

電影

OLLE SJÖGREN

EN INVIGNING I DEN KINESISKA FILMKRETSEN

# Röda berg och gula floder?



optimal



OLLE SJÖGREN

EN INVIGNING I DEN KINESISKA FILMKRETSEN

# Röda berg och gula floder?

optimal

*Tidigare böcker av Olle Sjögren*

*Filmens ledbilder: Marxistiska filmanalyser*, PAN/Norstedts 1976

*Lekmannen i skrattspegeln. En kulturpsykologisk analys av tio manliga filmkomiker*, Filmförlaget 1989

*Inte riktigt lagom? Om "extremvåld", filmcensur och subkultur*, Filmförlaget 1993

*Den goda underhållningen: Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och tv 1945-95*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige 1997

**Röda berg och gula floder? – En invigning i den kinesiska filmkretsen**

Text © 2007 Olle Sjögren

Illustrationer © respektive rättighetsinnehavare

Omslagsillustration Maggie Cheung i Zhang Yimou *Hero* (2002)

Baksidesillustrationer Gong Li i *2046* av Wong Karwai (2004)

Anita Mui i *Heroic trio II: Executioners* av Ching Siutung & Johnnie To (1993)

Tony Leung och Andy Lau i *Infernal affairs* av Andrew Lau & Alan Mak (2002)

Faye Wong i *Chungking Express* av Wong Karwai (1994)

Lee Kang-sheng i "*Floden*" av Tsai Ming-liang (1997)

Ge You i "*Nattlig festmåltid*" av Feng Xiaogang (2006)

Chow Yunfat i *The Killer* av John Woo (1989)

Grafisk form omslag Björn Schagerström

Grafisk form inlaga Ingemar Bengtsson

Första upplagan, september 2007

Tryckt i Ungern

ISBN 978-91-88334-99-2

Optimal Press, Box 2408, 403 16 Göteborg

[www.optimalpress.com](http://www.optimalpress.com)

# *Innehåll*

Förord	5
1 Varför ”röda berg”?	7
2 Vänsterarvet från Shanghai	19
3 Gerillakrig och revolutionsromantik	51
4 Nya vågor och djupa brunnar	87
5 Ledmotiv och dulifilmande	119
6 Taiwan — en blågrön ö	159
7 Hongkong — bikulturell filmkoloni	187
8 Stridskonstens världar	217
9 Kriminalfilm i Hongkong och Kina	269
10 Romans, kvinnokamp och genusbalans	307
11 Mot en öppen framtid?	347
Noter	355
Litteratur	363
Person- och titelregister	367



# 前言

## *Förord*

Detta är en invigning i en avlägsen filmkrets som ibland kan upplevas som ganska nära. Vi ska tränga in i den kinesiska filmkultur som domineras av Kina, Hongkong och Taiwan. Det var först under 1970-talet som denna del av världen började få självproducerad synlighet på våra biografdukar och tv-skärmar. På senare år har de vita fläckarna på filmens världskarta blivit allt färre tack vare spridningen på VCD och DVD.

Jag ska här ge en överblick över centrala genrer, strömningar och filmare. Det är de stora utvecklingslinjerna och de senaste decennierna som står i fokus. Det är också viktigt att peka på den historiska kontinuitet som dagens traditioner bygger vidare på. Det behövs en resa i både tiden och rummet för att ersätta gamla skygglappar med nya förståelseformer.

Boken bygger till stora delar på ett "glokalt" forskningsperspektiv. Talet om Globalisering förknippas med öppnare kontakter och minskade avstånd, men har också begränsats av västerländska ideologier och intressen. Den som vill få med en större del av bilden måste även belysa "lokala" synvinklar och regionala motrörelser. Man kan också lyfta fram skillnaden mellan olika perspektiv genom att växla mellan Peking (historiskt avstånd) och Beijing (ökad närhet).

