



We're all equal

*Een beeld uit de film Het rode korenveld van Zhang Yimou (J. Silbergeld,
China into film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema, 1999)*

De impact van 25 jaar hervormingen in de Volksrepubliek China: de evolutie in de Chinese film

Jeanne Boden, sinologe

Sinds China in 1978 de deuren heeft geopend, is het land volkomen veranderd. In dit artikel onderzoeken we de evolutie van de cultuur tijdens de 25 jaar na de opening, bekeken vanuit de Chinese film. Tijdens Mao was de cultuurproductie volledig onderworpen aan de normen van het socialistisch realisme. Na 1978 ontstaat een nieuwe Chinese cultuur, nog steeds onder controle van de staat. Er is sprake van reflectie, esthetisering, internationalisering. 1989 is een breekpunt in die ontwikkelingen. In de jaren 1990 ontstaat een dubbel circuit: het officiële en het ondergrondse. Vooral wat geproduceerd wordt in het ondergrondse circuit bepaalt het internationale gezicht van de Chinese film.

Politiek en cultuur

Sinds de invoering van Deng Xiaopings hervormingsplannen 25 jaar geleden heeft China een metamorfose ondergaan. Uit het verstarde, gesloten, monolitische socialistische rijk dat Mao Zedong in 1976 bij zijn dood in complete chaos achterliet, ontstond een nieuwe orde. Deng Xiaoping had zijn programma al in 1975 geformuleerd. Hij wilde vier modernisering doorvoeren: landbouw, industrie, wetenschap en technologie, en defensie. In 1978 gingen de veranderingen van start. De hervorming van de politiek - die later door de dissident Wei Jingsheng⁽¹⁾ als de 'vijfde hervorming' werd bestempeld - werd aanvankelijk beloofd, maar bleef uit.

Wanneer we 25 jaar later terugblikken op de evolutie die de Chinese maatschappij doormaakte, zien we perioden van relatieve liberalisering afgewisseld met krampachtige pogingen van de overheid om alles onder controle te houden.

Op economisch vlak is er een ongekende groei. Het leven van vele Chinezen is sinds 1978 beter geworden. Een continue stroom van investeringen uit het buitenland zorgt voor een duizelingwekkend economisch groeipercentage dat al jaren 8 tot 9% op jaarbasis bedraagt. Investeringen komen uit Taiwan, Hongkong, Japan, het Westen en van overzeese Chinezen uit het Westen. De jaren 1980 worden gekenmerkt door optimisme en een relatief liberaal klimaat.

Het startschot voor de hervormingen is meteen ook het begin van een nieuwe Chinese cultuur. Sinds 1942⁽²⁾ werd de cultuurproductie gedomineerd door de strenge normen van het socialistisch realisme. Mao legde in zijn toespraak op het congres in Yan'an de beleidslijnen voor kunst en cultuur vast. Hij liet zich daarbij inspireren door het kunstbeleid in de Sovjet-Unie. Kunst en literatuur dienden slechts één agenda: die van de politiek. Cultuur was utilitair, een hulpmiddel om het volk op te voeden in de geest van het socialisme, een propaganda-instrument voor de partij. Ideologische helderheid werd geëist. *Er was geen ruimte voor 'kunst om de kunst'. De rigiditeit van de opgelegde normen werd tijdens de Culturele Revolutie nog extremer door toedoen van Jiang Qing, de echtgenote van Mao Zedong.*

In een eerste periode na 1978 herstelt China zich langzaam van de Culturele Revolutie en staat traumaverwerking centraal. De partij verwerpt de Culturele Revolutie officieel. Er mag kritiek worden geuit op het recente verleden. De wonden kunnen worden gelikt. Het verhaal *Het litteken (Shanghen, 1978)* van Lu Xinhua geeft de naam aan de 'littekenliteratuur'. De wantoestanden van de tien jaar chaos met agressie, verraad, paranoia, verloren jeugdijaren, gebroken familiebanden, corruptie van partijleden worden verwerkt. De tijd van de positieve helden is voorbij.

Na een rouwperiode van enkele jaren maakt China zich klaar voor een nieuw aanzicht. De economische ontwikkeling komt goed op gang. Er heerst optimisme, het leven wordt beter voor iedereen. Na de jaren van totale deprivatie van liefde en romantiek - de liefde voor voorzitter Mao oversteeg immers alles - snakken de Chinezen naar de gewone dingen van het leven. De populaire Taiwanese⁽³⁾ cultuur dringt het Chinese vasteland binnen. De smartlappen van de Taiwanese Teresa Teng (Deng Lijun) die officieel nergens te verkrijgen zijn, weerklinken tot in de uithoeken van China. Er wordt spottend gesproken over de twee Dengs: Deng Xiaoping regeert overdag, Deng Lijun 's nachts. Karaokebars springen uit de grond.⁽⁴⁾ De Taiwanese vrouwelijke auteurs Qiong Yao en San Mao die schrijven over liefde en reisavonturen kennen een ongelooflijk succes. De populaire Taiwanese popster Hou Dejian verhuist van Taiwan naar het vasteland. In 1989 zal hij een belangrijke rol spelen in de studentenopstand als

bemiddelaar tussen het leger en de studenten. Televisietoestellen worden overal aangekocht. Zuid-China volgt via schotelantennes de televisieprogramma's uit Hongkong, Taiwan en Hongkong worden de trendsetters voor het hele vasteland.

In het relatief liberale klimaat wordt volop geëxperimenteerd. Voor de Chinese cultuur zijn het gouden jaren. Het hoogtepunt wordt bereikt tussen 1984 en 1986. Culturele reflectie bepaalt de Chinese cultuur. De eigen tradities worden geëvalueerd in confrontatie met buitenlandse invloeden. Met de opening van China groeit het verlangen om deel te gaan uitmaken van de wereldcultuur. In de literatuur⁽⁵⁾ onderscheiden we de Zoeken-naar-de-wortels-literatuur (xungen) met schrijvers als Mo Yan, A Cheng, Han Shaogong en de avant-gardeliteratuur (xianfengpai) met onder andere Ma Yuan, Su Tong, Ge Fei, Yu Hua. Op het vlak van theater zien we een nieuwe beweging met Gao Xingjian⁽⁶⁾ in de voorhoede.

Na de chaos van de Culturele Revolutie rijzen vragen over de aard van de Chinese culturele identiteit. In de confrontatie met buitenlandse invloeden wordt die vraagstelling nog verscherpt. De opening van China brengt mee dat de westerse filosofie, cultuurtheorie, filmtheorie⁽⁷⁾, literatuur, massaal in het Chinees worden vertaald. Aanhangers van westerse waarden die voorstander zijn van een zo snel mogelijke modernisering van China komen in conflict met degenen die zoeken in de eigen eeuwenoude traditie. De confucianistische waarden worden opnieuw geëvalueerd in functie van de veranderde Chinese maatschappij. Discussies tussen de verschillende polen laaien zo hoog op dat er wordt gesproken over 'culturele koorts' (wenhua re).

