

MAATSCHAPPIJKRITIEK IN HET OEUVRE **VAN ZHANG YIMOU**

Onderzoek naar representatiegrenzen in Chinese film

Leonie Lanssens

Promotor: Prof. dr. Christel Stalpaert
Copromotor: Mevrouw Jeanne Boden

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van Master in de Kunstwetenschappen aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen.

Woord vooraf

Het schrijven van een thesis is een werk van lange adem en brengt onzekerheden, lichte paniekaanvallen en stress met zich mee. De vrees om onvoldoende rekening te houden met en inzicht te hebben in de Chinese context, werd getemperd door Mevrouw Jeanne Boden. Ik ben haar erg dankbaar voor haar bijsturing daar waar nodig, het zorgvuldig, systematisch en kritisch nalezen van de hoofdstukken. Ook prof. dr. Christel Stalpaert en haar assistenten wil ik bedanken. Mijn dank gaat evenzeer uit naar Norbert Nolf om het werk op taalkundig vlak na te lezen en naar Pieter Franck om te helpen met de opmaak.

Naast deskundige hulp, wil ik zeker ook de mensen die me heel nauw aan het hart liggen bedanken. Elkeen die hierna volgt, wil ik laten weten dat het zonder hun aanmoedigen en aanwezigheid de verwezenlijking van dit werk nog zwaarder had doorgewogen. Bewust en onbewust sleurden zij mij doorheen de literaire papierberg en de mentale denkoefeningen.

In eerste instantie wil ik mijn vriend Bram bedanken. Altijd was hij mijn toeverlaat en grootste steun. Zonder hem, zijn humor en zijn aanmoedigende lieve woorden was dit zeker niet gelukt. Ik wil ook mijn ouders en mijn broer Lennert bedanken. Mijn ouders omdat ze me de kans gaven om te studeren en er alles aan deden hun studenten in de beste omstandigheden te laten werken, te laten bloeien en groeien. Mijn broer Lennert voor zijn tirades, die soms vervelend waren, maar dikwijls ook erg leerrijk. Ook andere familieleden wil ik bedanken voor hun steun, vooral mijn allerliefste bebon en opa.

In tweede instantie wil ik mijn vrienden bedanken waarbij ik me in het bijzonder richt tot Lise, Eva en Fanie. Lise voor de poëtische, filosofische, leerrijke, maar vooral amusante en ontspannende momenten. Eva omdat we elkaar vonden in Gent, niet meer loslieten en nooit zullen loslaten. Ik bedank haar ook voor de kunstzinnige gesprekken waarbij we meestal op eenzelfde golflengte zaten. Fanie omdat ze mijn klaagzangen altijd opving. Ook mijn studiegenoten wil ik bedanken, in het bijzonder Maia en Magali.

Ongetwijfeld vergeet ik mensen en om clichématig af te sluiten, wil ik dan ook iedereen bedanken die me heeft voortgestuwd, gestimuleerd en te gepasten tijde heeft geambeteerd!

Inhoudstafel

Woord vooraf	0
Inhoudstafel	2
Inleiding	5
Bronnenbespreking	10
1 De Chinese persoonlijkheid Zhang Yimou.....	11
1.1 Vijfde Generatie.....	15
2 Censuur in China.....	17
2.1 Historische schets.....	18
2.1.1 Periode voor de Volksrepubliek	18
2.1.2 1949: stichting van de Volksrepubliek China	21
2.1.3 Het beleid van Deng Xiaoping, vanaf 1978	23
2.1.3.1 Jaren 1980.....	24
2.1.3.2 Jaren 1990.....	28
2.1.4 Hedendaagse situatie, vanaf 2000.....	33
2.1.5 Algemeen besluit	37
2.1.6 Verantwoordelijke instanties.....	38
3 Ju Dou.....	41
3.1 De story	43
3.2 Thema's	44
3.2.1 Tragische noodzakelijkheid.....	44
3.2.2 Sterk vrouwelijk personage versus patriarchaat	45
3.2.3 Seksuele en fatalistische liefde	48
3.2.4 Symbolische elementen en settings.....	51
3.2.4.1 Claustrofobie	51
3.2.4.2 Rituelen	52
3.2.5 Maatschappijkritische blik.....	53
3.2.5.1 Metaforische personages.....	53
3.2.5.2 Vrijheidsproblematiek	54
3.2.5.3 Kritiek op feudalisme.....	56
3.3 Filmische eigenschappen.....	57
3.3.1 Cameravoering	57
3.3.2 Auditieve suggesties.....	58

3.3.3	<i>Setting</i>	58
3.3.4	<i>Schilderkunst</i>	59
3.3.5	<i>Expressionistisch kleurenpalet</i>	59
3.3.6	<i>Acteurs</i>	61
4	The Road Home : Wo De Fu Qin Mu Qin	62
4.1	De story	63
4.2	Thema's	64
4.2.1	<i>Onoverwinnelijke liefde</i>	64
4.2.2	<i>Sterke vrouwelijke persoonlijkheid</i>	67
4.2.3	<i>Metaforische objecten</i>	69
4.2.4	<i>Verleden versus heden</i>	71
4.2.5	<i>Het (traditioneel) alledaagse</i>	73
4.2.6	<i>Maatschappijkritische blik</i>	74
4.3	Filmische eigenschappen.....	77
4.3.1	<i>Cameravoering</i>	77
4.3.2	<i>Kleurenpalet</i>	78
4.3.3	<i>Het auditieve</i>	78
4.3.4	<i>Montagestructuur</i>	79
4.3.5	<i>Acteurs</i>	80
5	Curse of the Golden Flower: Man cheng jin dai huang jin jia	82
5.1	De story	84
5.2	Thema's	86
5.2.1	<i>Interieur versus exterieur</i>	86
5.2.2	<i>Macht, disfunctioneel feudalisme en loyaliteit</i>	87
5.2.3	<i>Onderdrukte, sterke vrouwen</i>	89
5.2.4	<i>Shakespeariaanse inspiratie</i>	92
5.2.5	<i>Symbolische en traditionele elementen</i>	93
5.2.6	<i>Martial arts</i>	95
5.2.7	<i>Maatschappijkritische blik</i>	96
5.2.7.1	<i>Kritische benadering van het feudalisme</i>	96
5.2.7.2	<i>Schone schijn</i>	96
5.2.7.3	<i>Kritiek op macht</i>	98
5.2.7.4	<i>Bezorgdheid om het humane</i>	99
5.3	Filmische eigenschappen.....	101

5.3.1	<i>Cameravoering</i>	101
5.3.2	<i>Het auditieve</i>	102
5.3.3	<i>Dramatische opbouw</i>	103
5.3.4	<i>Overdadig kleurenpalet</i>	103
5.3.5	<i>Exuberante decors</i>	104
5.3.6	<i>Weelderige kostuums</i>	105
5.3.7	<i>Aziatische steracteurs</i>	106
6	De drie besproken film tegen de achtergrond van de censuurpraktijk	108
6.1	Ju Dou	108
6.2	The Road Home	115
6.3	Curse of the Golden Flower	124
	Slotconclusie	132
	Bibliografie	136
	Bijlagen	146