Det är svårt att skriva en introduktion utan att kunna förutsätta vissa bakgrundskunskaper — som man kan göra då det

gäller USA. Jag har fört in vad som borde vara allmänbildning om kinesisk historia, kultur och politik utan att hänvisa till några källor. Referenserna har sparats för facklitteraturen inom bokens specialområde.

Den viktigaste kunskapskällan har varit själva filmerna. Flertalet titlar från Kina och Taiwan är översatta från Pinyin till svenska och utmärkta med citattecken. Utan citattecken betyder att filmen redan har fått en titel i svensk distribution. För produktioner som har dominerats av Hongkong nöjer jag mig med filmens engelska originaltitel.

Till slut vill jag tacka Si Han som har granskat mina översättningar, och David Roth-Lindberg som ställt upp med värdefulla synpunkter på manus. För många kloka råd vill jag även tacka Daniel Brodén, Andreas Jacobsson, Stefan Tidlund och Karolina Westling. Tack också till Lars Erik Holmquist.

Göteborg i juli 2007  
Olle Sjögren

# 紅山

## 1. *Varför ”röda berg”?*

Denna bok handlar om rörliga bilder där folk talar kinesiska. Jag har gått igenom drygt sex hundra av de tiotusentals filmer som har producerats i Kina, Hongkong och Taiwan. De har ofta cirkulerat i skilda kretslopp men varit förenade av kulturella band. Den minsta gemensamma nämnaren är att man delat samma skriftspråk.<sup>1</sup>

Den som vill tränga djupare in i denna filmkrets bör inte isolera Kina, Hongkong och Taiwan som separata ”filmländer”. Det räcker inte heller att jämföra nationella särdrag eller transnationella förbindelser i generella termer.<sup>2</sup> Man måste också studera skillnaderna mellan olika samhällssystem och diskutera hur de speglas i olika filmer.

Kunskaperna om kinesisk film har ökat snabbt i vår egen kulturkrets. Den direkta kontakten med själva filmerna har accelererat under de senaste decennierna. I början av 70-talet kom ett internationellt genombrott för stridskonst från Hongkong. Under andra halvan av 80-talet bröt det fram en Ny våg från Folkrepubliken, som följdes av både retrospektiva visningar och översatt litteratur.<sup>3</sup> På senare år har spridningen av VCD och DVD sprängt alla tidigare ramar för biografidistribution och tv-visningar. Idag har en aktiv samlare goda möjligheter att bygga upp ett eget filmarkiv utifrån sina enskilda intressen.



Vid sidan av filmerna har det vuxit fram mera bearbetade kunskaper. Den första översikten på engelska, Jay Leydas *Dianying* (1972), var ett oredigerat kompilat. Den franske pionjären Régis Bergeron följde utvecklingen i Peking på ett mera initierat vis. Efter 80-talsvågen följde många antologier och specialstudier om allt från ekonomi till estetik, och det postkoloniala perspektivet har varit särskilt framträdande hos amerikanska forskare med kinesiskt ursprung.<sup>4</sup>

Specialiseringen har gått längst bland historiskt orienterade forskare. Det finns redan en handfull böcker om modernitet och vänsterfilm i 30-talets Shanghai.<sup>5</sup> Litteraturen om filmproduktionen i Hongkong började som populära böcker om actionfilm, stridskonst och våldsestetik.<sup>6</sup> I nära anslutning till Återföreningen med Kina 1997 publicerades det flera övergripande betraktelser, som analyserar Hongkongs speciella identitet.<sup>7</sup>

Samtidigt finns det stora luckor i vårt internationella kunskapsbagage. Det breda filmutbudet under Maoepoken har varit mycket styvmoderligt behandlat.<sup>8</sup> Den som vill klargöra de centrala utvecklingslinjerna måste försöka minska sådana obalanser. Men ett helhetsperspektiv som ska spegla både kontinuiteten och förändringarna kräver också vissa begränsningar. Jag har framför allt försummat animation, barnfilm, fars, sex, skräck och kriminalkomedi i min personliga syntes.

