

---

Outi Hakola

## Epäilyttävä Zhang Yimou

Kiinan valtio on lähes kaikin mahdollisin tavoin vaikeuttanut ohjaaja Zhang Yimoun elokuvatuotantoa ja elokuvien julkaisemista. Tästä huolimatta Zhang jatkaa elokuviensa tekoa kotimaassaan, vaikka hänellä on moninaisia kansainvälisiä kytöksiä. Ilman kansainvälistä rahoitusta ja julkaisukanavia ohjaaja ei kenties olisi kyennyt julkaisemaan kolmeatoista kopitkää elokuvaansa, joista useat ovat voittaneet lukuisia kansainvälisiä palkintoja.

Zhang Yimou edustaa kiinalaisen elokuvan viidettä sukupolvea, joka tunnetaan estetiikastaan ja yhteiskunnallisuudesta. Kiinalaista elokuvaa jaotellaan sukupolvien mukaisesti toisaalta elokuvakulttuurin ajoittaisten kukoistuskausien ja toisaalta Pekingin elokuva-aka-

temiasta valmistuneiden opiskelijaryhmien mukaisesti. Viides sukupolvi valmistui elokuvaakatemiasta 1980-luvulla.

Zhang Yimoun elokuvat ovat sidoksissa ohjaajan omakohtaisiin kokemuksiin kiinalaisesta yhteiskunnasta, erityisesti sen vaihtelevasta kommunistisesta kehityksestä. Viidettä sukupolvea ovat yhdistäneet kokemukset kulttuurivallankumouksesta ja sen jälkeisestä yhteiskunnasta. Yhteiskunnalliset vaihtelut ovat muutenkin vaikuttaneet voimakkaasti kiinalaiseen elokuvaan, koska elokuvien vuosisata on ollut maassa myös kommunismin vuosisata ja kommunismissa taiteiden ilmaisuvapaus on sidottu poliittisiin tilanteisiin.

### Sensuroinnin perinne

Kiinalainen elokuva aloitti matkansa puhtaalta pöydältä. 1930-luvulla elokuvien tekijät olivat vasemmistolaista älymystöä, jotka lainasivat töihinsä muissa taiteissa vallalla olleen sosiaalisen realismin. Ilmaisullista mykkäkautta on kutsuttu kiinalaisen elokuvan kultakaudeksi vertauksena Hollywoodin saman aikakauden tuotantoon.<sup>1</sup> Tällä sosialismin alkukaudella kyse oli vielä älymystön ideologiasta, ei vielä valtiollisesta politiikasta.

Maassa ymmärrettiin nopeasti elokuvan propagandistiset mahdollisuudet. Maan johto otti hallintaansa elokuvan teon ja levityksen sekä aloitti elokuvatasavallan perustamisen jälkeen

(1949) kiinnostuttiin elokuvan kyvystä palvella puolueen tarkoituksia.<sup>2</sup> Leo Ou-Fan Lee kuvaileekin muutosta siten, että esteettisestä sosiaalisesta realismista siirryttiin ideologiseen sosialistisen realismin kauteen, joka kesti aina Maon kuolemaan saakka.<sup>3</sup>

Sosialistisen realismin kaudella elokuvien asema vaihteli laidasta laitaan. Vallankumouksen jälkeinen voimakas sensuuri vähensi elokuvien tekoa. Puolue kuitenkin koulutti tekijöitä toteuttamaan elokuvapropagandaa ja maahan perustettiin vuonna 1956 Pekingin elokuva-akatemia. Koulusta ehti valmistua vain yksi sukupolvi ennen koulun sulkemista ja valtion suorittamia ”puhdistuksia”. Kulttuurivallankumouksen vaikutukset elokuvaan olivat tuhoisat. Elokuvien tuotanto oli lähes nollassa, ja tilanteesta toipuminen kesti pidempään kuin muilla taiteenaloilla.<sup>4</sup>

Merkittäväksi käänneeksi kiinalaiselle elokuvalle muodostui Maon kuolema 1976. Tämä syysäsi liikkeelle kulttuurin, yhteiskunnan ja talouden rakenteiden purkamisen ja uudelleen rakentamisen. 1980-luvun alussa avattiin uudelleen Pekingin elokuva-akatemia, josta valmistui pian viides sukupolvi.

Viidennen sukupolven myötä elokuva alkoi uusiutua teemoiltaan, estetiikaltaan ja kerronnaltaan. Nuoret tekijät korostivat teatteriperinteen sijaan elokuvallisia piirteitä. Dramaattisuus korvattiin kuvaston ja asetelmien merkityksellä sekä pelkistetyllä dialogilla. Juonen sijasta korostettiin symbolisten kuvastojen merkitystä.<sup>5</sup> Samalla sukupolvi edusti vastarintaa, jonka tarkoituksena oli purkaa kulttuurista keskustaa.<sup>6</sup> Zhang Yimoun lisäksi tätä sukupolvea

edustavat muun muassa Chen Kaige ja Tian Zhuangzhuang.

Paul G. Pickowicz kutsuu tätä uutta aikakautta postsosialistiseksi elokuvaksi ja kehittää eteenpäin Leo Ou-Fan Leen ajatusta kiinalaisen elokuvan jakamisesta sosiaaliseen ja sosialistiseen realismiin. Pickowicz huomauttaa, että sosialismi on ollut Kiinassa positiivisesti arvotettu kulttuurin muoto. Postsosialismi ei pyrikään kieltämään sosialismia, mutta haluaa ilmaista sen ongelmia ja sitä kautta vaikuttaa systeemiin positiivisesti. Postsosialistiset elokuvat pyrkivät heijastamaan Kiinan moniulotteista kulttuuria, joka sosialistisessa realismissa ei ollut aina mahdollista.<sup>7</sup>

Vaikka viides sukupolvi sai aloittaa elokuvien teon aiempaa avoimemmassa ympäristössä, elokuvien tekeminen ei ole ollut vapaata. Kuten Anna Kainulainen tuo esille, kiinalaiset osittain myös hyväksyvät valtion asettamat rajoitukset. Monella kiinalaisella on muistissaan kulttuurivallankumouksen kaaos, johon ei haluta palata. Niinpä ollaan valmiita hyväksymään puolueen pakotteet kohti yhtenäisyyttä. Eräs pakotteiden muoto on elokuvien sensurointi.<sup>8</sup>