Inleiding

Zhang Yimou wordt in de Chinese populaire pers omschreven als een genie, tovenaars en schepper. Het is op deze bijzondere persoonlijkheid, zijn creaties, maatschappijkritiek en de censuurpraktijk dat in dit werk wordt ingegaan. Door in contact te komen met Zhang Yimou's meer recente werken zoals *The Road Home* (1999), *Hero* (2002) en *House of the Flying Daggers* (2004) was ik geïntrigeerd door zijn persoon en filmische werken. Vooral zijn opmerkelijke en adembenemende esthetiek lieten een sterke indruk na en smaakten naar meer. Vanuit esthetisch perspectief besteedt hij altijd veel aandacht aan kleuren die bijdragen tot een gestileerd totaalspektakel en de aantrekkingskracht van zijn werken. De unieke omgang met kleur en visualiteit gaan al terug op zijn beginwerken als regisseur.

China is vandaag een hot item. Met de Olympische Spelen die naderen en de Tibetkwestie duikt het land frequent in de media op. China stelt zich, met de Spelen in aantocht, nog meer open naar het buitenland toe. Daarbij zorgt de vele aandacht ervoor dat media, zoals tv en radio, inspelen op het laten kennis maken met het land, zijn gebruiken, gewoontes, geschiedenis, cultuur Denken we aan *China voor beginners* op Canvas en het Radio 1 programma *China on my mind*. Het helpt westerlingen, Belgen, om beter begrip en inzicht te krijgen in China zijn bestaan en functioneren. Daarenboven zitten Aziatische en dus Chinese films de laatste jaren in de lift. De creaties bereiken alsmaar meer onze contreien waardoor westerlingen geïntrigeerd raken door China en zijn creatieve talenten. Dit was deels ook een aanzet om voor dit onderwerp te kiezen.

Deze thesis focust vooral op filminhoud, wat achter de beelden zit verborgen en in mindere mate op esthetiek. Toch is het uitgangspunt het gerepresenteerde. Kunst is geen ornament van de samenleving, maar een fundament. Als onderdeel van cultuur is het een krachtig instrument dat sterk verweven zit in een maatschappelijk netwerk. Kunst en maatschappij zijn met elkaar verbonden, er vindt een wisselwerking plaats tussen beide. China is hiervoor uiteraard exemplarisch. Toen de communistische partij aan de macht was, stond kunst volledig in functie van de partij en haar idealen. Ze werd benaderd als een educatief en politiek instrument. Vandaag wordt film nog altijd als een krachtig medium beschouwd, waardoor censors er streng op toezien. We zijn ervan overtuigd dat kunst altijd een maatschappelijke factor in zich draagt. Daarom zoeken we naar maatschappijkritiek in drie werken van Zhang Yimou. Met maatschappijkritiek bedoelen we de kritische referenties naar de hedendaagse of

historische Chinese maatschappij. We beweren niet dat het om politieke films gaat; wel over werken die kritisch knipogen naar de samenleving. Zoals duidelijk zal worden, verwerkt de cineast altijd een boodschap in zijn films die af te leiden is uit thema's, beelden en de ingezette symbolen en metaforen. Bij iedere filmanalyse is een apart luikje voor maatschappijkritiek voorzien waaronder opvattingen zijn opgenomen die direct verbonden zijn met China's heden en verleden. Ook de andere besproken thematieken liëren we aan Zhang Yimou's kritische, maar subtiel verwerkte kijk.

Het eerste hoofdstuk geeft een kort overzicht van het leven van de cineast.

In hoofdstuk twee geven we een algemene schets van de censuurtraditie, niet alleen om de lezer beter kennis te laten maken met de censuurpraktijk, maar ook om hem een beeld te geven van het historische en contemporaine China. Deze thesis is dan ook een cultuurhistorische studie waarin we aandacht hebben voor historische kritiek; het verleden zegt altijd iets over het heden.

Hoofdstukken drie, vier en vijf behandelen de drie film uit het oeuvre van Zhang Yimou. *Ju Dou* (1990), *The Road Home* (1999) en *Curse of the Golden Flower* (2006). We kozen deze werken onder meer omdat ze alle drie uit een andere tijdsperiode stammen waardoor we ook een soort evolutie kunnen schetsen. Een evolutie zowel in het oeuvre van Zhang Yimou, als in de Chinese censuurpraktijk. We presenteren een brede analyse van de werken waarbij we vooral ingaan op aspecten die interessant zijn om te liëren aan de censuurtraditie. Deze linken zijn in mindere mate verwerkt in de analyses zelf, maar krijgen extra aandacht in het hoofdstuk volgend op de drie besprekingen. Iedere film kadert uiteraard in een andere tijdgeest en maatschappelijke context. Omdat we in dit werk focussen op maatschappijkritiek in drie films van Zhang Yimou is het noodzakelijk deze contexten te vermelden en te verwerken. We deden dit niet door een afzonderlijk historisch deel te incorporeren, maar door historische en hedendaagse feiten in de tekst zelf te verweven.

In het zesde en laatste hoofdstuk plaatsen we de drie films expliciet binnen de censuurpraktijk. Terwijl we in de filmanalyses aantonen dat Zhang Yimou kritisch omspringt met bepaalde zaken en elementen. Relateren we nu deze elementen aan de filmcensuur in China. We gaan na waarom *Ju Dou* eerst werd verboden en daarna werd toegelaten. Waarom werden *The Road Home* en *Curse of the Golden Flower* opgehield door de Chinese autoriteiten en diende de censuurcommissie niet op te treden? We trachten in te schatten hoe de censors de films

benaderden door rekening te houden met vooral de inhoud, de beelden, de toen geldende maatschappelijke context, alsook met het historische China. We onderzoeken de grenzen van maatschappijkritiek waarbij we focussen op de cineast zijn kunnen. Hoe tracht hij controlemechanismen te omzeilen in zijn films en verpakt hij de inhoud zodat die niet meteen een doorn in het oog is van de censors? Zoals zal blijken, impliceert maatschappijkritiek niet altijd een negatieve connotatie voor de overheid. Knipogen naar maatschappelijke tendensen kunnen eveneens in het voordeel spelen van de heersende autoriteit. Het gaat om een spel van geven en nemen dat bepaald wordt door diverse factoren. Kort gezegd, wat zijn de representatielimiten in *Ju Dou*, *The Road Home* en *Curse of The Golden Flower*? Tot slot synthetiseren we onze bevindingen kort en bondig en beantwoorden we de hier gestelde vragen.

