

Populaarikulttuurin paikkoja ja politiikkaa

Kung-fu -elokuvien pekingiläistyvä Hongkong

JUKKA AUKIA
ANNA PELTOMÄKI

Ensi-iltansa joulukuussa 2019 saanut Wilson Yipin ohjaama *Ip Man 4: The Finale* -elokuva joutui Hongkongin demokratiamielenosoittajien boikotin kohteeksi siitä huolimatta, että se edustaa Kiinan erityishallintoalueella perinteikästä ja suosittua elokuvagenreä. *Ip Man 4* ja sitä edeltävät kolme osaa kuvaavat ikonisen kung-fu -mestarin, Bruce Leen (1940–1973) opettajana tunnetuksi tulleen Ip Manin (1893–1972) elämänvaiheita, tosin merkittäviä taiteellisia vapauksia ottaen.

Ip Man 4 rikkoi katsojaennätyksiä niin Manner-Kiinassa kuin Taiwanilla ja Singaporessa (Chu 2019). Elokuvasarjan edeltävien osien *Ip Man* (Yip 2008), *Ip Man 2* (Yip 2010), *Ip Man 3* (Yip 2015) tavoin se saavutti myös Hongkongissa suuren yleisön suosion. Sen sijaan Hongkongin demokratia-aktivistit torjuivat elokuvan syyttämällä tuottaja Raymond Wongia ja päättähti Donnie Yenii Pekingin valtaeliitin myötäilystä. *Ip Man 4* nähtiin osoituksena paikallisen liikemiesyhteisön alistuneisuudesta Manner-Kiinalle. Näin elokuva kietoutui osaksi demokratiamielenosoitusten jatkumoa, joka on viime vuosina kiristänyt hongkongilaisten ja keskushallinnon välejä.

Hongkongilaisten paikallisidentiteettien voidaan katsoa politisoituneen sen jälkeen, kun Iso-Britannia luovutti alueen Kiinalle vuonna 1997. Identiteetteihin vedotaan paikallisessa keskustelussa sekä erottamaan Manner-Kiinasta että määrittelemään hongkongilaisuutta mannerkiinalaisittain (Chan Sui Hung 2000, 265). Kiinan keskushallinto etsii julkista tukea identiteettinarratiiveista pyrkimyksilleen hallita kaupunkia. Paikallinen identiteetti on otettu vaiuttamisen kohteeksi myös Kiinan keskushallinnon julkisessa diplomatiassa, joka enenevässä määrin hyödyntää populaarikulttuuria (Lu, Qi ja Fan 2014).

Luomme seuraavaksi katsauksen siihen, miten kansainvälisessä tutkimuskirjallisuudessa on määritelty paikan, identiteetin, ja populaarikulttuurin suhdetta. Tarkastelemme sen jälkeen Hongkongin elokuvateollisuutta ja kung-fu -elokuvagenreä näiden käsitteiden ristivalossa. Samalla taustoitamme *Ip Man* -elokuvasarjan synnyttämää Hongkongin demokratialiikkeen vastareaktiota. Kirjoitusta ohjaa näkemys, jonka mukaan populaarikulttuuri ei ainoastaan heijastele (poliittista) todellisuutta vaan lokalisoituneena ja uudelleen lokalisoituvana kulttuurina myös osallistuu sen tuottamiseen.

POPULAARIKULTTUURIN PAIKATTOMUUS JA PAIKKA

Populaarikulttuurin määritelmässä on tavanmukaisesti korostettu pikemmin sen paikattomuutta kuin yhtymäkohtia erityisiin lokaliteetteihin. Käsitteellä on viitattu yleisesti teollisesti valmistettuihin hyödykkeisiin, tuotantotapoihin ja trendeihin, jotka virtaavat ja vaikuttavat yli

kansallisten ja kulttuuristen rajojen. Populaarikulttuuri on myös erotettu niin (kosmopoliittisesta) korkeakulttuurista kuin (kansallisista/alueellisista) kansankulttuureista, joita varhaiset masakulttuurikriitikot kokivat sen homogenisoivan, amerikkalaistavan ja tylpistävän (Strinati 2004).

Uudempi tutkimuskirjallisuus tunnustaa tämän populaarikulttuurin *virtaavan* luonteen unohtamatta kuitenkaan sen tilallista ja paikallista *kiinnittyneisyyttä*, kuten Connell ja Gibson (2003) kirjoittavat populaarimusiikin ja paikan suhteesta. Populaarikulttuurin yhteyttä paikan skaaloihin onkin tarkasteltu monialaisesti, joskin hajautuneesti tutkimuskentällä, joka ulottuu kulttuurimaantieteestä mediatutkimukseen (Aitken ja Zonn 1994; Burgess ja Gold 1985; Kong 1999; Dittmer ja Bos 2019). Jäsennämme tutkimuskirjallisuutta alla kolmen esimerkin avulla: ensin kaupungin tasolla, sitten alueellisesta ja kansallisesta näkökulmasta.

Connell ja Gibson (2003; 2007) ovat itse tutkineet Yhdysvaltain kontekstissa sitä, miten käsitteet paikallisista ja etnisistä identiteeteistä voivat toimia verukkeena populaarimusiikkiin liitettyjen paikkojen muokkaamisessa. He nostavat esiin “bluesin kodin ja rock ‘n’ rollin synnyinpaikan” Memphisin esimerkkinä kaupungista, jota musiikkiturismi on merkittäväällä tavalla maisemoinut uudelleen. Vuosikymmenten laiminlyönnin ja hävityksen jälkeen afroamerikkalaisen väestön asuttama historiallinen Beale Streetin alue, jonka musiikillisiin vaikuttajiin ovat lukeutuneet muun muassa W.C. Handy, Muddy Waters ja B.B. King, rakennettiin uudelleen 1980-luvulla.

Tapaus osoittaa, kuinka tietyn populaarikulttuurimuodon vahva paikka-assosiaatio voi edistää hyvinkin konkreettisia, yhteiskunnallisia muutoksia jopa kaupunginosan tasolla. Beale Streetin alueen kehittäminen on nähty tärkeäksi sekä kaupallisesta että sosiaalisesta näkökulmasta. Matkailun kehittämisen ohella kaupunki uudistus on vaikuttanut alueella panostuksina kouluihin ja musiikkikasvatukseen. Samalla kansallinen ja kansainvälinen tunnustus on kuitenkin kirjaimellisesti kaventanut paikallisyhteisöjen tilaa. Beale Streetin markkinointi afroamerikkalaisen musiikkikulttuurin työssijana on johtanut alueen gentrifoitumiseen ja pienituloisen afroamerikkalaisen väestön poismuuttoon (Connell ja Gibson 2003; Gibson ja Connell 2007).

