

# De cinema van Zhang Yimou: een poging tot een cross-culturele filmanalyse

Rebecca Tanghe

All third world texts are necessarily... to be read as... national allegories.  
(Jameson, 1986:69)

## SAMENVATTING

In dit artikel trachten we de problemen te verklaren die gepaard gaan met een cross-culturele analyse van de Chinese films van de 'Vijfde Generatie', vertrekkend van de cinema van Zhang Yimou. De receptie van Zhang Yimou's films in China verschilt totaal van deze in Europa: terwijl wij deze films als mooi en oosters ervaren, zijn ze voor het Chinese publiek controversieel en tweeslachtig. We trachten de bron van dit verschil te achterhalen door op zoek te gaan naar verbanden in de 'culturele intertekst' van de cinema, d.w.z. de symbolen en beelden die worden gebruikt in de Chinese cultuur en tradities en die vaak verborgen blijven voor een westers publiek. Zhang gebruikt deze intertekst, en transformeert en contamineert de symbolen en de beelden op een zodanige manier dat hun betekenis verandert of kritisch wordt geanalyseerd. Zo bevraagt hij de tradities, de geschiedenis en de gebruiken van het Chinese volk, en tracht hij de bron van wat hij 'de pathologische zijde van het Chinese systeem' noemt, te localiseren.

Sleutelwoorden: Zhang Yimou, Chinese cinema, de Vijfde Generatie, filmanalyse, cross-culturele analyse

Het laat geen twijfel dat, na de Japanse film in de jaren vijftig, nu ook de Chinese film in het westen is doorgebroken. Naast verschillende bekroningen op de grote internationale filmfestivals werd b.v. in juni 1993 in Parijs de film 'De rode lantaarns' van Zhang Yimou in 75 weken 234.000 keer gedraaid en de film 'Het verhaal van Qiu Ju' werd in 13 weken 180.000 maal vertoond (Petitprez, 1993:42). Met de nodige voorzichtigheid kunnen wij deze cinema dus als 'populair' betitelen, alhoewel ze ook als traag, vreemd en exotisch wordt ervaren. De westerse mens bekijkt met grote bewondering voor de esthetische

verfijndheid, voor de warme kleuren en de gestyleerde beelden een product dat hem een blik gunt op een totaal andere, warme, oosterse wereld.

In het land van herkomst, daarentegen, genieten de films een veel minder groot succes. Ten eerste interesseert de gemiddelde Chinees zich veel meer voor de 'Kungfu' uit Hong Kong, voor de veel toegankelijker Hollywoodprenten en voor de melodrama's van de vorige generatie (Petitprez, 1993:42). Ten tweede zijn de films zeer ophefmakend en worden ze met alle mogelijke middelen beperkt en gecensureerd door de nationale overheid. Daardoor krijgt het grote publiek veel films niet te zien, het aantal vertoningen is beperkt en er wordt bijna geen reclame voor gemaakt, of de films mogen alleen in de grote steden vertoond worden. Ook in de Chinese filmkringen worden de films bekritiseerd en afgebroken door vooral de oudere regisseurs en critici, ook al worden ze op hetzelfde moment geprezen en bekroond door de progressieve zijde (Verstraete, 1992:68-75).

Bekijken wij nu de films van Zhang Yimou op het louter primair inhoudelijk niveau, dan valt het moeilijk te begrijpen waarom zijn cinema zoveel opschudding kan veroorzaken. De verhaalstructuur is meestal simpel en in een aantal woorden samen te vatten. Het gaat om onmogelijke liefdes, jaloerse vrouwen, plattelandsvrouwen die worden geconfronteerd met de moeilijkheden van het gerechtsapparaat of de overlevingsdrang en het doorzettingsvermogen van het Chinese volk. Films als 'Ju Dou' en 'De rode lantaarns', beide gesitueerd in de jaren '20, klagen de wantoestanden aan waaronder de vrouw toen nog gebukt ging, wantoestanden die ook door de communistische ideologie werden afgekeurd, waardoor deze aanklacht op zich ook moeilijk onrustwekkend kan worden genoemd. Daarenboven zijn de films opzettelijk gesitueerd in het verleden, omdat een hedendaags onderwerp sowieso het censureringsapparaat in werking stelt. Ook de suggestieve, erotische scènes die in 'Het rode korenveld' of in 'Ju Dou' worden getoond, kunnen niet de directe aanleiding geweest zijn voor de verregaande censuur, want dan was het gewoon voldoende geweest deze scènes uit de films te laten (Jenny Kwok Wah Lau, 1991:3).