Elokuvien tekoa on rajoitettu monella tapaa: rahoituksen ohjaamisella, sensuroinnilla, elokuvien kieltämisellä, jopa tuhoamisella, sekä elokuvatekijöiden vapauksia rajoittamalla. Nämä rajoitteet ovat erityisesti kohdistuneet yhteiskunnallisesti kommentoivien viidennen sukupolven elokuviin. Valtiovalta ei halua tunnustaa näitä Kiinan kansainvälisesti tunnetuimpien elokuvatekijöiden saavutuksia. Esimerkiksi elokuvan 100-vuotisjuhliin ja samalla kiinalaisen elokuvan 90-vuotisjuhliin vuonna

1996 ei kutsuttu Zhang Yimouta ja muita viidennen sukupolven ohjaajia. Kuten Zhang Yimou itse toteaa, he ovat valtiovallan silmissä epäilyttäviä hahmoja.<sup>9</sup>

### Epäilyttävä kansalainen

Zhang Yimoun kohdalla epäilyttävyys nousee jo perhetaustasta. Hänen äitinsä oli lääkäri ja usein työttömänä olevaa isää epäiltiin puolueen vastaisesta toiminnasta. Zhangin tausta toimi esteenä elokuvaauran alussa. Hän hakeutui kulttuurivallankumouksen päätyttyä opiskelemaan juuri avattuun Pekingin elokuva-akatemiaan, mutta hänet hylättiin liian vanhana. Mies vetosi kulttuurivallankumouksen ajan vieneen häneltä mahdollisuudet opiskeluun, sillä näinä vuosina hänet oli monen muiden tavoin lähetetty maaseudulle työskentelemään tehtaissa ja maanviljelyksessä.

Zhang valmistui lopulta kuvaajalinjalta. Koska hänellä ei ollut oikeanlaisia suhteita, hänet lähetettiin maaseudulle työskentelemään pieneen studioon. Erilaisista esteistä huolimatta Zhang kasvatti nopeasti mainettaan kuvaajana. Etenkin kuvaaminen Chen Kaigen elokuvassa *Keltainen maa* (*Huang tu di*, Kiina 1984) vaikutti hänen uraansa, ja hänelle tarjoutui mahdollisuus ohjata elokuva *Punainen pelto* (*Hong gao liang*, Kiina 1987). Zhangin liittyminen viidennen sukupolven yhteiskuntakriittisiin ohjaajiin kasvatti valtion epäilyksiä.

Valtiovalta on keskittynyt Zhangin epäilyttävyteen kansalaisena ja jättänyt huomiomatta ohjaajan tuotannon muita puolia. Yhteiskunnallisuus on ollut tärkeä osa Zhangin elokuvia, mutta poliittisuuden sijasta

hän korostaa elokuvissaan tunteellisuutta ja viihteellisyyttä. Ennen Zhangia sukupolven elokuvat eivät houkuttelleet kovinkaan runsaita yleisömääriä kotimaassaan, vaikka kriitikot arvostivatkin tuotoksia. Zhangin tavoitteena oli kuitenkin myös taloudellinen menestys, ja *Punainen pelto* olikin ensimmäinen viidennen sukupolven elokuva, joka houkutteli katsojia. *Hero* (*Ying xiong*, Kiina 2002) puolestaan oli valmistumisensa aikoihin kiinalaisen elokuvan kallein projekti, ja se rikkoi katsojaennätykset Kiinassa.

Juuri tunteiden korostaminen on Zhangin elokuvien ominaispiirre. Zhangin mukaan aiempi kiinalainen elokuva on keskittynyt tarinoihin, joiden avulla on välitetty ideologioita. Tilalle hän on halunnut tuoda juonen, kuvallisuuden ja yksilöiden yhdistämisen. Zhang haluaa ilmaista elämän kauneutta muuttamien yksilöiden kautta.<sup>10</sup> Zhang peilaa yhteiskunnan piirteitä yksilöiden elämään ja korostaa siten tunteiden merkitystä. Ywe Jalanderin mukaan Zhang Yimoun elokuvissa draama ei synnykään ulkoisista ristiriidoista, vaan kyvystä saada katsoja sekä kokemaan päähenkilön tunteet että samalla tarkkailemaan tätä ja koko maailmaa.<sup>11</sup> Zhang ei väitä kuvaustensa olevan totuuksia Kiinan todellisuudesta, vaan henkilökohtaisia kokemuksia.

Sosialistisen realismin perinne tyypisti yksilöllisyyden kasvottomuuteen ja nimettömyyteen ja korosti yhteisöllisyyden merkitystä. Myös kungfutselaisessa perinteessä yhteisöllisyys on ollut yksilöitä tärkeämpi ominaisuus. Nick Brownen mukaan viidennen sukupolven tuotannossa korostuvat yksilöiden luomat pienoiskuvat sosiaalis-

ta todellisuudesta. Yksilöistä tulee ideologisia välineitä paitsi yksilön ja sosiaalisen tilan suhteen, myös perinteisen kiinalaisen sosiaalisen subjektin ja länsimaisen individualistisen subjektin kohtaamisen kautta.<sup>12</sup>

Yksilön korostaminen ei ole vähentänyt poliittisuutta elokuvista vaan muuttanut sitä. Länsimaista individualistista subjektia lähentymisen rikkoo sekä perinteistä kommunistista että kungfutselaisista ihmiskuvaa, koska ihmisen ei tulisi enää alistua toimimaan alistuneena massan osana. Yksilöiden korostaminen tuo yhteiskuntakritiikin tunteiden kautta lähemmäs katsojan kokemusmaailmaa. Hahmojen symboliset merkitykset ovat vahvistaneet valtiiovallan epäilyksiä ohjaajan luotettavuudesta. Zhang Yimou taistelee epäilyttävyyttä vastaan tulkintojen henkilökohtaisuutta korostamalla.

### Feminiinisyyden uhka

Paitsi että Zhang Yimoun kuvaamat henkilöt ovat vahvasti kokevia, tuntevia ja taistelevia yksilöitä, heillä on myös symbolinen merkitys. Erityisesti naiset toimivat päähenkilöinä ja sankaritarina tarinoissa. Ohjaaja on kutsuttu jopa feminismin pioneeriksi kiinalaisessa elokuvassa. Feminismi ei kuitenkaan näyttäisi olevan Zhangin ensisijainen tavoite, vaan pikemminkin naiseus muodostaa hänelle vertauskuvan kiinalaisten alistetusta asemasta.