Christian Poirier (2015) on tarkastellut, miten kokemus alueellisen identiteetin uhanalaisuudesta ja toimet sen vahvistamiseksi toteutuvat populaarikulttuurin kentällä. Poirier käsittelee tätä problematiikkaa Kanadan Quebecin osavaltion elokuvateollisuuden yhteydessä analysoimalla elokuvien juonirakenteita ja alueellisen teollisuuden organisoitumista. Quebeciläisten elokuvatuotantojen moninaisuuden ja suosion johdosta ranskankielinen osavaltio muodostaa poikkeuksen Hollywood-produktioiden määräämillä Kanadan elokuvamarkkinoilla.¹

Poirierin mukaan quebeciläisen elokuvan erityisasema juontuu 1960- ja 1970-lukujen poliittiseen elokuvaan, joka tähtäsi alueellisen äänen ja identiteetin kirkastamiseen erotuksena koetusta englanninkielisen elokuvan ylivallasta. Poirier on tutkimusryhmänsä kanssa osoittanut, kuinka alueellisissa elokuvissa ilmenevä identiteettipolitiikka on sittemmin pirstoutunut ja toisaalta säilyttänyt elinvoimansa 2000-luvulle tultaessa. Suurimman mahdollisen yleisömenestyksen takaamiseksi quebeciläiset elokuvat esimerkiksi yhdistelevät Hollywood-tuotantojen näyttäviä tehostekeitä kotimaiseen identiteettikerrontaan ja roolittavat elokuvia suosituilla paikallisilla tähdillä. (Poirier 2015.)

Tämä dynamiikka asettuu kansalliseen mittakaavaan Tim Edensorin (2002) tapaustutkimuksessa, jonka kohteena on Mel Gibsonin ohjaama ja tähdittämä Hollywood-suurtuotanto *Braveheart* (1995). *Braveheart* on vapaa filmatisointi 1200-luvulla eläneen skotlantilaisen soturin

William Wallacen jo valmiiksi mytologisoidusta elämästä.² Edensorin mukaan *Braveheart* voidaan nähdä esimerkkinä kansainvälisestä myytin medioitumisesta. Kierrättäessään ja uudelleen tulkitessaan kansallisia kertomuksia kulttuuriteollisuus sekä vahvistaa vanhoja että luo uusia historiallisia merkityksiä ja identiteettejä. Tullessaan uudelleen tulkituksi kansainvälisille yleisöille kohdennettuna sankarirepresentaationa täydennetty Wallacen legenda tarjoaa samalla skotlantilaiselle yleisölle uusia kansallisen samastumisen kohtia. Edensor vahvistaa näin Arjun Appadurain (1990) esittämän näkemyksen, jonka mukaan sulauttaessaan kansallisia myyttejä globaalit informaatio- ja kuvavirrat samalla hajauttavat sekä juurruttavat niitä.

Kulttuurimaantieteilijä Lily Kong (1999) on Hobsbawmin ja Rangerin (1983) ajatusta soveltaen todennut, että populaarikulttuurilla on keskeinen, mutta heikosti tunnustettu merkitys kansallisten kulttuuriperintöjen ”keksimisessä”. Olemme pyrkineet tällä kevyellä katsauksella osoittamaan, kuinka populaarikulttuuri osallistuessaan paikkojen määrittelyyn myös osaltaan keksii eli tuottaa niitä. Samalla se tulee osalliseksi paikallisidentiteettien kuin myös niiden välisen hierarkioiden vahvistamisesta. Näin populaarikulttuuri lopulta kytkeytyy politiikkaan symbolisten ja konkreettisten resurssien jakona.

HONGKONGIN JA MANNER-KIINAN ELOKUVAN DYNAMIIKAA

Ennen kuin elokuva populaarina mediana yleistyi, taistelulajeilla oli keskeinen rooli kiinalaisen kansallistunteen vahvistamisessa. Ensimmäisen maailmansodan, läntisen kolonialismin ja japanilaisen imperialismin aikana kung-fun harrastaminen nähtiin keinona lujittaa kansallista identiteettiä (Lu ja Hong 2013). Kung-fun kansallinen ulottuvuus vahvistui entisestään Kiinan tasavallan perustamisen myötä vuonna 1912 (Wu ja Chan 2007; Fan ja Lu 2013). Elokuvan yleistyessä kung-fu taipui luontevasti kiinalaista kansallistunnetta uusintavaksi ja ylläpitäväksi genreksi (Lu ja Yeh 2007).

Toisen maailmansodan jälkeen kung-fu -elokuvia tuotettiin ennen kaikkea Shanghaissa ja Etelä-Kiinassa. Kommunistisen puolueen 1950-luvun valtaannousun ja sitä seuranneen kulttuurivallankumouksen myllerryksessä 1960- ja 1970-lukujen taitteessa tuotanto siirtyi Hongkongiin (Fu 2000). Tätä seuranneen ”kung-fu -elokuvien kulta-ajan” tuotannot perivät mantereen nationalistisen ja post-kolonialistisen hengen. Se määräsi protagonistille tietynlaisen, konfutselaiseen patriarkaaliseen järjestykseen ja buddhalaiseen etiikkaan nojaavan käyttäytymisen koodin (Teo 2016, 57–71). Tätä koodistoa havaitaan kuuluisissa Hongkongin kung-fun kulta-ajan sankareissa, kuten Bruce Leessa, josta nykytuotannot hakevat inspiraationsa. Bruce Lee näyttelee pääroolin muun muassa Lo Wein ohjaamassa elokuvassa *Fist of Fury* (1972), joka ammentaa protagonistin–antagonistin -asetelmansa kiinalaisesta kansallistunteesta ja jopa ksenofobiasta japanilaisia kohtaan. Lee vaikutti genren suosioon tuomalla sille kansainvälistä huomiota samalla häivyttäen Kiinassa tyypillistä pohjoisen ja etelän välistä koulukuntakiistaa (Teo 2000, 97). Kung-fu -elokuvat onkin nähty kiinalaista traditiota ja ydinarvoja vaalivana populaarikulttuurin muotona (Lu, Qi, ja Fan 2014, 331).

Mannerkiinalaisesta näkökulmasta Hongkongin kung-fu -elokuvateollisuus edusti toisen maailmansodan jälkeen kuitenkin vielä periferiaa. Vaikka kung-fu -elokuvat säilyttivät mantereen nationalistisen hengen, miellettiin ne dekadentin lännen siirtomaan tuotannoksi (Fu 2000,

201). Vasta 1980-luvun talousuudistukset ja erityishallintoalueen liittyminen osaksi Manner-Kiinaa vuonna 1997 siirsivät Hongkongin elokuvateollisuuden keskiöön Kiinan keskushallinnon alle, joka enenevässä määrin pyrkii kontrolloimaan populaarikulttuurin kenttää (Keane 2010). Verrattuna Hongkongiin, mantereen elokuvateollisuudella ei ymmärrettävästi ole ollut vastaavaa kaupallista perinnettä. Yhdistelmä kansallisuutta ja kaupallisuutta tekee Hongkongin kung-fu -elokuvista erityisen soveltuvan keskushallinnon nykypolitiikan välineeksi.