We plaatsen de drie films tegen de achtergrond van de Chinese censuurpraktijk en bekijken dit alles door een westerse bril. Toch proberen we – voor zover als mogelijk – rekening te houden met het Chinese zijn en de persoonlijkheid en de visie van de cineast te incorporeren. Het is dus niet de bedoeling om onze westerse visie op Chinese cultuurproducten te plakken. We willen, in de mate van het mogelijke, aandachtig zijn voor de specificiteit van de Chinese creaties van Zhang Yimou. We zijn bewust van onze westerse gedetermineerde blik en onze westerse benadering die soms erg veraf staat van de Chinese. We trachten onze westerse blik te nuanceren. De linken die we leggen en argumenten die we poneren, zijn niet zomaar uit de lucht gegrepen. We onderbouwen ze met eerder vermelde aspecten in het werk en zoals hierboven net gesteld, houden we rekening met diverse elementen. Net als de Chinese cineasten willen we achterhalen wat wel en niet door de beugel kan voor de censors. Chinese regisseurs krijgen van het departement dat verantwoordelijk is voor de filmcensuur, slechts een schriftelijke mededeling waarin vermeld staat dat hun werk niet vertoond mag worden met een vage of zelfs geen verantwoording voor het waarom moeten ze zich mee tevreden stellen. Een gesprek met een censor is onmogelijk. Daarom is het bijna zo goed als onmogelijk, zeker voor iemand die geen Chinees kan, om de films meteen te linken aan de (recente) filmregels. De sites die er eventueel toe leiden, zijn enkel in het Chinees. Originele Chinese bronnen of bijzonder interessante Chinese sites konden niet geraadpleegd worden omwille van het niet te overbruggen taalverschil. Toch hebben we een Engelse vertaling gevonden van door de overheid opgestelde filmrichtlijnen op inhoudelijk vlak, maar deze filmregels zijn nog erg vatbaar voor interpretatie. De methode die we hier hanteren, drong zich op wegens de weinige concrete informatie die we sprokkelden uit diverse bronnen.

Het spreekt voor zich dat in een land waar censuurmechanismen gelden het uiten van kritiek op de samenleving, die in principe wordt bestuurd door één partij die weinig tot geen tegenspraak en negatieve commentaar duldt, problemen veroorzaakt. Zhang Yimou kwam vooral in het begin van zijn carrière in aanvaring met de autoriteiten. De laatste elf jaar lijkt het beter te gaan. Vier films uit zijn gehele oeuvre werden niet toegelaten, waarvan later twee films van de vier de ban werd opgeheven. *Ju Dou* is daar een van. *The Road Home* en *Curse of the Golden Flower* plezieren de overheid. Om deze relatie na te gaan, is het niet voldoende enkel aandacht te schenken aan inhoud en beeld van de werken. We nemen de film- en maatschappelijke context ook in rekening. Daarenboven schenken we ook aandacht aan de figuur Zhang Yimou. In zekere zin maakte die eigenzinnige arthouse cineast de overstap naar de mainstreamcinema die cinema volop gesteund, alsook gecontroleerd wordt door de Chinese overheid. Zhang Yimou werkte al altijd in het officiële systeem. Vroeger had hij een minder flexibele relatie met de censors, maar vandaag is hij het uithangbord van China en de nationale trots. Hij wordt op handen gedragen door de CCP. Deze nauwere band met de autoriteiten, heeft volgens ons een weerslag op de stijl en de thema's van zijn werken. Een invloed die we kort willen belichten.

De filmkeuze impliceert drie verschillende periodes van de groeiende Chinese filmindustrie en diverse aspiraties van de overheid. Zonder er dieper op in te gaan, houden we rekening met deze evolutie omdat ze volgens ons de werken van Zhang Yimou mee beïnvloedde. We trachten die invloed te achterhalen op drie filmische creaties van deze Chinese grootmeester.

Deze thesis bood de kans om als niet-Chinees kennis te maken met China haar beleid, hier toegespitst op de censuurpraktijk enerzijds en de wisselwerking tussen het beleid en drie films van Zhang Yimou anderzijds. De botsing met een onbekende wereld, sterk verschillend van de westerse, maakte dat de interesse voor de persoon en de artistieke creativiteit van Zhang Yimou, maar ook voor China tout court sterk toenam. Zonder sinologische achtergrond, zonder kennis van de Chinese taal en tot voor kort met weinig tot geen kennis van het historische of contemporaine China werd ik binnengeloodst in een onbekende, fascinerende wereld. Toch trachtte ik een bijdrage te leveren tot het beter begrijpen van de werken van Zhang Yimou, zonder daarbij te pretenderen dat de hier voorgestelde thesis, de exhaustieve waarheid is. Onderzoek is deels subjectief gedetermineerd en interpretaties zijn altijd subjectief waardoor andere interpretaties mogelijk zijn. De bevonden conclusie is onderbouwd door interessante

linken te leggen met het censuursysteem, de Chinese maatschappelijke context en de visie van de cineast.

Bronnenbespreking

Tijdens het zoeken naar bronnen, werd het snel duidelijk dat al heel wat inkt is gewijd aan filmanalyses en –besprekingen van Chinese cineasten. Het was moeilijk om uit het grote aanbod het kaf van het koeren te scheiden. Bovendien werd ik - vanuit een fascinatie voor de esthetiek van Zhang Yimou – geconfronteerd met een totaal onbekende wereld. Daarbij wou ik in mijn analyse rekening houden met eventuele Chinese interpretaties. Bewust van deze onmogelijke opdracht, deed ik toch een poging. Sinologe Jeanne Boden was hierbij een grote hulp, alsook het keuzevak *Maatschappij en Actualiteit: China*.

Ik vond heel wat informatie in de hoofdbibliotheek Zuid in Gent. Daar is er een informatiemap over de cineast Zhang Yimou en zijn heel wat recensies ter inzage. Ook in de bibliotheek van de sinologie, communicatiewetenschappen en kunstwetenschappen vond ik informatie. Bij de communicatiewetenschappen vond ik vooral documentatie over censuur en voor een stuk over Chinese film. Belangrijke werk is *Censorship. A world Encyclopedia* van Jones Derek. Het boek *De essentie van China* van Jeanne Boden was een erg grote hulp in mijn poging om iets van het ondoordringelijke China te begrijpen. Daarnaast deed ik beroep op databanken en sites gespecialiseerd in Aziatische film. Bijvoorbeeld *Cinemaya, AsianArts, Asian Film Archive...* Ook andere filmsites waren een grote hulp: *The Internet Movie Database, 8Weekly, ...* En dan zijn er nog filmtijdschriften (*Cinergie, Film & Televisie, Cineast...*) en krantenrecensies. Alsook de databanken *Elin* en *Aleph* hielpen bij de zoektocht.