De periode van 25 jaar tussen 1978 en 2003 kent een breekpunt in 1989. De euforie om het economische succes van de jaren 1980 komt plotseling tot een einde wanneer de grote discrepantie tussen politieke en economische ontwikkelingen zich dramatisch uit in het neerslaan van de studentenopstand op 4 juni. We onderscheiden een periode pre-1989 en post-1989 die ook voor de cultuurproductie bepalend is.

De gebeurtenissen van 1989 zorgen voor een keerpunt in de Chinese hedendaagse cultuur. In de periode na het neerslaan van de opstand heersen conservatisme en repressie. De Volksrepubliek maakt enkele jaren van stagnatie door. De extreme poging van de Chinese regering om het volk onder controle te houden heeft op lange termijn een averechts effect. De uittocht van Chinese kunstenaars en intellectuelen was al enkele jaren aan de gang. Na 1989 is er een drainage van Chinees talent naar het buitenland. Binnen China kiezen vele kunstenaars en filmmakers niet langer voor staatssteun en voor het officiële circuit. Ze gaan op zoek naar andere vormen van financiering en andere kanalen om hun producties te realiseren. Door de groeiende internationalisering ontstaan meer coproducties met Taiwan en Hongkong en met het buitenland.

In 1992 zorgt Deng Xiaoping voor een nieuwe impuls door een symbolische reis te maken naar Shanghai en Shenzhen in het zuiden van China. Zijn boodschap 'Wees moediger met hervormingen' wordt geparafraseerd als 'Rijk worden is glorieus'. Deng

geeft hiermee een nieuw startsein tot economische bloei.

Snel rijk worden is sindsdien de nationale obsessie. De preoccupatie met geld bereikt ongekende hoogten. Ook in de cultuur zijn commerciële motieven doorslaggevend. De tijd van culturele reflectie is voorbij. De Chinese maatschappij is intussen grondig veranderd. Het grote optimisme van midden de jaren 1980 behoort tot het verleden. De aandacht wordt nu gericht op het alledaagse leven in de nieuwe Chinese maatschappij. Het China van vandaag schittert en straalt. Zo lijkt het aan de oppervlakte. Het glorie-rijke imago vertoont echter barsten. Tussen de kapitalistische maatschappij die China vandaag in de praktijk is geworden en de doelstellingen van de communistische partij die nog steeds het socialisme voorspiegelt, bestaat een enorme discrepantie. De wetten van de vrije markteconomie zijn niet te rijmen met de resterende structuren van de socialistische staat. Miljoenen Chinezen zijn werkloos geworden door de sluiting van staatsbedrijven. De ijzeren rijstkom die in het China van Mao zorgde voor alle levens-behoefte van wieg tot graf is niet vol te houden in het nieuwe China. De Faillissementswet die sinds 1988 van kracht is, wordt vaak niet toegepast. Verliesgevende staats-bedrijven worden kunstmatig in leven gehouden om nog grotere werkloosheid tegen te gaan. Een sociaal vangnet is er slechts rudimentair. De sociale wetgeving komt pas sinds 1992 langzaam op gang. Iedereen tracht een graantje mee te pikken van het nieuwe geld dat China massaal binnenstroomt. Dat lukt niet altijd. Sociale verschuivingen in de maatschappij zorgen voor normvervaging, corruptie, prostitutie enz.

In het nieuwe China van vandaag halen kapitalistische krachten het van socialistische. De commerciële concurrentiestrijd verplicht de Chinese regering om steeds meer privé-ondernemingen toe te laten die inspelen op de noden van de markt. Een rechtstreeks gevolg is de vermindering of zelfs het verlies van controle van de overheid op die ontwikkelingen. Dat is wellicht het grootste dilemma waar China vandaag mee kampt. Groepsvorming van dissidente elementen in de maatschappij wordt met alle mogelijke middelen bestreden. Behoud van controle wordt moeilijk door technologische ontwikkelingen. De groeiende toegang tot het internet⁽⁸⁾ in China maakt het onmogelijk om alle informatie te censureren. Al beweren sommige studies dan weer dat de Chinese regering er wel degelijk in slaagt een zekere vorm van controle te behouden.⁽⁹⁾ Door de interactie met het buitenland heeft de Chinese regering in ieder geval veel minder impact op een aantal ontwikkelingen, onder andere op de cultuur-productie.

In die cultuurproductie ontstaan twee niveaus. Naast de officiële cultuur onder censuur van de partij functioneert een illegaal maar tegelijk gedoogd kunstcircuit. De kunstenaars daarin werken onafhankelijk. Ze zijn zich goed bewust van wat is toegelaten en wat niet en beoefenen een zekere zelfcensuur.

Dit soort van omstandigheden bestond al vroeger in China. Zelfs in de meest repres-

sieve periode van de Culturele Revolutie (1966-1976) waren er ondergrondse literatuur- en kunstevenementen.⁽¹⁰⁾ Het grote verschil is dat het vandaag vooral de subcultuur van het gedoogd circuit is die het internationale gezicht van de Chinese cultuur bepaalt, zeker op het vlak van de film.

Volgens Zesde-Generatiecineast⁽¹¹⁾ Jia Zhangke beïnvloedt de subcultuur zelfs de officiële: *"The most important event in Chinese cinema is the spreading of cinephile circles throughout the country. Parallel networks are created, through which my movies and those of other banned directors such as Zhang Yuan, Wang Xiao-shuai and Yu Lik-wai can be screened. The critics are better than in the official press, they organize unofficial festivals. Our movies and their activism are making audience tastes change, and even start to influence the official approach to cinema. This new cinephilia is very much indebted to the explosion of the DVD black market, that has allowed a large number of people to discover, through Godard or Hou Hsiao-hsien, that there are other ways to make films than studio academism or Hollywood 'products'."*⁽¹²⁾

Film

Na de algemene inleiding over de evolutie tussen politiek en cultuur van de afgelopen 25 jaar, bekijken we nu wat de gevolgen daarvan zijn voor de Chinese film. We volgen daarbij de indeling in twee perioden met 1989 als keerpunt zoals in de inleiding wordt geargumenteed.

1978-1989

De traumaverwerking na de Culturele Revolutie geeft niet alleen inhoud aan de literatuur in de late jaren 1970. Er worden ook films geproduceerd waarin de frustraties over het recente verleden worden verwerkt. De psychologische impact van politieke onderdrukking wordt onderzocht in onder andere *Bitter Laughter* (1979) van de cineasten Yang Yanjin en Deng Yimin en in *The legend of the Tianyun Mountain* (1980) van Xie Jin.⁽¹³⁾ De vernieuwing in de filmwereld komt iets trager op gang dan in de literatuur omdat het medium film onder scherp toezicht van de regering staat. Alle films worden geproduceerd in staatsstudio's en worden gecontroleerd door een conservatieve garde van de partij.⁽¹⁴⁾ Het duurt tot de komst van Vijfde-Generatiecineasten⁽¹⁵⁾ voor er verandering komt, al blijven zij binnen het officiële circuit werken.