Vuoden 1997 jälkeen Hongkongin kung-fu -elokuvateollisuus on muun kulttuurikentän mukana neuvotellut uudelleen suhteensa Kiinan keskushallintoon. Viitekehyksen mantereen ja Hongkongin viihdeteollisuuden uudelle suhteelle on sanellut vuonna 2003 allekirjoitettu Closer Economic Partnership Arrangement -sopimus (CEPA). CEPA toimii ennen kaikkea mekanismina, jonka myötä Hongkongin elokuvatuottajat on motivoitu edistämään Manner-Kiinan maakuvaa. Sopimuksen alla tuotetut mandariininkieliset yhteisproduktiot pääsevät porkkanana Manner-Kiinan markkinoille. Sen lisäksi Hongkongin elokuvatuottajille myönnetään mantereen puolelta taloudellisia yhteistyömahdollisuuksia. Samalla CEPA kuitenkin määrää, että elokuvien päähenkilön ja juonen on liityttävä Manner-Kiinaan.

Sopimus ei siis ole rajoittanut Kiinan sensuuri- ja propagandaviranomaisten toimivaltaa hongkongilaisessa elokuvatuotannossa (Sala 2003). Päinvastoin hongkongilaiset tuottajat seuraavat proaktiivisesti Manner-Kiinan käytänteitä ja jopa itsesensuroivat keskushallinnolle arkoja teemoja kuten homoseksuaalisuutta. (Itse)sensuroituihin teemoihin lukeutuvat myös muun muassa liian ”synkät ja ankeat viestit” (ks. May ja Ma 2014). Sen sijaan perinteikäs kung-fu -genre virallisesti hyväksytyjen kansallisten narratiivien välittäjänä läpäisee helposti sensuuri-byrokratian.

Tavoitellessaan taloudellista voittoa osa Hongkongin elokuvatuottajista on siirtynyt mantereen puolelle. Etujen vastaanottamisen käänköpuolena on kuitenkin taiteellisten ja tuotannollisten vapauksien menetys (Peng ja Keane 2019). Läpinäkyvyyden puutteesta, itsesensuurista ja kiinalaisen elokuvan yleisestä kansallismielisyydestä johtuen on vaikea osoittaa suoraviivaista yhteyttä tiettyjen elokuvatuotantojen ja mannerkiinalaisen propagandan välillä. Kapean ja yhtenäisen Kiina-kuvan viestiminen elokuvissa on kuitenkin käytännöllistä kahdesta syystä. Se ensinnäkin mahdollistaa virallisten näkemysten seuraamisen, mikä puolestaan helpottaa sensuurin läpäisemistä. Toisekseen kevennetty kulttuurinen tai historiallinen konteksti tekee elokuvasta soveltuvan laajalle katsojakunnalle, mikä mahdollistaa suuremman taloudellisen tuoton.

Tämä dynamiikka on johdonmukainen Manner-Kiinan keskushallinnon viimeaikaisten linjausten kanssa. Uudistukset kulttuuri- ja mediakentässä tähtäävät kiinalaisen elokuvateollisuuden kilpailukyvyyn vahvistamiseen suhteessa Hollywoodiin (Keane 2010, 130). Kiinan keskushallinnossa vallitsevan näkemyksen mukaan Kiina ei kykene vaikuttamaan kansainväliseen julkiseen mielipiteeseen ilman vahvaa valtiojohtoista populaarikulttuurikenttää (Wang 2003; Aukia 2019). Kansallista elokuvateollisuutta onkin uudistettu kahden, näennäisesti ristiriitaisen agendan mukaan (Gerth 2010). Samaan aikaan kun rahoituksen kriteereitä on väljennetty, populaarikulttuurin tuotteiden sisällön valvontaa on puolestaan tiukennettu. Näin elokuvateollisuus on ajettu asemaan, jossa se joutuu mukailemaan yhtä lailla sijoittajien kuin valtion intressejä.

IP MAN: HONGKONGIN SUOJELIJA

Ip Man 4 on kuvaava esimerkki Hongkongin ja Manner-Kiinan yhteistuotannoista. *Ip Man* -elokuvien rahoitus tulee osittain mantereelta, mikä ilmenee teknisesti laadukkaissa tuotannoissa. Samalla ne kuitenkin välittävät kapeaa kulttuurista kuvastoa ja kirjoittavat historiaa uusiksi keskushallinnon identiteettinarratiivien mukaisesti. Tämä on avannut elokuville oven mantereen markkinoille. Sekä tuottaja Raymond Wong että päätahti Donnie Yen ovat myös julkisesti ilmaisseet tukensa Kiinan keskushallinnolle, mikä voidaan nähdä osasyynä demokratiamielenosoittajien reaktioon (Chu 2019).

Tosielämän *Ip Man* varttui Etelä-Kiinan Foshanissa, jossa hän aloitti kung-fun harjoittelun. Foshanissa *Ip* myös työskenteli kommunistisen puolueen poliittisen vastustajan, Kiinan tasavallan poliisina. Kommunistien noustua valtaan *Ip* oli pakotettu muuttamaan Hongkongiin. *Ip Man*in elämänvaiheiden keskeiset paikat tarjoavat historialliset tosielämän kulissit elokuvien protagonistin fiktiivisille kohtaamisille nyky-Kiinan poliittisten vastustajien kanssa. Elokuvien toistuvana loppukäänteenä toimii eri kung-fu -lajeja harjoittavien, etnisesti ja kulttuurisesti moninaisten kiinalaisryhmien liittyminen yhteen jaetun vihollisen edessä. Juonellisesti kaikki *Ip Man* -elokuvat kiinnittyvät tavalla tai toisella Hongkongiin.

Ammentaessaan legitimitettinsä todellisen *Ip Man*in elämänvaiheista, fiktiivisten ja historiaan pohjaavien tapahtumien välinen ero häilyy, mikä on omiaan pönkittämään *Ip Man*in legenda. *Ipin* henkilökohtaisia ominaisuuksia on myös liioiteltu paremmin istuviksi kung-fu -genren sankarin kriteeristöön. Elokuvissa *Ip* kuvaillaan syvästi moraaliseksi mieheksi, jolle kung-fu, oikeudenmukaisuus ja ennen kaikkea perhe ovat kaikki kaikessa. Todellisuudessa *Ip* oli riippuvainen oopiumista, minkä johdosta perhe kärsi rahavaikeuksista *Ipin* kurkkusyövän aiheuttamaan kuolemaan asti Hongkongissa vuonna 1972 (ks. *Ip* ja Heimberger 2001).