### *Språket och kulturen*

När jag ringar in ”kinesisk film” som filmer, där man talar kinesiska, bortser jag från en viktig komplikation. Det rör sig i själva verket om mycket olika dialekter med samma skriftspråk. Centralistiska krafter har länge försökt stärka mandarins ställning som riksspråk, men det finns närmare hundra miljoner kineser med kantonesiska som modersmål. Den som vuxit upp i Hongkong eller Kanton kan läsa samma tidning som en mandarintalande kines från Peking. Men om de vill diskutera innehållet med varandra, kan de få stora problem att kommunicera.

Låt mig exemplifiera språkförbistringen med ett enkelt personnamn: 吳宇森. På kantonesiska uttalas dessa tre tecken som Ng Yusum, på mandarin säger man Wu Yusen. I båda fallen handlar det om en regissör, som har valt artistnamnet John Woo. Trycket att "anglifiera" sitt namn är starkast bland kineser, som rör sig mycket i miljöer dominerade av engelska språket. En kines som hette Li An och bodde på Taiwan, började skämta med det postkoloniala språkspelet redan som ung student i USA. Han gjorde en vits av "Ang-li-fy" och kallade sig för Ang Lee.

Intresset för sådana namnbyten har varit mer begränsat i Folkrepubliken Kina, där man mera aktivt värnat om sin kulturella identitet. Här brukar det vara ordningsföljden som ger upphov till flest missförstånd. Om jag skriver "Zhang Yimou" tänker flertalet läsare automatiskt: Zhang=Förnamn + Yimou=Familjenamn. Man ska naturligtvis tänka tvärtom! Kineser brukar sätta det viktigaste först — nämligen familjenamnet. Ungefär som vi gör i ett personregister: "Zhang, Yimou".

För egen del försöker jag respektera — och förklara — kinesernas eget namntänkande. Den som börjar "korrigera" till våra egna böjningsmönster, riskerar att öka förvirringen: Hette han Zhang eller Yimou i efternamn? Den av många filmintresserade använda informationskällan Internet Movie Database ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)) brukar inte ens erkänna sin smygkolonisering.<sup>9</sup>

Det politiska trycket att tala mandarin har varit extra starkt på Taiwan, som länge använt ett annat transkriberingssystem än det av Peking påbjudna Pinyin. Mot denna bakgrund har jag använt bindestreck i personnamnet som ett sätt att särskilja taiwanesiska filmare. En annan liten detalj som jag inte har gjort något åt, är att många väl etablerade transkriberingar förutsätter ett engelskt uttal. Så borde exempelvis Wong Karwai skrivas "Karwei" i en kontext med svenskt uttal.

Ett annat problem är att många begrepp speglar ett annat kulturmedvetande med mycket längre minne. Det kinesiska begreppet för Film som pryder omslaget på denna bok, består av två tecken som betyder "Elektriska skuggor" (dian-ying). Den

historiska bakgrunden är att många kineser, redan före Kristi födelse, kunde titta på rörliga bilder med ljud. Det rörde sig om skuggspel med figurer gjorda av apskinn, som avtecknade sig mot en vit duk och ackompanjerades med både sång och musik. När Kinematografen visades upp i Shanghai 1896 uppfattades detta som en välbekant attraktion med ny teknik. Man började snart kalla det nygamla fenomenet för Elektriska Skuggor.

### *Inte bara Yin & Yang*

En viktig nyckel för att förstå det visuella tänkandet bakom många kinesiska filmer är samspelet mellan Yin & Yang. Enligt daoistisk naturfilosofi domineras tillvaron av två krafter, som är nära förbundna med Månen (Yin) och Solen (Yang) i kosmologin. Yin hänger ihop med allt som är flytande, fruktbart och fuktigt. Yang ger ljus och energi men riskerar också att torka ut naturen till något kallt och hårt. Daoismens gamla tankemodell har ofta fungerat som filosofisk och estetisk bas för visuella symbolspråk och filmerättande.