De Vijfde Generatie is de eerste lichter cineasten die na de Culturele Revolutie afstudeert aan de Beijing Film Academie. Velen van hen hebben intussen internationale faam verworven zoals Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang. Het werk van de Vijfde-Generatiecineasten is onderling verschillend, maar op grond van hun gemeenschappelijke achtergrond worden ze als een groep beschouwd. Alle Vijfde-Generatiefilm makers zijn geboren na de bevrijding in 1949 en opgevoed in de geest van het



Everyone, this soldier has come
from Yan'an to collect songs

*Een beeld uit de film Gele aarde van Chen Kaige (J. Silbergeld,
China into film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema, 1999)*

socialisme. Tijdens hun jeugd hebben velen van hen deelgenomen aan de Rode Gardistenbeweging en vervolgens jaren doorgebracht in de uithoeken van China om Mao's boodschap uit te dragen. Tijdens hun opleiding van 1978-1982 is weinig materiaal voorhanden als gevolg van de chaos van de Culturele Revolutie. Zij worden bijgevolg opgeleid met buitenlands filmmateriaal van Truffaut, Fellini, Fassbinder, Godard, Visconti, Tarkovsky, Kurasawa, Bergman.⁽¹⁶⁾ Na hun afstuderen zijn er weinig financiële middelen.

Zhang Junzhao en Zhang Yimou maken in 1984 de film *De ene en de acht* (*Yige he bage*). Alle kostuums in de film zijn in wit, zwart en grijs, locaties zonder felle kleuren worden gekozen en er wordt enkel gebruik gemaakt van natuurlijk licht. Daardoor krijgt de film de sfeer van een zwart-witproductie. Asymmetrische statische shots zorgen voor een speciaal effect. Er vindt duidelijk een verschuiving plaats van de socialistisch realistische films naar een esthetische benadering van film.

In hetzelfde jaar maakt Chen Kaige *Gele aarde* (*Huang tudi*).⁽¹⁷⁾ *Gele aarde* wordt vaak bestempeld als het manifest van de Vijfde Generatie. De film speelt zich af in de afgelegen woestijnachtige gebieden van de provincie Shaanxi, de bakermat van de Chinese beschaving. Het leven van de boeren wordt bepaald door traditie en rituelen. Een soldaat van het Chinese Volksbevrijdingsleger komt er terecht op zoek naar volksliederen. Hij probeert de boeren te overtuigen van een nieuwe levensstijl, vrij van onderdrukking. De afstand tussen de soldaat en de boeren blijkt onoverbrugbaar. De ideologische overtuiging van beide partijen is niet te rijmen. De communistische retoriek heeft voor de boeren geen enkele betekenis. Zij houden aan hun eeuwenoude onveranderlijke tradities.

De film zorgt voor een doorbraak. Met *Gele aarde* is de nieuwe Chinese film geboren. Van de positieve voorbeeldpersonages in de socialistisch realistische filmproductie is geen spoor meer te vinden. De Vijfde-Generatiecineasten zijn niet begaan met het uiten van kritiek op de recente historische gebeurtenissen in China. Zij richten hun aandacht op China's culturele wortels en doen aan culturele reflectie. *Gele aarde* (1984), gemaakt binnen het officiële circuit, getuigt van een onafhankelijke esthetische visie. De film krijgt in de Chinese Volksrepubliek weinig aandacht en wordt bekritiseerd om zijn ontoegankelijkheid. In 1985 wordt de film op het Internationaal Filmfestival in Hongkong enthousiast onthaald. Nadien wordt hij in de Volksrepubliek opnieuw uitgebracht. De nieuwsgierigheid van het Chinese publiek is gewekt door het succes in Hongkong.

Typisch voor de films van de Vijfde Generatie is dat ze zich afspelen in de afgelegen gebieden van China in de ongerepte natuur waar lokale tradities en rituelen aan de maoïstische propagandamachine zijn ontsnapt en zijn blijven voortbestaan. Zowel de

Zoeken-naar-de-wortels-literatuur als de Vijfde-Generatiefilms proberen de Chinese traditie te achterhalen, te revitaliseren, te idealiseren. Hun nieuwe esthetische cinematografische taal gaat gepaard met culturele reflectie. Vele cineasten beroepen zich op hun eigen ervaring als revolutionaire jongere op het platteland. Daar zijn zij in contact gekomen met lokale rituelen. Vijfde-Generatiefilms hebben daardoor soms een autobiografische dimensie.

In sommige films gaat de reflectie over het verleden gepaard met een confrontatie met het communisme, zoals in *Gele aarde*. Kritiek op het communisme wordt echter enkel gegeven op een allegorisch niveau. De beelden van het desolate woestijnlandschap stralen vooral een natuurlijke, minimalistische schoonheid uit. Ze zijn een ode aan de tijdloze natuur en het tijdloze leven. Jerome Silbergeld die de hedendaagse Chinese film vanuit kunsthistorisch oogpunt analyseert, vergelijkt de esthetische filmtaal in *Gele aarde* met de waarden in de traditionele Chinese schilderkunst die gebaseerd is op de taoïstische visie.⁽¹⁸⁾ Hij wijst ook op de taoïstische ingesteldheid van de filmmaker, Chen Kaige.⁽¹⁹⁾

Andere Vijfde-Generatiefilms spelen zich af voor de bevrijding in 1949 en hebben geen enkele referentie aan het communisme, zoals *Het rode korenveld*.

Het rode korenveld (1987) van Zhang Yimou wint in 1988 de Gouden Beer op het filmfestival van Berlijn en is daarmee de eerste Chinese film die internationaal wordt bekroond. Het is de verfilming van de gelijknamige roman van Mo Yan. Jiu'er (de grootmoeder van de verteller), de beeldschone dochter van een arme boer, wordt uitgehuwelijkt aan de melaatse eigenaar van een stokerij. Het meisje, gespeeld door Gong Li, neemt haar eigen lot in handen. Ze gaat een relatie aan met Yu Zhan'ao, een van de dragers van haar draagstoel. De melaatse eigenaar van de stokerij wordt op geheimzinnige wijze vermoord zodat niets hun liefde nog in de weg staat. Jiu'er erft alles en komt aan het hoofd van de branderij. Ze neemt de viriele Yu Zhan'ao⁽²⁰⁾ tot haar man, hij wordt dus de grootvader van de verteller.

Met het verhaal van zijn grootouders neemt de verteller ons mee naar de pre-maoïstische tijd. De beelden in *Het rode korenveld*, de rode wijn, de mannen met ontbloot bovenlijf, de droge open vlakte waar de dragers met de draagstoel doorheen lopen, de ruisende gierst, de felle zon vormen samen het betekenisstelsel van een mythologie waarin de held en heldin in een idyllische wereld hun eigenzinnige leven vol lust en liefde kunnen leiden. Dat leven staat in scherp contrast met het leven in de maoïstische maatschappij. Het rood in de film verwijst niet naar de rode maatschappij van Mao. Het verwijst naar de liefde in de traditionele maatschappij.

Zhang Yimou gebruikt trouwens ook traditionele symbolen, zoals de voet, die een erotische dimensie heeft.⁽²¹⁾ Een overvaller waarmee ze tijdens de huwelijksstoet worden geconfronteerd pakt Jiu'ers voet brutaal vast; hij wil haar verkrachten. Yu Zhan'ao voorkomt de verkrachting door de overvaller te vermoorden. Wanneer Jiu'er terug in

de draagstoel stapt, laat ze haar voet op de rand van de draagstoel rusten. Yu aarzelt om haar aan te raken maar pakt dan de voet en plaatst hem zacht terug in de stoel. Hier begint hun liefde.