Blijkbaar is er iets in deze cinema dat ons, als westerse kijker, voorbijgaat en moeten wij dieper in de Chinese context graven om te begrijpen waarom een cinema, die bij ons zo geliefd is, in China als een controversieel en negatief element wordt behandeld. Misschien wordt door een misplaatste cultureel imperialistische kijk te vaak verondersteld dat theorieën, ontstaan in een westerse context, de enige toepasbare theorieën zijn (Li Cheuk-To, 1991:37). Daarmee bedoelen we niet dat een op westerse theorieën gestoelde analyse verkeerd is, maar ze zegt niet alles over de film. Een grondige studie van de Chinese film, benaderd in zijn eigen context, is daarom een must voor het

beter begrijpen van deze cinema, maar ook voor het begrijpen van het Chinese denken. Meer bepaald tonen deze films iets over het kritisch denken van de Chinese intellectueel over zijn eigen cultuur, over het verloop van de geschiedenis, over het wereldbeeld dat de Chinese mens beheerst.

In wat volgt wordt er geprobeerd om dit probleem dat ontstaat bij een cross-culturele filmanalyse, te verduidelijken en te overstijgen. Dit doen we aan de hand van voorbeelden uit de cinema van de - in het westen - meest bekende Chinese regisseur: Zhang Yimou.

## ■ DE VIJFDE GENERATIE: DE GROTE SPRONG VOORWAARTS, DE CULTURELE REVOLUTIE EN DE OPENDEURPOLITIEK VAN DENG XIAOPING

Wanneer wij over Zhang Yimou spreken, kunnen wij niet voorbij aan het fenomeen van de 'Vijfde Generatie'. Onder het begrip 'De Vijfde Generatie' verstaan we die groep van regisseurs die opgegroeid zijn tijdens de '10 chaotische jaren' van China (de Culturele Revolutie) en die afgestudeerd zijn aan de Beijing film Studio in 1982. Het feit dat zij allemaal een afwijzende houding vertonen t.o.v. de vormkenmerken, het kleur- en cameragebruik, de thema's en de narratieve stijl die de vorige generaties hanteerden, maakt hen tot een aparte generatie (Semsel, 1987:119). Allen hebben ze de ambitie om het over een andere boeg te gooien, omdat zij zich, door hun gelijke traumatische jeugd-ervaringen, gedwongen voelden om de totale Chinese denkwijze, de tradities en de geschiedenis in vraag te stellen.

Om dit te begrijpen moeten we terug naar eind de jaren vijftig toen Zhang Yimou en zijn tijdgenoten opgroeiden te midden van een China dat blootgesteld was aan de willekeur van de dictator, de demagoog, de aan-grootheidswaanzin-lijdende Mao Tse-toeng, en diens politieke strategieën als communistische, onwetende idealisten beleefden. In die tijd werd de landbouw en de industrie naar de rand van de afgrond geleid door 'de Grote Sprong Voorwaarts'. Daarna werd het land in een totale chaos herschapen tijdens de Culturele Revolutie, een revolutie waarin de tegenstellingen tussen het platteland en de stad vernietigd moesten worden ten voordele van de boeren en de soldaten, ten nadele van de intellectuelen. In deze heksenjacht werd gebroken met alles wat China tot de oudste beschaving van de wereld maakte: haar gewoonten, ideeën, gebruiken en culturen. Niets van het traditionele, intellectuele leven werd gespaard, en in een massale beeldenstorm werd China hervormd tot een 'ideale, communistische' staat. Het werkelijke resultaat was een economisch faillissement, een politieke anarchie, een burgeroorlog, een opstand van jonge-

ren tegen de beschaving in het algemeen en de Chinese beschaving in het bijzonder. Die jongeren waren de pionnen van Mao, 'de Zhiqing', wat betekent 'opgeleide jongeren', zij die nu de Vijfde Generatie vormen.