Ensimmäinen elokuva kuvaa *Ipin* komeana, varakkaana ja kunnioitettuna kung-fu -mestarina, jolla on kaunis ydinperhe ja yläluokkainen elämäntyyli. *Ipin* perhettä ei kuitenkaan kuvata ajalle tyypillisten yläluokkaisten representaatioiden kautta, vaan tekstissä keskitytään lähinnä edistämään nyky-Kiinan johdolle tärkeitä perhearvoja. Kunnioitettu yhteisön jäsen *Ip* kohtaa vaikeuksia, kun japanilainen miehitysvalta saapuu kaupunkiin: *Ip* ajautuu kaksintaisteluun japanilaisen kenraalin kanssa. Voittoisasta ottelusta huolimatta sankari joutuu pakenemaan japanilaisia Foshanista Hongkongiin. Hongkongiin asettuminen esitetään elokuvassa siten seurauksena *Ip Man*in ja japanilaisen miehitysvallan välisestä yhteenotosta.

Hongkong tarjoaa miljöön *Ip Man 2* ja *Ip Man 3* -elokuville. Sarjan toisessa osassa *Ip* ponnistelee löytääkseen paikkansa uudessa kotikaupungissaan, mutta hänen kung-fu -koulunsa herättää epäilystä paikallisten kamppailulajien harjoittajien keskuudessa. *Ip* joutuu osoittamaan kung-funsa erinomaisuuden ja hyödyllisyytensä Hongkongille taistelemalla ensin rasistista brittinyrkkeilijää ja sitten brittien kanssa yhteistyötä tekevää kiinalaista vastaan. Lopulta paikallinen yhteisö ottaa protagonistin omakseen.

Kolmannen elokuvan fiktiivinen konflikti tapahtuu julkisen koulun ympärillä. Mike Tysonin esittämä amerikkalainen kiinteistörikollinen yhdessä kaupungin korruptoituneen poliisiviranomaisen ja paikallisten kiinalaisten pikkurikollisten kanssa suunnittelee *Ipin* pojan koulun kiinteistön haltuunottoa. Lopulta *Ip* on jälleen pakotettu turvautumaan väkivaltaan puolustaessaan koulua ja paikan integriteettiä lännen manipuloimia paikallisia vastaan.

Säilyttäen vahvan juonellisen yhteyden Hongkongiin neljäs elokuva siirtää samat narratiiviset käänneet San Franciscoon, jossa antagonistina toimivat rasistiset, japanilaista karatea harrastavat, etnisesti valkoiset Yhdysvaltain merijalkaväen sotilaat. *Ip Man 4:n* keskeinen konflikti käydään Ipin ja Yhdysvaltain merijalkaväen välillä. Katsojalle tehdään selväksi, että amerikkalaiset ovat rasisteja sekä omia afrikkalaisamerikkalaisia kansalaisiaan että kiinalaisia kohtaan.

Sarjan päätöselokuvan kiistanalaisimpaan kuvastoon lukeutuu kohta, jossa valkoihoinen kersantti simputtaa etnisesti kiinalaisia merijalkaväen sotilaita kiinalaisen puisen harjoittelunuku palaessa taustalla. Yhtymäkohdat Ku Klux Klaniin eivät jää huomiotta. Epäselviksi kuitenkin jäävät Yhdysvaltain merijalkaväen rituaalinomainen intohimo japanilaista karatea kohtaan, kiinalaisten toive lisätä puolestaan oma kansallislajinsa kung-fun merijalkaväen ope-
tussuunnitelmaan ja käsikirjoittajien kiinnostus sitä kohtaan, mitä kansallista lähitaisteluooppia missäkin armeijassa harrastetaan.³ Keskeisintä lopulta lienee, että juoni sallii näin tuoda yhteen nyky-Kiinan geopolitiittiset kilpailijat Japanin ja Yhdysvallat.

Ip Man -elokuvien Hongkong näyttäytyy etnisesti yhtenäisenä, joskin kiinalaisille siirtolaisille haasteellisena paikkana. Hongkongin kulttuurista ja etnistä monimuotoisuutta ei elokuvissa tuoda esiin. Katsojalle esitellään ainoastaan kahta demografista ryhmää: etnisiä kiinalaisia ja karkeita länsimaalaisia. Todelliseksi ongelmaksi hahmottuu korruptio, joka esitetään ennen kaikkea ulkopuolelta tulevana ja läntisenä uhkana. Toisin kuin Manner-Kiinan 1930-luvun vasemmistolaisessa populaarikulttuurissa, Hongkongin urbaaneja ongelmia ei kuitenkaan selitetä nimenomaisesti kapitalistisen vaikutuksen aikaansaamina. Tämä heijastelee Manner-Kiinan yhteiskunnallista muutosta. Vaikka kommunismi on nimellisesti säilytetty, viime vuosikymmenten kehitys on vahvistanut autoritääristä valtionkapitalismia (Halper 2010). Siksi kritiikkiä kapitalismin haittoja kohtaan ei myöskään enää nähdä virallisia narratiiveja myötäilevässä nykypopulaarikulttuurissa.

Mike Tysonin osallistuminen tuotantoon on esimerkki vain näennäisesti ristiriitaisesta mekaniismista, jolla Kiinan hallinto sitouttaa kiinalaista populaarikulttuuria. Tysonin kuulusuuden odotetaan nostavan katsojalukuja; samalla hänen roolihahmonsa elokuvassa symboloi läntistä korruptiota. Elokuvassa tämä ristiriita ratkaistaan kaksintaistelulla, joka päättyy Ip Manin ja Mike Tysonin tasapeliin.

NOSTALGIA-ELOKUVIEN KUHISEVA HONGKONG

Ip Man -saagan ulkopuolella hongkongilainen elokuva neuvottelee lokaalin ja kosmopoliittisen identiteetin välillä myös varsin luovasti. Näissä Hongkongin kuvauksissa kaupunki ja sen urbaani miljöönä näyttävät moniarvoisina. Kansainvälinen urbaani kulttuuri voidaan myös nähdä Hongkongin identiteettiä rakentavana tekijänä, joka erottaa sen mantereiden identiteetinarratiiveista. Jos 1950-luku oli tärkeä teollistumisen kausi Hongkongissa, 1970- ja 1980-lukuja pidetään Hongkongin itsenäisen tietoisuuden ja identiteetin muovautumisen kannalta keskeisinä. Silloinen nopea yhteiskunnallinen kehitys oli laajalti seurausta talouskasvusta, itsemääräämisoikeudesta ja ilmaisunvapaudesta. Mantereelta aikaisemmin muuttaneet kiinalaiset saattoivat haaveilla kotiin paluusta vielä 1960-luvulla. Sen jälkeen korostuneet erot mantereiden ja Hongkongin välillä kannustivat siirtolaisia jäämään vahvistaen edelleen Manner-Kiinasta

irrallista hongkongilaista identiteettiä (Abbas 2000). Kaupunkilaiset olivat uuden edessä, kun Britannia ja Manner-Kiina solmivat vuonna 1984 sopimuksen kaupungin luovutuksesta: ”Yhtäkkiä Hongkongin asukkaat joutuivat epävarmaan tilanteeseen, jossa sosiaalinen ahdistus, identiteettikriisi ja menetyksen tietoisuus yhdistyivät” (suom. kirjoittajat: Chan Sui Hung 2000, 265).