Zhang Yimou on monessa haastattelussa todennut, että naisten ruumiit ja yhteiskunnallinen ja kulttuurinen asema ovat olleet alistaisia miehille ja vasta toissijaisesti valtiiovallan ideologialle. Siten naiset ovat joutuneet kantamaan miehiä suu-

remman alistuneisuuden taakan. Zhangin mielestä kiinalaiset ovat tottuneita alistuneeseen asemaansa ja ovat menettäneet osan elinvoimastaan. Hän haluaisi elokuvillaan luoda tunteita ja mahdollisuuksia aktiivisuuteen ja vastarintaan. Naiset aktiivisina sankareina edustavat tätä tavoitetta. Zhangin mielestä se, että elokuvia pidetään feministisinä, ei ole haitallista, koska naisten asema on hiljalleen muuttumassa myös Kiinassa.<sup>13</sup>

Naisilla on vahva ja aktiivinen rooli kaikissa Zhangin elokuvissa. Erityisesti ohjaajan varhaisuutanto on ollut naiskuvien kannalta kiinnostava. Elokuvat *Punainen pelto*, *Ju Dou –Kielletty rakkaus* (*Judou*, Kiina 1990) ja *Punainen lyhty* (*Dahong denglong gaogao gua*, Kiina 1991) muodostavat historiallisten elokuvien trilogian. Kaikissa keskeiseen rooliin nousevat naiset, jotka ryhtyvät vastustamaan kohtaloaan. Elokuvat alkavat tilanteesta, jossa nainen pakkonaitetaan vanhemmalle miehelle. *Punaisessa pellossa* mies on viinitilan omistava vanha, spitaalinen mies, *Ju Doussa* vanha, impotentti mies ja *Punaisessa lyhdyssä* mieshallitsija, jolla on jo useita vaimoja.

Naiset pakotetaan naimisiin, mutta he eivät suostu alistumaan tilanteeseen, vaan yrittävät muuttaa sitä. *Punaisessa lyhdyssä* nainen rakastelee viinitehtaan työntekijän kanssa pellolla. Kotiin palattuaan nainen huomaa miehensä kuolleen, ja hänestä tulee viinitehtaan johtaja, kunnes japanilaiset miehittäjät surmaavat hänet muiden ohessa. *Ju Doussa* nainen etsii lohtua miehensä veljenpojasta ja saa tämän lapsen. Miehen halvaannuttua rakastavaiset paljastavat, ettei tämän omakseen luo-

lema poika ollutkaan hänen. Tässäkin elokuvassa vanha mies kuolee ja rakastavaiset eivät voi enää tavata toisiaan vapaasti, sillä se ei olisi yhteisön silmissä hyväksyttävää. *Punaisessa lyhdyssä* tarina keskittyy kuvaamaan vaimojen valtataistelua. Päähenkilö yrittää pärjätä tekeytymällä raskaaksi saadakseen kunnioitusta. Kun hänen petoksensa paljastuu, häntä nöyrytetään, joten kostoksi hän syyttää palatsin palamaan. Zhangin naisille jopa epätoivoiset teot ovat alistumista parempi vaihtoehto.

Naisten aktiivisuuden ohella miesten rooli on poikkeava, etenkin *Punaisessa pellossa*. Mary Farquharin mukaan miehinen katse on Zhangilla liittynyt ikään. Nuoret edustavat uutta sukupolvea, jonka katse tulkitsee tapahtumia. Muun muassa *Punaisessa pellossa* kertojana toimii naisen lapsenlapsi. Lasten kautta Zhang suodattaa maansa historiaa, nykyisyyttä ja tulevaisuutta. Uusi sukupolvi voi tuoda katseeseen jotain uutta, vaikka mahdollisuutena on myös vanhan tukahduttamisen perinteen jatkaminen.<sup>14</sup> Mahdollisuuksien vastavoimana ovat vanhat miehet, jotka edustavat perinteitä. Vanhat miehet edustavat vanhentuvaa sosialistista hallintoa, joka alistaa kiinalaisia ja jota vastaan tulisi nousta. Sen sijaan aikuisikäiset miehet luovat sankaritarille sosiaalisia vaihtoehtoja, usein perinteisesti epähyväksyttävällä tavalla.

Muun muassa Yuejin Wang tulkitsee elokuvaa *Punainen pelto* siten, että miehen ja naisen roolit ovat karnevalistisesti vaihtuneet. Niissä rikotaan perinteinen yinin ja yangin asetelma, jossa yin edustaa kylmää, pimeää, liikkumattomuutta ja



Naiset ovat usein pääosassa Zhang Yimoun elokuvissa, ja he toimivat vertauskuvana kiinalaisten alistetusta asemasta. Kuva elokuvasta *Ju Dou – Kielletty rakkaus, SEA*.

naiseutta ja yang lämpöä, aktiivisuutta, kesää ja miehisyyttä. *Punaisessa pellossa* miehet ovat kuitenkin poikkeuksia toivotusta miehisydestä, sillä he edustavat miehisyden marginaalisuutta olemalla rosvoja, rumia ja sairaita. Elokuvassa miehistä olemassaoloa ei enää automaattisesti suvaita, vaan sen kautta korostetaan naisen seksuaalisuutta ja itsehallintaa. Yuejinin mukaan elokuva ei edusta kulttuurin tilannetta tai tulevaisuutta, vaan pikemminkin tuo esille kollektiivisesta alitajunnasta sen, mitä kulttuurista puuttuu ja mitä siihen ei ole hyväksytty.<sup>15</sup>

Zhang oli antanut *Punaisen pellon* alkuperäisen romaanin kirjoittajalle Wu Tianmingille kolme takuuta: elokuva olisi taiteellisesti laadukas, se saisi kaupallista menestystä eikä kohtaisi ongelmia puolueen taholta.<sup>16</sup> Kaksi ensin mainittua takuuta osui oikeaan, mutta *Punainen pelto* sai runsaasti moraalisia syytöksiä osakseen. Erityisesti huolta aiheutti sankarittaren seksuaalisuuden vapaa esittäminen. Naisten seksuaalisuuden esittä-

minen on edelleen arka aihe Kiinassa, mutta 1980-luvun lopulla asia oli ongelmallisempi. Elokuvan nähtiin korostavan feminiinisyttä maskuliinisuuden kustannuksella, mikä rikkoi perinteisen kungfutselaisen maskuliinisen kulttuurin ajattelutapoja.