Zhang Yimou heeft een pragmatische houding ten opzichte van traditie. Soms verzint hij rituelen in functie van de film. Op basis van de traditionele betekenisssystemen creëert hij volksgebruiken: het schudden van de draagstoel, het offeren aan de wijngod. Via een voice-over krijgt de toeschouwer herhaaldelijk te horen 'het moet volgens de oude gewoonte worden uitgevoerd', wat de indruk van authenticiteit vergroot. Op dezelfde manier gebruikt Zhang Yimou traditionele muziek in zijn films.

In de liberaliserende periode van de jaren 1980 wordt ook het eigen filmverleden herontdekt. Het werk van Fei Mu, de cineast die de eerste Chinese kleurenfilm maakte en in 1948 zijn meesterwerk *Springtime in a Small Town*, was in 1949 door de communisten naar de archieven verbannen. Het duurt tot de jaren 1980 voor het terug wordt bovengehaald en de erkenning krijgt die het verdient. De experimentele trage beelden, de trage dialogen⁽²²⁾ en de symboliek zijn van een klassieke schoonheid en hebben andere regisseurs geïnspireerd. Tian Zhuangzhuangs *Springtime in a Small Town* (*Xiao cheng zhi chun*, 2002)⁽²³⁾ is een herbewerking van het epos van Fei Mu met dezelfde plot, dezelfde karakters, dezelfde scènes.⁽²⁴⁾

1989-2003

In de jaren 1990 beginnen regisseurs in China voor het eerst onafhankelijke producties te maken, los van het officiële circuit, en daarmee is de Zesde Generatie geboren. Het optimisme en de culturele reflectie van de jaren 1980 zijn voorbij. De blik is niet langer op het verleden gericht. De traditie wordt niet langer geïdealiseerd of verheerlijkt. Nu wordt de hedendaagse maatschappij onder de loep genomen. De realiteit wordt op een documentaireachtige manier geportretteerd. De doordachte esthetische composities van de Vijfde Generatie maken plaats voor de groezeligheid van het dagelijkse bestaan aan de onderkant van de hedendaagse Chinese maatschappij. Een verschuiving vindt plaats van culturele reflectie naar kritiek en sociaal engagement. Taboes worden doorbroken (homofilie, prostitutie enz.). De harde, ruwe schaduwzijde van het economische succes wordt belicht.

In de onafhankelijk gemaakte films wordt gewerkt met niet-professionele acteurs, vaak letterlijk met 'de man van de straat'. Jia Zhangke licht toe: *"I like to gaze at ordinary people. By gazing for a long time, you don't need to ask what they're doing, what they've been through, you can feel that time is sculpting this person."*⁽²⁵⁾

De films leunen als genre meer aan bij de documentaire dan bij de speelfilm. Vanaf 1999 worden digitale camera's gebruikt waardoor de filmmaker een grotere mobiliteit en flexibiliteit heeft. Films circuleren op videotape en later op VCD en DVD. Het eigen-

zinnige werk van de Zesde Generatie kent internationaal succes. De aandacht voor vele illegaal gemaakte films blijft echter vaak beperkt tot filmfestivals waarna ze in de archieven belanden en af en toe nog eens verschijnen in het alternatieve filmcircuit.

Zhang Yuan is een van de eersten die ervoor kiest om onafhankelijk te werken. Hij weigert een aanstelling in een officiële studio en gaat zijn eigen weg. Zijn eerste onafhankelijke productie is *Mama* (1991). Vooral met *Beijing Bastards* (1993) krijgt hij bekendheid. *Beijing Bastards* is een creatieve documentaire over rockster Cui Jian. De film haalt onderwerpen aan als vrije liefde, abortus, alcoholgebruik, doelloos rondzwervende jongeren. Uiteraard strookt dit niet met het beleid van de overheid. In april 1994 krijgt Zhang Yuan, als een van de voornaamste cineasten van de Zesde Generatie, door de Chinese overheid een officieel verbod opgelegd om nog verder te werken in de Chinese Volksrepubliek.⁽²⁶⁾ Ondanks het verbod blijft hij aan de slag.

Zhang Yuans *East Palace, West Palace* (1997) is de eerste Chinese film die homofilie ter sprake brengt. Homoseksualiteit was taboe in China.⁽²⁷⁾ In het begin van de jaren 1990 komt het woord niet eens voor in de Chinese wetten of de media. Het spreekt voor zich dat Zhang Yuans *East Palace, West Palace* wordt verboden, niet enkel wegens het onderwerp, maar ook door het werkverbod dat hem is opgelegd. De film wordt getoond op het filmfestival van Cannes. Zhang Yuan is zelf niet aanwezig omdat hij geen vergunning krijgt om China te verlaten.

Wang Xiaoshuai werkt nadat hij in 1989 afstudeert aanvankelijk in de Fujian Filmstudio. Op het ogenblik dat hij besluit om onafhankelijk te gaan werken, leent hij geld voor zijn film *The Days* (1993). De film handelt over het alledaagse leven van een kunstenaarsstel dat hun relatie op de klippen ziet lopen. De film heeft succes in het Westen en bevindt zich in de archieven van het Museum of Modern Art in New York. Dankzij buitenlandse financiering kan Wang zijn werk voortzetten. Voor zijn erg aparte film *Frozen* (1997) werkt Wang onder het pseudoniem Wu Ming (letterlijk: geen naam). *Frozen* gaat over een kunstenaar die als ultiem kunstwerk zelfmoord wil plegen. Bij het begin van elk seizoen laat hij zich op een andere manier begraven: in de herfst een aardebegravenis, in de winter een waterbegravenis, in de lente een vuurbegravenis en ten slotte in de zomer een ijsbegravenis waaraan hij bezwijkt. Voor *So Close to Paradise* (1999) kiest Wang opnieuw voor het officiële circuit.

Hoe de Chinese Volksrepubliek afstapt van de Mao-cultus en de overgang maakt naar het nieuwe China wordt prachtig getoond in *Platform* (2000) van Jia Zhangke⁽²⁸⁾ die eerder *Xiao Wu* (1998) realiseerde. *Platform* vertelt het verhaal van een theatergezelschap dat aanvankelijk de maoïstische ideologie propageert maar zich, in het veranderende China van de jaren 1980, verplicht ziet zijn beleid aan te passen. Omdat het gezelschap zijn staatssteun verliest moet het commercieel worden. De 'revolutionaire' boodschap wijkt voor breakdance, populaire popsongs, 'fengliu' of liefdesliedjes.

De maoïstische symbolen en iconen die eerst overal te zien zijn, verdwijnen bijna ongemerkt uit het beeld. In het revolutionaire tijdperk van Mao en vlak daarna is de kleur rood overheersend. In vrijwel elke shot komt een rood object voor: een rode helm, een rood hemdje, een rode motor. Het Rode China van Mao komt tegen de grijze achtergrond van de traditionele architectuur in Fenyang (Taiyuan) extra tot uiting.