Toen Mao voelde dat de Culturele Revolutie massaal uit de hand liep, stuurde hij de Zhiqing naar het platteland om er 'te leren van de boeren'. Velen onder hen waren kinderen van hoge functionarissen. Zhang Yimou was zoon van een dermatologe, terwijl zijn vader een voormalig lid van de militaire academie van de Kwomintang was. Zhang was de zware arbeid niet gewoon en leed vooral onder de psychische en fysische confrontatie met de economische en sociale realiteit van het boerenleven (Verstraete, 1992:27).

Toch had deze periode een sterke invloed op zijn later werk. Door zelf het armoedige en duurzame bestaan van de plattelandsbevolking te beleven kon hij zich niet langer vastklampen aan het geïdealiseerde beeld van mens en maatschappij dat Mao hem had voorgehouden, maar hij kon evenmin terug naar het traditionele denken dat nog altijd in de geesten van de plattelandsbevolking heerste. Zhang en zijn tijdgenoten voelden dat niet alleen het maoïsme de schuld van het verleden droeg, maar dat zij het pathologische, de oorzaak van de chaosjaren, verder moesten zoeken, in de tradities, in het wereldbeeld van het Chinese volk, in de 'deep structure', 'the enmeshing network of the totality of Chinese cultural "facts" that has added up to this state of affairs' zoals Sun Longji het stelt (Barme & Minford, 1989:31).

In zijn zoektocht keerde Zhang terug naar het verleden om het pathologische van China bloot te leggen, en deed dat op een volledig 'nieuwe', esthetisch baanbrekende manier. Daarbij speelde de plotse confrontatie met het westen die mogelijk werd gemaakt door de open-deur-politiek van Deng Xiaoping, uiteraard ook een grote rol. In de Beijing Film Academie leerde Zhang nieuwe filmtheorieën kennen die voordien nooit in China aan bod kwamen. Metz, Kracauer, filmanalyses volgens de Freudiaanse psycho-analyse en de Franse Nouvelle Vague waren voor hem lichtpunten na de culturele duisternis van de voorbije jaren. Maar ook de interne veranderingen binnen het culturele veld, de kunstenaars die aanleunden bij de democratiebeweging van 1978-79 en de discussies over de rol van de staat m.b.t. het censureren van kunstwerken en het filmconcept hebben op hem en zijn tijdgenoten een sterke invloed gehad (Jaeggi & Jeensma, 1989:8).

Het product van deze voorgeschiedenis is dus een nieuwe generatie filmmakers die zowel het inhoudelijke als het esthetische in de film willen vernieuwen. Film is voor hen geen propaganda meer, zoals onder het bewind van Mao, geen 'aangepast theater', zoals bij de vierde generatie, geen literatuur,

maar een aparte kunst met eigen esthetische regels en een eigen taal waarin de dramatische, literaire, narratieve dimensies naar de tweede plaats worden verdrongen. Daarnaast willen zij via deze pluri-codische boodschap een blik op de realiteit werpen zoals zij deze realiteit hebben ondervonden. Zij willen de Chinese geschiedenis 'herschrijven', 'anders' tonen en het publiek wakker schudden voor wat in China ontbreekt, voor het pathologische in China.

De film 'Gele aarde', een film van Chen Kaige met Zhang Yimou als cameraman, wordt door velen als het startpunt van de Vijfde Generatie gezien, terwijl de film 'Het rode korenveld', de eerste film van Zhang Yimou als filmregisseur, een doorbraak betekende bij het brede publiek. In China werd er zelfs gesproken over 'Het rode korenveld-syndroom', omdat de film China liet daveren op haar morele gewelven.