Den klassiska landskapskonsten har ständigt byggt upp en artistisk spänning mellan höga berg och rinnande vatten. Som betraktare stimuleras vi att kontemplera balansen mellan Yang och Yin men också ett längre tidsperspektiv — att berg kan urholkas av mjukare krafter.<sup>10</sup> Mer än en kines har jämfört revolutionärt omvandlingsarbete med konsten att ”förflytta berg”.

Låt mig åskådliggöra denna grundtanke med ett konkret filmexempel av 1930-talets mest produktiva regissör. I *”Den stora vägen”* (*Dalu*, 1935) förde Sun Yu in både Yin och Yang som komplementära krafter i ett revolutionärt projekt. Filmen följer en handfull arbetare, som lämnar Shanghai för ett strategiskt vägprojekt inne i landet. Vi får se dem stå med bar överkropp och krossa granit med släggor, medan de sjunger ”Pionjärernas sång”. De sjunger om glädjen att bryta nya vägar men också om lusten att spränga ”gamla fossiler”. När berget flyger i luften, skrattar gruppledaren ”Pang! Pang! Pang!”.

Sun Yus visualisering av manligt kroppsarbete var inspirerad av sovjetisk Proletkult, men projektet att ”förflytta berg” ingick



*Arbetare förflyttar berg i "Den stora vägen" (1935)*

i ett kinesiskt revolutionsperspektiv. Regissören valde också att balansera den hårda Yangkraften med Yin. Vi får se männen bada nakna i en strilande flod, medan de beskådas av två unga kvinnor. Många av de krigsfilmer som gjordes efter kommunisternas seger 1949, brukade varva befrielsekampen med vilopauser och naturlyrik. Ett mycket populärt motiv var att visa kvinnliga soldater, som sjunger medan de tvättar kläder vid ett vattendrag.

Under det kalla kriget mot USA ökade heroiseringen av grannithårda soldater i Yangs tecken. I den revolutionära modellopera som dominerade åren kring 1970, brukade man "frysa" de mest militanta gesterna på scenen. Efter Kulturrevolutionen har utvecklingen huvudsakligen gått i Yins tecken. Många filmare har underminerat maktens murar med tydliga sprickor eller minskat alienationen i sterila betongkomplex med vattenläckor. Andra visar upp karlar som balanserar sin virilitet genom att kissa en massa Yin eller duellera i bambuträd, som samtidigt är hårda och böjliga.

Konventionen att måla berg och floder har fungerat som en spegel för kraftfältet mellan Yang & Yin. Detta visuella balans-

tänkande har blivit en viktig grundval för kinesisk kultur, liksom centralperspektivet kom att fokusera vetenskapliga synsätt i Renässansens Europa. Men detta betyder inte att Yin & Yang — eller centralperspektivet — skulle dominera hela filmutbudet. De har bara bildat en tradition som haft en mera central ställning än andra alternativ.

Det har inte heller saknats västerländska filmforskare, som gärna upphöjt en viss berättarform eller en särskild estetik till generell norm för den kinesiska filmkonsten. Man har till exempel velat lyfta fram bruket av långa avståndstagningar eller traditionen med stiliserade framställningsformer från operascenen.<sup>11</sup> Sådana försök att upphöja vissa formalistiska favoriter till generella mönster blir orimligt förenklade och enögda. Även de som arbetar i den kinesiska filmkretsen har goda möjligheter att *välja mellan olika konventioner och stilar*. En stor del av produktionen har utvecklats i nära samspel med berättarformer, stilgrepp och genrer från väst.