Identiteettikriisin seurauksena Hongkongissa kehittyi 1990-luvulle tultaessa erityinen nostalgia-elokuvan genre. Leung (2000, 243–244) tulkitsee nostalgian suosittuna keinona välittää paikallisten asukkaiden tunteita. Lilley (1993, 227) mukaan nostalgia-elokuva palasi kaupungin kolonialistiseen menneisyyteen, joka nyt näyttäytyi paikalliselle yleisölle Hongkongin kulta-aikana. Tarjotessaan näkymiä parempaan menneisyyteen epävarman tulevaisuuden edessä nostalgia-elokuva paljasti yleisön nykyisyydessä kokeman melankolian. Nostalginen tunne sävyttää muun muassa osaa Cannes-palkitun ohjaajan Wong Kar-wain tuotannosta. Wongin *Days of Being Wild* (1990) kuvaa ihmiskohtaloita 1960-luvun muuttuvan Hongkongin taustaa vasten. Elokuvan hahmot etsivät itseään hedonismien ja täyttymättömän rakkauden keskellä ”syntisen kaupungin” kulisseissa.

Ip Man -elokuvista poikkeavaa kaipausta menneeseen esiintyy myös Wong Kar-wain käsikirjoittamissa ja ohjaamissa elokuvissa *Chungking Express* (1994), *In the Mood for Love* (2000) ja *2046* (2004).⁴ Ensiksi mainitussa korostuu Hongkongin identiteetin kosmopoliittisuus: elokuvassa esimerkiksi puhutaan neljää eri kieltä. Nimenä *Chungking Express* on paikkojen hybridi. Se ensinnäkin viittaa Kowloonin Tsim Sha Tsuin alueella sijaitsevaan Chungking Mansions -nimiseen keskukseen. Halpamajoitusta, ruoka-, vaate- ja elektroniikkaliikkeitä käsittävä Chungking Mansionsin rakennus on kiintopiste Hongkongin monille afrikkalaisille, aasialaisille ja eurooppalaisille vähemmistöille ja yksi maailman etnisesti ja kulttuurisesti rikkaimmista risteymäkohdista. Elokuvan nimen toinen osa on puolestaan lainattu Hongkongin saarella Lan Kwai Fongin alueella toimineelta pikaruokaravintolalta Midnight Expressiltä. Pois lähtemisen ja jäämisen teemoille kehkeytyvää juonta komppaa läpi elokuvan kertautuva The Mamas & the Papasin hitti ”California Dreamin”.

In the Mood for Love on nostalginen kuvaus Kowloonin 1960-luvun kiinalaisten siirtolaisten elämästä. Elokuva voidaan tulkita kollektiivisten kiinalaisten ja yksilöllisten länsimaisten arvojen neuvotteluna, jolle urbaani 1960-luvun Hongkong tarjoaa luontevat puitteet. Wong ei esimerkiksi problematisoi siirtolaisten ahtaita elinolosuhteita, vaan kuvaa niitä paradoksaalisesti yksilöllisten ratkaisujen mahdollistajana. Vaikkei Hongkong miljöönä nousekaan samalla elokuvan keskiöön kuin *Chungking Expressissä*, johdattaa se asukkaansa tekemään jatkuvia valintoja yhteisöllisyyden ja individualismin välillä. *2046* on elokuvista vertauskuvallisin. Juonessa esiintyvän hotellihuoneen numero viittaa vuoteen 2046, jonka jälkeen Hongkongin erityishallintoalueen historian on määrä päättyä kaupungin siirtyessä lopullisesti Manner-Kiinalle.

Melodraamoina *Chungking Express*, *In the Mood for Love* ja *2046* soveltuvat nostalgian kuvaukseen hyvin. Kuvatessaan Hongkongin kansainvälisenä lokaliteettina elokuvat viestivät erilaisesta sosiopoliittisesta herkkyydestä Hongkongissa kuin ”autenttista” (lue: perinteistä) ja yhtenäistä Kiina-kuvaa tavoittelevat *Ip Man* -elokuvat. Yksinkertaistetun Hongkong-kuvan sijaan Wong Kar-wai puhuttelee urbaania monimuotoisuutta – epäselvää identiteettiä, menetyksen tunnetta, taloudellista epävarmuutta, itsereflektiota ja Hongkongista pakenemistä voidaan kaikkia pitää populaarikulttuurisina allegorioina Manner-Kiinaan yhdistymiselle.

Nykyisessä globaalissa post-kolonialistisessa arvomaailmassa entisen alusmaan populaarikulttuuri vaikuttaa siis flirttailevan nostalgialla menneisyyttä kohtaan, jonka politiikkaa määrittää kolonialismi, mutta kulttuurista ilmapiiriä yksilönvapaus ja tarve löytää oma identiteetti. Asenne ei kerro kolonialistisen järjestelmän kaipuusta sinänsä vaan siitä, kuinka vakavasti Hongkongissa suhtaudutaan epävarmaan tulevaisuuteen Manner-Kiinan alaisuudessa. Kuten Natalia Chan Sui Hung (2000) osuvasti huomauttaa, Hongkong on postkolonialistinen poikkeus, jossa kolonialismin purku ei pääty itsenäisyyteen.

JOHTOPÄÄTÖKSIÄ JA PAIKAN POLITIIKKA

Kansainvälisessä kirjallisuudessa on peräänkuulutettu populaarikulttuurin merkityksen tunnustamista politiikan tutkimukselle. Esimerkiksi Grayson, Davies ja Philpott (2009, 158) esittivät vaikutusvaltaisessa artikkelissaan, että politiikan tutkimus voi hyötyä suuresti kulttuurintutkimuksen avaamista näkökulmista. Populaarikulttuuriin onkin sittemmin kiinnitetty enemmän huomiota identiteetin ja politiikan muovaajana (ks. esim. Dixit 2012; Innes ja Topinka 2017).