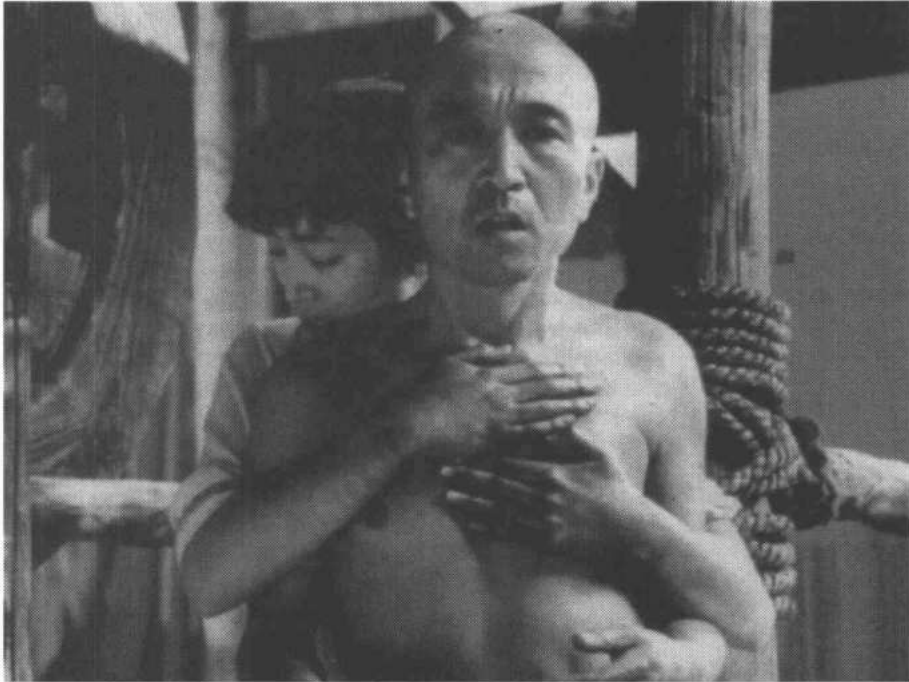
## ■ JU DOU: DE STRIJD TUSSEN HET INDIVIDU EN HET SOCIALE SYSTEEM

Wat de cinema van Zhang Yimou nu zo specifiek maakt, is het feit dat vooral hij de nieuwe filmvisie tot in het extreme heeft doorgetrokken. Via het gebruik van een zeer esthetisch verfijnde, maar vooral symbolische beeldtaal probeert hij het Chinese volk - en niet alleen de intellectuele kringen - wakker te schudden, te shockeren.

Nemen wij nu de film 'Ju Dou': een meisje wordt uitgehuwelijkt aan een oude, sadistische en impotente man, Ginshan. Hij mishandelt haar, is geobsedeerd door de gedachte een zoon te krijgen, en zijn neef, die onder hem in zijn ververij werkt, kijkt machteloos, maar verliefd toe. Ju Dou en Tienqing, de vrouw en de neef, beginnen een hartstochtelijke relatie en verwekken een zoon: Tienbai. Hij wordt als het nageslacht beschouwd van Ginshan, maar als Ginshan door een ongeluk levenslang half verlamd blijft, komt hij te weten wat zich tussen het koppel afspeelt. In herhaaldelijke pogingen probeert hij het kind en de moeder te doden, waardoor hij alleen nog meer gehaat en getreiterd wordt door Ju Dou en Tienqing. De rollen worden echter omgekeerd als de kleine Tienbai, opgroeit als een apathisch en sadistisch kind. Ginshan verdrinkt onder de genadeloze ogen van Tienbai, die uiteindelijk ook zijn eigen vader, Tienqing, vermoordt. Ju Dou verbrandt na dit alles de hele ververij.

In een eerste Europese beschouwing is de film een mooie, Chinese navertelling van het oedipusverhaal: de zoon die de vader vermoordt uit liefde voor de moeder. Dieper en grondiger bekeken, laat deze interpretatie toch veel te wensen over. De liefde voor de moeder is ver te zoeken bij de jonge Tienbai. Zijn

wreed en sadistisch gedrag lijkt eerder voort te komen uit een buitenmenselijke doem die zich van de jongen meester heeft gemaakt. Alsof de gebeurtenissen zich via Tienbai willen wreken, alsof de voorvaders Tienbai als werkinstrument gebruiken om Ju Dou's vrijheidsdrang te bestraffen. Alhoewel we deze analyse niet zomaar als 'verkeerd' willen bestempelen - integendeel, het verrijkt de filmanalyse - gaat ze toch voorbij aan de oorzaak van de negatieve reacties in het land van herkomst.