### *Förflytta schabloner*

Nu finns det även kulturella konventioner som varit bundna i en given kontext men mera öppna i andra sammanhang. I klassisk Pekingopera betyder ett rödsminkat ansikte Lojalitet, svartmålat Djärvhet och vitsminkat Ondska. Denna färgsymbolik stämmer inte alls med den svartvita moralkoden i våra egna melodramtraditioner. Men detta har inte hindrat kinesiska filmare från att samtidigt utvecklas i ett öppet samspel med västerländska färgkoder.

Vissa kulturella skillnader ligger så djupt nedbäddade i vårt medvetande att vi inte tänker på dem. För åskådare som vuxit upp med kristna begravningsriter, brukar det räcka att klippa in svartklädda människor för att skapa en känsla av förstämning. Men vi reagerar med förvirring — snarare än sorgmod — när eleverna på operaskolan i *Farväl min konkubin* (*Bawang bie ji*, 1993) förlorat sin läromästare. De väljer att uttrycka sin sorg i vita kläder och dekorationer, liksom stora delar av Asien.

För att få syn på nya innebörder och schatteringar måste man ibland byta färgfilter. Med metaforen ”röda berg” i bokens titel vill jag förflytta en politisk schablon som varit svår att rubba i västerländska medier. Bilden av Kina har konstruerats med klichétänkandet från kristen mytologi och borgerlig melodram. För att urskilja verklighetens mera brokiga filmvärldar måste vi närma oss det gamla kommunistspöket med en ”postkolonial” optik.<sup>12</sup>

Idag är det lättare att genomskåda — och i efterhand korrigera — den koloniala ideologin bakom ett belysande typexempel från förra sekelskiftet. *Kinesiska boxare antända en missionsstation* (*Attack on a China mission station*, 1900) är en fejkad ”aktualitetsfilm”, som spelades in i Brighton. Vi får se en missionsstation utsättas för överfall av gula vildar (engelsmän med hårpiskor), men den blir i sista minuten räddad av brittiska matrosar. Vad händer om vi ser om denna politiska melodramsnutt med postkoloniala glasögon? Jo, vi förstår att det som engelsmännen kallade Boxarupproret handlade om kinesiska nationalister, som försökte driva bort främmande herrar med vapenlös stridskonst.

Under senare delen av 1900-talet var det framför allt amerikanska medier som dominerade klichébilderna av Kina. Medan brittiska imperialister försökte legitimera exploatörer och missionärer som skulle ”civilisera” en lägre ras, började USA ”se rött” efter kommunisternas seger i inbördeskriget 1949. Man målade upp Maos Kina som en diktatur — utan frihet för amerikanska affärsmän. Den ständigt upprepade hotbilden började avteckna sig som ett rött bergsmassiv, tills Deng Xiaoping lade om kursen mot ”marknadssocialism”. Numera är det snarare en del av vänstern som börjat ”se blått”.

Vårt politiska färgtänkande i linje med en höger/vänsterskala har ofta hamnat snett i förhållande till kinesiska färgkoder. Rött hade förknippats med fester och högtider under tusentals år, när Kinas kommunister tog över den röda fanan från Sovjetunionen. ”Det gula Kina” har framför allt stått för jordbrukskulturen i inlandet. Men Mittens rike håller idag på att

trängas ut av "det blåa Kina" — den internationellt orienterade företagsdynamiken från hamnstäder som Shanghai. Den stora konflikten på Taiwan, däremot, beskrivs ofta som en kamp mellan Blått (nationalister från fastlandet) och Grönt (infödda taiwaneser).

I internationella sammanhang brukar man gärna formulera politiska skiljelinjer i nationella termer. Tack vare det antikommunistiska stödet från USA fick Taiwan länge representera "Kina" i FN:s säkerhetsråd. Kan diplomatiska prestigeförluster av denna typ förklara Folkrepubliken officiella kitslighet på internationella filmfestivaler? Tidningarna har ofta rapporterat om bråk, där Filmbyrån klängt sig fast vid sin formella rätt att bestämma vilka filmer som ska representera Kina. Oberoende filmare som bryter mot dessa spelregler brukar väga risken av ökad isolering hemma mot ökad uppmärksamhet i media, som gör det lättare att finansiera nästa projekt.

