensi-ilta oli 13.10.2006 mutta se oli sitä ennen ehtinyt kiertää elokuvafestivaaleja muualla maailmassa, ja se saikin kansainvälisen ensi-iltansa Toronton kansainvälisillä elokuvajuhlilla syyskuussa 2006 (Helsingin Sanomat, 2006a). Kotimaassa *Jadesoturi* otettiin vastaan varovaisen innostuneesti, mutta miksiään suursuosikiksi se ei noussut. Toki elokuvaa myös moitittiin sekavuudesta ja liiallisesta melodraamasta ja toisaalta myös tylsyydestä. Suomalaisen elokuvan uusi aluevaltaus otettiin kuitenkin myös mielenkiinnolla vastaan: mitä voi syntyä kun kaksi ensi näkemältä täysin vastakkaista maailmaa, *wu xia* ja *Kalevala*, yhdistetään? Varsinkin elokuvan *wu xia*-osuudet jakoivat mielipiteitä: toiset haukkuiivat halvoiksi kopioksi, toiset kehuivat maasta taivaisiin hyvin onnistunutta toteutusta. *Jadesoturi* ylsi vuoden 2006 viidenneksi katsotuimmaksi kotimaiseksi elokuvaksi (Suomen elokuvasäätiö 2006).

Kääpä ja Wenbo ovat tutkineet *Jadesoturin* vastaanottoa Suomessa ja Kiinassa analysoimalla niin kriitikoiden kuin tavallisten elokuvissa kävijöidenkin kommentteja elokuvasta. Suomalaiset arvostelivat elokuvaa verraten sitä sen edeltäjiin: sen koettiin epäonnistuneen niin *wu xiana* kuin perinteisenä suomalaisena elokuvanakin. Ristiriitaista kyllä, suomalaisuus oli myös yksi tärkeimmistä syistä, miksi elokuvaa menttiin katsomaan ja sitä keuhuttiin ja sillä ylpeiltiin: suomalaisuuden varjolla elokuvasta oli lupa jopa pitää. Kaupallista potentiaaliakin elokuvassa nähtiin, mutta lopullinen tuomio latisti sen hyväksi yritykseksi, joka silti jäi vain b-luokan elokuvaksi. Kiinalaisuus koettiin *Jadesoturissa* pinnalliseksi ja monikansallisuus nähtiin pelkkinä stereotyyppioina: Suomea edusti kantele, Kiinaa syömäpuikot. Taaskin reaktiot olivat ristiriitaisia, ja kulttuuris-poliittisessa tehtävässä nähtiin kuitenkin onnistutun: kiinalaista (populaari)kulttuuria arvostetaan enemmän kuin amerikkalaista, ja viittaukset siihen ovat hyväksyttävämpiä. Käävän ja Wenbon mukaan käsitys siitä, minkälainen on hyvä kotimainen elokuva näyttää vaihtelevan hyvinkin paljon: kriitikoille riittää, että elokuvassa edes yritetään tuoda jotakin uutta suomalaiseen elokuvaan, kun taas katsojat näkevät yritykset helposti halpoina kopioina Hollywood-elokuvista. Suomen elokuvasäätiön, joka edelleen paljolti säätelee suomalaista elokuvateollisuutta, kanta lähentelee kriitikoiden kantaa ja on hyväksyvämpi Hollywoodin vaikutukselle, kun taas katsojat

ovat jo tottuneempia oikeasti transnationaaleihin virtauksiin elokuvakulttuurissa, ja toivovat elokuvilta muutakin kuin pinnallista amerikkalaista ajatusmaailmaa. Kaikilla tahoilla on oma näkemyksensä kansallisesta elokuvasta, kuten myös siitä, miten transnationaalit vaikutteet heikentävät tai voimistavat sitä. (Kääpä ja Wenbo 2011: 33-35.)

Helsingin Sanomien mukaan kriitikoiden vastaanotto oli Kiinassakin nihkeää, mutta toisaalta jo markkinoinnin määrä ja ensi-illan ympärillä tapahtunut mediahässäkkä oli jotain, mistä muut suomalaiset elokuvat voivat vain uneksia. Lehdissä *Jadesoturia* moitittiin vaikeaselkoiseksi ja sen todettiin kuvaavaan Kiinaa suomalaisten silmin, ei kiinalaisten. Myös suomalaisten päänäyttelijöiden kiinan kielen taitoja arvosteltiin. *Jadesoturi* sai Kiinassa kuitenkin myös myönteistä palautetta: sen visuaalisuutta, erikoistehosteita ja sujuvia taistelukohtauksia keuhuttiin Kiinan keskustelevisiion elokuvamakasiinissa. Laidasta laitaan menevästä palautteesta huolimatta *Jadesoturi* sai ohjaaja Annilan mukaan paljon huomiota kiinalaisessa mediassa: Pekingin uutiset, yksi pääkaupungin suurimmista lehdistä julkaisi elokuvasta peräti kolme arviota, ja se oli esillä myös televisiossa ja Internetissä. Lehdistötilaisuudessa paikalla oli yli sata toimittajaa ja ensi-iltajuhla pidettiin Kiinan elokuvamuseossa näyttävin seremoniain. Annila kommentoi tilaisuutta: ”Ylitsevuotavaa.” (Sillanpää 2006.)

Käävän ja Wenbon mukaan kiinalaisen yleisön määrittely on huomattavasti vaikeampaa kuin suomalaisen, onhan kansalaisten lukumäärässäänkin jo huikea ero. Kiinalaiset elokuvat ovat edelleen hyvin kansallismielisiä sisällöltään ja ulkomailta levitykseen tuotujen elokuvien määrää rajoitetaan tiukasti, mutta toisaalta transnationaali elokuvatuotanto kukoistaa, kuin myös (laiton) verkossa jakaminen, joten kiinalaistenkin voi olettaa olevan tietoisia erilaisista elokuvakulttuureista ja omaavan erilaisia makuja: ei siis ole olemassa vain yhtä tiettyä ”kiinalaisuutta” jonka avulla *Jadesoturin* vastaanottoa Kiinassa voitaisiin analysoida. Kääpä ja Wenbo toteavat Hollywoodin vyöryneen Kiinaankin, ja myös kiinalaisissa elokuvissa käytetään amerikkalaisia tuotantokeinoja: kerronnan läpinäkyvyys, visuaaliset speaktaakkelit, perinteikkäät aiheet ja kulttuurisen tarkkuuden vähentyminen. Sen perusteella voidaan olettaa, että kiinalaiset tunnistavat Hollywoodin vaikutuksen elokuvissa, mutta kuten suomalaisetkaan, hekään eivät välttämättä arvosta sitä. (Kääpä ja Wenbo 2011: 36-37.)

Jadesoturia markkinoitiin Kiinassa mahtavana kassamagneettina, joka yhdistää mysteerin, legendan ja kung fun. Suistutus ja vertailu esimerkiksi *Taru sormusten herrasta* –trilogiaan johti siihen, että osa katsojista pettyi pahemman kerran, ja koki elokuvasta puuttuvan lähes kaiken sen, mitä oli

luvattu. Kääpä ja Wenbo toteavat, että myös ylitsepursuava myyttinen symbolismi aiheutti närää, ja sen koettiin vain sekoittavan kiinalaisuuden ja eurooppalaisuuden – väärällä tavalla. Kuten Suomessa, myös Kiinassa elokuvaa arvioitiin sen synnyinseudun mukaan: eurooppalaisen ohjaajan elokuva sai enemmän anteeksi kuin mitä kiinalaisohjaajan elokuva olisi saanut. Suomalaisuutta harva kiinalainen *Jadesoturiin* osasi yhdistää, mutta eurooppalaisena, toisin sanoen ei-Hollywood-elokuvana sen koettiin olevan odottamaton yllätys. Myös Kiinassa osa katsojista piti elokuvan wu xiaa, tai kung fua, millä sitä siellä markkinoitiin, surkeana, jopa naurettavana, kun taas osa näki siinä uudenlaista, tunteellisempaa ja romanttisempaa kung fua. Tällainen genrejen sekoittelu ja perinteisten lajien muuntelu ei Käävän ja Wenbon mukaan yleensä toimi kiinalaisille yleisöille, jotka pitävät tiukasti kiinni perinteistä myös elokuvan saralla. (Kääpä ja Wenbo 2011: 37-39.)

Suomalaiset elokuvissa kävijät näkivät *Jadesoturissa* kaupallisuutta ja taiteellisia puutteita, mutta myös mahdollisuuden laajentaa suomalaisen transnationaalien elokuvan kenttää, kun taas kiinalaiset käsittelivät sitä aivan toiselta kannalta: *Jadesoturin* avulla voitiin kritisoida kaupallista kiinalaista elokuvaa tai jopa sosiaalisia ongelmia. Kääpä ja Wenbo ovat sitä mieltä, että kiinalaiset eivät halua tulkita elokuvia Hollywoodin tai oman kansallisen kulttuurinsa kautta, vaan he haluavat toimia omassa sosiaalisessa kontekstissaan. Tästä näkökulmasta katsottuna *Jadesoturi* oli menestys kun ajatellaan suomalaisen elokuvan kehyksen laajentamista tai suomalaisen kulttuurin ulkomaille vientiä: se on kulttuurituote, jonka alkuperäiset kulttuuriset merkitykset ovat muuttuneet täysin toisiksi matkan varrella. (Kääpä ja Wenbo 2011: 40-41.)

4.3 Kalevalan tarinat Jadesoturissa

Kalevala on Elias Lönnrotin keräämä ja kokoama Suomen kansalliseepos. Sen ensimmäinen versio valmistui jo vuonna 1835 mutta runoaineiston karttuessa Lönnrot alkoi työstää laajempaa versiota, joka valmistui lopulta 1849. Myöhempi versio on se, jota yhä luetaan ja johon useimmat käännökset pohjautuvat. Vanha *Kalevala* oli vielä suhteellisen lähellä alkuperäisiä lauluja, mutta uuden *Kalevalan* runoihin Lönnrot on tehnyt muutoksia ja järjestänyt ne niin, että niistä muodostuu yhtenäinen tarina kalevalaisesta kansasta ja sen edesottamuksista. (Asplund, Mettomäki, SKS 1998.)

Kalevala on aina ollut tärkeä kirja suomalaisille ja sen syntyhistoriasta ja sisällöstä kuin yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta vaikutuksestakin on keskusteltu ja kiistelty sen ilmestymisestä lähtien. Kansalliseksi symboliksi *Kalevala* nousi 1800-luvun loppupuolella, kun uutta, nuorta

kansakuntaa rakennettiin. *Kalevalasta* saatiin aineksia niin kansallisvaltion kuin kansallisen identiteetinkin rakennukseen, ja ruotsin ollessa valtakieli se antoi luottamusta suomen kielen ja kulttuurin mahdollisuuksiin. Yhä tänä päivänäkin *Kalevala* kietoutuu suomalaisten elämään, useimmiten täysin huomaamatta: keskusteluissa mieli- ja kielikuvina, jotka sivuavat niin johtajuutta, taloudellista hyvinvointia, uskontoa, sankareita ja häviäjiä kuin sukupuolten välisiä erojakin. Myös monet yhteiskunnalliset instituutiot ja traditiot hyödyntävät *Kalevalaa* loputtomana ideasampona. *Kalevala* on käännettyin suomalainen teos, tänä päivänä sitä voidaan lukea yli 60 eri kielellä. Käännösten ja musiikillisten sekä kuvataiteellisten tulkintojen ansiosta *Kalevala* tunnetaan hyvin maailmalla. (Knuuttila, Laaksonen, Piela 2008: VII.)

Jadesoturin alkutekstissä väitetään, että suomalaisten ja kiinalaisten kansantarujen välillä on yhteys, ja että Lönnrot jätti tahallisesti kertomatta tämän yhteyden. Lönnrot jätti varmasti asioita pois kokoamastaan eepoksesta, mutta *Kalevalan* tarujen ja kiinalaisten kansantarujen kumpuaminen samoista lähtökohdista kuulostaa pelkästään elokuvaa varten keksityltä tehokeinolta. Suomalaisen kansanperinteen ja tiibetiläisen luostarin yhteen kietoutuminen ei kuitenkaan ole pelkästään elokuvantekijöiden keksintöä: M.A. Castrén kirjoitti 1800-luvun kansallisromantiikan huumassa tiibetiläisestä luostarista nimeltä Sang-Phu, joka tarkoitti kaiken onnellisuuden salaista lähdeettä - siis Sampoa. Piskuinen Suomi, jolla ei omaa historiaa ollut vielä nimeksikään haluttiin yhdistää suureen ja mahtavaan Kiinaan, mutta todellisuudessa Sang-Phulla ja Sammolla ei ole muuta yhteistä kuin samansuuntaiset nimet. (Ahlroth, 2006b; Castrén 1853: 270-272.)

Sampo on suuressa merkityksessä *Jadesoturissakin*: se voi väärissä käsissä aukaista helvetin portit, mutta oikeissa tuoda aukaisijalleen kaiken mitä tämä tahtoo. Castrénin kirjoituksiin on mitä ilmeisimmin tutustuttu, koska sen kerrotaan olevan alun perin tiibetiläinen myötäjäislahja, seppä Seng-Pun takoma. Konkreettinen Sampo elokuvassa on metallinen lipas, jonka saa auki vain Sammon takojan poika. *Kalevalassa* Sammon takoo seppä Ilmarinen, Väinämöisen luvattua Pohjolan emännälle tämän tekevän niin. Sampo on vaurauden lähde, jossa *Kalevalan* mukaan yhdessä laidassa on jauhomylly, toisessa suolamyly ja kolmannessa rahamyly (Kalevala 1958: 126.) Elokuvan sankari Kai ymmärtää vähitellen olevansa Sammon takojan poika. Fantasian keinoin kaksi aikaa ja maailmaa limittyvät: vielä ollessaan Sintai hän on varmastikin Seng-Pun poika mutta ollessaan Kai hän on seppä Ilmarisen perillinen. Hän on siis ainoa, jolla on mahdollisuus saada mystinen lipas auki.

Yhtenä päätaruna elokuvassa on kertomus, jonka sanotaan olevan kiinalainen kansantarina: kertomus Loviattaresta ja hänen yhdeksästä pojastaan, joista viimeinen, nimetön, varastaa Sammon. Tosiasiassa tämä tarina pohjautuu suomalaiseen mytologiaan ja myös *Kalevalassa* esiintyvään kertomukseen Tuonen työstä, Manalan immestä, Loviattaresta, joka synnyttää yhdeksän poikaa, sairautta, joista viimeiselle ei anneta nimeä.

*Nimitteli poikiansa,
laahteli lapsiansa,
kuin kuki tekemiänsä,
itse ilmi luomiansa:
minkä pisti pistokseksi,
kunka änkäsi ähyksi,
minkä laati luuvaloksi,
kunka riieksi risasi;
minkä painoi paiseheksi,
kunka ruohutti ruveksi,
minkä syöjäksi sysäsi,
kunka ruhtosi rutoksi.*

*Jäi yksi nimittämättä,
poika pahnan-pohjimmainen.
Senpä sitte käski tuonne,
työnti velhoiksi vesille,
noi'iksi noroperille,
katehiksi kaikin paikoin.
(Kalevala 1958. 645.)*

Loviattaren taru on siis otettu suoraan *Kalevalasta*, mutta muutettu elokuvaa varten kiinalaiseksi kansantarinaksi. Ainoa erotus on, että *Kalevalan* nimetön ei varasta Sampoa, vaan sen tekee joku ihan toinen.

Jadesoturissa on myös viittauksia muihin *Kalevalan* hahmoihin ja esineisiin. Elokuvan alussa, kun Kalevala-tutkijat Berg ja Weckström tutkivat suosta löytynyttä muinaista ruumista, Weckström vertaa sitä Lemminkäiseen ja itseään Lemminkäisen äitiin: miten saada luut jälleen puhumaan.

*Sai suonet lukeneheksi,
pääät suonten si'elleheksi,
ei miestä sanalliseksi,
lasta lausehelliseksi.
(Kalevala 1958: 194.)*

Myöhemmin Weckström kertoo Ronjalle, että aikoo kirjoittaa oman *Kalevalansa*, josta tulee rakkaustarina suosta löytyneen pariskunnan innoittamana. Hän toteaa myös ”Kaikista eepoksista

Kalevala on surullisin. Kukaan ei saa koskaan ketään.” *Kalevala* todellakin on huonosti päättyvien tarinoiden kirja, sankarit kuolevat ja avioliittoaikheet kariutuvat järjestykseen. Voikin miettiä, miten se on suomalaisen sielunmaisemaan vaikuttanut, jos jo muinaiset sankarit ovat olleet ennemminkin antisankareita kuin palvottavia jumalia.

Kain takoessa Sampoa huonolla menestyksellä kärsimätön Demoni, joka on ottanut Bergin ulkomuodon, kertoo Kaille raudan synnyn. Kai ei usko pystyvänsä takomaan mitään, varsinkaan Sampoa, koska rauta ei tottele häntä, ja *Kalevala*-tutkijan päähän pälkähtää lohduttaa surkeaa seppää kertomalla tarina siitä, kuinka rauta pakeni maahan, ja kuinka seppä Ilmarinen kesytti sen. Takojan pitää luottaa rautaan, mutta raudan pitää myös luottaa takojaan.