Naiseuden korostamisen ohella ongelmaksi muodostui miesihanteiden puute. Elokuvan miehet olivat sairaita, rumia, sivistymättömiä, moraalittomia ja jopa rikollisia. Tällaisia hahmoja ei pidetty sopivina samastumishahmoina. *Punaista peltoa* syytettiin myös epäilyttävien asioiden, kuten raiskausten, näyttämisestä katsojalle. Moraalittomuus vaikuttaa kritisoijien mukaan epäsuotuisasti katsojiin.<sup>17</sup>

Kaikista syytöksistä huolimatta *Punaista peltoa* ei kokonaan kielletty, vaikka sen näyttämistä rajoitettiin paikallisesti ja ajoittain. Huonommin kävi trilogian kahdelle jälkimmäiselle osalle, joiden vapaata seksuaalisuutta ja yhteiskunnan silmissä epähyväksyttäviä suhteita ja valintoja pidettiin moraalit-



tomina. *Ju Doun* ja *Punaisen lyhdyn* esittäminen kiellettiin kokonaan Kiinassa. Näiden elokuvien julkaisuajana poliittinen ilmasto oli tosin kääntynyt pakkaselle: 1980-luvun puolen välin osittaista vapautta rajoitettiin vuoden 1989 Tiananmenin (taivaallisen rauhanaukion) verilöylyn jälkeen. 1990-luvulla elokuvien teko oli huomattavan vaikeaa. Trilogian kahta jälkimmäistä osaa Zhang olisi tuskin saanut kuvatuksi ilman kansainvälistä rahoitusta. Sensuurin tiukentumisen takia ulkomaat jäivät myös elokuvien ainoaksi mahdolliseksi levityskanavaksi. Vasta valtiovaltaa miellyttävän realistisen kansankuvauksen *Qiu Jun tarinan* (*Qiu Ju da guan si*, Kiina 1992) jälkeen *Ju Doun* ja *Punaisen lyhdyn* esityskiellettiin purettiin.

### Sensuurin kierto historian avulla

Zhangin elokuvat ovat suurimmaksi osaksi sijoittuneet historiaan. Historia on ollut keskeinen konteksti myös muille viidennen sukupolven ohjaajille, joille on ollut tarve käsitellä maansa menneisyyttä ja luoda siitä uudenlaista kuvaa, joka oli täytynyt tukahduttaa aiempien vuosien aikana. Kuten Hannu Salmi tuo esille, historiallinen lähestymistapa on osa kiinalaista perinnettä etsiä ratkaisuja menneisyydestä ja myös osa yhteiskuntakritiikkiä.<sup>18</sup> Suoranainen poliittisen tilanteen kommentointi olisi johtanut varmemmin elokuvien juuttumisen sensuurin rattaisiin.

Muun muassa elokuvassa *Elämänkaari* (*Huozhe*, Kiina 1994) maan menneisyys on keskeisessä osassa. Zhang käsittelee ironisesti yhden perheen kokemusten kautta Kiinan neljää

vuosikymmentä: sisällissotaa, suurta harppausta ja kulttuurivallankumousta. Kulttuurivallankumous näyttäytyy kaikessa kauheudessaan ja liioittelevuudessaan. Alkuperäinen novelli, johon elokuva perustuu, käsitteli maan tapahtumia lähempänä nykypäivää, mutta Zhang lopettaa käsittelyn 1970-luvulle, jottei arvostelisi nykyistä hallintoa. Tämä ei kuitenkaan riittänyt. Elokuvan mustan huumorin sävyttämä kulttuurivallankumouksen kuvaus oli liikaa sensuuriviranomaisille ja sen esittäminen Kiinassa kiellettiin. Maassa sensuroidaan elokuvia kirjallisuutta innokkaammin, sillä propagandistisen perinteen takia elokuvilla on hallinnon silmissä enemmän vaikutusmahdollisuuksia kansaan.

*Elämänkaari* aiheutti mylerryksen Zhangin ja valtionhallinnon suhteissa. Kiinalainen elokuvavalvonta toimii kahdessa vaiheessa. Ennen elokuvan kuvausta projektille täytyy saada viranomaisten siunaus, joka perustuu käsikirjoituksen hyväksyttämiseen. Toisen kerran elokuva tulee saattaa viranomaisten eteen, kun kuvaukset on saatu päätökseen. Tässä vaiheessa ohjaajaa voidaan käskää poistamaan osia elokuvasta tai mahdollisesti elokuva voidaan kieltää kokonaan. Zhang ei kuitenkaan esittänyt *Elämänkaarta* viranomaisille säädettyssä järjestyksessä, vaan elokuva näytettiin Cannesissa ja myytiin levitykseen ennen viranomaisten siunausta. Kiinan viranomaiset eivät pitäneet elokuvan yhteiskunnallisesta sisällöstä, joten heidän ohittaminen sensuuriprosessissa johti siihen, että Zhangin vierailut ulkomaisille festivaaleille kiellettiin. Samalla viranomaiset asettivat rajoituksia ulkomaisen rahoituksen käy-

tölle.

Zhang Yimou onkin joutunut ottelemaan usein sensuurin ja ilmaisuvapauden taistelussa. Jatkuva taistelu sensoreiden kanssa siitä, mitä saa näyttää tai tehdä, vie aikaa ja energiaa kuvaamiselta. *Qiu Jun tarina* tuntuu opettaneen hänelle vuoroteltutaktiikan tehdä välillä elokuvia, jotka ovat valtion suosiossa, jotta hänen mahdollisuutensa elokuvaohjaajana Kiinassa ei kokonaan tuhottaisi. Niinpä *Elämänkaaren* jälkeen Zhang teki viihteellisen gangsterielokuvan *Shanghai Triadin* (*Yao a yao yaodao waipo qiao*, Kiina 1995), jossa asetti mafia-rikollisten tapahtumat menneisyyteen ja käsitteli niitä mahdollisimman vapaana poliittisuudesta. Elokuvan kohtalo onkin ironinen: Sen esittäminen kansainvälisillä festivaaleilla vaarantui, koska New Yorkin elokuvafestivaaleilla oli samaan aikaan esitettävä Tiananmenistä kertova dokumentti. Vastalauseena Kiina kielsi Zhang Yimoun osallistumisen, mutta lopputuloksena oli, että sekä *Shanghai Triad* että dokumentti saivat huomattavasti enemmän huomiota.<sup>19</sup>

### Syytökset mytologisoinnista

Kiinalainen elokuva on 1980-luvulta alkaen noussut kansainvälisesti tunnetuksi. Zhang Yimou on ollut keskeinen tekijä tunnettavuuden kasvamisessa, sillä hänen elokuvansa ovat kiinnittäneet huomiota kansainvälisillä festivaaleilla ja ulkomainen rahoitus on tuonut hänelle runsaasti yhteistyökumppaneita muualta Aasiasta, Euroopasta ja Amerikasta. Kiinassa tällainen suosio on synnyttänyt lisää epäilyksiä. Zhangia on syytetty siitä, että hän tekee elokuvansa ulko-



*Tie kotiin* -elokuvassa maaseutu ja sen perinteet muodostavat jopa myyttisen tilan, jota verrataan nykyajan tunteettomaan kulttuuriin. Kuva: SEA.

maisille: toisaalta mytologisoimalla Kiinaa, toisaalta luomalla siitä poliittisesti epäedullisen kuvan, jossa Kiina ja kiinalaiset esitetään moraalittomina, rumina tai takapajuisina.