En mångfaldig festivalvinnare som Zhang Yimou har råd att kritisera de ideologiska spökbilderna hos västerländska journalister. Han har upplevt att kinesiska filmare ständigt pressas in i fällan att vara för eller emot regimen: "They say that I'm trying to kiss either foreigners' asses or the Chinese government's ass. I always jokingly respond that I'm actually kissing my own ass!"<sup>13</sup>

Personligen är jag mer intresserad av Zhang Yimous bakdel. På senare år har jag också funnit ett starkare inslag av samhällskritik bland oberoende filmare i Kina än i Sverige. Samtidigt är det många som har ledsnat på utländska journalister som bara frågar vad de tycker om makthavarna. Tänk om Lukas Moodysson bara skulle få ventilera sitt förhållande till Göran Persson? En stor del av dagens unga kineser är upptagna av sina bekymmer med "det kommersiella systemet".

### *Kort historiektion*

För att förstå vad många filmer betyder måste vi känna till Kinas långa historia. Det var långt före Kristus, som kungen av Qin lyckades besegra andra furstar och bli kejsare av Mittens



rike. Man började bygga Den stora muren, som skulle skydda odlingskulturen mot härjningar från mongoliska nomadfolk i norr. Kejsaren tronade i toppen av ett feodalt system, som byggde på beskattning av bönder och slog ner uppror. Men kulturen frodades i jämviktsläget mellan en civil och en militär elit (Wen/Wu).

En av alla vishetslärare som verkade vid furstehoven som rådgivare och pedagog, Kong Zi (Konfucius), fick stort inflytande med sin patriarkala samhällslära. Undersåtar skulle visa lojalitet till sin furste, söner vara trofasta sina fäder och hustrur lyda sina makar. Den politiska utvecklingen under hela 1900-talet har präglats av en aktiv vänsterkamp mot "konfucianismen" och lett till både jordreformer och kvinnlig frigörelse.

Upproret mot det feodala kejsardömet genomfördes av Republikanska folkpartiet (Kuomintang/KMT), som med Sun Yatsen i ledningen lyckades störta kejsaren 1911. Men Kina var redan bakbundet av ojämlika avtal med olika kolonialmakter. Britterna fick överta Hongkong på hundra år och Shanghai var uppdelat i "koncessionsområden", där främmande makter fick stifta sina egna lagar. Både brottslingar och radikaler kunde utnyttja de kryphål som detta skapade i stadens murar, men många kineser kände sig diskriminerade på egen mark.

Kinas kommunistiska parti (KKP) växte fram ur Fjärde Majrörelsen, som demonstrerade på Himmelska fridens torg 1919. Studenter och intellektuella protesterade mot Versaillesfördraget, som gav Japan Shandongprovinsen. Sun Yatsen som ville minska böndernas ockerartade arrenden, samarbetade ofta med KKP. Tillsammans lyckades man besegra de krigsherrar som härjade landet. Men KMT:s nya ledare, Chiang Kaishek, sökte stöd hos de besuttna med en antikommunistisk politik och lät massakrera tusentals vänsteraktivister i Shanghai 1927.

Medan japanerna invaderade allt större delar av Kina, började KKP organisera en motståndsrörelse på landsbygden och underminera KMT:s korrumperade ledarskap. Som gerillaledare utvecklade Mao Zedong ett brett folkligt stöd, som fortsatte under inbördeskriget mot KMT. Ordförande Mao slutade



som socialistisk buddhafigur men fungerade även som politisk förebild för befrielseörelser i Tredje Världen.