Olemme tässä kirjoituksessa tarkastelleet populaarikulttuurin, paikan ja identiteetin yhteyttä ulkomaisen kirjallisuuden ja tapausesimerkkien valossa. Suhdetta voisi kuitenkin havainnollistaa myös lähempää löytyvällä esimerkillä, kuten alikersantti Rokan hahmon kotitilan miljöölä Aku Louhimiehen ohjaamassa *Tuntemattoman sotilaan* filmatisoinnissa (2017). Kuvaukset kultaisista vehnäpelloista ja suomalais-meditatiivisessa hiljaisuudessa odottavasta perheestä eivät pohjaa Väinö Linnan alkuperäisteoksessa esiintyviin tapahtumapaikkoihin. Sen sijaan yhtymäkohtia voi löytää vaikka Ridley Scottin ohjaamasta, Rooman valtakuntaan sijoittuvasta elokuvasta *Gladiator* (2000), jossa sotasankari näytetään unelmoimassa kotitilansa viljapeltojen keskellä käyskentelevästä perheestään. Lisäys suomalaiselokuvaan ei ole aivan vähäpätöinen. Hollywood-estetiikasta omaksuttu fabuloitu kodin paikka nimittäin antaa elokuvassa sodankäynnille ja uhrivalmiudelle merkityksen – merkityksen, jonka myyttisen voiman purkamiselle Linnan teoksen on nähty perustuvan.

Kung-fu -perinteiden kirjo edustaa kansallisesti auktorisoitua kiinalaista kulttuuriperintöä. *Ip Man* -elokuvissa tämä tulee esiin tavassa, jolla eri kung-fu -traditioiden harjoittajat yhdistävät voimansa yhteisen vastustajan (kuten karatea harjoittavan Yhdysvaltain merijalkaväen) edessä. Elokuvien loppukäänteinä toistuva yhteishengen löytymisen hetki voidaankin nähdä vertauskuvana Kiinan keskushallinnon edistämälle kiinalaiselle yhtenäiskulttuurille. *Ip Man* -saagassa yhdistyvät kiinalainen kansallistunne, Hongkongin kaupallisuus ja Hollywoodista teknistä oppia ottanut elokuvatuotanto. Näin kansainvälisille yleisöille sovitettut *Tuntematon sotilas*, *Braveheart* ja *Ip Man* tahoillaan tarjoavat suomalaisille, skotlantilaisille ja kiinalaisille kuluttajille uudistettuja kansallisen identifioitumisen ulottuvuuksia (vrt. Edensor 2002).⁵

Hongkongilainen suuri yleisö on ottanut *Ip Man* -filmatisoinnit hyvin vastaan. Myös *Ip Man 4:n* katsojaluvut olivat ennen pandemiatoimia Hongkongissa aikaisempien elokuvien tasolla. Tilanne kertoo paikallisten ambivalentista suhtautumisesta Manner-Kiinaan. Myös tutkimuskirjallisuudessa on esitetty näkemyksiä, joiden mukaan elokuvasarjan ensimmäisessä ja toisessa osassa voidaan havaita ristiriitaisia identiteettinarratiiveja suhteessa Manner-Kiinaan

(ks. Cheung ja Law 2017). Sarjan kolmannen ja erityisesti neljännen osan kohdalla identiteettinarratiivit myötäilevät yksiselitteisemmin Manner-Kiinaa, mikä osaltaan selittää demokratia-aktivistien reaktioita.

Hongkongin aikaa brittihallinnon alla on myös kuvailtu “yhteistyökolonialismina” (engl. *collaborative colonialism*: Law 2009). Näkemyksen mukaan Hongkongin kolonialistinen hallinto koostui brittien lisäksi heidän kanssaan yhteistyötä tekevistä paikallisista eliitistä. Näin Hongkongin siirtomaan rakenteissa on sekoittunut ulkopuolinen ja paikallinen valta, joka on koskettanut yhteiskunnan kaikkia osia. *Ip Man* -elokuvissa kuvattu läntinen rasismi paikallisine käytyreineen lienee tutumpaa Hongkongin vanhemmille sukupolville, jotka ovat sitä brittihallinnon alla kokeneet. Voidaankin arvella, että *Ip Man 4* -elokuvassa alleviivatun kritiikin kohteena oleva rasismi resonoi huonosti nuorempien demokratia-aktivistien mielissä. Elokuvan boikotoiminen saattoikin olla Yhdysvaltain ja Britannian lippuja heiluttavien demokratia-aktivistien vastareaktio tapaan, jolla liberaalin lännen pimeä puoli tuotiin elokuvassa esiin.

Demokratia-aktivistien vahvoja reaktioita selittävät lisäksi *Ip Man 4*:n ensi-illan kanssa samaan aikaan toteutetut Hongkongin autonomian kaventamistoimet. Heikentynyt sananvapaus, itsenäisen asemansa menettänyt oikeuslaitos ja kriminalisoitu yhteistyö ulkomaisten tahojen kanssa horjuttavat ennen kaikkea Hongkongin identiteetin ydintä autonomisena alueena – lainvoimaa. Tämä lainvoiman heikentäminen ja kiinalaisen toimivallan lisääminen saa eräänlaisen perustelun *Ip Man* -elokuvien dialogeissa. Sankarille tehdään esimerkiksi selväksi, että etnisesti kiinalaiset paikalliset eivät kannata länsimaiden läsnäoloa: ”Tiedäthän, ulkolaiset pirut hallitsevat Hongkongia.” Sen vuoksi protagonistille esitetään toistamiseen avunpyyntö: ”Hongkong vaikuttaa vauraalta, mutta on sen sijaan iso sotku. Tarvitsemme apuasi” (suom. kirjoittajat: Yip 2019).

Donnie Yenin tähdittämät *Ip Man* -elokuvat tarjoavat alustan yksinkertaistettujen hegemonisten narratiivien esittämiselle, joihin etninen kiinalainen yleisö voi identifioitua. Kiinan historialliset vastakkainasettelut Japanin ja lännen kanssa toimivat taustana, jolla nyky-Kiinan toimia oikeutetaan. Manner-Kiinan propagandan mukaan Hongkongin demokraatiamielensoituksia masinoidaan Yhdysvalloista käsin (Lee Myers 2019). Tämä selittää osaltaan amerikkalaisille varatun pääantagonistin osan *Ip Man 4* -elokuvassa. Näin *Ip Man* -elokuvien kansallistettu Hongkong peilaa reaali maailmassa tapahtunutta Hongkongin elokuvateollisuuden mannerkiinalaistamista. Se taas kertoo Kiinan keskushallinnon yleisestä pyrkimyksestä lisätä vaikutusvaltaansa populaarikulttuurin keinoin.