Alkukauden trilogia edustaa syytöksiä esittäviä kiinalaisia moraalittomina, *Elämänsaari* luo puolestaan poliittisesti epäedullisen kuvan ja mytologisointia edustaa muun muassa elokuva *Tie kotiin* (*Wo de fu qin mu qin*, Kiina 1999). Elokuvassa korostuvat kiinalaisten perinteiden ja ihmisten mytologisointi suhteessa nykyaikaan. Samalla Zhang palaa takaisin kohti juuriaan viidennen sukupolven edustajana. Sukupolvi on tunnettu toisaalta menneisyyden, toisaalta maaseudun käyttämisestä tarinoiden kontekstina. Tällä perinteellään sukupolvi on erottunut ns. kuudennesta sukupolvesta, joka on nostanut elokuviansa kaupunkikuvaukset ja nyky-yh-

teiskunnan. Zhang ohjasi kuitenkin ennen *Tie kotiin* -elokuva kaupunkitarinoita nyky-yhteiskunnasta, *Keep Coolin* (*Youhua haohao shao*, Kiina 1997) ja *Ei yhtään vähemmän* (*Yige dou bu neng shao*, Kiina 1999). Ohjaaja palasi vielä vuonna 2000 kaupunkiin elokuvallaan *Happy Times* (*Xinfu shiguang*, Kiina 2000).

*Tie kotiin* elokuvassa maaseutu ja sen perinteet muodostavat jopa myyttisen tilan, jota verrataan nykyajan tunteettomaan kulttuuriin. Viidennelle sukupolvelle maaseutu on ollut tuttu konteksti, kun taas kuudes ohjaajien sukupolvi on kaupunkilainen taustoiltaan. Muun muassa Zhangille maaseutu on toiminut kiinalaisuuden sisäisen olemuksen kuvaajana. Maaseutu on hitaasti muuttuva kulttuurin selkäranka, joka on säilyttänyt omia perinteitään, uskumuksiaan ja arvojaan heittelehtivän

kansallisen politiikan myllerryksissä. Kaukaisimpiin maan kolkkiin kaikki ideologiset uudistukset eivät aina edes levinneet. Maaseutu toimii näin menneisyyden ohella kiinalaisen vuosituhantisen vanhan perinteen edustajana.

*Tie kotiin* kertoo kaupunkiin muuttaneen pojan vanhempien rakkaustarinan. Poika kuulee isänsä kuolleen ja palaa kotikyläänsä järjestelemään hautajaisia. Hänen äitinsä haluaa perinteiset hautajaiset, joita järjestettiin ennen kulttuurivallankumousta. Poika yrittää ymmärtää äitinsä toivetta ja samalla selittää sitä katsojille kertomalla vanhempiensa rakkaustarinan. Pojan isä saapui kaupungista kylän opettajaksi. Äiti, Di, rakastuu tähän ja yrittää kiinnittää hänen huomionsa. Di tuo aktiivisesti esille omaa seksuaalisuuttaan ja toimii perinteitä vastustaen valloittajana ja aloitteen

tekijänä. Pariskunta kohtaa useita esteitä, myös valtion taholta, mutta he voittavat ne.

Elokuvan kerronta nostaa esille myyttisyyden. Nykyajan kuvaukset ovat mustavalkoisia ja ne hakevat viittauskohteita sosiaalisesta realismista. Niissä korostetaan äidin ja pojan kärsimystä isän kuoleman takia sekä maaseutukylän köyhyyttä ja rapistuneisuutta. Kohtaukset kuvataan usein liikkumattomalla kameralla ilman turhia leikkauksia. Kaikki nämä korostavat nykyajan maaseudun lohduton tilaa. Siltä on riistetty sen ennen niin arvokas asema. Poika edustaa omalta asemaltaan riistoa, sillä useiden muiden tavoin hän on hylännyt maaseutunsa muuttamalla monien mahdollisuuksien kaupunkiin.

Sen sijaan menneisyyden kuvaus on värikästä ja jopa fantastista. Elokuvassa aikaa hidastetaan moneen kertaan kuvamaan Din tulevaisuuden uskoa ja toivoa. Maaseutukylä hehkuu väreissä, eikä ihmisten köyhyys vähennä tunnesiteiden tuomaa elämänmyönteisyyttä. Samoin maaseudun perinteitä korostetaan useilla montaaosimaisilla kohtauksilla, joissa kuvataan maaseudun käsityötaitoja, perinteisiä tapoja ja uskomuksia, jotka olivat voimissaan ennen kulttuurivallankumousta.

Elokuvan lopussa Di saa toivomansa hautajaiset, jotka yhdistävät pieneksi hetkeksi maaseutuyhteisön. Monet kaupunkiin muuttaneet palaavat osallistumaan perinteisiin seremonioihin. Tällä tavalla Zhang osoittaa, miten perinteiden kunioittaminen voi toimia pelastusrenkaana kiinalaisuudelle, joka on menettänyt otteensa loisteliasaasta menneisyydestään. Elokuvassa perinteet avataan, joten ne ovat myös länsimaisille

ymmärrettävissä. Nimenomaan tällainen kuvaustapa on kuitenkin saanut valtiohallinnon syyttämään Zhangia kiinalaisuuden turhasta mytologisoinnista.

Zhang kiistää sitkeästi väitteet, että hän tekisi elokuvia länsimaiselle yleisölle. Hän sanoo, ettei ymmärrä länsimaisten ihmisten makua, ei puhu muita kieliä, eikä ylipäänsä olisi mahdollista tehdä elokuvaa ulkomaalaisille, jotka eivät muodosta kiinteää ryhmää, jolla olisi kiinteä kulttuuri. Sen sijaan Zhang sanoo tekevänsä elokuvansa vain ja ainoastaan oman kulttuuritaustansa mukaisesti. Hän kuitenkin myöntää olevansa mielisään ulkomailla saastaan huomiosta, sillä se osoittaa kaikkien ihmisten pitävän inhimillisistä tunteista, joita hän pyrkii elokuvissaan kuvaamaan.<sup>20</sup> Ironista keskustelussa on se, ettei Kiinan hallitus ole sallinut Zhangin kaikkien elokuvien esittämistä Kiinassa, joten kiinalaisten katsojien on ollut vaikea muodostaa omaa mielipidettään.