De (promotie)sites van *The Road Home* en vooral die van *Curse of the Golden Flower* en interviews met Zhang Yimou droegen sterk bij tot het interpreteren en beter begrijpen van zijn werken. Ze hielpen mij om deze werken te plaatsen in de Chinese context. Ten slotte was er nog het boek *Zhang Yimou. Interview*, samengesteld door Frances Gateward, met een bron van gesprekken met de cineast. Tevens is het een bundeling van enkele artikels waarin de cineast dieper ingaat op censuur

1 De Chinese persoonlijkheid Zhang Yimou

Zhang Yimou werd geboren in 1950 in Xi'an in de provincie Shaanxi (zie bijlage 4). In deze provinciehoofdstad groeit hij samen met twee broers op. Zijn moeder is dermatologe, zijn vader het merendeel van de tijd werkloos omwille van zijn vroegere lidmaatschap en officiersfunctie bij het KMT nationalistisch leger. Voor het uitroepen van de Volksrepubliek (1949) woedde er een machtsstrijd tussen nationalisten en communisten. De communisten wonnen waardoor het overgrote deel van nationalisten vluchtten naar Taiwan. Zhang Yimou groeit op in de politieke schaduw van zijn vader. Zijn jeugd¹ wordt overschaduwd door zijn vaders verleden en de Culturele Revolutie (1966-1976). Hij getuigt hierover:

"The Cultural Revolution was a very special period of Chinese history, unique in the world. It was part of my youth. It happened between when I was 16 and when I was 26. During those 10 years, I witnessed so many terrible and tragic things. For many years, I have wanted to make movies about that period - to discuss the suffering and to talk about fate and human relationships in a world which people couldn't control and which was very hostile. I would like to make not just one but many movies, both autobiographical and drawing on other people's stories (...)." ²

In december 1968 wordt Zhang Yimou ten gevolge van Mao's politiek naar het platteland gestuurd, samen met enkele schoolkameraden. Hij woont en werkt in het team van de Beini Brigade van de Hangong Commune in de provincie Shaanxi van Qian Country. Fysiek en mentaal staat hij sterk en kan het zware werk aan. Na zijn harde dagtaak ontwikkelt de toekomstige cineast zijn schilderkwaliteiten en vervaardigt grote portretten van leider Mao. In bijlage 5 zit een voorbeeld. Dit valt in goede aarde bij de opzichters. Ze moedigen hem aan om meer te produceren. Drie jaar werkt hij voltijds als landbouwer en tussendoor als artistiek schilder.

In 1971 wordt hij naar de katoenfabriek nr. 8 in Xianyang in de provincie Shaanxi gestuurd. Hij werd geselecteerd omwille van zijn basketvaardigheden en schilderkwaliteiten. In 1974 is Zhang Yimou nog altijd tewerkgesteld in de fabriek en worden zijn artistieke kwaliteiten er

¹ ZHEN, Ni, *Memoirs from the Beijing Film Academy: the genesis of China's fifth generation*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 44.

² Internet Movie Database, *Personal Quotes*, op: <http://www.imdb.com/name/nm0955443/bio> gevonden op 21/03/2006.

erkend. Hij mag meehelpen aan en meedenken over textielontwerpen alsook reclame op krijtborden vervaardigen. Hiermee ontwikkelt hij zijn kalligrafische kwaliteiten.³

Een andere uitlaatklep voor en grote passie van Zhang Yimou is fotografie. Tijdens zijn werkperiode bij de boeren spaart hij geld om een Seagullcamera te kunnen kopen. Hij verkoopt er zelfs zijn bloed voor. Gedurende de Culturele Revolutie hield de cineast zijn passie levendig door fotografieboeken te bestuderen. Woord per woord schreef hij over. Het getuigt van zijn wilskracht en grote inzet die hem loonden met bijzondere fotografische vaardigheden. Wanneer de Culturele Revolutie is afgelopen, stuurt hij zijn eerste album naar de leerkrachten van de afdeling cinematografie van de Beijing Film Academie. Ze zijn sterk onder de indruk. In 1987 neemt Zhang Yimou deel aan de toelatingsexamens voor datzelfde departement. De examinatoren merken zijn bijzonder talent op, maar volgens het reglement is hij zes jaar te oud om toegelaten te worden. Zhang Yimou legt zich daar echter niet bij neer en schrijft brieven naar de bevoegden om zijn kandidatuur te laten aanvaarden. De toenmalige minister van Cultuur, Huang Zheng, liet tijdens de selectiedagen op de site van Xi'an van de Beijing Film Academie twee spionnen meevolgen. Ze merkten Zhang Yimous buitengewoon talent op en zijn medeverantwoordelijk voor zijn toelating tot de colleges.⁴ Tijdens die lessen wordt snel duidelijk dat de cineast qua ervaring en techniek een stapje voor is op zijn klasgenoten en een rijpere persoonlijkheid heeft. Van 1978 tot 1982 studeert Zhang Yimou aan het departement cinematografie. Medestudenten kijken naar hem op, zowel naar zijn persoonlijkheid als naar zijn fotografische vaardigheden en kwaliteiten.⁵

De toekomstige cineast krijgt interesse in regie wanneer hij tijdens zijn opleiding kennismaakt met de wereld van filmklassiekers. Het is trouwens een droom die hij allang koesterde. Het idee komt ter sprake tijdens een nachtelijke babbel met zijn medestudenten over wat ze na hun studies zouden uitrichten. Zhang Yimou zegt *"I want to become a director. As a cinematographer, you don't have enough control. No matter how good your ideas and technique are, you are still shooting for someone else, expressing their ideas. That's no good. I'm determined to work for myself."*⁶

³ CLARK, Paul, *Reinventing China: A Generation and its Films*, Hong Kong, Chinese University Press, 2005, p. 37.

⁴ ZHEN, Ni, a.w., p. 49.

⁵ ZHEN, Ni, a.w., p. 73.

⁶ ZHEN, Ni, a.w., pp. 129-130.

Regisseren beschouwt hij als het ontwikkelen van zijn individuele creativiteit. Film is de beste wijze tot zelfexpressie.⁷ Hij studeerde cinematografie en maakte slechts gedeeltelijk kennis met de regieopleiding. Zijn carrière als cineast maakte hij op volgende wijze waar:

*"(...) I studied directing on the sly. I read all kinds of books, squirreling away knowledge bit by bit. Kuleshov's The Four Fundamentals of Film Direction, Einstein's The Film Sense, Pudokvin, and Kracauer were all very important to me. But I'm a very practical person and I wanted to learn how to do it. There was one book I found especially useful and that was the Uruguayan Daniel Arijon's Grammar of Film Language. That book's so good! (...) It talks about how to position the camera, how to determine axis, how to cross the 180 degree line, and how to edit a scene. (...) I already had stories I wanted to tell, but what I didn't know was how to direct."*⁸

Ook andere factoren vormen de cineast. Samen met klasgenoten bezoekt hij internationale filmfestivals en komt in contact met westerse films. Jiang Qing, de vrouw van Mao, geeft de leerkrachten en studenten van de Beijing Filmacademie toestemming om films van Amerikaanse en Europese makelij te bekijken in een geheime visieruimte. Ze leren de nieuwste filmmethodes en technologische innovaties kennen om de Chinese filmkwaliteit op te krikken.⁹ De invoer van Japanse film in de late jaren '70 is eveneens een invloedsfactor.¹⁰ Er wordt ook een blik geworpen op de eigen filmgeschiedenis, met een focus op films uit de jaren '30 en '40. *Ju Dou* is te linken aan de traditie van de jaren '30. De plot van *Spring in a Small Town* (Fei Mu, 1948) vertoont parallellen met *Ju Do* Zhang Yimou was sterk onder de indruk van het kunnen van Fei Mu.¹¹ Het verhaal handelt over een huwelijk en een overspelige relatie. De concrete vergelijking met *Ju Dou* zal hier niet gemaakt worden, maar kan wel interessant zijn bij verder onderzoek.