*Rauta suossa soikottavi,
veteläisessä venyvi;
piili vuoen, piili toisen,
piili kohta kolmannenki
kahen kantosen välissä,
koivun kolmen juuren alla.
Ei toki pakohon pääsnyt
tulen tuimista käsistä;
piti tulla toisen kerran,
lähteä tulen tuville
astalaksi tehtäessä,
miekaksi taottaessa.
(Kalevala 1958: 98-99.)*

Yksi hauskeimmista kohtauksista *Jadesoturissa* on, kun Sintai odotellessaan taistelua Demonin kanssa, soittelee kannelta järven rannalla, ja kylänvanhin sattuu kuulemaan tämän. Kylänvanhin kysyy ”Salainen ase?” johon Sintai hämmentyneenä vastaa kieltävästi ”Vain lauluja äitini maasta”. *Kalevalaa* tuntevalle katsojalle vitsi tietysti avautuu, kun muistaa, että Väinämöinen lauloi ja soitti kanteleella vastustajansa suohon.

3 GENREHYBRIDIYS ELOKUVASSA JADESOTURI

3.1 Genret

Genre-elokuvat eivät ole olleet kovin suosittuja suomalaisten elokuvantekijöiden piirissä: *Jadesoturi* on yksi ensimmäisiä varsinaiseksi lajityypilliseksi luokiteltavia suomalaisia elokuvia. Mutta mistä genre-elokuvan sitten tunnista ja mitä genret oikeastaan ovat? Tässä luvussa aion selvittää sitä, miksi genreistä puhuminen on olennaista *Jadesoturista* puhuttaessa.

Genrellä, eli lajityypillä, on ollut tärkeä osa elokuvatutkimuksessa, kuten myös -tuotannossa ja markkinoinnissakin jo vuosikymmenien ajan. Yleensä genren käsitettä selvennetään tunnetuimmilla lajeilla, kuten western, gangsterielokuva, musikaali, kauhuelokuva, melodraama tai komedia, ja niistä muodostetuilla alalajeilla, kuten romanttinen komedia. Genreistä keskusteltaessa ollaan siis keskitytty valtavirtaan soljuviin, kaupallisiin Hollywood-elokuvaan. Yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että genre-elokuvat ovat niitä kaupallisia kokoillan elokuvia, jotka toiston ja muunnelmien kautta kertovat sen tavallisen tarinan, jossa tutut hahmot joutuvat tuttuihin tilanteisiin. Genretutkimus on keskittynyt pitkälti tällaisiin elokuvaan, mutta toki ei-amerikkalaisetkin elokuvat voivat olla lajityypillisiä: japanilainen samurai-elokuva, hongkongilainen wu xia, dokumenttielokuvat tai lyhytanimaatiot ovat omia lajityyppejään yhtä lailla. (Neale 2000: 9-10.) Genre on käsitteenä jo lähes itsestäänselvyys, mutta teoreettinen käytäntö on melko sekavaa. Esikuvat löytyvät kirjallisuudenteoriasta, mutta nykymäärittelyt ovat jo kaukana siitä: toisille genren kriteeri on visuaalinen tyyli, toisille kerronnallinen kaava. Se mikä on toiselle genre, onkin toiselle alagenre ja vakiintuneimmatkin lajityypit perustuvat erilaisiin erottaviin elementteihin. (Hietala 1997:101.)

Veijo Hietalan mukaan elokuvallisen lajityypin syntyminen edellyttää liukuhihnalta tulevaa studiotuotantoa, joten siinäkin mielessä ei ole ihme, että amerikkalaisuus on genre-elokuvissa valttia: Hollywoodin kultakautena 1930-1960 -luvulla genre-elokuvia todellakin tuotettiin kuin liukuhihnalta. Genretutkimuksessa ollaan yleensä yhtä mieltä, että tunnetuimmat genret syntyivät ja kehittyivät juuri tuona aikakautena, vaikkakin osa genreistä on ollut mukana jo mykkäelokuvien ajoista lähtien. (Hietala 1996: 97-98.)

Rick Altman on sitä mieltä, että jos elokuvista halutaan muodostaa tunnustettu genre, niillä täytyy olla yhteinen aihe sekä yhteinen rakenne, samanlainen tapa muokata aihetta. Ja vaikka elokuvilla olisi sama aihe, niin ne eivät vielä kuulu samaan genreen, jos ne eivät käsittele järjestelmällisesti

samalla tavoin tuota aihetta. Genreteoreetikoilla ja yleisöllä on taipumus tunnistaa genre vain silloin, kun aihe ja rakenne ovat yhtä. Samaan genreen kuuluvilla elokuvilla tulee olla myös yhteisiä attribuutteja, ja kriitikot ovatkin havainneet, että kaikilla Hollywoodin genre-elokuvilla on tiettyjä yhteisiä, essentiaalisia ominaisuuksia. Genre-elokuvat asettavat kulttuurin ja vastakulttuurin arvot vastakkain ja ovat riippuvaisia kaksoispäähenkilöistä ja dualistisista rakenteista. Genre-elokuva käyttää samaa materiaalia aina uudelleen ja uudelleen sekä sisällään että intertekstuaalisesti: sen luonne on siis toistava. Jokainen genre-elokuva varioi yksityiskohtia mutta toistaa saman peruskuvion. Koska sama juoni toistuu elokuvasta toiseen, loppukohtausten ja niihin johtavan syy-seuraus-ketjun merkitys pienenee: sen sijaan genre-elokuvat käyttävät hyväkseen usein toistuvien tilanteiden, teemojen ja ikonien kumulatiivista vaikutusta, joka säilyy katsojien mielessä pidempään kuin mikään yksittäinen päätös tai lopputulos. Toistavuutensa ja kumulatiivisuutensa vuoksi genre-elokuvat ovat myös ennalta arvattavia: genre-elokuvien katsomisen mielihyvä on näin ollen enemmän vahvistusta kuin uutuutta, ihmiset haluavat nähdä tapahtumia, jotka ovat heille jollakin lailla tuttuja. Sellaiset elokuvat, jotka eivät kuulu selkeästi mihinkään genreen nojaavat usein omaan sisäiseen logiikkaansa, kun taas genre-elokuvat käyttävät paljon intertekstuaalisia viitteitä. Jokainen uusi genre-elokuva ikään kuin nielaisee aiemmat elokuvat, joihin sitten viitataan ja joiden tapahtumia uudet elokuvat palauttavat katsojille mieleen. Genre-elokuvat ovat vahvassa yhteydessä niitä tuottavan kulttuurin kanssa, vaikkakin ne yrittävätkin kääntyä sisäänpäin: siinä missä muut elokuvat tukeutuvat referentiaalisiin ominaisuuksiin sitoutuessaan todelliseen maailmaan, genre-elokuvat nojaavat avainkuvien, -äänien ja -tilanteiden symboliseen käyttöön. Genre-elokuvia onkin usein arvosteltu siitä, että ne yksinkertaistavat liiaksi historian ja ihmisen välistä suhdetta, mutta sillä on myös etunsa: juuri yksinkertaistamisen ansiosta genre-elokuvien päähenkilöt pystyvät kantamaan symbolista arvoa niin vaivattomasti ja järjestelmällisesti. (Altman 2002: 39-42.)

Altmanin mukaan genreluokitteluihin turvautuvat niin elokuvien tuotantopäässä toimivat tahot, kuin myös vastaanottavat tahot: tuottajille genrejen on nähty olevan elintärkeitä elokuvan myyntivaiheessa, mutta kriitikoille genret eivät aina ole olleet yhtä ongelmattomia. Useimmat kriitikot ovat sitä mieltä, että genret tarjoavat kaavoja, joiden avulla elokuvia tuotetaan ja muodostavat niitä rakenteita, joiden avulla yksittäistä teosta määritetään. Genrejen perusteella päätetään tulevat ohjelmistot, mutta elokuvan tulkinnan määrittelee yleisön geneeriset odotukset. Altman on sitä mieltä, että genreillä on täsmällinen tehtävä elokuvien kokonaisjärjestelmässä, joka muodostuu teollisuudesta, suuresta joukosta ihmisiä ja heidän sosiaalisesta tarpeestaan tuottaa viestejä, teknologiasta ja joukosta merkitystä tuottavia käytäntöjä. Genre on siinä mielessä harvinainen kategoria, että se kytkeytyy kaikkiin näihin näkökulmiin täysin avoimesti. Genrellä voi

siis olla monia merkityksiä, jotka tekevät siitä monimutkaisen käsitteen: genre voi toimia sinikopiona eli kaavana, joka edeltää ja ohjelmoi teollista tuotantoa, tai se voi toimia myös rakenteena, joka antaa muodon yksittäiselle elokuvalle. Yleisimmin genre käsitetään nimilappuna, kategorian nimenä, jolla on keskeinen tehtävä levittäjien ja esittäjien päätösten teossa ja kommunikoinnissa. Genre voi olla myös sopimus, katsomispositio, jota jokainen genre-elokuva yleisöltä edellyttää. Genret pitävät yllä tasapainoa elokuvia katsovan yleisön ja teknologisen, merkityksiä tuottavan ja ideologisen elokuvan tuotantokoneiston välillä. Genre on siis yhtä aikaa sekä rakenne että kanava, jonka läpi ainekset kulkeutuvat kaikille elokuvaprosessissa mukana oleville. (Altman 2002: 24-26.)

Altmanin mukaan katsojat eivät opi tunnistamaan genrejä, yllättävää kyllä, katsomalla elokuvia, vaan puhumalla niistä. Termit, joilla elokuvista puhutaan opitaan niiltä, jotka esittelevät elokuvat meille: elokuvan tekijöiden mainokset, teatterijulisteet, ja trailerit antavat katsojille ennakkoon tietoa tulevasta elokuvasta. Ensisijainen lajituntemuksemme kumpuaa kuitenkin länsimaisen kulttuurin sitoumuksesta kommentoida ja säilyttää elokuvia: kriitikot ja antologisoijat sijoittavat elokuvat laajempaan menneisyyteen ja antavat hahmon elokuvalliselle muistille. (Altman 2002: 154-155.)

Altman on siis sitä mieltä, että genrejen määrittelyyn osallistuvat tuotannon ohella myös kriitikot ja katsojat, ja myös jälkimmäisten tekemät luokittelut saattavat vakiintua yleiseen käyttöön, niin tuotannossa kuin vastaanottajien keskuudessakin. Toinen genreteoriaa uudistanut tutkija, Steve Neale, taas on sitä mieltä, että Hollywood ja kansalliset elokuvajärjestelmät jäsentävät tuotantaan genreittäin, eli viime kädessä lajeja määrittää ja kontrolloi elokuvateollisuus. Kumpikin tutkija on kuitenkin sitä mieltä, että lajit ovat muuttuvia ja niiden rajat häilyviä. (Laine 2012: 478.)

3.2 Genrehybridit

Genrejen synty on monesti yhdistetty Hollywood-studioihin, ja varsinkin niiden kultakauteen mutta Altmanin mukaan asia on melko lailla päin vastoin: studiot eivät ole ikinä halunneet määritellä jotakin elokuvaa pelkästään yhteen genreen kuuluvaksi vaan ne ovat pikemminkin vihjanneet useampiin genreyhteyksiin aina kun mahdollista, jotta elokuva kiinnostaisi mahdollisimman monia ja monenlaisia katsojia. Hollywoodin klassisella kaudella pyrittiin vihjaamaan riittävän moneen genreen, jotta elokuva varmasti vetoaisi kolmeen tunnustettuun yleisösektoriin: miehiin, naisiin ja ryhmään muut, jota perinteiset miesten ja naisten aiheet eivät kiinnostaneet. Tämä

sekoitusjärjestelmä toimi 1960-luvulle asti, jonka jälkeen tulivat voimaan uudet tavat mitata ja määritellä katsojaryhmiä. Nykyaikaisessa lähestymistavassa iän ja sukupuolen lisäksi otetaan huomioon mm. rotu, etnisyys, luokka, koulutus, harrastukset, maantieteellinen sijainti ja tulot. Uuden järjestelmän antama yksityiskohtainen informaatio mahdollistaa entistä tarkemman kohderyhmä-ajattelun, mutta samalla yleisön pilkkominen yhä pienempiin ryhmiin johtaa yhä useamman genren läsnäoloon. Kaiken takana on halu kohdistaa mainokset suurelle joukolle tarkasti rajattuja yleisöjä: se luo paineita tuottajille nähdä elokuva juuri niin monen genren sekoituksena kuin eri kohdeyleisöt vaativat. (Altman 2002: 159-161.)

Altmanin mukaan genrejen sekoittuminen alkaa genreterminologian sekoittumisesta ja vasta sen jälkeen yksittäiset genret alkavat sekoittua keskenään. Genrejen sekoittumista on pidetty yksinomaan historiallisena ilmiönä mutta se on ennen kaikkea diskursiivinen ongelma: miten elokuvia on kuvailtu, kategorisoitu ja nimetty, ja mikä elokuva kuuluu puhtaaseen genreen ja mikä taas genresekoitukseen. Ihmisillä on tarve määritellä genret suljetuiksi ja kattaviksi, jolloin jokainen elokuva olisi mahdollista määritellä johonkin tiettyyn, yhteen genreen kuuluvaksi. Tämän perusteella sekoittuneetkin genret luokitellaan monesti ”hallitsevan” genren mukaan: eri aikoina eri tavoin nimetyt elokuvat samastetaan yhteen genreen ja elokuvat, joiden alkuperäinen genrenimitys on poistunut käytöstä yhdistetään vaivatta toiseen genreen, jota ei ollut vielä edes olemassa, kun kyseinen elokuva valmistui. Kriitikot noudattavat samanlaista lajinimitysten perinnettä: tavallisin kritiikki vetoaa lukijan genretietoutteen paikantaessaan uusia elokuvia, ja elokuvat nimetäänkin usein yhden hyvin tunnetun genren mukaan. (Altman 2002: 153-157.)

Nykypäivänä genrejen sekoittumista auttavat useat erilaiset tekstuaaliset piirteet, joiden avulla samassa elokuvassa kerrotaan monta eri tarinaa, jotka kaikki vetoavat erilaisiin katsojaryhmiin. Yksi keino on eksessiivisten aineiden käyttö, eli ylenpalttinen aineiden tarjoaminen, joiden avulla katsojat voivat tehdä erilaisia tulkintoja elokuvasta. Toinen tapa on kehystää tapahtumat useaan eri kontekstiin niin, että ne sopivat moneen eri genreen. Tätä monikehyksisyyttä tukee hedelmällinen rinnastaminen, jonka mukaan kerronta ei tapahdu lineaarisena ketjuna vaan monimutkaisena palapelinä, jossa useat vaikutussuhteet ovat mahdollisia. Neljäs genrejen sekoittumista edistävä ominaisuus on multifikaatio, eli näkökulmien ja samastumismahdollisuuksien moninkertaistuminen. (Altman 2002: 165-167.)

Useimmat tutkijat ovat siis sitä mieltä, että genret voivat muuttua aikojen saatossa, eivätkä niiden rajat ole kiveen kirjoitettuja: näin ollen genret voivat myös yhdistyä, sulautua toisiinsa ja muodostaa

uusia genrejä, genrehybridejä. Seuraavissa alaluvuissa käyn läpi sitä, mihin genreihin *Jadesoturi* mielestäni kuuluu ja minkä takia siitä muotoutuu genrehybridi.

3.3 Wu xia

Sana wu xia on mandariinikiinaa ja tarkoittaa kamppailulajeja mutta myös ritarillisuutta. Wu xian juuret ovat syvällä kiinalaisessa kulttuurissa, ja nimensä mukaisesti wu xia-tarinat yhdistävät perinteistä kiinalaista kamppailulajien taitoa ja ritarillisten miesten ja naisten esittämiä sankarillisia tekoja. Tarinoissa syntyy fiktiivinen todellisuus, jossa sekoittuivat niin fantastiset kuin historiallisetkin elementit. Wu xia-elokuvia on tehty 1920-luvulta asti Kiinassa, ja alusta asti se on ollut suosittu lajityyppi niin kirjallisuudessa kuin myös elokuvassa. (Pollard 2009.)

1960-luku oli kuitenkin wu xian kulta-aikaa Kiinan elokuvamarkkinoilla. Kaksi edellistä vuosikymmentä valkokankaita oli hallinnut voimaton romanttinen sankari ja uudelle, toiminnallisemmalle hahmolle oli kysyntää. Tilalle tulivat wu xia ja kung fu, joita voidaan pitää saman tyylin eri versioina: wu xia perustuu miekan käyttöön kun taas kung fu:ssa käytetään nyrkkejä. Myöhemmin nämä lajityypit sekoittuivat keskenään, ja nykyäänkin wu xia-sankarit saattavat menettää miekkansa taistelun tiimellyksessä ja jatkaa taistoa käsivoimin. *Jadesoturissakin* Kai/Sintai taistelee miekalla Demonia vastaan, mutta käyttää välillä myös muita taisteluvälineitä, jopa nyrkkejään apuna. Wu xia-elokuvat alettiin aiemman perinteen mukaisesti sijoittaa keskiaikaisten dynastioiden ja myyttisten fantasioiden valtakuntiin, joissa miekkailevat sankarit uhmaavat painovoimaa heitellen mahdottomia voltteja ja hyppien yli kattojen. (Teo 1996, 174-177.)