Scène uit Ju Dou (Film Quarterly, 1991-92, 45(2): 4)

Zhang Yimou maakt zijn film nl. kritisch door voortdurend terug te grijpen naar de symbolen en de beelden uit de Chinese cultuur en haar tradities. Hij vervormt die beelden en symbolen, plaatst ze naast elkaar, zodat hun oorspronkelijke betekenis verandert of wordt doorgelicht. Het is dus de manier waarop het verhaal getoond wordt, de evocatieve en symbolische kracht van het beeld, de compositie en de kleur die de film tot een omstrede gegeven maakt (Jenny Kwok Wah Lau, 1991:3).

Onderzoeken wij nu bijvoorbeeld het gebruik van kleur, kledij, compositie, camera en montage in 'Ju Dou', dan kan er in het algemeen eenzelfde vorm van tegenstellingen worden opgemerkt. De warme, heldere rode en gele kleuren contrasteren met de koude, doffe blauwe en zwarte kleuren. De passionele

gevoelens tussen Ju Dou en Tienqing contrasteren met de strakke, koele rituelen getoond in een minimale, zeer symmetrische belichting, en de snel bewegende camera contrasteert met een onbeweeglijke, statische camera.

Op deze manier toont Zhang Yimou de *Chinese* betekenis van het verhaal. Hij toont wat hij als normaal en natuurlijk beschouwt op een warme, dynamische manier, terwijl hij het artificiële, het onderdrukkende, het traditionele en regulerende op een koude, symmetrische, statische manier afbeeldt. Op die manier toont Zhang Yimou wat als goed en positief wordt beschouwd in de Chinese tradities op een doffe, statische, wrede manier, nl. het apathische, het passieve, het patriarchale en autoritaire, de wederzijdse controle en de kinderlijke piteit aan de voorvaderen. Terwijl datgene wat in China als verderfelijk en negatief wordt aanzien, dynamisch, passioneel en goddelijk wordt getoond en helder wordt belicht, nl. het actief seksueel verlangen van de vrouw en de emancipatie van het individu.

Op die manier doordringt zijn cultuurkritiek alle niveaus van het filmisch gebeuren. Hij toont hoe de koude, onveranderlijke tradities - het opgedrongen huwelijk, de patriarchale dominantie, de obsessie om een zoon te krijgen - op een onnatuurlijke manier de emoties van het individu onderdrukken, verstikken en uiteindelijk vernietigen. De als normaal ervaren relatie tussen Ju Dou en Tienqing wordt zelfs na de dood van Ginshan bestraft door het patriarchale en door de wederzijdse controle: door enerzijds Tienbai, als reïncarnatie van Ginshan, en door anderzijds de lafheid van Tienqing die zich onbewust onderwerpt aan de wet van de kinderlijke piteit, en door de voortdurende roddel en de gebruiken van het dorp. De dominantie van de voorvaders wordt zeer duidelijk gesymboliseerd in de scène waar de camera herhaaldelijk onder de doodskist van Ginshan doorgaat. Boven op de doodskist zit de apatische Tienbai, hij die op zijn beurt het patriarchaat zal wreken.

Als de film op die manier bekeken wordt, is de veel gehoorde filmanalyse die 'Ju Dou' beschouwt als een Chinese versie van het Griekse noodlot, niet meer zo vreemd. Wat Ju Dou ook doet, zij moet inderdaad haar lot ondergaan, zij moet de wil van 'de goden' volgen. Deze westerse interpretatie kunnen we zelfs in relatie met de Chinese context volgen, nl. als wij 'de Goden' door 'het systeem', 'de voorvaders' vervangen, die het individu beperken en hem geen andere uitweg bieden dan de dood of de waanzin. Hierbij moet ook worden beseft dat Zhang 'het zijn' niet als 'een moeten' beschouwt. Hij beschrijft een bepaalde situatie zonder een oplossing te bieden, zonder een moreel oordeel te vellen, maar doorheen de formele stijl herlezen we deze situatie als niet normaal en vernietigend. Het 'noodlot' is dus opgedrongen door de traditie en is niet natuurlijk aanwezig. Alhoewel de conservatieve bevolking in China de

traditie als een natuurlijke orde benadert. Deze kritiek op deze reactionaire houding van het Chinese volk willen de Chinese autoriteiten dus liever niet op het witte doek zien.