In 1982 studeert Zhang Yimou samen met zijn klasgenoten af. Hun generatie wordt bestempeld als de Vijfde (cfr. infra). In tegenstelling tot Chen Kaige en Tian Zhunagzhuang mag hij niet aan de slag in een grote filmstudio, maar wordt naar de nieuwe, kleine en meer afgelegen Guangxi studio gestuurd. In eerste instantie beschouwt hij dat als een soort afstraffing, maar tegen alle verwachting in maakt de Vijfde Generatie daar naam en faam. Net

⁷ ERWEI, L., "Magician of the Chinese Cinema", in: *Cinemaya*, vol. 30, 1995.

⁸ ZHEN, Ni, a.w., p. 130.

⁹ ZHEN, Ni, a.w., p. 99.

¹⁰ ZHEN, Ni, a.w., p. 98.

¹¹ ZHEN, Ni, a.w., p. 97.

omdat deze studio meer afgelegen is, is er meer vrijheid waardoor de eigenzinnige artistiekelingen hun gedachtegang ten volle kunnen volgen. Een eerste collectief werk is *One and Eight* (Jun-Zhao Zheng, 1983). Zhang Yimou debuteert als cinematograaf en demonstreert zijn bijzonder visueel gevoel. De Vijfde Generatie verwerft grote bekendheid met *Yellow Earth* (Chen Kaige, 1984) waarbij Zhang Yimou ook het cinematografische voor zijn rekening neemt.

Vijf jaar na zijn afstuderen, in 1987, maakt Zhang Yimou zijn regiedebuut met *Red Sorghum*. Het werk laat zijn regiecapaciteiten zien. Het wordt beschreven als een typisch Vijfde Generatiewerk en is in de toenmalige Chinese context avant-gardistisch en experimenteel. Met deze film plaatst hij zichzelf en de Chinese film op de wereldkaart door in 1988 een Gouden Beer te winnen voor Beste Film op het Berlijn Filmfestival. Ook zijn latere werken vallen meermaals in de prijzen op internationale filmfestivals. De cineasts filmografie is opgenomen in bijlage 6. Tot nu toe verwezenlijkte hij vijftien langspeelfilms, telkens vervaardigd in het Chinese officiële filmcircuit. Dit impliceert dat hij financiële zekerheid heeft, maar altijd onderhevig is aan de eisen van de censuurcommissie.¹²

In het begin krijgt zijn talent in China weinig aandacht en staan de autoriteiten weigerig tegenover zijn werken. Hij komt dan ook diverse keren in botsing met de autoriteiten die zijn werken censureren of verbieden. Zoals we zullen aantonen, is Zhang Yimou een kritische cineast, maar brengt zijn boodschap zo in beeld dat de censors vrede kunnen nemen met zijn werken. Daarenboven moeten we zijn films telkens in de toenmalige tijdgeest plaatsen. Het klimaat waarin *Curse of the Golden Flower* werd vervaardigd, verschilt erg met dat van *Ju Dou*. Indien we focussen op censuur moet rekening gehouden worden met de Chinese maatschappelijke context. Zhang Yimou bracht verandering in het patroon van de Chinese nationale cinema. Mechanismen van sponsoring, productie, marketing, distributie en consumptie transformeerden fundamenteel.¹³ De opportuniteit om naar Hollywood te trekken deed zich al meerdere keren voor. Zhang Yimou kiest niet voor het grote geld en blijft trouw aan zijn Chinese thuisbasis. Daarenboven krijgt hij vandaag de wind in de zeilen, want de Chinese autoriteiten financieren zijn laatste grote producties met staatsgeld. De cineast ziet ook het nut niet in om China te verlaten. Het fundament van zijn cinema wordt gevoed door de Chinese cultuur, de Chinese geest en de Chinese emoties. Zijn creaties zijn honderd procent

¹² Boden, Jeanne, "De impact van 25 jaar hervorming in de Volksrepubliek China: de evolutie in de film", in: *Brood & Rozen*, jaargang juni 2004, nummer 2, p. 43.

¹³ GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. x.

Chinees.¹⁴ Hij is verweven met de taal, de oude gebruiken, de Chinese geschiedenis en tradities en gelooft dat daarin zijn creativiteitsbasis ligt.

Hoewel zijn bewandeld pad heel wat obstakels met zich meebracht, lonen deze beproevingen hem nu. De CCP verafgoedt hem en hij lijkt dé Chinese regisseur bij uitstek te zijn. Toch nemen sommige Chinese cineasten een bespottende houding tegenover Zhang Yimou aan. Zijn laatste creatie *Curse of the Golden Flower* is één van de duurste, meest geparodieerde, meest kritisch benaderde en meest bespottende commercieel succesvolle film in China. Zesde Generatieregisseur Jia Zhangke zegt dat de Chinese filmindustrie gebombardeerd wordt door een te groot aantal films dat op zoek is naar goud.¹⁵

Het denken en schrijven over Zhang Yimou kunnen we grotendeels opdelen in twee scholen. Eén school is ervan overtuigd dat hij vooral zijn inspiratie haalt uit politieke achtergronden. Een andere, kleinere school gelooft dat de cineast in eerste instantie een artiest en overlever is, vaak heen en weer geslingerd tussen soms conflictueuze projecten.¹⁶

1.1 Vijfde Generatie¹⁷

De Vijfde Generaticineasten waren de eersten die afstudeerden aan de Beijing Film Academie na de Culturele Revolutie. Allemaal werden ze opgevoed in de geest van het socialisme en tijdens de Culturele Revolutie naar het platteland gestuurd ten gevolge van Mao zijn ideologie. Ze kwamen er in aanraking met lokale rituelen en gewoonten en de barre levensomstandigheden van een groot deel van de Chinese bevolking. Vijfde Generaticineasten verfilmden vaak literatuur uit de Zoeken-naar-de-wortels-stroming waarin gezocht wordt naar de Chinese identiteit. Typisch voor hun werken zijn verhalen die zich afspelen op het platteland of in ongerepte gebieden. Ze behandelen vaak rituelen en de Culturele Revolutie. De traditionele waarden, die overleefden na de Culturele Revolutie, worden verheerlijkt en de confucianistische waarden herbevestigd. Hoewel Zhang Yimou in zijn eerste film de confucianistische waarden verheerlijkt, kreeg hij toen al kritiek te verduren. In heel zijn carrière moet hij veel kritiek slikken. Chinezen beweren dat hij films maakt voor

¹⁴ GATEWARD, Frances (ed.), a.w., p. x

¹⁵ CALLICK, Rowan, "The East is read", in: *The Australian*, online artikel gepubliceerd op 19/05/2007. URL: <http://theaustralian.news.com.au/> gevonden op 21/05/2007.