### **Valtiomyönteinen tai vastustava punainen**

Zhang Yimoun käyntikortiksi on muodostunut vahva värin käyttö. Erityisesti punainen väri on keskeisellä sijalla hänen tuotannossaan. Punaisen värin käyttö suhteutuukin mielenkiintoisesti ohjaajan ja Kiinan valtion suhteisiin. Punainen väri yhdistyy symbolisesti sekä kommunismin että erityisesti Kiinan valtiollisiin tunnuksiin. Tässä suhteessa voisi ajatella, että Zhangin runsas punaisen värin käyttö olisi sitoutunut valtion myönteiseen ideologiaan.

Zhangin wuxia pian (itämaisen taisteluelokuvagenre) -elokuva *Hero* näyttäisi käyttävän

punaisia elementtejä valtiollisen ideologian mukaisesti. Elokuva kertoo legendan salamurhaajasta ja kuninkaasta, joka pyrkii yhdistämään kiinalaiset valloittamalla yksittäisiä kuningaskuntia. Kuninkaan joukkojen symboleina toimivat liehuvat punaiset liput, jotka yhdistyvät Kiinan kansantasavallan virallisiin tunnuksiin. Erityisesti elokuvan loppu vaikuttaa kansallismieliseltä. Salamurhaaja luopuu ai-keistaan, koska ymmärtää kuninkaan tavoittelevan kansan yhtenäistämistä. Valloitusten raa'asta luonteesta johtuvat yksittäiset kärsimykset voidaan hyväksyä laajemman hyvän puolesta. Lopun voi ajatella puolustelevalle diktatuurin asemaa. Osa elokuvakriitikoista piti elokuvaa petturuutena Zhangin aiempaa vastustavaa asennetta kohtaan.<sup>21</sup> Punainen väri tuntui tässä tapauksessa tukevan valtiomyönteistä tulkintaa, joka oli luonnollisesti sensoreiden mieleen ja elokuvaa lähdettiin leviittämään ennätysmäisellä kopiomäärällä.

Zhangin suhde punaiseen on kuitenkin moniulotteisempi kuin valtion ideologia. Zhang perustelee punaisen värin runsasta käyttöä sillä, että hän on kotoisin maakunnasta, jonka maaperä on punertavaa ja jossa punaista väriä käytetään usein. Vaikka lähiaikoina punainen väri on kuvannut vallankumousta, se edustaa viiden tuhannen vuoden kulttuuriperinteessä intohimoa, aurinkoa, tulta ja lämmintä verta eli voimakkaita tunteita.<sup>22</sup> Tan Ye tulkitseekin, että Zhang yhdistää punaisen vallankumouksellisuutta ja perinteisyyttä tekemällä siitä pikemmin mielialan kuvastajan kuin johonkin tiettyyn taustaan yhdistettävän symbolin.<sup>23</sup>

Punaisen värin symbolinen

merkitys kiinalaisessa perinteessä yhdistyy myös yinin ja yangin kokonaisuuteen. Punainen on ollut miehisen puolen, yangin väri ja silloin se on liittynyt erityisesti aktiivisuuteen. Elokuvissaan Zhang on kuitenkin liittänyt punaisen naiseen, jolloin se on tuonut heille lämmintä väritystä ja korostanut heidän aktiivisuuttaan. Useat Zhangin naishahmot puetaan punaisiin vaatteisiin ja samalla ohjaaja kääntää perinteisiä merkityksiä ympäri.

Saman symbolien käänteisyyden voi nähdä myös *Hero*-elokuvasta. Kerronta ei etene lineaarisesti, vaan salamurhaajan ja kuninkaan kohtaamisen taustalla olevat tapahtumat kerrotaan neljästä näkökulmasta. Jokaisella kertojalla ja näkökulmalla on oma värinsä. Ensimmäinen tarinoista, jonka tarkoituksena on saattaa kuningas luottamaan salamurhaajaan, on punainen. Se yhdistyykin tarinan sankarittaren, Lentävän lumen, näkökulmaan. Lentävä lumi haluaa intohimoisesti murhata kuninkaan kostaakseen isänsä ja maakuntansa puolesta. Petollisen tarinan onnistuminen takaisi hänen voittonsa ja täydentäisi hänen kieltäytymisensä alistua tapahtumiin. Muut tarinat ovat miesten esittämiä tulintoja ja ne johdattelevat tapahtumat tilanteeseen, jossa murhaaja luopuu aikeistaan yhteisen hyvän puolesta. Punainen tarina ei toteudu, ja lopulta mies on tarinassa se, joka alistuu diktaatturiin.

Värien monitulkintaisuus noudattelee elokuvan muillakin tasoilla olevaa monimerkityksellisyttä. Zhangin tarkoituksena ei ole puolustella diktaatturia, vaan ymmärtää tapahtumia, jotka voivat johtaa kansalaisten toisaalta pakotettuun

ja toisaalta omaehtoiseen alistumiseen. Zhangin elokuva toimii valtiollisen ideologian mukaisesti ja sen vastaisesti. Tätä kautta hän on vihdoinkin löytänyt polun, jossa valtiolta ei aseta hänelle tiukkoja esityskieltoja mutta joka mahdollistaa kriittisen äänen mukaan tuomisen.

### Väärinymmärretty tulkitsija

Viidennen sukupolven ohjaajat hylkäsivät sosiaalisen ja sosialistisen realismin pelon kansallistisen selviytymisestä. Sen sijaan he purkavat tuntemaansa Kiinaa ja luovat sitä uudelleen.<sup>24</sup> Viides sukupolvi aloitti yhtenäisenä rintamana, jota yhdistivät kulttuurivallankumouksen kokemukset sekä valmistumisen jälkeinen työskentely maaseudulla. Zhang Yimoun mukaan samanlaisten lähtökotien synnyttämä yhtenäisyys kuitenkin karisi nopeasti.<sup>25</sup> Zhangin elokuvia ei tulisikaan niputtaa yhden nimekkeen alle, vaan niissä on ollut suunnan ja teemojen vaihdoksia. Zhang muuntelee mielellään itseään ja oppii koko ajan jotain uutta. Tällä tavoin hän saa vaihtelevamman näkökulman elokuvaan.<sup>26</sup>

Zhangin tuotannosta voi erottaa erilaisia kausia. 1980-luvun sallivampi kulttuuri-ilmastosta ja viidennen sukupolven vahva perinne olivat suotuisia tekijä ohjaajan historiallisten ja yhteiskuntakriittisten elokuvien tekemiselle. Samalla kulttuurivallankumouksen vuodet olivat niin vahvasti vielä muistissa, että menneisyyden uudelleen käsittely oli keino selviytyä näistä muistoista. Sensuuri kuitenkin kiristyi pian Zhangin ohjaajan alettua ja suurin osa hänen historiallisista elokuvistaan joutui kotimaassaan esityskiel-

toon.