## ■ HET 'RODE KORENVELD' EN MANNELIJKHEID

Het is ook op dezelfde manier dat Zhang Yimou in zijn eerste film, 'Het rode korenveld', de strijd van het individu tegen de strakke onderdrukkende tradities en de collectieve geest probeert weer te geven. Daarmee bedoelen we niet noodzakelijk het collectivisme van het communisme, maar vooral de geest van de sociale controle die altijd in China is blijven bestaan. 'Het rode korenveld' is volgens Yuejin Wang (Yuejin Wang, 1991:82-108) een verheerlijking van het mannelijke, de begeerte, de levenskracht en de spontaniteit van de Chinese plattelandsbevolking. De kritische potentie schuilt in het feit dat deze karaktertrekken volstrekt in tegenstelling zijn met de ideologie van het confucianisme, de allesoverheersende ideologie in China.

Volgens het confucianisme is de vrouw volledig onderworpen aan haar ouders, haar echtgenoot en zijn ouders, en uiteindelijk ook aan haar zonen. Zij werd in dezelfde klasse geplaatst als de 'slaven en de minderwaardige mannen' (Fairbank & Reischauer, 1960:30). Ook op het filosofisch niveau werd deze visie weerspiegeld. De vrouw was de negatieve pool van het evenwicht tussen Yin en Yang. Yang stond als symbool voor het betere, het superieure, de weldadigheid, de geboorte en was het kenmerk van de man, de vader en de vorst, terwijl Yin, het vrouwelijke, het inferieure, het kwaad, de dood en zelfs de excessieve, ongecontroleerde begeerte inhield en de deugden trouw, afhankelijkheid en gehoorzaamheid moest volgen (Van Der Leeuw, 1994:113-118,143). Deze leer klinkt echter vreemd, gezien de contradictorische ideologie die zegt dat precies de vrouwelijke eigenschappen (innerlijke rust, passiviteit, verfijning, terughoudendheid en introversie) moeten worden nagestreefd om een volmaakt en onsterfelijk leven te leiden, en om de externe werkelijkheid te overstijgen. Mannen moeten dus, zoals Yuejin Wang het stelt, niet sterk zijn, maar wel sluw en ingetogen, niet ruw, maar verfijnd, niet impulsief, maar afwachtend, beschaafd en stabiel (Yuejin Wang, 1991:82-108).

Keren wij nu terug naar 'Het rode korenveld', dan zien we een zelfstandige, passionele en overspelige vrouw die niets gemeen heeft met het ideale Chinese vrouwbeeld. Ook de mannen beantwoorden niet aan het passiviteits-ideaal: ze zijn halfnaakt, bezweet, dronken, rebellerend en provocerend. Het zijn kidnappers die drinkliederen zingen om de wijn te prijzen en de keizer te hekelen, om echte viriele mannen te worden (Yuejin Wang, 1991:80-103) Deze micro-



gemeenschap van echte mannen onder het gezag van één vrouw wordt, net als in 'Ju Dou', als volmaakt afgebeeld, in een rode gloed als de kleur van de passie, met een zeer beweeglijke camera en een snelle, dynamische montage. Doorheen de esthetica van het beeld toont Zhang opnieuw wat hij als normaal, goed en productief beschouwt. Hij toont wat er in China ontbreekt, hij toont 'het carnavaleske' en de omkering van de dominante moraal. Ook deze natuurtoestand wordt uiteindelijk vernietigd door het sociale, het systeem dat een emancipatie van het individu niet duldt. Dit systeem wordt hier afgebeeld als de Japanse invasie, een invasie die het rood van de passie doet veranderen in het rood van bloed, en dat wordt aangekondigd door doffe blauwe en zwarte kleuren.

Ook deze film werd door het Chinese publiek ontvangen met een groot scepticisme. Het beeld dat Zhang Yimou ophangt, is namelijk een zeer geloofwaardige representatie van mannelijkheid, maar een representatie waarin China zichzelf niet terug kan vinden. Het westers publiek zou doorheen deze projectie een verkeerd beeld krijgen van het Chinese platteland.