We krijgen een helder beeld van de veranderingen in de Chinese maatschappij in het begin van de jaren 1980 waarin de liedjes van de Taiwanese Teresa Teng weerklinken, waarin jongeren kiezen voor hippe kledij, waarin vrouwen zich opmaken, hun haar permanenten en roken. Voor het eerst kan en mag er over seks worden gesproken. In de maoïstische jaren leek de Chinese samenleving aseksueel. Liefde bestond enkel voor voorzitter Mao. Voor individuele verlangens was geen plaats in de communistische maatschappij waarin zelfs een liefdesbrief aanving met een citaat van voorzitter Mao. Iemand in het gezelschap zingt in 1980: "*Binnen twintig jaar zal ik acht vrouwen en tien zonen hebben.*" Hij wordt door de manager bekritiseerd. Acht vrouwen hebben kan niet, polygamie is verboden. Tien zonen evenmin, het één-kind-beleid⁽²⁹⁾ is ingevoerd. Bovendien 'binnen twintig jaar' verwijst naar het jaar 2000. Dat is het moment dat de Chinese regering de bevolkingsexplosie onder controle wil hebben. In een tv-zaaltje wordt seksuele opvoeding gegeven, weliswaar summier. Terwijl een voice-over het publiek inlicht over de 'verschillende standjes om de kwaliteit van het liefdesleven te verhogen' zien we op het scherm een lotusbloem, traditioneel symbool van zuiverheid en puurheid. Iets later wordt aan de hand van animatiefilmfiguren het voorbeeld gegeven. Seksualiteit mag dan al benoemd worden, om het ook te tonen is het nog te vroeg.

Via het verhaal van de film krijgen we een beeld van de historische gebeurtenissen in China. De onderhandelingen met geldschietters verlopen erg stroef; een vergelijking met Thatcher wordt gemaakt. Op hetzelfde moment lopen immers de onderhandelingen tussen de Britse en de Chinese regering over de 'terugkeer van Hongkong naar het moederland'. Er wordt kritiek geuit op het beleid van de regering. Zo komt terloops de executie door het nekschot ter sprake. Aan het eind van de film zien we het maoïstische rood vervangen door het traditionele huwelijksrood, weerspiegeld in het rode kussen met de 'dubbel geluk'-karakters⁽³⁰⁾ die symbool staan voor de liefde.

Het gebruik van de digitale camera maakt het mogelijk om met een klein budget te filmen. In een interview met *Le Monde* vat Jia Zhangke zijn manier van werken samen: "*My initial project was to make a documentary on industrial architecture. At first, I only wanted to show these factories and warehouses built in the 1950-60 that are now disused. Gradually the idea to insert characters in these settings became essential. I was able to develop the project by using a DV (digital) camera, which makes it possible to make quick decisions, is easy to handle, and allows you to shoot cheaply.*"⁽³¹⁾ In Jia's films komen zeer weinig professionele acteurs voor. Het overgrote deel van de acteurs zijn mensen die de regisseur toevallig ontmoet. Hij slaagt erin om films te maken met een klein budget.

SUPERBIT



站台 D5 加中文花絮

DVD
VIDEO

Videohoes van de film Platform van Jia Zhangke

The Orphan of Anyang (*Anyang de guer*, 2001) van Wang Chao is een voorbeeld van een film die illegaal in China is gedraaid en later in het buitenland is gemonteerd. Wang Chao werkt eveneens met niet-professionele acteurs in reële locaties. Hij registreert de alledaagse gang van zaken in een klein provinciestadje. Via de oppervlakkige interactie tussen de personages wordt de onderliggende hardheid en uitzichtloosheid van het bestaan weergegeven. Baas Side krijgt te horen dat hij leukemie heeft en niet lang meer zal leven. We maken kennis met hem in een karaokebar waar hij als maffioso ruzie krijgt omdat 'zijn' prostituee Yanli, met een andere klant bezig is. Yanli is pas bevallen van zijn 'bastaard' zoals ze het kind noemt en heeft de baby toevertrouwd aan een mijnwerker die werkloos is geworden en die in ruil voor tweehonderd 'kuai' kindergeld per maand voor de jongen wil zorgen. Baas Side heeft erop los geleefd. Nu hij de dood in de ogen kijkt, steken andere waarden de kop op. Na zijn ontslag uit het ziekenhuis wil hij naar zijn ouderlijk huis, op bezoek bij zijn moeder. Onderweg gebiedt hij de chauffeur om te stoppen aan de Gele Rivier en zegt: "*Ik wil naar de Gele Rivier kijken*" ("*Wo yao kan Huang He*"). Dit is het meest symbolische ogenblik van de hele film. De Gele Rivier is de bakermat van de Chinese beschaving, het symbool van het eeuwenoude traditionele China. Baas Side verzinkt in gedachten terwijl hij over het water tuurt. Het lijkt alsof hij zijn hele leven en dat van zijn voorouders ziet passeren. De confrontatie met de dood heeft hem tot inkeer doen komen. Hij heeft zijn westerse maatpak van de karaokebar ingewisseld voor een traditioneel Chinees jasje. De vier andere bendeleden delen niet in zijn contemplatieve bui. Twee van hen plassen in de Gele Rivier, de anderen staan verveeld toe te kijken, de traditie lijkt voor hen niet veel te betekenen.

Op bezoek bij zijn moeder komt het onderwerp van het nageslacht ter sprake. De moeder van Baas Side ziet dat hij zal sterven, omdat zijn haar uitvalt. Zijn vader verloor ook al zijn haar voor hij stierf. Het respect dat Baas Side toont voor zijn moeder bewijst hoe de confucianistische waarden van filiale piëteit nog steeds in de Chinese maatschappij voortleven. Moeder geeft hem de opdracht om voor een nageslacht, een zoon, te zorgen.⁽³²⁾ Daarop overweegt hij om het kind van prostituee Yanli toch als zijn kind te erkennen. Intussen is er tussen Yanli en Dagang, de mijnwerker, een band gegroeid. Ze zijn met het kind naar de tempel gegaan om het ceremonieel te laten inwijden. Dat wordt als de basis van een gezinsband gezien, zoals het bij een fotograaf op een 'gezinsfoto' wordt vastgelegd. De ongehuwde Dagang heeft zich aan het kind gehecht. Hij wil immers ook een zoon. Wanneer de bende het kind van Yanli komt opeisen ontstaat discussie. Dagang wordt opgepakt.

De film behandelt het eigentijdse leven met prostitutie, bendevorming, corruptie, werkloosheid, teloorgang van traditie. In lange shots wordt het China van nu getoond, geen enkele poging wordt ondernomen om de groezeligheid van het leven te verdoezelen. Het leven wordt niet opgesmukt, de straten, de huizen, de verblijfplaats van de

prostituees, worden erg realistisch gefilmd. Terloops komt ter sprake dat er samen met Dagang honderden anderen uit de mijnen ontslagen zijn zonder een cent te krijgen. Niemand protesteert, iedereen schikt zich in het lot en zoekt naar uitwegen. Het leven na Mao is leeg geworden. De traditie is voorgoed verloren. In de Gele Rivier wordt nu geplast. Het krijgen van een zoon, het hoogste goed in het traditionele China, is onzeker doordat het kind verwekt is bij een prostituee. Wie is de echte vader? De economische groei die voor heel wat Chinezen een beter leven heeft gebracht, heeft een schaduwzijde. De staatsbedrijven zijn niet rendabel en worden kunstmatig in leven gehouden. Als dat niet lukt komen duizenden mensen op straat. De kracht van de eeuwenoude traditie waarvoor de Gele Rivier symbool staat is verloren. Het communisme en de Culturele Revolutie hebben alles uitgewist. In het nieuwe China is er geen enkel houvast meer.