Näyttäisikin siltä, että osittain kyllästyneenä sensuuriin Zhang siirtyi 1990-luvun puolen välin jälkeen kuvaamaan kevyempiä, viihteellisempiä sekä sensuurin helpommin läpäiseviä elokuvia. Elokuvien tekeminen kotimaassa ilman, että kiinalaiset pääsivät näkemään tuoksia, ei ole ollut palkitsevaa ohjaajalle. Väittäisin silti, ettei sensuuri täysin sanellut tätä käännoästä miehen uralla.

Vaikka Zhang Yimou onkin nauttinut ulkomaisesta rahoituksesta, lipputuloillakin on ollut merkitystä hänelle. Maon aikana ja viidennen sukupolven aloit- taessa valtio rahoitti elokuvia. Kuten Marja Kaikkonen korostaa, viidennen sukupolven taiteellisen ilmaisun toteuttaminen oli kallista, muttei kannattavaa. Kiinalainen yleisö suosi helpotajaisia elokuvia, muun muassa hongkongilaisia ja taiwanilaisia sekä mahdollisuuksien mukaan Hollywood-tuotantoja.<sup>27</sup> Elokuvateollisuus siirtyi markkinatalouteen ja riippuvaiseksi katsojaluvuista. Michael Curtis tuo esille, miten kiinnostus paikalliseen elokuvaan on laskenut. Vuonna 1996 vain 10 prosenttia lipputuloista saatiin kiinalaisista elokuvista.<sup>28</sup> Zhang Yimoun tavoitteena onkin ollut myös taloudellinen menestys, johon viihteellisillä elokuvilla on suuremmat mahdollisuudet.

Teemojen muutos pohjautuu myös yhteiskunnan muutoksiin. Se, ettei ohjaaja olisi parinkymmenen vuoden aikana kehittänyt, olisi perinteen hylkäyksen sijasta paikoilleen jäämistä. Kommunismin leviäminen ja kulttuurivallankumous on käsitelty elokuvissa moneen kertaan. Zhangin itsensä mukaan kiinnostus historiaan ja maaseu-

tuun nousi 1980-luvun poliittisesta tilanteesta. Sen sijaan 1990-luvulla kaupunkikulttuurin selkeä eriytyminen synnytti uudenlaisen kontekstin, joka oli huomioitava elokuvissa.<sup>29</sup> Vastauksena kuudennen sukupolven haasteeseen Zhang sanookin, että hänen sukupolvensa kehittyi edelleen ja sen ohittaminen vaatii kovaa työtä.<sup>30</sup>

Uusin vaihe Zhangin tuotannossa on ollut siirtyminen entistä katsojavetoisempaan genreen eli itämaisiin taisteluelokuviin, joissa miekat ovat keskeinen tarinan osa. Muutos sopii siinä mielessä hyvin Zhangille, että hän voi jälleen palata oikeutusti käsittelemään maansa myyttistä menneisyyttä. *Hero* sai suuren suosion niin kotimaassaan kuin ulkomaillakin. Se oli muun muassa vuoden katsotuin ulkomainen elokuva Yhdysvalloissa. Tämän elokuvan kohdalla kiinalaiset eivät ole syyttäneet ohjaajaa sielunsa myymisestä länsimaille, vaan hänestä tuli vihdoinkin tunnustettu isänmaansa tunteiden tulkki. Se, onko tämä lopullinen tilanne miehen elokuvatuotannossa, jää nähtäväksi. Zhangin uusin elokuvansa, *Lentävien tikarien talo* (*Shi mian mai fu*, Kiina 2004), noudattelee kuitenkin *Heron* luomia linjoja.

Zhangin elokuvat edustavat kansallisuuden rakentamista sekä viidennen sukupolven että kiinalaisen varhaiselokuvan perinteen perusteella. Zhangin elokuvien tavoitteena ei ole tahallinen uhittelu valtiovallalle, vaikka sitäkin on ollut mukana tuotannon eri vaiheissa. Pääpaino on ollut kiinalaisen yhteiskunnan kuvaus tuntevien kansalaisten yhteisönä. Zhangin elokuvista ei tulisikaan etsiä yksioikoista tulkintaa kiinalaisesta yhteiskunnasta, vaan hänen tuo-

tantonsa voisi nähdä moninaisina kuvauksina rohkeista yksilöistä ja maan rikkaasta kulttuuriperinteestä.

Valtionjohto on harvoin jakanut Zhangin tulkinnat, vaan niiden on ajateltu muodostavan uhan hallituksen ideologialle ja poliittisille linjauksille. Moninaiset tulkinnat voivat kiihottaa kansaa toimimaan ennakoimattomalla tavalla ja Kiinan valtion tavoite on ollut pitää riittoisa kansa kontrolloitavissa. Sensuurilla onkin monin tavoin pyritty rajoittamaan ohjaajan elokuva-ilmaisua. Zhang Yimou on valtiovallan rajoituksista huolimatta pysynyt intohimoisena elokuvantekijänä, joka ei halua kuvata muualla kuin Kiinassa. Jotkut kiinalaisohjaajat, kuten Lee Ang, ovat siirtyneet Hollywoodiin tekemään elokuvia. Sensuuri onkin pitkälti määrännyt kiinalaisen elokuvan kohtaloa, mutta kuten Zhang tuo esille, ulkomainen painostus on toisaalta myös pakottanut hallitusta muuttamaan jonkin verran linjastaan.<sup>31</sup>

Zhang on halunnut pysyä leimallisesti kiinalaisena ohjaajana, ja voisikin sanoa, että sensorit ovat osittain tulkinneet hänen elokuviaan väärin. Vaikka elokuvissa on mukana yhteiskuntakriittisyyttä, niiden pääpaino on ollut ihmislunnon ymmärtämisessä ja selviytymisessä erilaisten tapahtumien läpi. Pitkän alistuneisuuden perinteen sisäältä ohjaaja on pyrkinyt kertomaan tarinoita, jotka osoittavat, että kiinalaiset ovat säilyttäneet tunteiden ja kiintymyksen arvostuksen.