¹⁶ STONE, Alan A., "Zhang Yimou's Long Road Home. The personal and aesthetic odyssey of China's premier director", online artikel gepubliceerd in: *Boston Review*, October/November 2001. URL: <http://bostonreview.net/BR26.5/stone.html> gevonden op 23/02/2008.

¹⁷ BODEN, Jeanne, "De Grote Proletarische Culturele Revolutie: creatie van een nieuw mens?", in: *Brood & Rozen*, jaargang maart 2001, nummer 3, pp. 19 – 21.

een westers publiek en China op een vertekende wijze voorstelt. Hij zou het vroegere China aan Westen voorstellen. Toch tonen culturele producten uit China vaak een andere realiteit dan de officiële media wanneer het over politieke kwesties gaat.¹⁸

Hoewel Zhang Yimou in eerste instantie tot de Vijfde Generatiecineasten behoort, focussen we hier niet op deze zogezegde typische Vijfde Generatiekenmerken. Eind jaren '80 en in de jaren '90 komt de cineast los van dit gedachtegoed. Hij slaat, net zoals de andere Vijfde Generatieregisseurs, een meer persoonlijke, individuele weg in. De collectieve werken komen in mindere mate voor. We vermelden daarom dat *Ju Dou* nog enkele Vijfde Generatiekenmerken in zich draagt, maar niet beschouwd wordt als een typisch Vijfde Generatiewerk.

Zhang Yimou begint zijn eigen pad uit te stippelen. Zijn vertelwijze wordt gekenmerkt door visueel vertoon en sterke vrouwelijke actrices. Zijn samenwerking met actrice Gong Li is veelbesproken omwille van hun prachtige professionele samenwerking, maar ook omwille van hun liefdesaffaire. Zhang Yimou was gehuwd, maar weigerde te scheiden voor Gong Li. In 1995 stopten beide relaties. In 2006 werd hun professionele relatie hervat met *Curse of the Golden Flower*. Naast Gong Li speelt ook muze Zhang Ziyi een belangrijke rol in zijn oeuvre.

Zhang Yimou wil dat zijn films er goed uitzien en visueel treffend zijn. Hij maakt gestileerde kunstfilms die meedraaien in het commercieel circuit. Zijn aspiratie is het maken van films in een telkens ander stilistisch register waarmee hij hoopt een mondiaal publiek te bereiken.¹⁹ Naast de adembenemende esthetiek, schets hij op thematisch vlak vaak het menselijk uithoudings- en doorzettingsvermogen, zoals in *Ju Dou*, *The Road Home* en *Curse of the Golden Flower*. Zhang Yimou: "What interest me is not so much the pain and suffering as what it was that enabled people to pull through (...)." ²⁰ Andere terugkerende thematieken zijn liefde, leugens, geweld en macht.²¹

¹⁸ BODEN, Jeanne, a.w., 2001, p. 27.

¹⁹ ERWEI, L., a.w.

²⁰ ZHANG, X., "China: after the crackdown", in: *Sight and sound*, issue 1, 1990, pp. 3-4.

²¹ ZHA. J., "Chen Kaige and the shadows of the revolution", in: *Sight and sound*, issue 2, 1994, p. 32.

2 Censuur in China

In volgend hoofdstuk schenken we aandacht aan het censuursysteem en het culturele klimaat in China. Hoewel we focussen op filmcensuur, willen we dit kaderen in de grotere Chinese context waarin censuur op diverse maatschappelijke vlakken wordt toegepast. Ook trachten we hier de sfeer in het algemene culturele veld weer te geven.

In eerste instantie is er een historisch overzicht, waarna er aandacht wordt geschonken aan de verantwoordelijke instanties en hun werkwijze.

Zoals duidelijk zal worden, kent China een lange censuurtraditie. Het zou ons te ver leiden om dit alles weer te geven. Een overzicht in vogelvlucht moet het algemeen begrip van censuur schetsen. Dat de censuurmechanismen enigszins veranderden, daar is geen twijfel over mogelijk. China evolueerde van een gesloten, statische, communistische samenleving naar een meer open gemeenschap die economisch liberalisme weet te combineren met socialistisch gedachtegoed.

Het zoeken naar exacte filmcodes gehanteerd door het Filmbureau is en was een hele opgave. Na contact met Shelly Kraicer en Anne Sytske Keijser, beide specialisten in Chinese film, werd duidelijk dat een eenvormig document met alle don'ts and be carefuls onbestaande is. Het moet vermeld worden dat het moeilijk is om precieze redenen aan te geven waarom een film werd en wordt verboden in China of waarom ze worden toegelaten. Toch trachten we ergens het pad te plaveien. Cineasten weten zelf niet aan welke concrete regels ze zich moeten houden, hoewel ze aan zelfcensuur doen. Het lijkt erop dat filmcensuur nauw verbonden is met een intuïtief aanvoelen en met een gezond historisch en contemporain Chinees verstand. Ook is een politiek bewustzijn hier aan de orde. Alsmear meer klaagden Chinese cineasten over die ambigue situatie waarop de overheid in 1997 richtlijnen opstelde die als leidraad dienen bij nieuwe filmische creaties. Deze regels werden, Engels vertaald, integraal opgenomen in de bijlage 7. Snel zal duidelijk worden dat deze basisnormen vatbaar zijn voor diverse, brede en ambigue interpretaties waarbij de idee van intuïtie en gezond verstand opnieuw aan de orde is. Wat een correcte of foutieve interpretatie is van een voorschrift, wordt volledig bepaald door de autoriteiten en censors zoals artikel 27 laat weten. De welwillendheid en toegeving van de overheid is als positief te beschouwen, maar moet op kritische wijze benaderd worden. Daarom is de idee van schone schijn hier niet ver te zoeken.

2.1 Historische schets

Al vanaf de keizerlijke dynastieën gelden er censuurpraktijken. Kritiek op de keizerlijke persoonlijkheid, die het mandaat van de hemel werd toegekend, was ten strengste verboden. We focussen vooral op een periode na de Culturele Revolutie (1966 - 1976) en zelfs nog enkele decennia erna. Het is hier niet aan de orde om de dynastieën en dergelijke te bespreken. Toch geven we een kort en beperkt chronologisch overzicht van censuurmechanismen en het algemene culturele klimaat door een evolutie te schetsen van het historische naar het hedendaagse China. We trachten vooral te focussen op de traditie van de filmcensuur. Toch zal af en toe afgeweken worden om algemene relaties aan te geven, bijvoorbeeld tussen de overheid en kunstenaars of film. We behandelen het communistische China onder Mao Zedong omdat dit een periode was waarin culturele en ideologische controle ten top werd gedreven en Zhang Yimou tijdens deze periode opgroeide.