Beleidslijnen van de nieuwe Chinese cultuur

In de periode na 1978 heeft de Chinese cultuur ingrijpende veranderingen ondergaan. De Chinese cultuur van vandaag is niet meer te vergelijken met die van 25 jaar geleden. Ondanks die realiteit zijn de officiële beleidslijnen inzake cultuur weinig veranderd. Op het zestiende Partijcongres in november 2002 licht Jiang Zemin in zijn toespraak de criteria toe waaraan de Chinese kunst en cultuur vandaag moet voldoen.⁽³³⁾ Jiang Zemin pleit nog steeds voor strenge controle van de overheid op de kunst- en cultuurproductie. Ook de kunst van vandaag is ideologisch bepaald en moet ondanks de commerciële belangen en de internationalisering de socialistische gedachte uitstralen. Daarnaast legt Jiang sterk de nadruk op het nationalistische karakter van de Chinese cultuur. De partij is erg begaan met de eenheid van China en de ideologische opvoeding van het volk. Buitenlandse decadente invloeden moeten worden geweerd.

Censuur, dissidentie en internationaal succes

Het verschil tussen wat de overheid voorstaat en wat kunstenaars willen of waar op de commerciële markt vraag naar is, heeft een paradoxale situatie doen ontstaan. Binnen China is een gedoogcircuit ontstaan, een zwarte markt voor alles wat verboden is. Dat is één manier om de censuur van de overheid te omzeilen. Een andere is om de producten die binnen de Volksrepubliek worden verboden in Taiwan of Hongkong te laten verschijnen. De onmacht van de CCP om nog langer impact te hebben op de cultuurproductie is duidelijk. Zodra een boek of film verboden wordt, treedt de zwarte markt in actie. Door een verbod op een cultureel product wordt de aandacht erop gevestigd en is het succes gegarandeerd.

De filmproductie stond tijdens de jaren 1980 nog volkomen onder controle van de overheid. Regisseurs werden opgeleid in staatsinstituten, films werden geproduceerd in officiële filmstudio's, gefinancierd door de staat en gedistribueerd onder controle

van de overheid. Er was ook strenge controle op wat werd ingevoerd. Enkel films die de goedkeuring van de overheid wegdroegen konden worden getoond. Dit laatste is nog steeds het geval vandaag. De keuze van vele filmregisseurs in de jaren 1990 om onafhankelijk te gaan werken en niet langer voor de veiligheid van het officiële circuit te kiezen, stelt hen voor een dilemma. Onafhankelijk werken betekent niet beperkt zijn door de eisen van een censuurcommissie maar impliceert dat er geen distributie via de officiële kanalen is. Al worden films in het buitenland bekroond met verschillende prijzen, geen goedkeuring van de Chinese overheid betekent dat de film in China wordt genegeerd.

Het zwart-wit epos *Devils on the Doorstep* (Guizi laile, 2000) van de eigenzinnige Jiang Wen is een van de talloze voorbeelden van films die in het buitenland aandacht kregen maar in de Volksrepubliek verboden zijn. De cineast kreeg na deze film zelfs het verbod opgelegd om nog films te maken. *Devils on the Doorstep* is een tragikomedie over de gruwelen tijdens de oorlog tussen China en Japan. Twee krijgsgevangenen, een Japanse sergeant en een Chinese tolk, worden door een onbekende afgeleverd bij een jonge boer die de opdracht krijgt om voor hen te zorgen tot ze zullen worden opgehaald. Maanden gaan voorbij en het hele dorp raakt betrokken bij de netelige zaak. Er wordt gezocht naar de beste manier om de twee te laten verdwijnen. De film is een spel tussen gruwel en humor waarin alle partijen worden bekritiseerd en waarin de absurditeit van het gegeven oorlog wordt getoond. De film werd verboden in China omdat er een loopje wordt genomen met de nationale fierheid doordat de Chinezen als erg zwak worden afgebeeld.

Om te ontsnappen aan de impasse van de strenge controle zoeken jonge regisseurs van vandaag naar een gulden middenweg. De regisseur Teng Huatao veranderde zonder protest de titel *One Hundred Thieves* in *One Hundred* op verzoek van de censuurcommissie. Xu Jinglei⁽³⁵⁾ herschreef het einde van *Me and Dad* op vraag van de censuurcommissie en neemt een pragmatische houding aan: "As long as the result is not death and destruction, you have to accept the changes they want. Living in China, you can't be that stubborn."⁽³⁶⁾

Jonge filmmakers verkiezen een Chinees publiek voor hun films boven de beperking tot buitenlandse filmfestivals en het zien verdwijnen van hun werk in buitenlandse archieven.

De censuur in de Chinese Volksrepubliek heeft gevolgen op internationaal vlak. Vaak zijn het precies de culturele producten die de Chinese overheid tracht te verbieden die internationaal worden bekroond. Een groot deel van de Chinese cultuur die een internationaal publiek bereikt, draagt niet de goedkeuring van de Chinese regering weg. Tegelijk is het precies het verbod in China dat de kans op succes in het buitenland lijkt te bevorderen. De vraag moet worden gesteld welk verband er bestaat tussen de censuur binnen China en het internationale succes van Chinese culturele producten. Het

commerciële succes van de Chinese 'dissidentie' in het Westen is niet te onderschatten.⁽³⁷⁾ Wat in China wordt verboden, krijgt de 'dissidentenstatus' en is bijgevolg gewild in het Westen, want exotisch en de beeldvorming over China in het Westen bevestigend. Er is sprake van een wisselwerking. Zhang Yimou's film *To Live (Huozhe)*, 1994) werd in China verboden. De promotiecampagne van coproducent Era International in Cannes draaide precies rond het feit dat Zhang Yimou afwezig was doordat de Chinese autoriteiten de film niet hadden goedgekeurd. Journalisten en marketing managers beseffen dat een artikel over Chinese filmregisseurs meer aanslaat als er ook een politiek aspect is.⁽³⁸⁾ Binnen China krijgt Zhang Yimou al sinds het internationale succes van zijn vroege werk te horen dat hij films maakt voor het Westen.⁽³⁹⁾

Wanneer *City of Sadness* van de Taiwanese Hou Hsiao-hsien⁽⁴⁰⁾ uitkomt in 1989 wordt de film in Europa geadverteerd als 'Taiwan's Tiananmen'.⁽⁴¹⁾ Buitenlandse critici vinden steevast een politieke onderliggende boodschap in het werk van Chinezen, ook al is die er niet. Chinese cultuur wordt nu eenmaal met een politieke bril op beoordeeld en geïnterpreteerd. Reclamemanagers zijn zich sterk bewust van de commerciële kracht van Chinese dissidentie en spelen erop in. Volgens sommige critici is de politieke beoordeling zelfs belangrijker dan de artistieke: "*There is a temptation for Western viewers to scrutinize these films with a Chinese censor's eyes, looking for political criticism or social irony in every frame. Of course, what is belligerent folly to the censor is political bravery to us. Some of the festival prizes given to Sixth Generation films seem like citations awarded for valor in the face of institutional myopia, rather than for cinematic achievement.*"⁽⁴²⁾

Cultuur heeft officieel nog steeds een utilitaristische functie in China: ze moet een duidelijke ideologie voorspiegelen. Het is echter de vraag in hoeverre de centrale macht hier nog greep op heeft.