Jadesoturin Kiinassa tapahtuvat jaksot sijoittuvat muinaiseen, lähes myyttiseen maailmaan, jossa miekkasankarit ovat vielä arkipäivää. Kiinalaisissa taistelukohtauksissa Sintai ja vastustajat lentelevät ja uhmaavat luonnonlakeja wu xia-tyylille ominaiseen tapaan. Sintai ja Pin Yu tapaavat bambumetsikössä, joka myös muistuttaa aikaisemmista samaan genreen kuuluvista elokuvista. Sintai ja Demoni taistelevat kyllä Suomessakin, Kain pajassa sekä läheisessä mäntymetsässä, joka näyttää yllättävän paljon bambumetsiköltä muotonsa ja värityksensä vuoksi. Wu xia näyttää taipuvan hämmästyttävän hyvin myös suomalaiseen maisemaan, tosin tuoden kohtauksiin fantasiamaisen vaikutteen.

Wu xia-elokuva ei kuitenkaan kulta-aikoinaankaan saavuttanut laajaa ulkomaista suosiota, ja vasta 2000-luvulla muu maailma alkoi ihaila miekkasankareiden taistoja suuremmissakin määrin.

Buumin aloitti Ang Leen *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* (2000, myöhemmin myös *Hiipivä tiikeri*), joka ei saavuttanut suurta suosiota Kiinassa mutta oli suuri menestys muualla (länsimaisessa) maailmassa. (Pollard 2009.) Uuden vuosituhaten myötä wu xia-elokuvia estetisoitiin yhdistelemällä kamppailulajeja ja lyyristä romanttista tunteellisuutta ja tämä osaltaan vaikutti kansainvälisten yleisöjen kiinnostuksen heräämiseen (Lu 2005, 225-226). *Hiipivän tiikerin, piilotetun lohikäärmeen* jälkeen tavallinen Hollywoodiin tottunut katsojakin saattoi huomata, että wu xia koki ainakin hetkellisen nousun arvoasteikossa. *Hiipivän tiikerin* innoittamia elokuvia ilmestyi useita, mm. *Soturi* (*Musa*, 2001), *Lentävien tikarien talo* (*Shi mian mai fu*, 2004) *Kaksi mestaria* (*The Forbidden Kingdom*, 2008) ja ehkäpä samaan luokkaan voidaan myös laskea animaatioelokuvat *Kung Fu Panda* ja *Kung Fu Panda 2*, jotka kertovat pandakarhusta, joka ihailee kung fua yli kaiken, ja on aina halunnut oppia sitä. Ongelmana vain on, että pandalla on hyvä ruokahalu, eikä hän oikein täytä kriteerejä sulavasta kung fu mestarista. Onneksi piirretyissä kaikki on mahdollista, ja tavallisesta nuudeleita keittelevästä pandasta voi kehkeytyä Kung Fu Panda, joka pelastaa koko maailman. *Jadesoturi* kuuluu näiden elokuvien jatkumoon, ja siinä voidaankin nähdä yhtäläisyyksiä mutta myös eroavaisuuksia niin kiinalaisten kuin Hollywood-elokuvienkin kanssa.

3.3.1 Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme

Kiinalais-taiwanilais-amerikkalaisen ohjaaja Ang Leen vuonna 2000 ilmestynyt *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*) oli ensimmäisiä uuden aallon Hongkong-elokuvia, joka on sittemmin näyttänyt tietä lukuisille muille lajitovereilleen. Kriitikoiden ja katsojien rakastamat genre-kategorisoinnit sijoittaisivat elokuvan varmaankin toiminta-seikkailu-fantasia-akselin alle, mutta selkeimmin *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* jatkaa wu xia-elokuvien perinnettä, tuoden siihen myös uudenlaisen näkökulman. Elokuva on hyvin globaali luonteeltaan ja se toimii oivana esimerkkinä siitä, mitä genrehybridiys elokuvassa voi tarkoittaa.

Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme kertoo rakkaudesta ja velvollisuudentunnosta mutta myös kuolemasta ja petoksesta. Länsimaiselle katsojalle eksoottisena näyttäytyvät henkinen lujuus, taolaisuus ja itsensä hillitseminen johdattavat hahmoja elämässä eteenpäin. *Hiipivän tiikerin, piilotetun lohikäärmeen* tapahtumat sijoittuvat muinaiseen Kiinaan ja päähenkilöt ovat kamppailulajien mestareita: näyttäviä taisteluita ja koreografioita nähdään siis useampiakin. Wu xiasta tuttua painovoimaa uhmaavaa lentelyä kattojen yllä ja bambumetsikössä, kuin myös miekkojen kalistelua nähdään. Myös monista vanhoista wu xia-elokuvista tuttu majatalossa tapahtuva taistelukohtaaminen on saatu mahdutettua mukaan.

Kiinankielinen wu xia-elokuva, jota on tuotettu niin manner-Kiinassa, Taiwanissa kuin Hongkongissakin, on globalisoitunut voimakkaasti viimeisen parinkymmenen vuoden aikana. Taide-elokuva ja varsinkin kamppailulajeihin nojaavat elokuvat (eritoten Jackie Chanin tähdittämät) ovat saaneet jalansijaa myös länsimaisissa elokuvateattereissa. *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme* edustaa uutta aikakautta, vaikka liittyykin wu xia-genren pitkään jatkumoon. Siinä on selkeästi näkyvissä aikaisempien wu xia-elokuvien perintö, mutta toisin kuin wu xiassa yleensä, *Hiipivässä tiikerissä* tarinan keskipisteessä ei ole hyvän ja pahan ikaikainen taistelu tai kostotarina, vaan se kertoo romanttisen, tunteikkaan ja jopa filosofisen tarinan muinaisista kiinalaisista sotureista. (Lu 2005: 224.) Mielestäni on selvää, että *Hiipivä tiikeri* on vaikuttanut myös *Jadesoturin* syntyyn: ei vain aloittamalla wu xia-buumin vaan myös tyylillisesti ja aiheidensa ja teemojensa kautta. *Jadesoturin* tarinakin on ensisijaisesti rakkaustarina ja vasta sen jälkeen tulee hyvän ja pahan taistelu. Pääosassa on Sintain ja Pin Yun mahdoton rakkaus (ja myös Kain ja Ronjan suhde), joka toki tiukasti kietoutuu tarinaan pahasta Demonista ja sankarista, joka tulee tappamaan tämän.

Hiipivän tiikerin henkinen maailma rakentuu taolaisuuden varaan, ja yhtenä keskeisenä teemana on Wudang-vuorelle, taolaisuuden keskukseen, pääsy. Elokuvassa tärkeäksi asiaksi nousee yksilöllinen ja henkinen vapautuminen, vaikkakaan päähenkilöt Li Mu Bai ja Yu Shu Lien eivät ole täysin vapaita vastuustaan ja tunteistaan. Ainoa joka vapautuu kaikista kahleistaan on Jen, ensin varastamalla Li Mu Bain miekan, ja lopulta hyppäämällä vuorelta. (Lu 2005: 225.) *Hiipivän tiikerin* henkisistä arvoista voidaan kuitenkin olla montaa mieltä: hienon ulkokuoren alle piiloutuu melko mitäänsanomaton kasvutarina, yksilöllistä kasvua ehkä tapahtuu, mutta saman verran kuin perinteisessä Hollywood-elokuvissa yleensäkin. Sama ongelma vaivaa *Jadesoturia*: henkisyys, tunteikkaus ja syvällisyys tuntuvat päälle liimatuilta: suomalainen jäyhyys ja kiinalainen pidättyvyys muodostavat kylmän ja epäuskottavan rakkaustarinnan. Kai/Sintaikaan ei nouse sellaiseen maailmanpelastavaan sankariuteen, joihin esi-isänsä wu xiassa ovat pystyneet. Halua samastua elokuvan henkilöihin, tai tunnetta siitä, että kyseessä olisi elämää suurempi tarina, ei synny.

Hiipivää tiikeriä, piilotettua lohikäärmettä ja *Jadesoturia* yhdistää myös niissä käytetty kieli. Wu xia-elokuvissa on perinteisesti puhuttu kantonin kiinaa, johtuen tietysti paljon tuotannon keskittymisestä Hong Kongiin (Teo 1996:113). *Hiipivässä tiikerissä* puhutaan mandariinikiinaa, joka on Kiinan virallinen kieli, mutta näyttelijät, jotka elokuvassa esiintyvät eivät puhu sitä äidinkielenään. Niinpä monet henkilöhahmot puhuvat kiinaa hassulla aksentilla, joka vie elokuvalta uskottavuutta kiinalaisten katsojien joukossa. *Jadesoturissa* puhutaan myös mandariinikiinaa, ja

suomalaisten näyttelijöiden kiinankielentaidot saivat arvostelua osakseen elokuvan ilmestyessä Kiinassa. Kielivalintojen perusteella voidaankin miettiä, kenelle *Hiipivä tiikeri* ja *Jadesoturi* ovat oikeastaan suunnattuja: tehtiinkö *Hiipivä tiikeri*, *piilotettu lohikäärme* kiinalaisille vain kansainvälisille markkinoille? (Lu 2005: 227.) Yhtä lailla voidaan pohtia, haluttiinko *Jadesoturin* mandariinikiinalla varmistaa mahdollisimman suuri kiinalaisyleisö?

Hiipivä tiikeri, *piilotettu lohikäärme* ei menestynyt Kiinan elokuvamarkkinoilla, koska se nähtiin liian kliseisenä, tavanomaisena, moneen kertaan jo nähtynä. Kiinalaiset olivat tottuneet bambumetsiköissä hyppiviin ja kattojen yllä leijuviin taistelijoihin, kun taas länsimaiselle yleisölle se oli uutta ja ihmeellistä, ennennäkemätöntä. (Lu 2005: 227.) *Jadesoturille* saattoi käydä samoin kuin *Hiipivälle tiikerille* Kiinan suurilla markkinoilla, se ei ollut tarpeeksi hyvä kiinnostaakseen kaikkenehneitä kiinalaisia. Suomen elokuvamarkkinoille se toi kuitenkin jotakin täysin uutta, wu xian, ja onnistuu olemaan myös fantasiaelokuvana täysin mallikelpoinen. *Jadesoturin* ansiot ovat kuitenkin mielestäni juuri wu xia-osuuksissa, jotka on toteutettu hienosti ja ammattitaidolla. Näyttävin taistelukohtaus on Sintain ja Pin Yun taistelu Pin Yun kotikylässä. Vanhojen wu xia-elokuvien taistelukohtauksiin on otettu mallia tanssista, jopa baletista, ja tässä kohtauksessa tämä perintö näkyy hyvin: Sintai ja Pin Yu tanssivat ja taistelevat, ja enemmän kuin itse taistelusta, kyse on rakkaudesta. Muissa elokuvan taistelukohtauksissa koreografiat ja tanssin vaikutus eivät näy läheskään niin selvästi, ja ne ovatkin joko rujompia tai leikkisämpiä kuin Sintain ja Pin Yun taistelu.

3.4 Suomalaiskansallinen elokuva

Jadesoturi kuuluu selkeästi wu xia-perinteen jatkajiin, mutta lähes yhtä selkeästi sen voidaan ajatella kuuluvan suomalaisten elokuvien jatkumoon. Tässä ja seuraavassa luvussa tarkastelen sitä, miten *Jadesoturista* muodostuu suomalaiskansallinen elokuva ja minkälaisessa seurassa se on *Kalevalasta* tehtyjen filmatisointien joukossa.

Suomalaisen elokuvan alkuvuosista asti on oletettu, että elokuva muiden taiteenlajien ohella osallistuu kansallisen kulttuurin ylläpitoon. Tosin alusta asti on myös kiistelty siitä, millaista taiteen pitäisi olla ja millainen elokuva on taidetta. Vuosien saatossa kotimaisen elokuvatuotannon tehtäviksi on kansallisen identiteetin ylläpitämisen ja taiteellisen ilmaisun lisäksi luokiteltu yhteiskunnan kriittinen tarkastelu, taloudellinen voitto sekä kansainvälinen kilpailukyky. 1930-40 – lukujen taitteessa suomalainen elokuva eli kultakauttaan, studioelokuvat vetivät yleisöä teattereihin

tarjoamalla huumoria ja romantiikkaa sota-ajan keskelle. Sotien jälkeen alettiin peräänkuuluttaa taiteellisesti korkeatasoisempaa ja realistista ajankuvausta. Uudenlainen elokuvaa tukeva järjestelmä suosi taide-elokuvaa, joka kiinnosti vain harvoja, kun taas suuri yleisö katsoi populaarielokuvia, joille tukea ei herunut. Vastakkainasettelu alkoi purkautua vasta 1990-luvulla, kun Suomen elokuvasäätiö otti tavoitteikseen moni-ilmeisyyden, yleisöhakuisuuden, uusiutumiskyvyn sekä viihteellisyyden. Idea kotimaisesta elokuvasta niin kaupallisena, taiteellisena kuin kansallisenakin arvona on taas hyväksytty. (Bacon, Lehtisalo, Nyysönen 2007: 9-12.)

Kansalliselle elokuvalla on vaikea antaa määritelmää, vaikka monesti suomalainen elokuvatuotanto, sen kuvaama suomalaisuus ja kansallinen menneisyys on nähty yhtenäisenä ja ongelmattomana. (Bacon et al. 2007: 12-13.) ”Kansallinen” on kuitenkin niin Suomessa kuin muuallakin sekä subjektiivinen että latautunut käsite (Kääpä ja Seppälä 2012: 13). Perinteisesti kansallista elokuvaa on määritelty sisällön mukaan: se kuvaa kansakunnan historian vaiheita, suurmiesten elämää tai kansanluonnetta. Nykypäivän kansallista elokuvaa on kuitenkin yhä vaikeampi määritellä sisällön perusteella, kun yhteiskunnan ja sen kuvaamisen keskeiseksi piirteeksi on noussut heterogeenisuus. Kansallista elokuvaa voidaan määrittää myös elokuvakulttuurin käytäntöjen tutkimuksen kautta: tapahtuuko tuotanto, levitys, esitys ja vastaanotto kotimaassa vai ulkomailla. Näiden asioiden kautta tapahtuva tutkimus hankaloittaa määrittelyä vielä lisää: jos elokuva on tehty Suomessa mutta rahoitus on saatu muualta onko se vielä suomalainen elokuva? (Bacon et al. 2007: 12-13.)

Suomen elokuvasäätiö määrittelee elokuvan kansallisuuden eurooppalaisen elokuvan yhteistuotantosopimuksen kautta, jonka mukaan kotimaa on se, jolla on suurin rahoitusosuus elokuvassa. Elokuvalla voi olla useampia kansallisuuksia, mutta kotimaa on se josta tulee eniten rahoitusta - jos kaikista maista tulee yhtä paljon rahoitusta, ohjaajan kansallisuus ratkaisee. SES:n mukaan elokuvan suomalaisuus juontaa myös pitkälti siitä, onko taiteellisesti vastuullinen ryhmä – ohjaaja, käsikirjoittaja, näyttelijät, kuvaajat jne. – suomalainen, kun taas elokuvan sisällöllä ei ole juurikaan merkitystä kansallisuutta määriteltessä. (Kääpä 2012: 89.)

Jos *Jadesoturi* määritellään sen sisällön mukaan, voidaan ainakin äkkiseltään sanoa sen olevan kansallinen elokuva: kertoohan se kansalliseepoksestamme. Toisaalta elokuva kertoo puoleksi myös kiinalaisesta myyttisestä menneisyydestä, ja se ei taas suomalais-kansallisuuden rakentamista oikein tue. Kun taas tutkitaan *Jadesoturin* tuotannollisia käytäntöjä, suomalaisuus jää äkkiä taka-alalle. Toki ohjaaja ja suurin osa näyttelijöistä ovat suomalaisia, mutta mitä syvemmmälle elokuvan

tekoprosessissa mennään, sitä monikansallisemmaksi tekijäjoukko käy. Rahoitusta elokuva sai kuitenkin eniten Suomesta, joten SES:n kriteerit suomalaisuudesta täyttyvät.

Genre-elokuvat liitetään perinteisesti Hollywoodiin, mutta Veijo Hietalan mukaan suomalaisissakin elokuvissa on nähtävissä genrejen vakiintumista. Pitää kuitenkin muistaa, ettei minkään maan kansallista elokuvaa ole mielekästä verrata Hollywoodiin ja sen järjestelmiin. Vaikka Suomenkin elokuvastudiot kokivat kulta-aikansa amerikkalaisten isoveljiensä tavoin, määrällisesti jäädytään niin pieniin lukemiin, että kutakin lajityyppiä analysoitaessa joudutaan käyttämään vain muutamaa esimerkkiteosta ja genrejen kriteeritkin ovat näin ollen väljempiä kuin Hollywoodin genreteoriassa. (Hietala 1996: 108.)