2.1.1 *Periode voor de Volksrepubliek*

Film werd in China geïntroduceerd rond 1896. Toen was het nog vrij van gouvernementele reguleringen, maar daar kwam verandering in in 1910. Het Shanghai Autonomous Bureau liet filmvertoningen op openbare plaatsen stopzetten wegens morele redenen. De gedachte dat mannen en vrouwen in eenzelfde donkere ruimte zaten, zorgde voor morele paniek en dat niet alleen in China. In 1911 ondernam de regering stappen om cinema te reguleren. Na de 1911 - revolutie was filmcensuur vooral een zaak op lokaal niveau. De eerste officiële instantie, geïnitieerd in 1923 door het departement educatie van de Jiangsu provincie, was de *Board of Censors*.²²

Het nationalistische regime nam de macht over in 1927 en besloot om de instanties inzake filmcensuur te centraliseren. 3 november 1930 was de datum waarop China's eerste filmcensuur statuut werd gepubliceerd en in februari 1931 werd een Nationaal Filmcensuurcomité in leven geroepen, onder de controle van het ministerie van Educatie. Later werd het overgenomen door het propagandadepartement van de Guomindang, wat gepaard ging met eens naamsverandering: het centraal Filmcensuurcomité. Alle films die een politieke boodschap bevatten niet overeenstemmend met de ideologie of niet naar de zin van de Guomindang werden verboden. Ook offensieve werken tegenover de Chinese waardigheid

²² XIAO, Zhiwei, "China: Film, Republican China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 508.

werden verboden. Het gaat hier vooral om de exclusie van buitenlandse films. Daarnaast werden filmische creaties die aanspoorden tot de opbouw van een moderne staat niet aanbevolen. Films in dialect werden eveneens verboden omdat de Nanjingregering het Mandarijn Chinees trachtte te institutionaliseren als officiële taal. Kenmerkend voor de Nanjing periode is de grote assertiviteit waarmee de censoren de productie en het vertonen van films controleerden. Ze trachtten zelfs - aan de hand van buitenlandse consuls – controle te hebben over buitenlandse films die Chinese leiders en het Chinese volk representeerden. Die consuls protesteerden en zetten ook in eigen land boycotacties op tegen, in hun ogen, verkeerde films.²³ In juli 1937 is er de Japanse invasie in China en na een paar maanden valt Nanjing. Na de oorlog herneemt de nationalistische regering het Film Censorship Committee onder het ministerie van Binnenlandse Zaken.²⁴

Controlerende mechanismen ontwikkelden zich verder onder invloed van de Chinese Communistische Partij (CCP), nog voor de proclamatie van de Volksrepubliek China (1949). In 1942 kondigt Mao drie maanden van ideologische (culturele) heropvoeding aan, de *Rectification Campaign*, vooral toegespitst op intellectuelen en schrijvers die zich lieten verleiden door bourgeois denken. Eveneens bepalend voor het Chinese culturele beleid zijn de *Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art* in mei 1942 waarbij de overheid zich liet inspireren door het socialistische realisme in Rusland. Centraal in deze kunstopvatting was de eenvoud en begrijpelijkheid van literatuur en kunst met een focus op de arbeider. Hoofddoel was het opvoeden van de massa door optimistische positieve beelden of teksten te representeren en enthousiasme over de natie uit te stralen. Zoals de naam vertelt, werd op realistische wijze de werkelijkheid (of zoals die zou moeten zijn) weergegeven waarin de hoofdrol was weggelegd voor een positieve held: een boer, arbeider, partijlid... Vorm was ondergeschikt aan inhoud. Daarom waren experimentele kunst of choquerende werken uit den boze.²⁵ Uit deze omschrijving blijkt dat kunst en andere cultuurproducten ondergeschikt waren en dienende instrumenten waren van het heersende politieke regime, de ideologie van de CCP. Literatuur of kunstuitingen die het imago van of kritiek spuwden op de Partij werden ten strengste verboden, een algemene regel die geldt tot op vandaag. Werken die de harmonische eenheid verstoorden, dat wil zeggen tegen de communistische/socialistische principes ingaan, waren uit de boze. Meer concreet gaf het beleid volgende regels mee: geen enkel medium mag de leiders van de CCP of het gouvernementele beleid tegenspreken, mag

²³ XIAO, Zhiwei, a.w., p. 508.

²⁴ Ibid.

²⁵ http://www.inzichten.nl/kunst/kunst_81.htm

de wetgeving schaden, mag geen staatsgeheimen onthullen en moet de etnische harmonie en de wereldvrede bevorderen.²⁶ Richtlijnen die eveneens zijn opgenomen in het document van 1997, een brede en vage omschrijving van het toelaatbare en ontoelaatbare. Daarenboven was het een moeilijke opgave om te voorspellen wanneer een werk beoordeeld werd als anti – CPP en wanneer niet. Het overschrijden van die grenzen werd volledig bepaald door de censoren, de overheid dus. Deze vaagheid was enigszins te verklaren vanuit Mao zijn redeneerwijze dat, wie vertrouwd was met zijn gedachtegoed, sowieso correcte ideeën in zijn kunst weerspiegelde of niet schadelijke cultuurproducten voortbracht.²⁷ Het lijkt erop dat in het hedendaagse China men nog altijd gelooft in deze overtuiging, misschien daarom dat het herformuleren van censuurregels altijd blijft cirkelen rond een bepaalde vaagheid en dat men interpretatieve richtlijnen opstelt. Deze vaagheid heeft verschillende verklaringen. Het niet concreet of expliciet willen zijn, is verbonden aan een attitude van Chinezen. Door indirecte uitspraken of standpunten worden ze moeilijk betrappt op expliciete, foutieve of misdadige uitlatingen. Dat doen ze enerzijds omdat er gouvernementele sancties kunnen volgen, anderzijds omdat ze (de censoren) inzake vrijheid van expressie op de vingers getikt kunnen worden door mensenrechtenorganisaties. Andere reden is de omgang met informatie door Chinezen. Westerlingen zijn positivistisch en objectief gericht, wat cultureel verschillend is van Chinezen. Een exacte voorstelling van feiten wordt door hen als overbodig beschouwd, wat te liëren is met censuur en geheimhouding. Het uitwisselen van informatie gebeurt op een bijzonder omzichtige wijze. Daarenboven geeft een Chinees in groepsverband nooit zijn persoonlijke opinie. Er heerst overwegend oppervlakkige communicatie, tenzij men nauw verbonden is met elkaar (bv. familie, vrienden die als familie worden beschouwd). Binnen intieme kringen kan eerlijkheid en kritiek dus plaatsvinden.²⁸ Eveneens zijn het gebrek aan een goed wetsysteem en de afwezigheid van scheiding der machten redenen waardoor er corruptie en misbruik heerst. In China worden wetten niet zo strikt opgevolgd als in het Westen, alsook zijn ze vrij vaag geformuleerd waardoor ze op diverse wijzen interpreteerbaar zijn.²⁹

²⁶ SKEEL, Desmond A., "Communist China 1949 – '89", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/ Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 491.