Filmografie

De titels van de film zijn aangegeven in de taal waarin ze worden vermeld in de bronnen of waarin ze gepromoot werden in de Belgische bioscopen.

Chen Kaige, *Gele aarde*, 1984

Fei Mu, *Springtime in a Small Town*, 1948

Hou Hsiao-hsien, *City of Sadness*, 1989

Jia Zhangke, *Platform*, 2000

Jia Zhangke, *Xiao Wu*, 1998

Jiang Wen, *Devils on the Doorstep*, 2000

Tian Zhuangzhuang, *Springtime in a Small Town*, 2002

Teng Huatao, *One Hundred* (2001)

- Wang Chao, *The Orphan of Anyang*, 2001
 Wang Xiaoshuai, *The Days*, 1993
 Wang Xiaoshuai, *Frozen*, 1997 (onder pseudoniem Wu Ming)
 Wang Xiaoshuai, *So Close to Paradise*, 1999
 Xie Jing, *The legend of the Tianyun Mountain*, 1980
 Xu Jinglei, *Me and Dad* (2003)
 Yang Yanjin, Deng Yimin, *Bitter Laughter*, 1979
 Zhang Yimou, Zhang Junzhao, *The One and the Eight*, 1984
 Zhang Yimou, *Het rode korenveld*, 1987
 Zhang Yimou, *To Live*, 1994
 Zhang Yuan, *Mama*, 1991
 Zhang Yuan, *Beijing Bastards*, 1993
 Zhang Yuan, *East Palace, West Palace*, 1997

- (1) In 1978 stelt Deng Xiaoping zijn hervormingsplannen met vier modernisering voor. Dichters die tijdens de Culturele Revolutie ondergronds hadden gewerkt komen nu met hun mening naar buiten. Ze plakken muurposters op in het centrum van Beijing aan de zogenaamde Muur van de Democratie. Wei Jingsheng is een van de personen die pleiten voor democratie. Zijn slogan luidt: "De vijfde modernisering: democratie en andere dingen". Hij wordt kort daarop opgepakt en verdwijnt voor 15 jaar in de gevangenis.
- (2) Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art. In: K. DENTON (ed.), *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*. Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 458-484.
- (3) Om de aantasting van het communistische systeem te vermijden, ontwikkelt Deng Xiaoping een systeem van 'één land, twee systemen', een coëxistentie van het socialistische en het kapitalistische systeem. Het 'één land, twee systemen' is de formule voor de reïntegratie van Hongkong in 1997. Deng wil met het systeem de hereniging met Taiwan bewerkstelligen. De politieke hereniging van Taiwan en de Volksrepubliek is tot op vandaag niet voltrokken. De economische en culturele interactie daarentegen is intens geworden.
- (4) LYNN PAN, *The New Chinese Revolution*. London: HH, 1987, p. 111-135.
- (5) ZHAO HENRY, *The Lost Boat. Avant-Garde Fiction from China*. London: Wellsweep, 1993, p. 9-18.
- (6) ZHAO HENRY, *Towards a Modern Zen Theatre. Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*. London: SOAS, 2000, p. 230; FONG GILBERT, *The Other Shore. Plays by Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 1999, p. X-XLII.
- (7) De informatiestroom is zo gigantisch dat er weinig sprake is van eenduidigheid en objectiviteit. In 1984 worden drie Amerikaanse filmtheoretici uitgenodigd in China. Cui Junyan publiceert in 1985 in twee opeenvolgende nummers van *Wereldcinema* (*Shijie dianying*) een essay over hun lezingen. In plaats van een rapport geeft Cui commentaar op de verschillende theorieën. Door de schaarste in het aanbod van beschouwend en theoretische artikelen en de autoriteit van het tijdschrift worden Cui's interpretaties van de historische ontwikkelingen in de westerse filmtheorie zonder enige contextualisering overgenomen door filmmakers en critici. Zie ZHANG XUDONG, *Chinese Modernism in the Era of Reforms. Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham/ London: Duke University Press, 1997, p. 237.
 Westerse filmtheorie werd op een obscure manier gebruikt tijdens de jaren 1980 in China. Hu Ke geeft een beeld van hoe die theorie wordt aangepast en gefilterd volgens de noden van de jaren 1990. Zie HU KE, *Contemporary Film Theory in China*. In: *Dangdai Dianying*, (1995)2, p. 65-73, vertaald door WANG, T., BERRY, C., CHEN MEI, internetpublicatie 25 maart 1998, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/hkrr2b.html>.