Vanhimmaksi suomalaiseksi genreksi voidaan luokitella tukkilaiselokuva, joka periytyy jo mykkäfilmin ajoilta. Se on lähellä westerniä, kummassakin keskitytään sivilisaation ja luonnon kohtaamiseen, jossa rauhaton kulkija noudattaa aivan omia kunnian ja solidaarisuuden koodejaan. Lännemies ja tukkijätkä operoivat puoliksi teknistyvän sivistyksen, puoliksi armottoman erämaan tai joen ehdoilla, ja tämä mytologinen hahmo elää edelleenkin ”suomalaisen perusjätjän” käsitteessä. Samaa genreä hieman muunnellen edustavat myös kulkurielokuvat, joissa mieskuvan dualismi on vieläkin selvempää kuin tukkilaiselokuvissa. Rillumarei-elokuvissa haluttiin taas palata ”oikeaan suomalaisuuteen”, aikaan ennen sotia ja sotakorvauksia, jolloin arvot olivat vielä kohdillaan ja elettiin sopusoinnussa luonnon kanssa. 1950-luvun kukoistavin suomalaisgenre oli sotilasfarssi, jonka suosio on helppo selittää: sodasta oli jo sen verran aikaa, että armeijalle ja sen jäykälle hierarkialle pystyttiin nauramaan. Sotilaallisen kurin tunnistivat muutkin esimerkiksi omalta työpaikaltaan, ja elokuvien mytologisella tasolla nousiinkin nauramaan vallankäytölle. (Hietala 1996: 109-111.)

Suomalaista elokuvaa on totuttu pitämään realistisena ja totuudenmukaisena. Realismi ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita uskollisuutta todellisuudelle, vaan konventioille, joiden kautta ja joiden takia todellisuuden vaikutelma rakennetaan (Hietala 2007: 65-66). Suomalainen elokuva on tuottanut tuttua kuvaa rehdistä ja reippaasta mutta jäyhästä ”suomalaisesta”. *Jadesoturi* jatkaa myös tätä perinnettä: Kai on perinteinen suomalainen mies, hieman vanhojen tukkijätkien malliin, aikaisemmasta kiinalaisesta elämästään huolimatta. Kai on kuitenkin samaan aikaan myös postmodernisti hukassa oleva nuori mies, jonka olemus romuttaa käsityksen ”suomalaisesta perusjätkestä”. Suomalaisen mieskuvan dualismi on modernisoitunut.

Jadesoturissa Kai on muuttanut suolle, kauas kaupungista ongelmiaan pakoon, ja takoo siellä rautaa, kun ei oikein muutakaan keksi. Kai on tietysti yksin, koska suomalainen ei apua kaipaa. Loppujen lopuksi ahdistus ja ikävä entistä tyttöystävää kohtaan kasvavat niin suuriksi, että Kai on valmis riistämään itseltään hengen. Kai ei kuitenkaan ehdi tappaa itseään, ja elokuvan lopussa Kaista kasvaa sankari, joka pelastaa maailman, osoittaa sisukkuutensa ja pääsee yli epätoivoisesta rakkaudestaan. Elokuvan mukaan kalevalaisessa hengessä taisteleva suomalainen voi siis selvitä lähes mistä tahansa, jopa ilkeän demonin aikeista tuhota maailma.

Hietalan mukaan suomalaista genre-elokuvaa tutkimalla voidaan nähdä, että lajityypit rakentavat kirkkaimman ja säilyvimmän peilin heijastamaan kulttuurin muutokset ja katsojakunnan asenteiden muutokset. Genret edustavat Hietalalle myös niitä mekanismeja, joita kulttuuri pyrkii esittämään joskus utooppisiakin ratkaisumalleja siinä itsessään esiintyviin peruskonflikteihin. Elokuva, ja varsinkin genre-elokuva on aikansa kuva. (Hietala 1996: 112.) *Kalevalaakaan* ei siis nykypolville enää kuvata Väinämöisen, Lemminkäisen ja Joukahaisen leikkikenttänä, vaan esi-isistä tehdään moderni hybridi, Kai, joka on toisaalta vanhojen jäärien veroinen soturi, toisaalta nykyaikaisen tunteikas ja herkkä mies.

Suomen elokuvasäätiön kanta genre-elokuviiin on myönteinen, ja säätiön toiveena on, että lajityypillisiä elokuvia tehtäisiin Suomessa enemmänkin. Genre-elokuville on kuitenkin vaikea löytää muuta rahoitusta, koska kotimaiset levittäjät eivät usko niiden menestyvän ja niin ollen SES:kään ei genre-elokuvia juuri rahoita. Genrejen määrittely on usein hankalaa sekä tekijöille että tuottajille, mutta nuoren polven tekijöiden lajityyppitietoisuus on nousussa: enää ei ajatella pelkästään kotimaan yleisöjä elokuvaa tehdessä vaan vastaanottajana on koko maailma. (Kääpä 2012: 91.)

3.4.1 Kalevala elokuvassa

Kansalliseepoksen filmatisointi olisi varmasti kansallisen elokuvan kriteerit täyttävä tapahtuma, mutta yllättävää kyllä, *Jadesoturi* on edelleen yksi harvoista *Kalevalasta* tehdyistä filmatisoinneista. Muita kansallisia ylpeydenaiheitamme on kyllä filmille saatu, esimerkiksi Kiven *Seitsemän veljestä* useampaankin otteeseen, tosin senkin ensimmäistä filmatisointia saatiin odottaa useita kymmeniä vuosia ensimmäisten suunnitelmien jälkeen. *Kalevalaa* ei haluttu tai oikein uskallettu lähteä kuvaamaan sen runollisuuden ja monien kielikuvien takia: pelättiin, että filmille saataisiin vain jotain pinnallista, eikä se tavoittaisi eepoksen syvintä olemusta. (Laine 2007a: 56, 58.)

Yksi varsin kummallinen Kalevala-filmatisointi ennen *Jadesoturia* kuitenkin löytyy: suomalais-neuvostoliittolainen *Sampo* valmistui vuonna 1959. Elokuvan suunnittelu lähti liikkeelle neuvostoliittolaisten aloitteesta, ja Suomessa siihen suhtauduttiin aluksi varauksella. Suomi-Filmi aloitti yhteistyön neuvostoliittolaisen Mosfilmin kanssa, ja ajan henkeen kuuluen yhteistuotannolla oli vahvaa ulkopoliittista symboliarvoa. (Immonen, Kallioniemi, Kärki, Laine ja Salmi 2008: 469-470.) Transnationaalisuus on siis ollut valttia jo silloin, tosin se on ymmärretty ehkä hieman eri tavalla kuin nykypäivänä. Yhteistä *Jadesoturille* ja *Sammolle* on, että kumpainenkin on tehty yhteistyössä ulkomaisten tahojen kanssa.

Sammon ohjaajaksi valikoitui palkittu neuvostoliittolainen fantasiaelokuvien ohjaaja Aleksandr Ptuško, mutta apulaisohjaaja, useat asiantuntijat ja muu elokuvasta vastaava henkilökunta olivat suomalaisia. Näyttelijäkunta oli monikansallinen, kun suomalaisten ja neuvostoliittolaisten lisäksi päätähdistöön pääsi myös virolainen ja latvialainen. *Sampoa* filmattiin niin Suomessa kuin Neuvostoliitossakin, ja erikoistehosteiden kuvaukset tehtiin Mosfilmin studiolla Moskovassa. Vaikka yhteistyötä tehtiin ainakin nimellisesti ystävyyden ja avunannon hengessä, suomalaiset eivät neuvostoliittolaisten versiosta *Kalevalasta* olleet mielissään: jo ohjaajan käyttämä tyyli aiheutti ristiriitoja elokuvan filmausvaiheessa, ja mitä ilmeisimmin suomalaiset tunsivat jäävänsä hieman alakynteen omaa kansalliseepostaan filmatessaan. (Turunen 2008: 429-432.)

Sammosta ja *Jadesoturista* löytyy myös dramaturgisia yhteyksiä, sillä *Sammossakaan* ei tyydytty kertomaan pelkästään kalevalaisia taruja, vaan siihen on yhdistetty aineksia muista kansantarinoista ja saduista. *Kalevalan* keskeiset henkilöhahmot kyllä löytyvät elokuvasta ja juonikin seurailee ainakin paikka paikoin *Kalevalan* runoja, lähinnä Sampo-runostoa, ja muihinkin eepoksen tarinoihin on suorja ja epäsuoria viittauksia. Ptuško valitsi elokuvan genreksi maagisen realismin, joka yhdistelee kansan ja sen tapojen kuvausta sekä fantasiaa. Tyyli ei kuitenkaan miellyttänyt kaikkia suomalaisia, joista moni odotti elokuvalta realismia ja autenttisuutta, mutta jotka fantasiaelementtien mukanaolo torppasi täysin. (Turunen 2008: 432, 439.) *Sampo* onkin fantasiaa, josta Lönnrotin *Kalevala* tuntuu olevan kaukana, ja myöhemmät kriitikot ovat kuvailleet elokuvaa ”neuvosto-Disneyksi”. (Laine 2007b.)

Sammon vastaanotto oli suomalaisessa lehdistössä epäileväinen ja aiheutti jo ennen ilmestymistään suuren debatin lehtien sivuilla, mutta ensi-iltaan mennessä pahin myrsky oli laantunut ja vastaanotto muuttui lähes myönteiseksi. (Turunen 2008: 436-438.) Menestys suomalaisissa elokuvateattereissa oli kaikesta kohusta huolimatta vain keskinkertainen, mutta *Sampoa* esitettiin myös

Neuvostoliitossa ja ilmeisesti myös Kiinassa. Yhtäläisyyksiä *Jadesoturiin* löytyy siis jälleen, toki *Sammon* Kiinan visiitti on todennäköisesti ollut poliittinen luonteeltaan. *Sampo* pääsi myös Yhdysvaltain elokuvamarkkinoille, tosin kummallisesti, mutta ajankuvaan sopivana, tieteis-kauhuelokuvaksi muutettuna. Nykyään kulttimaineesta nauttiva *Sampo* onkin vuosien saatossa noussut suurempaan arvoon, kuin mitä ilmestymisen aikoihin kohisseet lehtimiehet olisivat ikinä voineet uskoa. (Immonen, Kallioniemi, Kärki, Laine, Salmi 2008: 471.)

Sammon jälkeen *Kalevala* sai pitkään olla rauhassa, kunnes 1970-luvulla se nousi taas mukaan kuvioihin. Siitä tehtiin animaatioversioita, ja jopa sarjakuvakirja vuonna 1973. Television puolelle valmistui vuonna 1982 neliosainen minisarja *Rauta-aika*, joka Yleisradion rahoittamaksi oli oikeastaan suursarja. Se sai inspiraationsa *Kalevalasta* mutta ei ollut suora filmatisointi eepoksen taruista. Vasta 2000-luvun alussa ajatus *Kalevalan* filmatisoinnista on noussut uudestaan esille. Intoa oman kansalliseepoksen elokuvaksi saattamiseen on saatu tunnetun *Kalevalan* ystävän, J.R.R. Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta* –trilogian elokuvaversio menestyksestä. Filmatisointihaaveet ovat kutkutelleen jo lähes sata vuotta suomalaisten elokuvantekijöiden mieliä, mutta kalevalaisen mytologian mahdolliseen potentiaaliin valloittaa maailman valkokankaat ei olla tartuttu suurella innolla: *Jadesoturi* valmistui vuonna 2006 (Immonen, Kallioniemi, Kärki, Laine, Salmi 2008: 471-472, 476.) ja syksyllä 2013 ensi-iltansa sai Jari Halosen *Kalevala – Uusi aika*. Halosen elokuvassa nykyaika ja kalevalainen muinaisuus limittyvät, ja *Sammon* ryöstö ja *Kalevalan* henkilöt liikkuvat niin entisajassa kuin nykypäivässäkin.

3.5 Jadesoturi genrehybridinä

Jadesoturissa sekoittuvat siis ainakin wu xia ja suomalaiskansallinen elokuva, mutta mukaan on saatu mahdutettua muutakin. Fantasialla on itseoikeutettu paikka *Jadesoturin* genreluokittelussa, kuten myös toiminnalla. Melodraamaan elokuvan liitti ohjaajakin, joten käsittelen tässä alaluvussa myös sitä hieman.

Fantasia ja illuusio ovat olleet mukana elokuvassa sen alkuajoista lähtien, mutta itse fantasia-genre sai jalansijaa vasta 1900-luvun loppupuolella. Fantasian nousuun yhdeksi isommista genreistä on vaikuttanut paljon tietokoneanimaatioiden ja tietokoneella tehtävien erikoisefektien mukaantulo. Tietokoneet mahdollistavat aina vain hienompien uusien maailmojen luomisen, joissa minkäänlainen taikuus ei ole mahdotonta. (Pringle 1998: 39.) *Jadesoturinkin* maailma on pitkälti tietokoneella luotu: nykypäivän fantasiaelokuvat melkeinpä vaativat animoidut taustat

henkeäsalpaavine maisemineen *Taru sormusten herrasta*-trilogian tyyliin, ja esimerkiksi suuret taistelukohtaukset saadaan todella näyttäväksi, kun sotilaita lisätään tietokoneella satoja ja taas satoja armeijoiden joukkoihin. Animointi ei ole halpaa huvia, ja suurimittainen tietokonetehosteiden käyttö tekikin *Jadesoturista* ainakin Suomen mittakaavassa kalliin elokuvan.

Fantasia-genren elokuvat kertovat maailmoista, joita ei ole olemassa, ja tapahtumista, joita ei todellisessa maailmassa voisi tapahtua. Fantasiaelokuvat ovat mielikuvituksen tuotetta ja muistuttavat unia tai hallusinaatioita: niihin kuuluu taikuus, myytit, ihmeet, eskapismi ja yliluonnollisuus. Elokuvan sankari kokee monesti mystisen kokemuksen ja joutuu pyytämään apua yli-inhimillisiltä olennoilta, jotka eivät ole sankarin omasta maailmasta. Monesti mukana on myös voittamaton paha, ja tietysti myös hyvä, joka kuitenkin lopulta voittaa pahan. (Dirks 2012.) *Jadesoturi*, kuin myös kansalliseepoksemme *Kalevala* ovat puhdasta fantasiaa. Kummankin maailmat ovat kuviteltuja, ja niissä tapahtuu asioita, joita voi tapahtua vai kuvitelluissa maailmoissa. Sampo, *Jadesoturin* tarinan liikkeelle laittava voima, on myyttinen esine, joka johtaa elokuvan sankarin mystisiin kokemuksiin. Sintailla tuntuu olevan jonkinlainen kosketus Sammon myyttiseen maailmaan, mutta Kain todellisuudentaju ei riitä selittämään, mitä tapahtuu, kun Berg tulee pajalle omituisen lippaan kanssa. Yliluonnollisten tapahtumien jälkeen Kai, elokuvan hyvä, voittaa Demonin, elokuvan pahan, ja palaa todelliseen maailmaan.

Melodraama on genretutkijoiden rakastama laji, jonka määrittely on lähes yhtä hankalaa kuin genren itsensä. Melodraama tarkoitti alun perin musiikkia ja draamaa yhdistävää lajityyppiä, mutta nykyään melodraamaksi voi kutsua lähes kaikkea 1700-luvun näytelmistä 2000-luvun elokuvaspektaakkeleihin, kunhan muutama peruseriaate toteutuu. Mukana on oltava taistelu hyvän ja pahan välillä, jonka hyvä lopulta voittaa sekä sankari, sankaritar ja roisto. Kerronnan tapa on alleviivaava, jopa liioitteleva kun elokuvan hahmot ja tapahtumat, jotka johtavat hyvän ja pahan konfliktiin, esitellään. Juoni on toiminnantäyteinen, usein roiston ehdoilla etenevä. Melodraaman perimmäinen tarkoitus on tuottaa katsojassa aitoja, eläviä tunteita. (Neale 2000: 196-198.) Melodraamaan on yleensä myös liitetty jonkinlainen kärsimys ja pessimistinen käsitys elämästä (Hietala 2007: 115).

Wu xia-genressä on paljon samankaltaisuutta melodraaman kanssa, joten *Jadesoturi* solahtaa myös melodraama-genreen melko vaivattomasti. Sankari Kai/Sintai, sankaritar Ronja/Pin Yu sekä sankarin apulainen Cho joutuvat keskelle seikkailua, mutta myös sydäntäriistäväää kolmiodraamaa, jonka epätoivoisuus epäilemättä kirvoittaa katsojassa jonkinlaisia tunteita. Toisaalta sankarin

taistelu roisto Bergin/Demonin (vaikka Berg ei varsinaisesti pahis olekaan, hänen pahaksi ruumiillistumisensa tekee hänestäkin elokuvan roiston) kanssa on klassinen hyvän ja pahan välinen taistelu, joka hyvän täytyy voittaa. Kain pessimistisyys huokuu valkokankaan läpi, ja hän varmasti kärsii kun suunnittelee työntävänsä miekan mahaansa.