Wat uit dit alles duidelijk wordt, is het feit dat Zhangs symbolisch kleurgebruik met een persoonlijke voorkeur voor het rood, de esthetisch verfijnde composities, framings en camerabewegingen niet alleen in functie staan van het verhaal, maar vooral naar een tweede, symbolisch niveau verwijzen. Kleur, camera, muziek, dialoog, acteerstijl, karakters connoteren in de cinema van Zhang Yimou meer dan wat er objectief te zien en te horen valt. Er is altijd een symbolische betekenis die moet worden thuisgeplaatst in de socio-culturele context van China. Negeren wij deze context, dan ontgaat ons de hoofdbedoeling van Zhang Yimou en de Vijfde Generatie, nl. de eindeloze strijd tonen die het individu moet leveren om de tradities, het collectieve, het systeem in China te overwinnen, om waardering te kunnen krijgen voor zijn eigen begeerte, seksualiteit, viriliteit en liefde.

## ■ BESLUIT

Keren wij nu terug naar het begin van deze uiteenzetting, naar de vraagstelling die aan de basis ligt van dit artikel: Waarom wordt de cinema van Zhang Yimou (en zijn tijdgenoten) in eigen land zo negatief onthaald, terwijl de films in het westen zo populair, traag, braaf en exotisch aandoen ?

Wat nu duidelijk zou moeten zijn, is dat we met een pure westerse analyse deze probleemstelling niet kunnen oplossen. Om de films in hun eigenheid te begrijpen moeten we terug naar China zelf, naar haar geschiedenis, haar cul-

tuur en tradities en naar het verleden van de filmmaker. Daarnaast wordt het duidelijk dat elk publiek vertrekt uit een verschillende invalshoek die cultureel en persoonlijk bepaald is. Daarom geeft elk publiek een verschillende betekenis aan eenzelfde film. Deze verschillende betekenissen kunnen niet juist of fout worden genoemd, maar vullen elkaar aan. Wat verkeerd is, is de stelling dat de westerse theorieën de enige mogelijke juiste zijn om een cultureel product te analyseren en altijd universeel toepasbaar zijn, zonder rekening te houden met het wereldbeeld, de gewoonten en de theorieën van het land van herkomst. De context waarin de film is ontstaan, moet dus noodzakelijk aanwezig zijn bij de analyse als wij deze zo volledig mogelijk willen maken.

#### LITERATUURLIJST

- Barme, G. & Minford, J. (ed.) (1989) *Seeds of Fire: Chinese Voices of Conscience*. Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe.
- Fairbank, J.K. & Reischauer, E.O. (1960) *East Asia: The Great Tradition*. Boston (Mass.): Houghton Mifflin.
- Jenny Kwok Wah Lau (1991) 'Ju Dou, A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema', *Film Quarterly*, 45(2): 2-10.
- Jaeggi, B. & Jeensma, J. (1989) 'China, de Vijfde Generatie', *Andere Sinema*, maart-april: 6-13.
- Jameson, F. (1986) 'Third-World Literature in the Era of Multinational Capital', *Social Text*, 15:69.
- Li Cheuk-To (1991) 'Next Generation', *Sight and Sound*, 1(6): 37
- Petitprez, V. (1993) 'Le Cinéma Chinois à l'Heure des Prix', *Perspectives Chinoises*, 16:42.
- Semsel, G.S. (ed.) (1987) *Chinese Film, the State of the Art in the People's Republic*. New York: Praeger.
- Van der Leeuw, K. (1994) *Het Chinese Denken: Geschiedenis van de Chinese Filosofie in Hoofdpijnen*. Amsterdam & Meppel: Boom
- Verstraete, K. (1992) *Het Fenomeen van de Vijfde Generatie in de Chinese film*. Leuven: Eindverhandeling Letteren, Oriëntalistiek.
- Yuejin Wang (1991) 'Mixing Memory and Desire', in C. Berry (ed.) *Perspectives on Chinese Cinema*. London: British Film Institute.

#### AUTEUR

Rebecca Tanghe is licentiaat in de Communicatiewetenschappen, K.U. Leuven  
Dit artikel is gebaseerd op haar eindverhandeling *De cinema van Zhang Yimou. Spreekbuis van de kritische Chinese intellectueel*, juli 1995.