Kansainvälisessä kirjallisuudessa populaarikulttuuria ei nähdä ainoastaan todellisuuden kuvajaisena, vaan samalla jatkumolla sen kanssa. Populaarikulttuuri ansaitsee politiikan tutkimuksen huomion myös sen johdosta, että sen avulla neuvotellaan paikkaan sidottuja identiteettejä.

VIITTEET

1. Esimerkiksi quebeciläiset elokuvat *Les Boys* (Saïa 1997) ja *Bon Cop, Bad Cop* (Canuel 2006) tuottivat julkaisuajankohtanaan enemmän kuin yhdysvaltalaiset suurtuotannot *Harry Potter ja liekehtivä pikari* (Newell 2005) ja *Da Vinci -koodi* (Howard 2006).

2. *Braveheart* muun muassa pukee Wallacen ja kumppaninsa stereotyyppillisesti kiltteihin, jotka todellisuudessa yleistyivät Skotlannissa vasta 1600-luvun tienoilla. Muitakin historiallisia epätarkkuuksia elokuvasta toki löytyy.
3. Myös tässä on totuutta siteeksi. Toisen maailmansodan jälkeen joukko Okinawalla palvelleita Yhdysvaltain merijalkaväen sotilaita auttoi karaten popularisoinnissa Etelä-Kaliforniassa (ks. Crigger 2016).
4. Donnie Yenin näyttelemät *Ip Man* -elokuvat eivät ole ainoita filmatisointeja aiheesta. Wong Kar-wain ohjaama *The Grandmaster* (2013) tulkitsee samaa aihepiiriä esittäen myös kilpailevaa kuvastoa Kiinan lähihistoriasta ja Hongkongin identiteetistä. Vaikka *The Grandmaster* käsittelee Ip Manin elämän päävaiheita Kiinan 1900-luvulla, se on pääosin uskottavampi ja synkempi ajankuvaus. Elokuvan narratiivi ei myöskään nojaa sarjakuvamaisiin hahmoihin, vaan käsittelee ”aikuismaisia” teemoja kuten yksinäisyyttä ja täyttymätöntä rakkautta.
5. Prosessi kansallisesta globaaliin lienee kuitenkin ilmiönä yksiselitteisempi ja tutumpi. Ruth Wodak (2010) esimerkiksi tuo esiin, kuinka yhdysvaltalainen televisio *glokalisoituu* ja vaikuttaa poliittisiin narratiiveihin Euroopassa.

LÄHTEET

- Abbas, Ackbar. 2000. Cosmopolitan Descriptions: Shanghai and Hong Kong. *Public Culture* 12:3, 769–786.
- Aitken, Stuart ja Zonn Leo (toim.). 1994. *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lontoo: Rowman & Littlefield Publishers.
- Appadurai, Arjun. 1990. Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, culture & society* 7:2–3, 295–310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>
- Aukia, Jukka. 2019. Struggling for Recognition? Strategic Disrespect in China’s Pursuit of Soft Power. *East Asia* 36:4, 305–320.
- Burgess, Jacquelin ja Gold John. 1985. Introduction: Place, the Media and Popular Culture. Teoksessa Jacqueline Burgess ja John Gold (toim.), *Geography, the Media and Popular Culture*. Lontoo ja New York: Routledge, 1–32.
- Canuel, Eric. 2006. *Bon Cop, Bad Cop*. Kanada: Alliance Atlantis Vivafilm.
- Chan, Kenneth. 2004. The Global Return of the Wu Xia Pian (Chinese Sword-Fighting Movie): Ang Lee’s *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. *Cinema Journal* 43:4, 3–17.
- Chan Sui Hui, Natalia. 2000. Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice. Teoksessa Poshek Fu ja David Desser (toim.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 252–272.
- Cheung, Siu Keung ja Law Wing Sang. 2017. The colony writes back: Nationalism and collaborative coloniality in the *Ip Man* series. *Social Transformations in Chinese Societies* 13:2, 159–172. <https://doi.org/10.1108/STICS-04-2017-0007>
- Chu, Karen. 2019. Hong Kong Protestors Boycott ‘Ip Man 4’ for Donnie Yen and Producer’s Pro-Beijing Stance. *Hollywood Reporter* 23.12.2019. <https://www.hollywoodreporter.com/news/hong-kong-protesters-boycott-ip-man-4-1264759>. Viitattu 12.10.2020.
- Connell, John ja Gibson Chris. 2003. *Sound Tracks: Popular music, Identity, and Place*. Lontoo: Routledge.

- Crigger, Kelly. 2016. Here's how US Marines brought karate back home after World War II. *We are the Mighty* 17.10.2016. <https://www.werehemighty.com/articles/heres-how-us-marines-made-karate-popular-after-world-war-ii> Viitattu 12.10.2020.
- De Souza, Lyle. 2012. Global Chinese Cinema: The culture and politics of Hero. *International Journal of Cultural Policy* 18:3, 356–358. <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.658780>
- Dittmer, Jason ja Bos Daniel. 2019. *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Dixit, Priya. 2012. Relating to Difference: Aliens and Alienness in Doctor Who and International Relations. *International Studies Perspectives* 13, 289–306. <https://doi.org/10.1111/j.1528-3585.2012.00491.x>
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Lontoo ja New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Eperjesi, John. 2004. Crouching tiger, hidden dragon: Kung fu diplomacy and the dream of cultural china. *Asian Studies Review* 28:1, 25–39. <https://doi.org/10.1080/1035782042000194509>
- Fan, Hong ja Lu Zhouxiang. 2013. Projecting the 'Chineseness': Nationalism, Identity and Chinese Martial Arts Films. *The International Journal of the History of Sport* 34:3, 320–335. <https://doi.org/10.1080/09523367.2013.866093>
- Fu, Poshek. 2000. The 1960s: Modernity, Youth Culture, and Hong Kong Cantonese Cinema. Teoksessa Poshek Fu ja David Desser (toim.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 71–89.
- Gerth, Karl. 2010. *As China Goes, So Goes the World. How Chinese Consumers Are Transforming Everything*. New York: Hill & Wang.
- Gibson, Chris ja Connell John. 2007. Music, tourism and the transformation of Memphis. *Tourism geographies* 9:2, 160–190. <https://doi.org/10.1080/14616680701278505>
- Gibson, Mel. 1995. *Braveheart*. Yhdysvallat: Icon Productions.
- Grayson, Kyle, Davies, Matt ja Philpott, Simon. 2009. Pop goes IR? Researching the popular culture – world politics continuum. *Politics* 29:3, 55–163. <https://doi.org/10.1111%2Fj.1467-9256.2009.01351.x>
- Halper, Stefan. 2010. *The Beijing consensus – How China's authoritarian model will dominate the twenty-first century*. New York: Basic Books.
- Hobsbawm, Eric ja Ranger Terence. 1983. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howard, Ron. 2006. *Da Vinci -koodi [The Da Vinci Code]*. Yhdysvallat: Columbia Pictures.
- Innes, Alexandria ja Topinka Robert. 2017. The politics of a 'Poncy Pillowcase': Migration and borders in Coronation Street. *Politics* 37:3, 273–287. <https://doi.org/10.1177%2F0263395716675371>
- Ip, Ching ja Heimberger Ron. 2001. *Yip Man – Portrait of a Kung Fu Master*. Springville: King Dragon Press.
- Keane, Michael. 2010. Keeping up with the neighbors: China's soft power ambitions. *Cinema Journal* 49:3, 130–135.
- Kong, Lily. 1999. The invention of heritage: Popular music in Singapore. *Asian Studies Review* 23:1, 1–25. <https://doi.org/10.1080/10357829908713218>
- Law, Wing Sang. 2009. *Collaborative colonial power: The making of the Hong Kong Chinese*. Hongkong: Hong Kong University Press.
- Lee Myers, Steven. 2019. In Hong Kong Protests, China Angrily Connects Dots Back to U.S. *The New York Times* 5.9.2019. <https://www.nytimes.com/2019/09/05/world/asia/china-hong-kong-protests.html>. Viitattu 12.10.2020.