## Viitteet

<sup>1</sup> Lee 1991, 6.

<sup>2</sup> Hagner 1997, 218.

<sup>3</sup> Lee 1991, 7.

<sup>4</sup> Kiinalaisen elokuvan historiaa ovat yhteen vetäneet mm. Bagh 2001, 393–396 sekä Lee 1991, 6–20.

<sup>5</sup> Noukka 1992, 80; Farquhar 2002; Jiao 2001, 6. Haastatteluja.

<sup>6</sup> Chow 1995, 48–49.

<sup>7</sup> Pickowicz 1996, 57–62, 82.

<sup>8</sup> Kainulainen 1999, 19.

<sup>9</sup> Tan 2001, 162. Haastattelu.

<sup>10</sup> Zhou 1989, 12–13. Haastattelu.

<sup>11</sup> Jalander 2001, 44.

<sup>12</sup> Browne 1996, 40, 47–48.

<sup>13</sup> Li 2001, 77; Mayfair 2001, 38; Ciment 2001, 22. Haastatteluja.

<sup>14</sup> Farquhar 2002.

<sup>15</sup> Yuejin 1991, 82, 85–85, 97–101.

<sup>16</sup> Jiao 2001, 6, 10–11. Haastattelu.

<sup>17</sup> Yuejin 1991, 81.

<sup>18</sup> Salmi 1997, 36.

<sup>19</sup> Sterritt 2001, 99–100.

<sup>20</sup> Kwok-Kan 2001, 114; Li 2001, 83–84; Sklar 2001, 34. Haastatteluja.

<sup>21</sup> Kraicer 2002.

<sup>22</sup> Jiao 2001, 6; Li 2001, 76. Haastatteluja.

<sup>23</sup> Tan 2001, 151. Haastattelu.

<sup>24</sup> Farquhar 2002.

<sup>25</sup> Li 2001, 92; Mayfair 2001, 44. Haastatteluja.

<sup>26</sup> Chun 2001, 54. Haastattelu.

<sup>27</sup> Kaikkonen 1997, 31.

<sup>28</sup> Curtis 2003, 244, 246, 250.

<sup>29</sup> Kwok-Kan 2001, 108–109. Haastattelu.

<sup>30</sup> Kwok-Kan 2001, 117; Tan 2001, 156. Haastatteluja.

<sup>31</sup> Mayfair 2001, 44. Haastattelu.

## Lähteet

Bagh, Peter von (2001), *Elokuvan historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alk. 1998.

Browne, Nick (1996), *Society and Subjectivity. On the Political Economy of Chinese Melodrama*.



- Teoksessa Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 40–56. Alk. 1994.
- Chow, Rey (1995), *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chun, Chun (2001), Ten Years of Suppressed Energy: The Creative Path of Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 50–56.
- Ciment, Michael (2001), Asking the Questions: Interview with Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 15–24.
- Curtis, Michael (2003), The Future of Chinese Cinema: Some Lessons from Hong Kong and Taiwan. Teoksessa Chin-Chuan Lee (ed.), *In Chinese Media, Global Contexts*. London, New York: RoutledgeCurzon.
- Farquhar, Mary (2002), Zhang Yimou. *Senses of Cinema*.
- <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/zhang.html>  
Linkki tarkistettu 7.12.2004
- Hagner, Satu (1997), Mannerkiinalaisen ja hongkongilaisen nykyelokuvan murros: järjestys ja kaaos muutoksen ilmentäjinä. Teoksessa Marita Siika (toim.), *Ilkkunoita Kiinaan*. Turun yliopiston poliittisen historian tutkimuksia 5, Turku: Turun yliopisto, 217–238.
- Jalander, Ywe (2001), Zhang pakottaa tuntemaan. *Suomen kuvalehti* 9, 44–45.
- Jiao, Xiongping (2001), Discussing Red Sorghum. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 3–14.
- Kaikkonen, Marja (1997), Ohjaajan, yleisön vain sensuurin armoilla? Kiinalaisen elokuvan kohtalo neljän koplan jälkeen. Teoksessa Heidi Kuusisto ja Susanna Kärki (toim.), *Kiina kankallaa: kiinalaisen elokuvan festivaali*. Turku: Turun yliopiston ylioppilaskunta, 28–32.
- Kainulainen, Anna (1999), Punainen vaate: kiinalainen elokuva ja sensuuri. *Filmihullu* 3, 19–21.
- Kraicer, Shelly (2002), Absence as Spectacle: Zhang Yimou's Hero. *Chinese cinemas*. <http://www.chinesecinemas.org/hero.html>  
Linkki tarkistettu 7.12.2004.
- Kwok-Kan, Tam (2001), Cinema and Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 103–118.
- Lee, Leo Ou-Fan (1991), The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypothesis. Teoksessa Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*. London: BFI-publishing, 6–20. Alk. 1985.
- Li, Erwei (2001), Paving Chinese Film's Road to the World. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 74–98.
- Mayfair, Mei-Hui Yang (2001), Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 35–49.
- Noukka, Reijo (1992), Sähköiset varjot, Kiinan elokuva. Teoksessa Helena Hölttä (toim.), *Kuninkaitten tie. Unelmia ja tosiasioita Kiinasta*. Helsinki: Suomen YK-liitto ry, 78–81.
- Pickowicz, Paul G. (1996), Huang Jianxin and the Notion of Post-socialism. Teoksessa Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 57–87. Alk. 1994.
- Salmi, Hannu (1997), Punainen historia – kiinalaisen historiallisen elokuvan tunnusmerkkejä. Teoksessa Heidi Kuusisto ja Susanna Kärki (toim.), *Kiina kankalla: kiinalaisen elokuvan festivaali*. Turku: Turun yliopiston ylioppilaskunta, 34–36.
- Sklar, Robert (2001), Becoming a Part of Life: An Interview with Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 30–34.
- Sterritt, David (2001), The Personal Is Political for a Chinese Director. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 99–102.
- Tan, Ye (2001), From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou. Teoksessa Frances Gateward (ed.), *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 151–165.
- Yuejin, Wang (1991), Red Sorghum: Mixing Memory and Desire. Teoksessa Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*. London: BFI-publishing, 80–103. Alk. 1989.
- Zhou, Youzhao (1989), Ylistystaluu elämälle: Punaisen pellon ohjaaja ker-  
too elokuvastaan. Teoksessa Harri Ahokas (toim.), *Toivon elokuvat*. Helsinki: Like elokuvakäsiohjelma nro 5.