Aiemmin mainitut Altmanin luettelemat tekstuaaliset piirteet, jotka edesauttavat genrejen sekoittumista, löytyvät myös *Jadesoturista*. Eksessiivisten ainesten käyttö on todellakin eksessiivistä, kun aineksia tulkintojen tekemiseen tarjotaan niin suomalaiselle kuin kiinalaisellekin yleisölle. *Kalevala* tarjoaa tarttumapinnan suomalaisille, kun taas Loviattaren tarinan väittäminen kiinalaiseksi kansantaruksi antaa kiinalaisille mahdollisuuden peilata omaa todellisuuttaan *Jadesoturin* kautta. Tapahtumat on kehystetty moneen eri kontekstiin, muinaiseen Kiinaan ja nyky-Suomeen, ja niitä katsellaan useamman ihmisen näkökulmasta: eniten tietysti Kain/Sintain, mutta myös Ronjan ja Pin Yun, Bergin ja Demonin ja hieman myös Weckströmin silmin. *Jadesoturin* tarina ei kulje lineaarisena ketjuna alusta loppuun, vaan ajassa ja paikassa hypitään välillä sekavuuteen saakka. Jokaiselle katsojalle pyritään, ei ehkä tietoisesti mutta kuitenkin, tarjoamaan samastumismahdollisuuksia niin paikan kuin henkilöidenkin puolesta.

Jadesoturi on jo lähtökohdiltaan melkoinen sekoitus, hybridi parhaimmasta päästä: suomalaisuus ja kiinalaisuus, menneisyys ja nykyisyys, suomalais-kansallinen realismi ja wu xia sekoittuvat jo ennen kuin elokuvan alkutekstit pyörähtävät ruudulle. *Jadesoturi* ei kuitenkaan tyydy pelkästään kahteen genreen, vaan imaisee sisäänsä vielä muitakin lajeja: fantasia ehkä selvimpänä, melodraama yllättävimpänä. Toiminta-seikkailuksikin *Jadesoturia* voisi, ainakin hyvällä tahdolla, kuvailla. Lopputulos kuulostaa sillisalaatilta, mutta on oikeastaan sitä, mitä kaikki tämän päivän (ja miksei eilispäivänkin) Hollywood-elokuvat ovat. Kuten Rick Altman toteaa, elokuvien tekijät ovat tuskin koskaan halunneet kohdentaa tuotoksiaan pelkästään yhdelle katsojajoukolle: kun tarkoituksena on tehdä rahaa, mahdollisimman paljon katsojia tuottaa paljon rahaa. Uskoisin kuitenkin, että *Jadesoturin* tapauksessa perinteinen genrejen sekoittelun syy (raha) yhdistyy myös ohjaajan viehtymykseen kyseisiä lajeja kohtaan: toki asioilla on aina kaksi puolta, ja omaa juttua on mukavampi tehdä, kun tietää, että sillä on (kaupallistakin) potentiaalia menestyä.

4 TRANSNATIONAALISUUS ELOKUVASSA JADESOTURI

4.1 Transnationaalisuus

Tutkielmani neljäs luku käsittelee transnationaalisuutta. Yksinkertaista vastausta siihen, mitä transnationaalisuus on ei varmastikaan löydy, koska näkökulmia ja käyttötapoja on niin monenlaisia, mutta ensimmäisen alaluvun yleiskatsauksen jälkeen pyrin keskittymään siihen, mitä transnationaalisuus tarkoittaa elokuvasta puhuttaessa. Elokuvatutkimuksen piirissäkään ei ole vain yhtä tiettyä näkemystä transnationaaliin, vaan se muuttaa olomuotoaan liikkeessaan paikasta toiseen, tutkijalta toiselle.

Merriam-Webster sanakirja määrittää englannin kielen adjektiivin *transnational* joksikin, joka ylittää kansalliset rajat, ja ehdottaa sille synonyymeiksi ulkomaista, monikansallista tai kansainvälistä (Merriam Webster 2013). Transnationaalisuus on ollut suosittu termi varsinkin yhteiskuntatieteiden parissa jo 1980-luvulta asti, mutta 2000-luvulla sen suosio on räjähtänyt, ja nykyään transnationaalia tutkimusta tehdään ainakin sosiologian, antropologian, maantieteen, politiikan tutkimuksen, oikeusopin, talouden ja historian sarjoilla. Transnationaalisuus yhdistyy myös kansainvälisten suhteiden, sukupuolen, uskonnon sekä median ja kulttuurin tutkimukseen. Kiinnostuksen lisääntyminen on kulkenut käsi kädessä globalisaation ja sen tutkimuksen kasvun kanssa. (Vertovec 2009: 1-2.) Vertovecin mukaan transnationalismi viittaa niihin useisiin erilaisiin siteisiin ja vuorovaikutuksiin, joita ihmisillä ja instituutiolla on yli kansallisvaltioiden rajojen. Transnationalismi voi olla ”a social morphology, a type of consciousness, a mode of cultural reproduction, an avenue of capital, a site of political engagement or a reconstruction of ”place” or locality.” (Vertovec 1999: 1.) Transnationaalisuus ei ole terminä selkeä, vaan se sekoittuu monesti tutkimuksessa globaaliuden, postnationalisuuden, ylikansallisuuden ja kansainvälisyyden kanssa (Kääpä ja Seppälä 2012: 29).

Transnationalismi ja globalisaatio eivät ole yksinkertaisia tai yksiselitteisiä termejä: ne ovat moninkertaisia ja sekavia prosesseja, joissa sekoittuvat niin taloudelliset, poliittiset, kulttuuriset kuin ympäristöönkin liittyvät näkökulmat. Eroa kansainvälisen ja transnationaalien välillä voi kuitenkin selventää seuraavasti: kansallisten hallitusten välinen vuorovaikutus sekä valtioiden välillä tapahtuva ihmisten ja tavaroiden siirtyminen on kansainvälisyyttä, kun taas ei-kansallisten toimijoiden, kuten yritysten tai samaan uskonnolliseen tai kulttuuriseen ryhmään kuuluvien henkilöiden välisiä pysyviä suhteita ja jatkuvia vaihtokauppoja voidaan kuvailla transnationaaleiksi.

(Vertovec 2009: 2-3.) Globalisaation käsitteellä taas yleensä viitataan siihen, että kansallisvaltion kapasiteetti on siirtynyt yli- tai poikkikansallisille toimijoille (Kääpä ja Seppälä 2012: 27).

Mutta jotta voisi ymmärtää, mitä on kansainvälisyys, pitää myös ymmärtää mitä ovat kansallisuus ja kansakunta, joiden rajoja transnationaalisuus on lähtenyt ylittämään. Nationaalisuus ja kansallinen eivät ole suoraan toistensa synonyymeja, vaikka niitä limittäin käytetäänkin. Nationalismi on terminä huomattavasti politisoituneempi ja sillä onkin nykypäivänä ikävä kaiku, vaikka sen varsinainen merkitys on melko neutraali: se voi tarkoittaa asennetta, joka tiettyyn kansakuntaan kuuluvilla henkilöillä on omaa kansallisuuttaan kohtaan tai tekoja, joita kansalainen tekee säilyttääkseen oman kansakuntansa poliittisen itsenäisyyden. Kansakunta, kansalaisuus tai kansallinen identiteetti eivät tietystikään ole yksinkertaisia käsitteitä, ja niihin vaikuttaa synnyinseudun lisäksi kulttuurinen ja etninen tausta. Historiallisesti tyypillisin nationalismin muoto on ollut sellainen, missä kansakunnalla on täysi poliittinen itsenäisyys ja sen edut menevät yksilön etujen edelle. (Miscevic 2012.) “Kansainvälisyys suhteutuu dialektisesti kansalliseen: kansallista on mahdollista määritellä vain suhteessa toisiin kansallisuuksiin. — Kansallinen ja kansainvälinen eivät siis ole binaarisia vastakohtapareja, vaan toisiinsa lomittuvia ja monilta osin päällekkäisiä ilmiöitä.” (Kääpä ja Seppälä 2012: 16).

Kansainvälistyminen ja monikansallisuus ovat nykypäivää ja niistä puhutaan paljon. Uusia asioita ne eivät ole, mutta informaation kulun helpottuminen ja nopeutuminen ovat pienentäneet maailmaa ja tuoneet sen yhä useamman ulottuville. Televisio ja Internet tuovat ”koko maailman” ihmisten silmien eteen: ”koko maailma” tosin käsittää lähinnä vain länsimaisen maailmanpiirin. Länsimaissa vaikuttaa länsimainen kulttuuri, jota itsepintaisesti väitetään maailmanlaajuiseksi: todistettavasti muuallakin maailmassa kuitenkin kulttuuria on, ja on ollut jo ennen kuin sitä alettiin sinne viedä. Arkikäytössä termi kansainvälisyys on jopa hieman harhaanjohtava, sillä se rinnastetaan usein maailmanlaajuisen kanssa: kuitenkin esimerkiksi ”kansainvälisille elokuvamarkkinoille” leviävä elokuva ei todellisuudessa leviä kovinkaan moneen maahan, Suomesta yleensä vain Eurooppaan (Kääpä ja Seppälä 2012: 22).

Epämääräiset termit vain jatkuvat, kun mukaan otetaan kulttuuri; kun siihen yhdistetään transnationaalisuus, sen määrittely vaikeutuu yhä entisestään. Kansalliset rajat ja sosiaalista elämää niiden sisäpuolella ohjaavat kulttuuriset käytännöt pystyvät määrittelemään minkälaisia kulttuurisia signaaleja niiden ulkopuolelta tulee. Transnationaalien kulttuurin kannalta yksi tärkeimmistä asioista onkin se, miten voidaan nousta kansallisuusaatteen yläpuolelle. Tavat, käyttäytymisstandardit ja

normit, jotka edellyttävät yhtenäistä tietojärjestelmää ja jonka avulla ne leviävät laajalle, sekä kansainvälinen media, turismi ja jopa koulutusjärjestelmät edesauttavat transnationaalista kulttuuria. (Bamyeh, Mohammed, A. 1993: 56.)

Benedict Andersonin määritelmän mukaan kansakunta on kuviteltu yhteisö, joka on myös kuviteltu sisäisesti rajalliseksi sekä täysivaltaiseksi. Andersonin mukaan kansakunnat ovat kuviteltuja, koska minkään kansakunnan jäsenet eivät voi koskaan tavata tai tuntea kaikkia muita kansakuntaan kuuluvia, mutta he kuvittelevat mielessään jakavansa tietyn yhteyden. Kansakunnat ovat kuviteltu rajallisiksi, koska suurimmankin kansakunnan rajan takana on toinen kansakunta: mikään kansakunta ei kuvittele olevansa maailmanlaajuinen. Kansakunnat on kuviteltu täysivaltaisiksi, koska jokainen niistä unelmoi olevansa vapaa ja vain Jumalan tahdon alainen, jos sitäkään. Ne on myös kuviteltu yhteisöiksi, koska kansakunta käsitetään aina syväksi toveruudeksi, veljeydeksi. (Anderson 2007: 39-41.) Koska kansakunnat ovat ainakin Andersonin mukaan vain kuviteltuja, ovatko transnationaalisuus ja kansainvälisyys sitten maailman ihmisten todellinen olotila? Olemmeko me kaikki yhtä suurta perhettä?

4.2 Transnationaalisuus elokuvassa

Jos maailman ihmisten perimmäinen olotila on transnationaali, on luonnollista, että myös taide on transnationaalista. Elokuva on syntymästään lähtien ollut malliesimerkki transnationaalista taiteesta, ja kansainväliset virtaukset ja yhteydet elokuvissa eivät ole mikään uusi juttu. Kansainvälisyys on osa kaikkia elokuvakulttuureja, eikä mitään puhdasta kansallista elokuvaa ole koskaan ollut olemassakaan (Kääpä ja Seppälä 2012: 16). Viime aikoina myös elokuvatutkijat ovat havahtuneet uuteen näkökulmaan, Will Higbeeen ja Song Hwee Limin mukaan vastaiskuna sille, että kansallisuuden käsitteellä on selitetty niin kulttuurisen identiteetin tuotantoa, kulutusta kuin esitystäkin. (Higbee ja Lim, 2010: 8.) Kansallisen elokuvan tutkimuksen lisäksi ollaan alettu nähdä myös se, että elokuvan tekniikka, tuotanto ja talous, kuten myös estetiikka ja sisältö ylittävät kansalliset rajat, haluttiin sitä tai ei, ja transnationaalista elokuvaa on näin ollen syytä myös tutkia. Elokuvatutkimuksessa transnationaalisuus voidaan ymmärtää joko tiettyjä ilmiöitä, tai tiettyä näkökulmaa elokuvaan kuvaavana käsitteenä. Sen avulla voidaan täydentää kansallisen elokuvan tutkimusta ottamalla huomioon sekä rajat ylittävät että niiden ulkopuolelle ja väliin jäävät ilmiöt. (Kääpä ja Seppälä 2012: 9.) Transnationaalisuus ei siis ole yksinkertainen, kaikkien samalla tavalla ymmärtämä käsite elokuvatutkimuksen piirissäkään. Määrittely on vaikeaa ja eri tutkijat käyttävät termiä eri tavalla eri tilanteissa. Laajasti katsoen jokainen elokuva on jollain tavalla transnationaali.

Suomalaiset elokuvatutkijat ovat yleensä määritelleet transnationaalisuuden joko kansainvälisyydeksi tai ylijalaisuudeksi, mutta Kääpä ja Seppälä näkevät sen olevan ”ennen kaikkea työkalu, jonka avulla voi kuvata kansallisen elokuvakulttuurin jatkuvia muutoksia ylikansallisen ja kansainvälisen kulttuurivaihdon puitteissa.” He näkevät transnationaalisuuden olevan tapa ymmärtää elokuvaa ja elokuvakulttuuria. Transnationaali viittaa kansallisten ilmiöiden kansainväliseen ulottuvuuteen, ja sitä tutkiessa voidaan miettiä ainakin seuraavia kysymyksiä: miten tietyt kansallisuuteen liitetyt piirteet historiallisesti juontuvat muista kulttuureista; miten kansalliset piirteet määritellään suhteessa käsityksiin toisista kansallisuuksista ja ylikansallisista ilmiöistä; miten kansallisen kulttuurin muotoutuminen kytkeytyy muihin kansallisiin kulttuureihin ja rajat ylittäviin trendeihin sekä miten diasporisessa kulttuurisessa tilanteessa kansallinen kulttuuri tukee omaa identiteettiä. Transnationaali on lähestymistapa, joka yhdistää mainittuja käsitteitä ja auttaa havaitsemaan ja ymmärtämään niiden välisiä suhteita. Elokuvien ja elokuvakulttuurin tutkiminen kansallisena tai kansainvälisenä on Käävän ja Seppälän mukaan riittämätöntä ja harhaanjohtavaakin, sillä kummassakaan lähestymistavassa ei oteta huomioon sitä, miten käsitteiden alaan kuuluvat ilmiöt liittyvät toisiinsa: transnationalisuus tuo kriittistä etäisyyttä vanhoihin ajattelutapoihin. (Kääpä ja Seppälä 2012: 11, 31.)

Higbeen ja Limin mukaan on käytetty kolmea eri näkökulmaa, kun transnationaalia elokuvaa on teorisoitu ja tutkittu. Ensimmäinen keskittyy kansallisen ja transnationaalisen vastakkainasetteluun: kansallinen nähdään rajoittavana, kun taas transnationaalia pidetään hienovaraisempana keinona ymmärtää elokuvan suhdetta kulttuurisiin ja taloudellisiin rakenteisiin, jotka tuskin koskaan ovat pelkästään kansallisia. Tässä näkökulmassa keskitytään eniten tuotantoon, levitykseen ja esitykseen, mutta sen yhtenä haittapuolena Higbeen ja Limin mielestä on se, että poliittisten, taloudellisten tai ideologisten voimasuhteiden tasapainoa ei juurikaan käsitellä. Toinen tapa käsitellä transnationaalia elokuvaa on nähdä se alueellisena ilmiönä ja tutkia elokuvakulttuureja ja kansallisia elokuvia, joilla on sama kulttuurinen perintö ja samat geopolittiset rajat. Higbeen ja Limin mielestä näitä kahta lähestymistapaa ei välttämättä kannattaisi edes kutsua transnationaaliksi, vaan ainoa oikeasti transnationaali näkökulma on se, jossa tutkitaan diaspora-, maanpako- ja jälkikoloniaalista elokuvaa, ja jonka kautta tuotetaan kulttuurista identiteettiä, joka taas vastustaa länsimaista, uuskolonialistista tapaa rakentaa kansakuntaa ja kansallista kulttuuria. He kuitenkin myöntävät, että tämän lähestymistavan haittapuolena saattaa olla se, että tällaiset elokuvat sijoittuvat elokuvakulttuurin marginaaliin, ja niiden vaikutusta valtavirtaelokuviin on mahdotonta arvioida. (Higbee, Lim 2010: 9.) Sheldon Lu on täysin eri mieltä Higbeen ja Limin kanssa, sillä hänen

mukaansa transnationaalinen elokuva eroaa täysin muista rajat ylittävistä elokuvan muodoista, kuten diaspora-, maanpako- tai jälkikoloniaalinen elokuva. Näiden elokuvien perustana on elokuvantekijöiden paikallinen tai psykologinen välimatka nykyisen olinpaikan ja kotimaan välillä, joka myös näkyy elokuvassa vieraantumisenä, kodittomuutena, väärässä paikassa olemisena. Lun mukaan transnationaali elokuva, varsinkin Aasiasta tuleva, seurailee enemminkin Hollywoodin elokuvanteon mekanismeja eikä sillä ole mitään ongelmia kansainvälisen kapitalismin taloudellisten periaatteiden kanssa. (Lu 2005: 222-223.)