- Leung, Ping-Kwan. 2000. Urban Cinema and the Cultural Identity of Hong Kong. Teoksessa Poshek Fu ja David Desser (toim.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 227–251.
- Lilley, Rozanna. 1993. Claiming Identity: Film and Television in Hong Kong. *History and Anthropology* 6:2–3, 261–292. <https://doi.org/10.1080/02757206.1993.9960831>
- Lo, Wei. 1972. *Fist of Fury*. Hongkong: Golden Harvest.
- Louhimies, Aku. 2017. *Tuntematon sotilas*. Suomi: Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017.
- Lu, Sheldon ja Yeh Emilie Yueh-yu. 2007. Introduction: Mapping the Field of Chinese Language Cinema. Teoksessa Yu Yeh Yeh ja Sheldon Lu (toim.), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1–27.
- Lu, Zhouxiang ja Hong Fan. 2013. *Sport and Nationalism in China*. Lontoo: Routledge.
- Lu, Zhouxiang, Qi, Zhang ja Fan, Hong. 2014. Projecting the ‘Chineseness’: Nationalism, Identity and Chinese Martial Arts Films. *The International Journal of the History of Sport* 31:3, 320–335. <https://doi.org/10.1080/09523367.2013.866093>
- May, Anthony ja Ma Xiaolu. 2014. Hong Kong and the CEPA: The changing fortunes of Hong Kong film production. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 28:1, 43–51. <https://doi.org/10.1080/10304312.2014.870871>
- Newell, Mike. 2005. *Harry Potter ja liekehtivä pikari* [*Harry Potter and the Goblet of Fire*]. Yhdysvallat ja Iso-Britannia: Warner Bros. Pictures.
- Peng, Weiyang ja Keane Michael. 2019. China’s soft power conundrum, film coproduction, and visions of shared prosperity. *International Journal of Cultural Policy* 25:7, 904–916. <https://doi.org/10.1080/10286632.2019.1634062>
- Poirier, Christian. 2015. Politics, Identity, and the Economy in Quebec Cinema: Film Narratives and the Movie Industry. Teoksessa Tim Nieguth (toim.), *The Politics of Popular Culture. Negotiating Power, Identity, and Place*. Montreal ja Kingston: McGill-Queen’s University Press, 131–146.
- Prashad, Vijay. 2001. *Everybody was Kung Fu Fighting: Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*. Boston: Beacon Press.
- Rawnsley, Gary. 2007. The Political Narrative(s) of Hero. *Media Asia* 34:1, 20–26. <https://doi.org/10.1080/01296612.2007.11726841>
- Saïa, Louis. *Les Boys*. 1997. Kanada: CFP International.
- Sala, Iaria. 2003. CEPA and Hong Kong Film: The Mixed Blessing of Market Access. *China Fights Forum*.
- Scott, Ridley. 2000. *Gladiator*. Yhdysvallat ja Iso-Britannia: Scott Free Productions, Red Wagon Entertainment.
- Strinati, Dominic. 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Teo, Stephen. 2000. The 1970s: Movement and Transition. Teoksessa Poshek Fu ja David Desser (toim.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 90–110.
- Teo, Stephen. 2016. *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition. Second Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wang, Hongying. 2003. National image building and Chinese foreign policy. *China: An International Journal* 1:1, 46–72. <https://doi.org/10.1142/S0219747203000050>
- Wong, Kar-wai. 1990. *Days of Being Wild*. Hongkong: In-Gear Films.
- Wong, Kar-wai. 1994. *Chungking Express*. Hongkong: Jet Tone Production.

- Wong, Kar-wai. 2000. *In the Mood for Love*. Hongkong/Kiina: Jet Tone Production.
- Wong, Kar-wai. 2004. *2046*. Hongkong/Kiina: Block 2 Pictures, Jet Tone Production.
- Wong, Kar-wai. 2013. *The Grandmaster*. Hongkong/Kiina: Block 2 Pictures.
- Wodak, Ruth. 2010. The glocalization of politics in television: Fiction or reality? *European Journal of Cultural Studies* 13:1, 43–62. <https://doi.org/10.1177/1367549409352553>
- Wu, Huating ja Chan Joseph. 2007. Globalizing Chinese martial arts cinema: The global–local alliance and the production of *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. *Media, Culture, & Society* 29:2, 195–217. <https://doi.org/10.1177/0163443707074252>
- Yip, Wilson. 2008. *Ip Man*. Hongkong/Kiina: Mandarin Films.
- Yip, Wilson. 2010. *Ip Man 2*. Hongkong/Kiina: Mandarin Films.
- Yip, Wilson. 2015. *Ip Man 3*. Hongkong/Kiina: Dreams Salon Entertainment Culture, Pegasus Motion Pictures, Starbright Communications, Super Hero Films.
- Yip, Wilson. 2019. *Ip Man 4: The Finale*. Hongkong/Kiina: Mandarin Motion Pictures.
- Zhang, Yingjing, Gries, Peter, Ming, Chao Gui ja Shook David. 2007. Chinese cinema in the new century: Prospects and problems. *World Literature Today* 81:4, 36–41.

KIRJOITTAJATIEDOT

JUKKA AUKIA

VTT, postdoc-tutkija
Itä-Aasian tutkimuskeskus
Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
Turun yliopisto
jukka.aukia@utu.fi

ANNA PELTOMÄKI

FM, tohtorikoulutettava
Kulttuurituotanto ja maisemantutkimus
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
ankpel@utu.fi