### *Från motståndsgest till genusbalans*

Denna bok lyfter fram vissa centrala utvecklingsfaser av filmutbudet i Kina, Hongkong och Taiwan, men bjuder också på en jämförande genrestudie. Jag börjar med att diskutera vänsterarvet från 1930-talets halvkoloniala nöjesmetropol Shanghai. Den politiska indignation som de japanska inkräktarna väckte hos många kineser, ledde till ett uppsving för en engagerad realism med censurbegränsade motståndsgester.

Vi ska sedan följa satsningen på en statlig filmindustri i Folkrepubliken Kina, som snabbt utvecklades till ett massmedium med brett genomslag.<sup>14</sup> Både tillbakablickarna på gerillakriget och den revolutionära romantiken var populära genrebildningar, men produktionen av spelfilm upphörde ett par år under Kulturrevolutionen. Åren kring 1970 fokuserades nästan all uppmärksamhet på filmatiseringar av revolutionära modelloperor.

Under senare delen av 80-talet började en publik tillbakagång, som till stor del berodde på televisionens ökade attraktionskraft. Samtidigt bröt det fram en Ny våg, som väckte internationell uppmärksamhet med nyskapande bildspråk och kritiska belysningar. Under 90-talet delades filmandet upp i en marknadsorienterad huvudfåra och ett oberoende kretslopp, som har utvecklats i nära samspel med sociala marginaler och nya medier.

Därefter följer ett kapitel om den filmiska förnyelsen på Taiwan sedan 1980-talet. Jag kommer att diskutera den postkoloniala konflikten mellan infödda taiwaneser och nationalister från fastlandet, men också belysa omvandlingen av kulturmedvetande och könsidentitet hos yngre generationer.

Jag tänker närma mig Hongkongs filmproduktion med biculturella glasögon. I den brittiska kronkolonin växte det fram nya synteser av kinesiska traditioner och västerländsk modernisering. Det gjordes också många intressanta filmer som

speglade förvirringen kring Hongkongs kulturella identitet inför återföreningen med Kina 1997.

Sedan följer två kapitel som jämför genrebildningar med stridskonst respektive kriminalitet från Hongkong och Kina. Vi kommer att följa utvecklingen från vapenlös actionkamp i slutet av 60-talet till dagens samkinesiska världssuccéer. Den romantiska hederskoden i stridsriddarnas värld har ibland glidit över i modern kriminalfilm. Det har också funnits klara skillnader i sättet att skildra både poliser och brottslighet i Hongkong och Folkrepubliken.

Boken avrundas med ett kapitel, som jämför olika former av kärleksfilm och kvinnokamp i den kinesiska filmkretsen. Här diskuteras flera kvinnliga filmare och deras erfarenheter. Samtidigt finns det inget som hindrar en regissör av manligt kön att skildra kvinnliga problem med (själv)kritisk genusbalans.



*Röda berg och gula floder?* är den första boken om kinesisk film på svenska. Kina står i centrum men både Hongkong och Taiwan ges eget spelrum. Tyngdpunkten ligger på de senaste decenniernas utveckling — insatt i ett vidare tidsperspektiv.

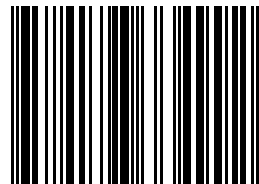
Författaren lyfter fram brytningen mellan olika politiska system, men också de skilda sätten att förnya ett gemensamt kulturarv. Här diskuteras Yin & Yang och klargörs begrepp som Kung Fu, Wushu och Wuxia, liksom skillnaden mellan det gula, det röda och det blå Kina.

*Röda berg och gula floder?* är tänkt som en kunskapskälla för alla som är intresserade av Kinas moderna utveckling och kultur.

Olle Sjögren (f. 1943) är professor i filmvetenskap vid Göteborgs universitet, med inriktning på Glokala filmperspektiv.



ISBN 978-91-88334-99-2



9 789188 334992 >



optimal