Kääpä ja Wenbo näkevät monilla transnationaalien elokuvan nykytutkijoilla olevan tarve kyseenalaistaa Hollywoodin määräysvalta ”globaalissa” elokuvakulttuurissa. Tämä on saanut alkunsa kansallisen elokuvan suojeluhalusta ja pelosta, että kulttuurienvälinen vaihto unohtaa paikalliset tekijät ja keskittyy pelkästään Hollywoodin kulttuuris-ekonomiseen vaikutukseen. Kaikkien vaihtojen pelätään vain pönkittävän Hollywoodin valtaa, keskittävän globaalin median Amerikkaan ja yhdenmukaistavan kulttuurit. Kääpä ja Wenbo kirjoittavat, että transnationaalisuus näyttää korvanneen ainakin osittain ”world cinema” –käsitteen, johon luokitellaan yleensä ei-englanninkieliset, muualla kuin Amerikassa tehdyt elokuvat. Tällainen määrittely on kuitenkin riittämätön selittämään ei-Hollywood elokuvien mutkikkaita yksityiskohtia ja se sisällyttää useat elokuvakulttuurit Hollywoodin hegemonian alle. He näkevät vaarana olevan, että jos keskitytään vain transnationaaleihin aiheisiin tulevat erilaiset, kansalliset elokuvakulttuurit rinnastetuksi Hollywoodiin. Kääpä ja Wenbo myöntävätkin, että transnationaali elokuva on jokseenkin paradoksaalinen ja monimutkainen käsite: transnationaalit verkostot eri kulttuurien välillä nähdään etuina, joiden avulla monikansallisuudesta tulee ideaali ja jotka helpottavat muissa kulttuureissa sujuvasti toimimista. Kuitenkin tietyt odotustenmukaiset rakenteet, kuten kansalliset stereotyypit tai genre, toimivat keskeisinä apuvälineinä transnationaaleissa tuotannoissa. Heidän mukaansa tällaiset kulttuuriset fuusiot auttavat transnationaaleja elokuvia, kuten esimerkiksi *Jadesoturina*, menestymään kansainvälisillä markkinoilla. (Kääpä ja Wenbo 2011: 44-46.)

Kääpä ja Seppälä toteavat, että transnationaali elokuvatuutkimus voi tutkia niin kansallisvaltioiden sisällä tapahtuvia kuin niiden rajat ylittäviäkin ilmiöitä ja transnationaalisuudesta puhutaankin yhä useammin globalisaation osa-alueena. Kun elokuvia tutkitaan tältä kantilta, keskitytään yleensä elokuvateollisuuden ja talouden vuorovaikutukseen ja globaalissa elokuvakulttuurissa ilmeneviin valtasuhteisiin. Globalisaatio kuvaa elokuvateollisuuden tuotanto- ja levityskoneiston integroitumista, joka tarkoittaa yleensä erilaisia yhteistuotantomuotoja ja pyrkimystä levittää kansallisiakin elokuvia maailmanlaajuisille markkinoille. Elokuvien tekijät ovat yhä enemmän ja

enemmän verkostoituneita, toiminta on kansainvälistä ja monesti Internetin välityksellä tapahtuvaa, mutta tällaisessa ilmapiirissä niin yksilöiden kuin yhteisöjenkin paikantaju sekä siteet omaan kulttuuriin muuttuvat. Osa tutkijoista ajattelee, että globaali elokuva on yli- tai jälkikansallista kulttuurituotantoa, kun taas osa ajattelee sen olevan kanava, jolla tuodaan esille paikallisia, kansallisia asioita yleismaailmallisissa mittasuhteissa. Kääpä ja Seppälä muistuttavat kuitenkin, että transnationaalisuus ja globaalius eivät ole synonyymejä, mutta transnationaali lähestymistapa voi auttaa monisyisen globalisaatio-käsitteen tarkentamisessa. (Kääpä ja Seppälä 2012: 27-29).

Pam Cook kirjoittaa, että merkittävä piirre transnationaalissa elokuvassa on sen hybridi, liikkuva luonne, joka näkyy paikan liikkuvuutena, kansainvälisten tähtien mukana olona sekä luovana ja teknisenä henkilökuntana, ja riippuvuutena erilaisista rahoitusjärjestelmistä. Transnationaalisuus muokkaa keskustelua kansallisista elokuvista hahmottamalla globaalien, taloudellisten keskusten ja pienten, periferisten kulttuuritoimintojen välisen suhteen tasa-arvoisemmaksi: Cookin mukaan transantionaalisuuden avulla paikat, jotka ennen nähtiin periferiana ovat saaneet arvoa ja näkyvyyttä luovuuden tyssijoina. (Cook 2010: 26.) *Jadesoturissa* on nähtävissä useita Cookin mainitsemia transnationaalien elokuvan piirteitä: sitä kuvattiin useassa maassa, elokuvan tekijäjoukko oli monikansallinen ja rahoitusta saatiin useista eri lähteistä. Kiina-yhteyksien avulla elokuva saatiin laajempaan levitykseen ja se myös varmasti herätti mielenkiintoa muualla maailmassa: kovin moni länsimaalainen kun ei pääse teoksiaan Kiinaan esittelemään. Kaikki tämä on edesauttanut näkökulman muuttumista suomalaiseseen elokuvaan: kaukana pohjoisen periferiassakin voidaan tehdä kansainvälisesti kiinnostavaa elokuvaa.

Digitaalisia tehosteita käytetään nykyelokuvissa paljon, ja niiden avulla uudelleen luodaan jokin paikka: siitä syntyy hybridi, transnationaali vaikutelma. Katsojat saattavat tunnistaa paikan oikeasti olemassa olevaksi, mutta samalla ymmärretään, että kyseessä on kuviteltu paikka jolla luodaan myyttisen seikkailun tuntua. Paikan merkitys korostuu siinä, että se on kuviteltu miellelyhtymä, jonka katsojat ympäri maailman jakavat ja joko hyväksyvät tai eivät. (Cook 2010: 33.) *Jadesoturissa* käytettiin paljon digitaalisia tehosteita, niiden avulla luotiin niin tuhatpäinen kiinalainen sotajoukko kuin tulikuumana hohkaava sepän ahjokin. Elokuvan maisemat niin Suomessa kuin Kiinassakin ovat lähellä totuudenmukaista, mutta eivät kuitenkaan totta: kuten Cook kirjoittaa, ne ovat kuviteltuja miellelyhtymiä, jotka katsojat tunnistavat keinotekoisiksi ja joko hyväksyvät ”Suomeksi” tai ”Kiinaksi” tai sitten eivät. Esimerkiksi Kain paja keskellä suota voisi olla mistä päin tahansa Suomea, mutta ei silti mistään: jokin kuvassa kertoo, ettei kyseessä ole

todellinen paikka, mutta hyväksymme sen suomalaiseksi suoksi, koska se vaikuttaa tarpeeksi paljon siltä.

4.2.1 Kriittisiä näkökulmia transnationaalisuuteen

Lim ja Higbee toteavat, että termiä transnationaalisuus käytetään melko huolettomasti: se tarkoittaa helposti vain kansainvälistä tai ylikansallista, siis elokuvaproduktiota, jonka vaikutus ylittää yli kansallisten rajojen. Yhteistyö ylettyy vain tekniseen ja taiteelliseen henkilöstöön, mutta esteettiset, poliittiset ja taloudelliset vaikutukset unohdetaan. Lim ja Higbee esittelevätkin ”kriittisen transnationaalisuuden”, joka heidän mukaansa helpottaa tutkimusta maailmanlaajuisen ja paikallisen, sekä kansallisen ja kansainvälisen välillä. Kriittinen transnationaalisuus tutkii, kuinka elokuvanteon eri vaiheet keskustelevat kansallisuuden kanssa kaikilla tasoilla: kulttuurisista käytännöistä rahoitukseen, erilaisuuden monikulttuurisuudesta siihen, kuinka se tuottaa kansakunnan kuvaa itsestään. Huomiota kiinnitetään aina myös jälkikolonialismiin, politiikkaan ja valtaan, ja kuinka nämä saattavat tuottaa uuskolonialistisia käytäntöjä, jotka piiloutuvat suosittuihin genreihin tai auteurismin estetiikkaan. Kriittinen transnationaalisuus ymmärtää myös paikallisten, alueellisten ja diasporisten elokuvakulttuurien mahdollisuudet vaikuttaa ja muuttaa kansallista ja transnationaalista elokuvaa. Se kiinnittää huomiota myös yleisön tapoihin tuottaa erilaisia tulkintoja elokuvista. (Lim ja Higbee 2010: 10.) Esimerkiksi suomalaisesta elokuvasta puhuttaessa on otettava huomioon sekä kulttuurituotannon että –kierrätyksen valtasuhteiden rajat ja epätasapaino: suomalainen elokuva on ”pienen kansakunnan” elokuvaa, ja näin ollen elokuvia tuotetaan verrattain vähillä resursseilla ja rajallisille yleisöille (Kääpä ja Seppälä 2012: 11.)

Myös Käävän ja Seppälän mukaan on tärkeää, ettei transnationaalia nähdä pelkästään positiivisena asiana. He ovat sitä mieltä, että jos transnationaali määritellään lähestymistavaksi, se ei ole itsessään hyvä tai huono asia, vaan sitä leimaa aina tietty itsekriittisyys. Transnationaali lähestymistapa ohjaa tarkastelemaan kansallisen ideologisia kytköksiä ja näin ollen kriittisyys on automaattisesti erottamaton osa sitä. (Kääpä ja Seppälä 2012: 29.)

Käävän ja Wenbon mukaan taas kriittisempi näkökulma transnationaalisen elokuvan tutkimukseen saadaan keskittymällä yksittäisten elokuvakulttuurien tarkkaavaisempaan ja kokonaisvaltaisempaan tutkimukseen sekä keskusteluun elokuvakulttuurin keskittymisestä Eurooppaan ja Amerikkaan. Hollywoodin maailmanlaajuinen vaikutus kaikkiin elokuviin tulisi hyväksyä, ja asettaa se samalle viivalle kotimaisen ja muiden ulkomailta saatujen kulttuurivaikutusten kanssa. Järkevämpää kuin

torjua transnationaalisuuden aalto, on tutkia kuinka kulttuuriset elementit muuttuvat ja ottavat erilaisia muotoja ylittäessään rajoja. (Kääpä ja Wenbo 2011: 45.)

Myös Paul Kerr kirjoittaa Käävän ja Wenbon mainitsemasta Hollywoodin määräysvallasta: medialla on suuri vaikutus kulttuurien ja kansallisuuksien sekoittumisessa ja se pystyy vaikuttamaan niin tuotantoprosessiin kuin kulutukseenkin. Yksityiskohtaisuuden ja yleisen välillä käytävä keskustelu on Kerrin mukaan hybridisoitumista ja transkulttuurisuutta. Jotta kansalliset elokuvat, tai ”world cinema” nimikkeen alla kulkevat elokuvat voisivat ylittää kansalliset rajat ja voittaa Hollywoodin ylivallan, niiden täytyy antaa katsojille mahdollisuus ”kulttuuriseen, psyykkiseen välimatkaan”, joka voidaan saavuttaa valitsemalla teemoja, esiintyjiä, kertomuksia ja tyylejä, jotka ovat jo länsimaisille katsojille tuttuja. Toisin sanoen, maailmanlaajuisten (eli Hollywood-) normien ja konseptien lisääminen paikallisiin kulttuurituotteisiin tuotantovaiheessa lisää niiden haluttavuutta ympäri maailman. Elokuvallisten kykyjen ja kielikuvien globalisaatio on perusedellytys paikallisten kulttuurituotteiden ja -käytäntöjen globalisoinnissa. (Kerr 2010: 46.)

Jadesoturissa sekoittuvat eri genret, jotka ovat tuttuja Hollywood-elokuvista: genrehybridiyskin on lähtöisin Hollywood-studioiden halusta saada elokuvilleen enemmän katsojia. Melodramaattinen rakkaustarina on mukana lähes jokaisessa elokuvassa nykyään: jopa toimintaelokuvissa on ainakin pienenä sivujuonena päähenkilön ja kauniin naisen kiinnostus toisiaan kohtaan. *Jadesoturin* pääjuonena on Kain/Sintain ja Ronjan/Pin Yun rakkaustarina. Yksi *Jadesoturin* päägenreistä, wu xia, ei täysin puhdasverinen Hollywood-piirre ole, mutta alkaa olla jo niin tuttu juttu kansainvälisille yleisöille, varsinkin *Hiipivän tiikerin*, *piilotetun lohikäärmeen* suosion jälkeen, että voidaan sanoa sen olevan yksi keino globalisoida elokuvaa.

Kerrin mukaan globalisaation vaikutus kansalliseen ja kansainväliseen elokuvaan voidaan kuitenkin nähdä myös toisella tavalla: 1990-luvulta lähtien ollaan kyllä haluttu globalisoida paikalliset tuotteet, mutta myös muuttaa globaalit tuotteet sopivimmiksi paikallisille: kulttuurituotteista poistetaan viittaukset historiaan, uskontoon ja etniseen taustaan, eli kaikkeen, mikä on kulttuurisidonnaista ja tällä tavoin ne tehdään helpommin lähestyttäviksi ja vähemmän kyseenalaisiksi ulkomaisille yleisöille. Tuloksena on kokonaan uusi elokuvien ja tv-sarjojen laji: ”kulttuuriin sopeutettu” kulttuurituote. Esimerkiksi elokuvassa *Hiipivä tiikeri*, *piilotettu Lohikäärme* käytetään ”glokaalia” (globaali+lokaali) strategiaa kun siinä sekoitetaan transnationaaleja rahoitusmalleja sekä taide-elokuvan estetiikkaa ja samanaikaisesti luodaan näennäisesti paikallinen tarina. (Kerr 2010: 47.)

Jadesoturissa on nähtävissä sama ”glokaali” toimintamalli: rahoitus ja tuotanto ovat transnationaaleja, mutta tarina vaikuttaa paikalliselta. Suomalaisille tarttumapinnaksi on valittu *Kalevala*, mutta siitä ei *Jadesoturissa* ole juuri muuta jäljellä kuin Sampo – kiinalaiset voivat halutessaan tarttua omaan wu xia-perinteeseensä. *Jadesoturin* maisemat, paikat ja tapahtumat ovat riisuttuja kaikesta kulttuurisidonnaisesta, ja varsinkin suomalaisuus käy esille vain kielestä – ja Sammosta. Wu xia-tyyli on ehkä helpompi yhdistää kiinalaisuuteen, mutta mitään paikallista siinäkään ei ole. *Jadesoturikin* on siis siloteltu sopimaan laajoille yleisöille: Suomen ja Kiinan lisäksi elokuva on sopeutettu muihinkin (länsimaisiin) kulttuureihin sopivaksi.

Cook kirjoittaaakin, että kansallisten kriteerien käyttö kansainvälisessä elokuvassa on aina tuottanut hankaluuksia kaikille kulttuurialan toimijoille: hallitukset ja muut rahoituksesta vastaavat elokuvantekijät, kriitikot, tutkijat sekä yleisöt, jotka tunnistavat kansallisen elokuvan kulttuuriset ja viihteelliset arvot, käyvät keskustelua siitä, mikä on kansallisen elokuvan taloudellinen ja kulttuurinen infrastruktuuri tai esteettinen ja muodollinen strategia, tai minkälaisille yleisöille se on tarkoitettu ja minkälaiset odotukset sitä kohtaan on olemassa. Keskustelua käydään tietysti myös siitä, minkälainen suhde on taloudellisesti vahvoilla maailmanlaajuisilla mediayhtiöillä ja pienempimuotoisilla kansallisilla elokuvilla kuin myös siitä, miten Hollywoodin ulkopuolella tehdyt elokuvat voivat kilpailla kotimaisilla ja maailmanmarkkinoilla. Tästä näkökulmasta katsottuna paikallinen, kansallinen elokuva nähdään usein heikompana, siis vähemmän näkyvänä ja vähemmän toimintakykyisenä taloudellisesti ja kulttuurisesti kuin Hollywood-elokuva, mutta kuitenkin taiteellisesti korkeatasoisempana. Kun jonkun kansallisen elokuvan parista joskus nousee kansainvälinen hittielokuva, sen vastaanotto saattaa olla ristiriitaista: toisaalta hyvät kassatulot ovat toivottuja, mutta koska ne on saavutettu kansallisen tarkkuuden ja autenttisuuden kustannuksella, aivan täysin sydämin siitä ei voi iloita. Lopputulos nähdään kompromissina, jossa kansallinen elokuva kurkottaa oman markkinarakonsa yleisöjen kustannuksella massojen suosioon. Tällaisten tuntemusten taustalla on oletus siitä, että pienemmät, kansalliset elokuvat ovat epätasa-arvoisia kumppaneita kulttuurivaihdossa ja kansallisten kuvien kierrossa Hollywoodin kanssa: että ne ovat kaikkivaltiaan Hollywoodin uhreja. Cook ehdottaa näkökulman laajentamiseksi ”periferian nostalgian” ideaa, joka transnationaalisen virtauksen kontekstissa tunnistaa dynaamisen ja aaltoilevan suhteen, joka keskustalla ja periferialla on. Se pyrkii valtavirran ulkopuoliseen luovuuden tilaan, joka horjuttaa kulttuurintuotannon kenttää ja syrjäyttää keskuksen vallan. (Cook 2010: 24.)