- (8) M. CHASE & J. MULVENAN, *You've Got Dissent! Chinese Dissident Use of the Internet and Beijing's Counter-Strategies*: <http://www.rand.org/publications/MR/MR1543/>
In de appendix van deze publicatie wordt een lijst met dissidente websites gegeven. Onderwerpen zijn: democratie, Tibet, Xinjiang, Mongolië en de Falungong.
- (9) Zie LOKMAN TSUI: <http://www.lokman.nu/thesis>.
- (10) De Misty Poets of Hermetische Dichters pleiten al tijdens de jaren 1970 voor een esthetisering van de cultuur en een loskoppeling van de politiek. Ze willen hun persoonlijke gevoelens en verlangens uiten en niet langer schrijven in dienst van de politiek. Zij willen aandacht voor het individu in plaats van voor de collectiviteit. Omdat zij veelvuldig gebruik maken van symbooltaal wordt hun werk als onbegrijpelijk ervaren. Tijdens de Culturele Revolutie werkten ze ondergronds. Prominente figuren zijn Duo Duo, Bei Dao, Gu Cheng, Mang Ke, Yang Lian. Voor een uitgebreide bespreking zie M., VAN CREVEL, *Language Shattered. Contemporary Chinese Poetry and Duoduo*, Leiden: CNWS, 1996, 349 p.
- (11) De term 'Zesde generatie' refereert aan een groep filmmakers die opkomt in de jaren 1990. Geboren in de jaren 1960 maken ze de Culturele Revolutie slechts als kind mee, waardoor er minder sprake is van traumatisering: Ze studeren af aan de Beijing Film Academy. Hun films zijn meestal met buitenlands geld gefinancierd en worden niet via het officiële circuit verdeeld.
- (12) <http://www.lemonde.fr/article/0,5987,3250--277079-,00.html> (Jean-Michel Frodon's Interview with Jia Zhangke, vertaald door Bérénice Reynaud).
- (13) ZHANG YINGJIN & XIAO ZHIWEI, *Encyclopedia of Chinese Film*, London/ New York: Routledge, 1998, Historical essays, p. 28.
- (14) J. SILBERGELD, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London: Reaktion Books, 1999, p. 16.
- (15) Een conventionele indeling van de Chinese filmgeschiedenis is het categoriseren van de cineasten in generaties. De eerste generatie zijn de pioniers die de film introduceren in China aan het begin van de 20e eeuw. De tweede generatie werkt in de jaren 1930-40, experimenteert met genres en stijlen, en ontwikkelt de realistische traditie in de Chinese film. De derde generatie bestaat uit de revolutionaire filmmakers die opgroeien in het communistische leger en films maken uit revolutionaire noodzaak. Hun films zijn het begin van de filmindustrie van de Chinese Volksrepubliek. De vierde generatie is opgeleid in communistisch China maar ontwikkelt pas een eigen stijl na 1978. Dit is de indeling die Zhang Xudong maakt. Voor een uitgebreide beschrijving zie: ZHANG XUDONG, *Chinese Modernism in the Era of Reforms. Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Durham/ London: Duke University Press, 1997, p. 215-231.
- (16) Voor een beschrijving van het gebruik van buitenlandse films, de impact ervan op de cineasten en het ontstaan van een modernistische filmtaal, zie ZHANG XUDONG, *Chinese Modernism [...]*, 1997, p. 232-265.
- (17) J. SILBERGELD, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London: Reaktion Books, 1999, 351 p.
- (18) J. SILBERGELD, *China into Film [...]*, p. 46.
- (19) J. SILBERGELD, *China into Film [...]*, p. 51.
- (20) Het mannelijk narcisme in *Het rode korenveld* wordt door verschillende auteurs besproken: C. BERRY, *The Viewing Subject and Chinese Cinema*. In: N. BROWNE, P. PICKOWICZ, V. SOBCHACK, E. YAU, *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- (21) LU TONGLIN, *Misogyny, Cultural Nihilism & Oppositional Politics*, Stanford, California: Stanford University Press, 1995, p.73.
- (22) Vertaling script *Spring in a Small Town*, A. JONES, <http://www.cohums.ohio-state.edu/deall/denton.2/mclc/spring/default.htm>
- (23) Tian Zhuangzhuang maakt hiermee zijn comeback na tien jaar stilte waarvan de eerste drie jaren het gevolg waren van een officiële ban na zijn film *The Blue Kite* (1993). Tian Zhuangzhuang's versie van *Springtime in a Small Village* is een bespiegeling over de Chinese cultuur, geschiedenis en moderniteit.
- (24) S. KRAICER, *Coming home: Tian Zhuangzhuang's Springtime in a Small Town*. In: *Cinema Scope*, (herfst 2002)4. http://www.magomania.com/search/show_article.epl?id=1095

- (25) YU SEN-LUN, Director aims lens at China's new generation. In: *Taipei Times*, 26.05.2002. <http://www.taipetimes.com/news/2002/05/26/story/0000137751>
- (26) ZHANG YINJIN & XIAO ZHIWEI, *Encyclopedia of Chinese Film*, Routledge/ London/ New York, 1998. Historical essays, p. 392.
- (27) In 1995, tijdens het Vierde Verenigde Naties Wereldcongres voor Vrouwen in Beijing organiseerde Wu Chunsheng de eerste party voor lesbische vrouwen. De openbare bekendmaking van de party trok de aandacht van de autoriteiten. Wu Chunsheng werd opgepakt. HE XIAOPEI, Birthday in Beijing: Women Tongzhi Organizing in 1990's China. In: *IIAS Newsletter*, 29(November 2002), p.10
- (28) Interview met Jia Zhangke: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/zhangke_interview.html
- (29) In 1980 kondigde premier Hua Guofeng op het Vijfde Nationale Volkscongres officieel het geboortebeperkingsbeleid aan. Een echtpaar mag nog slechts één kind krijgen (met uitzondering van de etnische minderheidsgroepen). De totale bevolking moet tegen het jaar 2000 beperkt worden tot 1,2 miljard.
- (30) Shuangxi: karakter samengesteld uit twee maal het karakter voor 'geluk'. Het wordt gebruikt bij blijde gebeurtenissen zoals het huwelijk.
- (31) <http://www.lemonde.fr/article/0,5987,3250--277079-.00.html> (Jean-Michel Frodon's Interview with Jia Zhangke, vertaald door Berenice Reynaud)
- (32) In de confucianistische maatschappijfilosofie is het de plicht van de zoon ten opzichte van zijn ouders en voorouders om voor een zoon te zorgen. De voorkeur voor een zoon is ontstaan vanuit de patriarchale maatschappij en het belang van de voorouderverering. Een zoon zorgt na de dood van zijn vader voor moeder en jongere broers en zussen. Hij zorgt echter ook voor het zielenheil van zijn overleden vader. Hij brengt de nodige offers zodat de dode vader geen 'hongerige geest' wordt die gedoemd is om rond te zwerven in het hiernamaals.
- (33) Jiang Zemin's rapport van het Zestiende Partijcongres verscheen in *China Daily*, 18.11.2002. Een deel van het rapport is gewijd aan kunst en cultuur: deel VI. *Cultural Development and Restructuring*. Zie: <http://www1.chinadaily.com.cn/news/2002-11-18/94263.html>
- (34) Jiang Zemin ontwikkelt de theorie van de 'Drie Vertegenwoordigingen' waarmee hij privé-ondernemingen en dus kapitalistische krachten toelaat binnen de partij. Met de ontwikkeling van deze theorie plaatst hij zichzelf op dezelfde hoogte als Mao Zedong en Deng Xiaoping als voortzetter van de ontwikkeling binnen de socialistische partij.
- (35) <http://www.china.org.cn/english/NM-e/69606.htm>
- (36) B. BENNET, They are for Real. In: *Time Asia*, 11.11.2002. http://www.time.com/time/asia/features/china_cul_rev/directors.html
- (37) G. BARMÉ, *In the Red. On Contemporary Chinese Culture*, New York: CUP, 1999, p. 13.
- (38) R.J. HAVIS, The Selling of Zhang Yimou. Marketing Chinese Images. In: *Cinemaya The Asian Film Quarterly* (herfst 1995)30, Tribute to Zhang Yimou.
- (39) DAI QING, Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern (vert. Tai J.). In: *Public Culture* 5(1993)2, p. 333-337.
- (40) Hou Hsiao-hsien verwerkt in een trilogie de recente Taiwanese geschiedenis. *City of Sadness* (1989) vertelt het verhaal van het 28 februari-incident in 1947 waarbij een opstand van Taiwanese tegen de Chinese Nationalisten wordt onderdrukt. *The Puppet Master* (1993), een portret van een poppenspeler ondergedompeld in de traditionele Chinese cultuur, focust op de periode van de Japanse bezetting. De derde film *Good Men, Good Woman* (1995) beschrijft de ervaringen van een politieke gevangene die in 1987 wordt vrijgelaten en zich volkomen vervreemd voelt van de Taiwanese maatschappij.
- (41) SHEN SHIAO-YING, Where Has All the Capital Gone. The State of Taiwan's Film Investment. In: *Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, (herfst 1995)30, p. 10.
- (42) R. CORLISS, Bright Lights. In: *Time Asia*, (26 maart 2001)2, vol. 157. <http://www.time.com/time/asia/arts/magazine/0%2C9754%2C103002%2C00.html>