Jadesoturille kävi hieman Cookin kuvailemalla tavalla: sen vastaanotto varsinkin Suomessa oli melko nihkeää, koska kyseessä ei ollutkaan ”tavallinen suomalainen elokuva”, vaan tyyllisesti jotain ihan muuta mihin oltiin totuttu. Suomalaisella elokuvalla ei ole mitään mahdollisuuksia taistella Hollywood-elokuvien kanssa siinä, kuinka paljon elokuva näyttää Hollywood-elokuvalta, niinpä Cookin ehdottama ”periferian nostalgia” voisi hyvinkin toimia suomalaisessa elokuvassa. Periaatteessa *Jadesoturi* toteuttikin omalla tavallaan tätä ajatusta, mallia kyllä haettiin Hollywoodista sekoittamalla suosittuja genrejä keskenään ja kertomalla yleismaailmallinen rakkaustarina, mutta *Kalevalan* ja wu xian ottaminen mukaan sekoittaa ainakin hieman totuttua kuvastoa ja tyyliä.

4.2.2 Transnationaali aasialainen elokuva

Länsimaiset tutkijat ovat viime aikoina teorisoineet transnationaalia innokkaasti, mutta ollaan aiheesta oltu kiinnostuneita muuallakin: transnationaalilla elokuvalla on pitkät perinteet kiinankielisen elokuvan alueella ja Sheldon Lu esittelikin ensimmäisenä vuonna 1997 transnationaalin kiinalaisen elokuvan käsitteen, joita yhdistää tietyt kielelliset ja kulttuuriset piirteet ”kiinalaisuudesta”, vaikka ne maantieteellisesti ovat hyvin kaukana toisistaan. (Lim ja Higbee 2010: 14.) Kiina on ollut kauan jakautunut manner-Kiinaan, Taiwaniin ja Hongkongiin, joista jokaisessa on kasvanut ja kukoistanut omanlaisensa elokuvakulttuuri. 1980-luvulta lähtien yhteistyö kansallisten ja alueellisten kolmen eri ”Kiinan” välillä, kuin myös muiden maiden välillä, on lisääntynyt. Hongkong on ilmeisin esimerkki yhteistyön lisääntymisestä ja näyttelijöiden, ideoiden ja motiivien liikkumisesta monenlaisten rajojen yli. Transnationalisuus, ”joustava tuotanto” ja ”joustava kansalaisuus” ovat arkipäivää hongkongilaisille elokuvantekijöille. (Lu 2005: 222.)

Lun mukaan transnationaalinen elokuvakin on kuitenkin jo jakautunut erilaisiin kategorioihin, kuten kaupallinen transnationaalinen elokuva, jota esimerkiksi *Hiipivä Tiikeri*, *piilotettu lohikäärme* ja Jackie Chanin elokuvat edustavat tai taiteellisempi indie-elokuva, johon varsinkin totalitaarisessa Kiinassa asuvat ohjaajat saavat muualta rahoitusta. (Lu 2005: 223-224.) *Hiipivä tiikeri* onkin hyvä esimerkki transnationaalista elokuvasta. Amerikassa tehty (mutta tuotettu yhteistyössä kiinalaisten ja jopa japanilaisten kanssa), kiinankielinen elokuva muutti ilmestyessään elokuvan tekijöiden tapaa suhtautua transnationaaliseen elokuvan tuottamiseen ja levittämiseen. *Hiipivä tiikeri* on yksi menestyneimmistä kiinankielisistä elokuvista, joita on tuotu länsimarkkinoille: se toi hyvin rahaa teatterilevityksessä ja kahmi monia palkintoja, mm. Golden Globen ja 4 Oscaria. Se oli ensimmäinen kiinaksi puhuttu, tekstitetty elokuva joka pärjäsi ennen kaikkea USA:n markkinoilla,

mutta myös muualla maailmassa. Koska elokuva menestyi niin hyvin, kaikki olisivat halunneet osansa sen menestyksestä: Hollywood (missä elokuva tehtiin), Hongkong (minkä perinteiden mukaisesti elokuva tehtiin) ja Taiwan (mistä ohjaaja Ang Lee on alun perin kotoisin) väittivät kaikki *Hiipivän tiikerin* olevan juuri heiltä lähtöisin. Kansallisen elokuvan käsite sai ihan uusia ulottuvuuksia, kun *Hiipivää tiikeriä, piilotettua lohikäärmettä* yritettiin kategorisoida. (Lu 2005: 220-222.)

Länsimaiselle katsojalle Hongkong-elokuva saattaa näyttäytyä populaarina sen alentavimmassa muodossa: kamppailulajielokuvat edustavat koko Aasian filmiteollisuutta. Jotkut tutkijat ovat sitä mieltä, että kaupalliset Hongkong-toimintaelokuvat voidaan nähdä myös erittäin poliittisina, mutta tavalliselle katsojalle poliittinen ulottuvuus tuskin kovin helposti aukeaa. (Cieko 1997: 221). Lun mukaan ”kansallisuus” on myös nyky(Hollywood)elokuvissa korvattu ”etnisyydellä”, joka on muuttunut liikkuvaksi käsitteeksi ja ylittääkin vaivattomasti kansallisia rajoja. ”Etninen identiteetti”, esimerkiksi kiinalaisuus, ei ole enää suorassa yhteydessä kotimaahan ja kansallisuuteen, vaan siitä otetaan parhaat päältä nautittavaksi missä päin maailmaa tahansa: esimerkiksi kamppailulajit, joita käytetään nykyään myös Hollywood-elokuvissa tuomaan itämaista vivahdetta tavalliseen toimintaelokuvaankin. Näin ollen aasialainen kulttuuri muuttuu pikkuhiljaa ohueksi postmoderniksi pastissiksi siitä, mitä se synnyinsijoillaan on. Etnisyys on muuttunut transnationaaliksi, liikkuvaksi, alueettomaksi ja jopa humoristiseksi, eikä sillä ole mitään yhteyttä historiaan tai kansalliseen politiikkaan. (Lu 2005: 230-231.) *Hiipivä tiikeri* ja *Jadesoturi* eivät varsinaisesti sorru Lun tarkoittaman ”etnisyyden” käyttöön, koska tapahtumapaikkoina kuitenkin ovat Kiina ja Suomi: siitä huolimatta mieleen tulee, ettei etnisyys tai kansallisuus ole kummassakaan elokuvassa ihan aitoa, vaan ennemminkin Lun kuvailemaa transnationaalista etnisyyttä.

4.2.3 Transnationaali suomalainen elokuva

Suomalaista elokuvaa on pitkään tutkittu vain oman maan kontekstista, vaikka kotimainen ja ulkomainen ovat paljon päällekkäisempiä käsitteitä kuin yleensä ajatellaan. Transnationaalisuus ei ole terminä ollut suomalaisessa elokuvatutkimuksessa käytössä kovin kauaa, mutta elokuvanteon käytännöissä se ei ole uusi asia meilläkään ja myös kriitikot olivat tietoisia kansainvälisistä virtauksista jo 1920-luvulla: vaikka elokuvaa pidettiin kansallisena taiteena, suhtauduttiin varsinkin amerikkalaisiin elokuviin kansainvälisenä viihteenä. Kääpä ja Seppälä ovatkin sitä mieltä, että

suomalaista elokuvatuotantoa ja –kulttuuria tulisikin tarkastella muutenkin kuin perinteisen kansallisen elokuvan viitekehuksesta. (Kääpä ja Seppälä 2012: 9, 18).

Käävän ja Seppälän mukaan suomalainen elokuva on samaan aikaan sekä kansallista että kansainvälistä. Suomalainen elokuva kytkeytyy erityisesti eurooppalaiseen ja pohjoismaiseen elokuvaan, niin tyyllisesti kuin tuotannollisestikin. Suomalaisella elokuvalla ollaan aina toivottu myös kansainvälistä näkyvyyttä, niin kulttuurisesta kuin taloudellisestakin syystä: elokuvan alkuaikoina ajateltiin, että elokuvien avulla voidaan tehdä maata kansainvälisesti tunnetuksi, nykyään tiedetään, että kansainvälisiltä markkinoilta saadaan isommat rahat kuin pelkästä kotimaan levityksestä. (Kääpä ja Seppälä 2012: 16-17.) Suomen elokuvasäätiö näkee, että nykyelokuvien tuotannossa avainsanoja ovat genretuotannot ja kansainvälisyys: säätiössä toivotaan, että genre-elokuvia tehtäisiin Suomessakin mahdollisimman paljon (Kääpä 2012: 91,97).

Suomea tunnetuksi maailmalla on tehnyt kansainvälisesti tunnetuin ohjaaja Aki Kaurismäki. Kaurismäki on niin sanottu auteur: sen lisäksi että hän ohjaa ja tuottaa itse elokuvansa, hänellä on persoonallinen, tunnistettava kerrontatyyli; genre-elokuvia häneltä on turha odottaa ilmestyväksi. Kaurismäki on yleensä kuvannut elokuvissaan Suomea ja suomalaisia (Toiviainen 2009.) (ei kuitenkaan sellaisella tavalla, että jokainen suomalainen voisi siihen samastua) mutta hänen uusin elokuvansa, *Le Havre* (2011) on niin tuotannoltaan kuin tarinaltaankin hyvin vähän suomalainen. *Le Havre* on transnationaali elokuva, yhteistuotanto, joka on saanut rahoitusta Suomesta, Ranskasta ja Saksasta; jonka näyttelijät ovat suomalaisia ja ranskalaisia (dialogi on ranskaksi); joka sijoittuu Le Havren kaupunkiin Ranskaan, jonne afrikkalaispakolaiset joutuvat vahingossa; joka on palkittu niin suomalaisena kuin ranskalaisena elokuvanakin ja joka ammentaa tyyliinsä ympäri maailman. (Kääpä ja Seppälä 2012: 8-9.) Kun suomalaisten ylpeys, tiukasti kansalliseen identiteettiin yhdistyvä hahmo tekee näin selkeästi transnationaalin elokuvan, on selvää, ettei suomalainen elokuva tarkoita enää pelkästään Suomessa suomalaisille tehtyä elokuvaa.

Vaikka kansainvälisyydestä on haaveiltu ja siihen ollaan pyritty, aina suomalaisen elokuvan muuttaminen kansainvälisemmäksi ei ole onnistunut kovin hyvin, vaan elokuvan kansalliset piirteet ovat jääneet minimiin ylikansallisten kulttuuripiirteiden, eli lähinnä Hollywoodista lainattujen temppujen määrittäessä elokuvan tyylin. Kyseessä on Kerrin kritisoima elokuvan globalisaatio, joka Suomessakaan ei ole aina toiminut, vaan ylikansalliseen tapaan tuotetut elokuvat ovat saaneet huonon vastaanoton. Poikkeuksena voidaan pitää niin Hollywoodista tyyliinsä lainannutta *Iron Sky*'ta (2012) kuin myös Hongkongista mallia ottanutta *Jadesoturina*. Mutta vaikka tyyli onkin

lainattu muualta, tuotantopolitiikan kannalta myös kansallisuudella, tässä tapauksessa suomalaisuudella, on merkitystä: kummankin elokuvan rahoituksessa on ollut apuna myös Suomen elokuvasäätiö, joka on avannut ovia myös yhteistyöhön ulkomaisten rahoittajien kanssa. (Kääpä ja Seppälä 2012: 20-22.)

Suomalaisesta elokuvahistoriasta (luonnollisista syistä) tyystin puuttuva postkoloniaalisesti kriittinen elokuva on yksi transnationaalien elokuvatutkimuksen kulmakivistä. Suomella ei ole laajaa kolonialistista historiaa, joten myöskään jälkikolonialistista kulttuuria ei ole päässyt syntymään. Transnationaalissa elokuvatutkimuksessa postkolonialismista löytyy useita yhtymäkohtia monikulttuurisuuteen, jonka käsittely on ollut verrattain yleistä viime vuosina suomalaisessa elokuvassa. Monikulttuurisuus käy aina dialogia kansallisen kanssa ja tuo esille vallalla olevia moraalisia ja poliittisia käsityksiä yhteiskunnallisesta tasa-arvoisuudesta ja oikeudenmukaisuudesta. Suomalaisessa elokuvassa monikulttuurisuutta kuvaamalla tarkastellaan suomalaisen ja ulkomaisen kulttuurin suhdetta, eli miten suomalaisuus suhtautuu toiseen kulttuuriin ja toisaalta miten suomalaisuus näyttäytyy toisen kulttuurin perspektiivistä katsottuna. Postnationaalisuus on transnationaalien elokuvatutkimuksen osa-alue, joka selventää ja kärjistää kansallisen käsitteen rajoittuneisuutta. Kyseessä on kriittinen tapa ymmärtää eri kulttuuriryhmien epätasapainoista osuutta kansallisvaltion kulttuuri- ja yhteiskuntapolitiikassa. Elokuvan ironisoidessa tai kyseenalaistaessa kansallisen kulttuurin itsestäänselvyyksiä, kyseenalaistetaan myös yhtenäiskulttuurin merkityksiä. Myös postnationalismi ja kansallisen yhtenäisyyden politisointi ja purkaminen on ollut harvinaista suomalaisessa elokuvakulttuurissa. (Kääpä ja Seppälä 2012: 23-25). Vaikka *Jadesoturia* voisi ehkä luonnehtia monikulttuuriseksi elokuvaksi postkoloniaalinen tai postnationaalinen elokuva se ei ole. Kaikuja kummastakin siinä voi silti nähdä: miten suomalaisuus ja kiinalaisuus kohtaavat ja kuinka katsojat suhtautuvat niiden limittymiseen. Kansallisen kulttuurimme kulmakivi *Kalevala* muuttuu joksikin, mitä sen ei olla ajateltu olevan: Suomen rajat ylittävä, kansainvälinen kertomus. Mitään poliittista tai oikeasti kovinkaan paljon yhtenäiskulttuuria kyseenalaistavaa *Jadesoturissa* ei kuitenkaan ole.

4.3 Jadesoturi transnationaalina elokuvana

Transnationaalista elokuvaa ollaan usein lähestytty siltä kannalta, että se on vastakohta kansalliselle elokuvalle: Käävän ja Seppälän mukaan transnationaalisuus kuitenkin viittaa kansallisten ilmiöiden kansainväliseen ulottuvuuteen, se on tapa ymmärtää kansallisen elokuvakulttuurinmuutoksia kansainvälisen kulttuurivaihdon kehyksessä. *Jadesoturin* juonen pohjana on *Kalevala*, jota

suomalaiskansallisempaa ilmiötä saa hakea, mutta muuten koko elokuva on enempi tai vähempi kansainvälinen. *Jadesoturia* voi siis lähteä tutkimaan kansallisen tai kansainvälisen näkökulman kautta, mutta eniten saa irti, kun tekee sen kummallakin tavalla.

Aiemmin mainittu Benedict Andersonin määritelmä kansakunnasta ”kuviteltuna yhteisönä” on keskeisellä sijalla kun tutkitaan kansallista elokuvaa: kansallisen elokuvan on väitetty olevan ”koko kansan elokuvaa” vaikka todellisuudessa se pyrkii rakentamaan mielikuvaa kansalaisten samanlaisuudesta ja unohtaa yhteiskunnalliset erot. Ajatus siitä, että kaikki suomalaiset elokuvat ovat suomalaiskansallista elokuvaa muuttaa kansallis-käsitteen itsestään selväksi ja yleispäteväksi termiksi, jolla korostetaan elokuvan ja kansalliskulttuurin välistä kytköstä. Kuviteltua yhteisöä luodaan mm. kritiikittömällä ”suomalaisuuden” määritelmällä: kun elokuvassa näytetään vaikkapa kansallisia ja paikallisia viitteitä ja stereotyyppisiä, rajautuu katsojakunta tarkasti vain heihin, jotka kokevat kansallisuuden olevan juuri sitä, mitä elokuvassa näytetään. Elokuvat, jotka perustuvat utopistiseen käsitykseen kansallisesta homogeenisuudesta ovat syntyneet vastareaktionä yhteiskunnallisille muutoksille: kansallisuus ja paikallisuus vastaan kansainvälisyys ja maailmanlaajuisuus. (Kääpä ja Seppälä 2012: 13-14.)

Jadesoturi purkaa käsitystä siitä, että kaikki suomalaiset elokuvat olisivat suomalaiskansallisia: vaikka tarinan pohjalla on *Kalevala*, ”kaikkien” suomalaisten alkutaru, elokuva ei edes yritä luoda kuvaa stereotyyppisestä suomalaisuudesta. Kai, Sammontakojan poika, on edellisessä elämässään ollut kiinalainen! Kalevalainen kansa ei koostukaan enää pelkästä suomalaisesta sisusta vaan siihen on sekoittunut itämaista eksotiikkaa. *Jadesoturi* onnistuu purkamaan myyttiä siitä, että *Kalevala* olisi perin suomalainen, pienen maamme rajojen sisäpuolelle sulkeutuva alkutaru, jonka jalanjäljissä me suomalaiset elämme elämäämme. *Jadesoturista* voikin löytää kahtalaista identiteetin rakennus- ja käsitystapaa: ensimmäisen, kansallista identiteettiä lähellä olevan tavan mukainen käsitys on nähtävissä helposti elokuvasta, ammentaahan se tarinansa Suomen kansan historiaksi mielletystä kertomuksesta, *Kalevalasta*. *Jadesoturi* tuottaa käsitystä kalevalaisesta kansasta, johon kaikkien suomalaisten pitäisi olla helppo samastua. Elokuvasta voidaan löytää myös eroavaisuuksiin perustuvaa identiteetin rakentamista: Kain sijoittaminen entisessä elämässä maapallon toiselle reunalle, Kiinaan, tuottaa valtaisan eron suomalaisuuden kuvaukseen. Myös Sammon takojan ja itse Sammon väitetään olevan kotoisin muualta kuin Suomesta: meille tuttu seppä Ilmarinen on muuttanut Seng-Puksi ja Sampokin on toiselle kansalle kuuluva myyttinen esine. Äkkiseltään tuntuukin, että koko suomalainen identiteetti kyseenalaistetaan sijoittamalla sankarit aivan toiseen maahan kuin Suomeen, mutta elokuvassa käy kuitenkin ilmi, että vain Sintain

isä on ollut kiinalainen ja hänen äitinsä suomalainen. Joten vaikka eroa tehdään sijoittamalla menneisyys muualle kuin omaan maahan, käy ilmi, että sankaruus on suomalaista ja voimme hyvillä mielin samastua Kaihin.

Jadesoturi ravistelee siis suomalaista identiteettiä mutta myös suomalaista elokuvatuotantoa: se ei kytkeydy eurooppalaisen elokuvaperinteeseen, kuten monet suomalaiset elokuvat tekevät, vaan suuntaa saman tien laajemmalle, koko maailmaan. Tuotannossa Euroopan suuntaan silti käännettiin: yhteistyötä tehtiin virolaisten ja hollantilaisten kanssa. Kansainvälisyyden vie tietysti uudelle asteelle yhteistyö kiinalaisten kanssa: siihen ei moni eurooppalainen ole pystynyt, saati että olisi saanut elokuvansa Kiinaan levitykseen. Kaikki *Jadesoturissa* puhuu kansainvälisyyden ja mahdollisimman laajan levikin puolesta ja tuotantotiimi on toki suoraan myöntänyt, että pelkästään Suomen markkinoille ei ollut aie jäädä. Koska elokuva on selkeästi wu xia-perinteen jatkaja, luonnollisin suunta olivat Aasian markkinat: kovin laajaan levikkiin *Jadesoturi* ei siellä yltänyt, mutta suomalaisiksi elokuvaksi näkyvyys oli laajamittaista.

Transnationaalisuus näkyy siis selvästi *Jadesoturin* tuotannossa, mutta sen voi ajatella transnationaali myös genreltään. Kuten aiemmin totesin, *Jadesoturi* on genrehybridi, mutta se ei yhdistele pelkästään perinteisiä Hollywood-genrejä, vaan ottaa mukaan eksoottisen wu xian ja muulle maailmalle vielä eksoottisemman suomalaiskansallisen elokuvan. Tämän luvun alussa mainitsin, että elokuvan juoni pohjautuu *Kalevalaan*, jota suomalaisempaa ilmiötä saa hakea... vai olisiko Lönnrotkin voinut saada vaikutteita muualta ja voisiko kansalliseepoksestammekin löytyä transnationaaleja piirteitä?

5 PÄÄTÄNTÖ

Kalevalan transnationaalien piirteiden tutkimus saa jäädä seuraavan aiheeseen tarttuvan tutkittavaksi, minä tutkintässä työssä sitä, miten *Jadesoturista* rakentuu transnationaali genrehybridielokuva. *Jadesoturi* on selkeästi genreltään hybridi, siinä sekoittuu kiinalainen wu xia ja suomalainen realismi, kuin myös fantasia ja melodraama. Elokuva jatkaa suomalaisen elokuvan perinteistä linjaa ensinnäkin aihevalinnallaan ja toiseksi Suomessa tapahtuvien kohtausten tyyllillä, mutta on myös osa wu xia-elokuvan historiaa: ensimmäiset suuren budjetin suomalaiset wu xia-kohtaukset ansaitsevat paikkansa niin suomalaisessa elokuvahistoriassa kuin myös wu xia-elokuvan historiassa. Transnationaaliksi elokuvaksi *Jadesoturi* rakentuu eniten tuotannon ja levityksen kautta, mutta toki myös sisältönsä puolesta. Suomalais-hollantilais-virolais-kiinalainen tekijäjoukko kuvasi elokuvaa Kiinassa asti, ja kansainvälisten yhteyksien avulla *Jadesoturi* pääsi Kiinaan myös levitykseen. *Kalevalasta* lainattu tarina, joka sekoittuu kiinalaiseksi väitettyyn kansantaruun ja kiinalaiseen kerrontatyyliin sekoittaa suomalaisuuden ja kiinalaisuuden ja tekee elokuvan tarinastakin rajoja ylittävän.

Toisessa luvussa esittelin *Jadesoturi*-elokuvan, ja sen ohjaajan AJ Annilan. Alaluvuissa käsittelin *Jadesoturin* tuotantoa ja vastaanottoa niin Suomessa kuin Kiinassakin, sekä kävin läpi elokuvan juonen yhteyttä *Kalevalaan*. Pietari Kääpä ja Guan Wenbo ovat tutkineet *Jadesoturin* paikallista vastaanottoa niin Suomessa kuin Kiinassakin, mutta muita lähteitä vastaanotolle ei oikein löytynyt. Oma tutkimukseni nojaa siis tältä osin paljon Käävän ja Wenbon näkemyksiin.

Kolmas luku käsitteli *Jadesoturin* genrehybridyyttä, eli sitä miten siinä on piirteitä monista eri genreistä. Kävin läpi genre- ja genrehybriditeoriaa, joiden selvittämisessä käytin Rick Altmanin ja Veijo Hietalan näkemyksiä asiasta. Alaluvuissa keskityin muutamiin *Jadesoturissakin* esiintyviin genreihin: käsittelin wu xiaa ja suomalais-kansallista elokuvaa myös esimerkkien kautta, wu xiaa *Hiipivä tiikeri, piilotettu lohikäärme*-elokuvan avulla ja suomalaiskansallista elokuvaa *Kalevala*-filmatisointien kautta. Kerroin myös lyhyesti miten *Jadesoturi* yhdistyy muihin genreihin, kuten fantasiaan ja melodraamaan.

Jadesoturi on lähtökohdiltaankin sekoitus, hybridi: suomalaisuus ja kiinalaisuus, menneisyys ja nykyisyys, suomalais-kansallinen realismi ja wu xia sekoittuvat koko elokuvan ajan. *Jadesoturissa* on myös muita genrejä: fantasiaa itseoikeutetusti, melodraamaa sydäntä raastavan rakkaustarinan

siivittämänä. Toimintaa ja seikkailuakin elokuvasta löytyy. Lopputulos kuulostaa sekasotkulta, mutta liittyy sujuvasti nykypäivän (Hollywood-) elokuvien jatkumoon.

Neljännessä luvussa käsittelin transnationaalia yleisesti ja elokuvassa, alaluvuissa pyrin tuomaan esiin myös tutkijoiden kriittisiä näkökulmia transnationaalisuuteen, sekä tutkin transnationaalisuutta niin aasialaisessa kuin suomalaisessakin elokuvassa. Transnationaalia ovat teorisoineet mm. Higbee ja Lim sekä Kääpä ja Seppälä: käytin heidän ajatuksiaan selvitellessäni käsitteen monimutkaisuutta. Transnationaalisuus on niin laaja ja epämääräinenkin käsite, että sen ymmärtäminen ja käyttäminen analysoinnissa oli haastavaa: termi itsessään ei auennut kovinkaan helposti, eikä sen käyttö teoreettisena työkaluna ollut yhtään sen helpompaa.

Jadesoturin transnationaalisuus näkyy oikeastaan joka tutkittavalla saralla: se ravistelee suomalaista identiteettiä ja suomalaista elokuvatuotantoa: kansainvälisyys vietiin uudelle tasolle yhdistämällä *Kalevalan* tarinat kiinalaiseen kansanperinteeseen ja tekemällä yhteistyötä kiinalaisten elokuvantekijöiden kanssa. Sisältö, tuotanto, levitys, markkinointi ja vastaanotto, kaikki oli yhtä aikaa suomalaista ja kansainvälistä, siis transnationaalia.

Jadesoturi toi suomalaiseen elokuvaan paljon uutta: wu xian, genre-ajattelun, ja osaltaan myös transnationaalisuuden. Suomen elokuvahistoriassa genre-elokuvilla ei ole ollut suurta sijaa, mutta jos Suomen elokuvasäätien ja tekijöiden toiveet toteutuvat lajityypillisiä elokuvia alkaa Suomessakin ilmestyä enemmän, jolloin myös niiden tutkiminen käy helpommaksi ja mielekkäämmäksi. Transnationaalisuus on alkanut saada jalansijaa myös suomalaisessa elokuvatutkimuksessa, ja se onkin hedelmällinen näkökulma myös kansallisena pidetyn taidemuodon tutkimiseen. Oma tutkimukseni raapaisi vain pintaa elokuvan transnationaalisuudesta puhuttaessa: kuten Kääpä ja Seppälä totesivat, mitään kansallista elokuvaa ei koskaan ole ollutkaan olemassa, vaan kaikki elokuvat ovat tavalla tai toisella transnationaaleja.

Lähteet

Primaarilähde: Antti-Jussi Annila: *Jadesoturi* (2006)

Painetut lähteet

Altman, Rick 1999/2002: *Elokuva ja genre*. Englanninkielinen alkuteos Film/Genre. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.

Anderson, Benedict 1983/2007: *Kuvitellut yhteisöt – Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino.

Bacon Henry, Lehtisalo Anneli ja Nyysönen, Pasi 2007: Johdanto. *Teoksessa Suomalaisuus valkokankaalla – kotimainen elokuva toisin katsoen*. Toim. Henry Bacon, Anneli Lehtosalo & Pasi Nyysönen. Helsinki: Like. 9-17.

Bamyeh, Mohammad, A. 1993: Transnationalism. *Current Sociology*, vol. 41, No. 3. 1-95.

Castrén M.A. 1853: *Nordiska resor och forskningar. Föreläsningar i Finsk mytologi*. Helsingfors: Finska Litteratur-Sällskapets Tryckeri.

Cieko, Anne T. 1997: Transnational Action. John Woo, Hong Kong, Hollywood. Teoksessa: *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Toim. Sheldon H. Lu. Honolulu, HI, USA: University of Hawaii Press. 221-237.

Cook, Pam 2010: Transnational utopias: Baz Luhrmann and Australian cinema. *Transnational Cinemas*. 1:1. 23-36.

Higbee, Will ja Song Hwee, Lim 2010: Concepts of transnational cinema: towards transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*. 1:1. 7-21.

Hietala, Veijo 1996: *The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Hietala, Veijo 2007: *Media ja suuret tunteet – Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Immonen, Kari - Kallioniemi, Kari - Kärki, Kim - Laine, Kimmo - Salmi, Hannu 2008: Kalevalasta populaarikulttuuriin. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuuttila ja Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS. 448-500.

Laine, Kimmo 2007a: Seitsemän veljestä, kahdeksan käsikirjoitusta – kilpailu kansallisromaanin filmaamisesta. Teoksessa *Suomalaisuus valkokankaalla – kotimainen elokuva toisin katsoen*. Toim. Henry Bacon, Anneli Lehtosalo & Pasi Nyysönen. Helsinki: Like. 53-86.

Laine, Kimmo 2012: Elokuvatutkimus. Teoksessa *Genre-analyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toim. Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tillilä ja Mikko Lounela. Helsinki: Gaudeamus. 474- 478.

Lu, Sheldon H. 2005: Crouching Tiger, Hidden Dragon, Bouncing Angels – Hollywood, Taiwan, Hong Kong, and Transnational Cinema. Teoksessa *Chinese-language Film. Historiography, Poetics, Politics*. Toim. Sheldon H. Lu ja Emilie Yueh-yu Yeh. Honolulu: University of Hawai'i Press. 220-233.

Kalevala 1849/1958. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Kerr, Paul 2010: Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema. *Transnational Cinemas*. 1:1. 37-51.

Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka ja Piela, Ulla 2008: Alkusanat. Teoksessa: *Kalevalan kulttuurihistoria*. Helsinki: SKS.

Kääpä, Pietari 2012: Haastattelu. Kotimaisen elokuvan kansainvälisyys: tuotannon ja markkinoinnin näkökulma. *Lähikuva*. 3:2012. 89-97.

Kääpä, Pietari ja Wenbo, Guan 2011: Santa Claus in China and Wu xia in Finland: Translocal reception of transnational cinema in Finnish and Chinese film cultures. *Participations – Journal of Audience & Reception Studies*. 8:2. 24-51.

Kääpä, Pietari ja Seppälä, Jaakko 2012: Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuvakulttuuriin. *Lähikuva*. 3/2012. 9-32.

Neale, Steve 2000: *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Pringle, David 1998: *The Ultimate Encyclopedia of Fantasy. The Definitive Illustrated Guide*. London: Carlton.

Teo, Stephen 1996: *Hongkong-elokuva. Aasian unelmatehtaan nousu ja (t)uho*. Suomennos, toimitus ja kuvitus Mika Siltala. Helsinki: Like.

Turunen, Risto 2008: Kalevala-Suomi: Imatra, ystävyys ja perinnönjako. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuuttila ja Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS. 426-447.

Vertovec, Steven 2009: *Transnationalism*. New York: Routledge.

Internet-lähteet

Ahlroth, Jussi 2006a: Jadesoturi vei Kalevalan Kiinaan. *Helsingin Sanomat* 6.10.2006. URL: www.hs.fi/arkisto [vaatii käyttäjätunnuksen] Viitattu 23.9.2013.

Ahlroth, Jussi 2006b: Oliko Sampo Tiibetissä? *Helsingin Sanomat* 6.10.2006. URL: www.hs.fi/arkisto [vaatii käyttäjätunnuksen] Viitattu 23.9.2013.

Asplund Anneli ja Mettomäki Sirkka-Liisa, 1998: Kalevala. *Suomalaisen kirjallisuuden Seura*. URL: <http://www.finlit.fi/kalevala/index.php?m=11&l=1> Viitattu 12.12.2013.

Dirks, Tim 2013: Fantasy films. *Filmsite*. URL: <http://www.filmsite.org/fantasyfilms.html> Viitattu 12.12.2013.

Forsberg, Tiina 2006: Kalevala ja kung fu yhteen taottuna. *Film-O-Holic.com*. URL: <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/aj-annila-jadesoturi/> Viitattu 12.12.2013.

Helsingin Sanomat 2006a: Suomalainen Jadesoturi ensi-iltaan Torontossa. *Helsingin Sanomat* 3.8.2006. URL: www.hs.fi/arkisto [vaatii käyttäjätunnuksen] Viitattu 23.9.2013.

Helsingin Sanomat 2006b: Jadesoturille syksyn paras kotimaisen elokuvan avaus. *Helsingin Sanomat* 17.10.2006. URL: www.hs.fi/arkisto [vaatii käyttäjätunnuksen] Viitattu 23.9.2013.

Kinnunen, Kalle 2013: Kannibaalien perhe-elämästä: A.J. Annila lähtee Yhdysvaltoihin kauhuelokuvantekoon. *Suomen Kuvalehti*. URL: <http://suomenkuvalehti.fi/blogit/kuvien-takaa/kannibaalien-perhe-elamasta-aj-annila-lahtee-yhdysvaltoihin-kauhuelokuvantekoon> Viitattu 12.12.2013.

Laine, Kimmo 2007b: Sampo. Suomalaisen elokuvan festivaali. URL: http://www.suomalaiselokuvanfestivaali.fi/site/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=77 Viitattu 12.12.2013.

Lundgren, Inkeri 2005: Jadesoturin matka maailmalle. *Media*. Syksy 2005. URL: http://www.mediadesk.fi/filez/Media_desk_syksy05.pdf Viitattu 12.12.2013.

Miscevic, Nenad 2010: Nationalism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/nationalism/> Viitattu 12.12.2013.

Merriam-Webster 2013: *Transnational*. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/transnational> Viitattu 12.12.2013.

Pollard, Mark 2009: Wuxia Pian. *GreenCine*. URL: <http://www.greencine.com/static/primers/wuxia1.jsp> Viitattu 12.12.2013.

Sillanpää, Sami 2006: Jadesoturi sai suurellisen ja hämmentyneen vastaanoton Kiinassa. *Helsingin Sanomat* 28.10.2006. URL: www.hs.fi/arkisto [vaatii käyttäjätunnuksen] Viitattu 23.9.2013.

Suomen elokuvasäätö 2005: Tilastoja 2005. URL: <http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/FactsAndFigures2005.pdf> Viitattu 12.12.2013.

Suomen elokuvasäätiö 2006: Tilastoja 2006. URL http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Tilastoja_2006.pdf Viitattu 12.12.2013.

Toiviainen, Sakari 2009: Kaurismäki, Aki (1957-). Kansallisbiografia-verkojulkaisu. *Suomalaisen kirjallisuuden seura*. URL: <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4955/> Viitattu 12.12.2013.

Vertovec, Steven 1999: Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies*. Vol.22, no.2. URL: <http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/conceiving.PDF> Viitattu 12.12.2013.