²⁷ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 488. A

²⁸ BODEN, Jeanne, *De essentie van China: Communicatie, Cultuur, Commitment*, Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2006, p. 216.

²⁹ BODEN, Jeanne, a.w., 2006, pp. 170 – 171.

2.1.2 1949: stichting van de Volksrepubliek China

De eerste veertig jaar (tot 1989) van de Volksrepubliek werden cineasten onderworpen aan rigide, strenge, inconsistente en arbitraire censuur. Het al dan niet toelaten van een werk werd bepaald door de politieke situatie van het moment, de mening van individuele partijleden of de persoonlijke grillen van verantwoordelijken van de censuurcommissie.³⁰

In eerste instantie nam de CCP een redelijk democratisch standpunt in. Films die zich afzetten tegen feudalisme, imperialisme en bureaucratisch kapitalisme werden geprefereerd. Leidinggevende figuren in de filmsector van 1949 in Shanghai poneerden dat censuur overbodig of onnodig was. Noodzaak was het uitbouwen van een constructieve filmkritiek. Slechts enkele maanden later werd deze visie herzien. Zo ontstond in 1949 het Chinees Filmbureau als onderdeel van het ministerie van Propaganda en het ministerie van Cultuur. In 1986 ging het deel uitmaken van het ministerie van TV, Radio en Film of SARFT (State Administration of Radio, Film en Television), dit is een synoniem voor het ministerie. Er werd beslist dat films geïcenseerd moeten worden voordat het grote publiek ze kon bekijken. Films die niet beantwoorden aan bepaalde criteria werden verboden. Enkele voorbeelden: werken die zich negatief uitlieten over communisme, de Sovjet Unie of het volk; films die sympathie betuigden voor imperialisme of feudalisme of die pornografisch materiaal bevatten; films die de wetten en regels geldend in de Volksrepubliek niet ten goede kwamen. Het Partijcomité aanvaardde geen werken die zich negatief uitlieten over het gouvernementele beleid. Beperkingen inzake naaktheid, geweld en seksuele daden zijn van toen al algemeen bekend. Chinese cineasten moesten/moeten waarschijnlijk op deze vlakken aan zelfcensuur doen. Andere verboden elementen waren films die schadelijke, vijandige, sociale condities weergaven. Ze worden beschouwd als kritiek op het beleid. Grootste probleem met het Chinese censuursysteem inzake film, toen en vandaag, was het voorspellen van wat wel en niet werd toegelaten. Dit zorgde voor spanningen tussen censoren en cineasten. Filmmakers klaagden over het gebrek aan een expliciete filmcode. Daarenboven zijn regels en filmbeleid altijd onderhevig aan transformaties en omkeringen in het Chinese politieke klimaat.³¹ Cineasten worden aan hun lot overgelaten, blijven verward achter, zonder enige vorm van

³⁰ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, "China: Film, Communist China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/ Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 509.

³¹ Ibid.

bescherming wanneer blijkt dat ze de richtlijnen op foutieve wijze benaderden. Autoriteit over interpretaties lag uiteraard in handen van de regering. Ook vandaag nog.³²

Vanaf 1949 slaagde de CCP erin om de hele Chinese samenleving te controleren. Cultuur en politiek werden en bleven onlosmakelijk met elkaar verboden. Het is gemeen gedachtegoed dat Mao diverse campagnes opzette om controle te hebben over het Chinese volk, zowel op cultureel vlak als op andere maatschappelijk vlakken (bv. economie). Een belangrijk voorbeeld van dergelijke ondernemingen is *Let a hundred flowers bloom and hundred schools of thought contend*, geïmplementeerd in 1956. Jonge intellectuelen en liberaal georiënteerde geesten kregen schijnbaar de toestemming om hun gedachten de vrije loop te laten wat betreft de gang van zaken in de Volksrepubliek. Ze vervaardigden kritische werken handelend over de Partij en haar beleid. Ook items indirect verbonden met de Partij werden behandeld. Gevolg van deze ogenschijnlijke democratische opzet was het vervolgen van de critici die in deze periode van geveinsde vrijheid afweken van de vooropgestelde lijnen en het gedachtegoed van de Partij. Ze werden naar het rurale China gestuurd om daar hervormd en heropgevoed te worden. De strijd tegen de zogenaamde *rightists* woedde vanaf dan nog strenger.³³

Een andere golf van vijandigheid tegenover intellectuelen en kunstenaars kwam er in 1958 – 1959, tijdens de *Great Leap Forward*. Om geïnstitutionaliseerde kunstenaars en schrijvers te destabiliseren, werden amateurs extreem aangemoedigd. Eveneens werd het werken in collectieven gestimuleerd om snel en in grote hoeveelheden werk af te leveren. De massa werd zo in grote getale bereikt met het “juiste” culturele gedachtegoed. Ten gevolge hiervan en van de antirightists-campagne werd een overgrote meerderheid intellectuelen deel van de arbeidersmassa, in die zin dat velen naar het platteland werden gestuurd om daar hervormd te worden door arbeid te leveren.³⁴ Vaak combineerden ze hun artistieke kwaliteiten met de te verrichten arbeid.

Een grote doodoener voor de culturele creativiteit was de Culturele Revolutie (1966 – 1976). Deze ellendige periode werd voorafgegaan door een opeenvolging van diverse cultuurdebatten. In principe was dit een periode van anticultuur.³⁵ Doel van deze revolutie was de strijd tegen diegenen die de kapitalistische weg wilden inslaan en om de reactionaire

³² CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 509.

³³ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 489. A

³⁴ Ibid.

³⁵ SKEEL, Desmond A., “China: Cultural Revolution, 1966 – ‘76”, in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/ Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 495.

academische bourgeois autoriteiten te bekritisieren en te verwerpen. Miljoenen activisten werden gemobiliseerd om Mao en de weg van het communisme te verdedigen.³⁶ Het spreekt voor zich dat het toenmalige culturele beleid erg beperkt en gedetermineerd was. Nieuwe publicaties, films of andere culturele producten waren niet tot weinig aan de orde. Het culturele leven leek als het ware lam te liggen. Het enige toegelaten culturele model in die periode was het revolutionaire operamodel, gefavoriseerd door Jiang Qing, de vrouw van Mao.³⁷ Basisregels afgeleid van dit model: de karakters moeten vooral positief zijn. Uit een positief karakter groeit een heroïsch karakter en de heroïsche karakters tonen het centrale gewilde karakter.³⁸ Censuur werd ten top gedreven. Er was weinig tot geen vrijheid voor creatievelingen en artistiekelingen. Logischerwijs stopte de culturele productie niet van de ene dag op de andere en het idee dat alles volledig plat lag, is onwaarschijnlijk. Er ontstonden ondergrondse bewegingen die zich ontwikkelden, onttrokken aan het alziend oog van de Partij.³⁹ Toch moeten we erop wijzen dat deze praktijken ook al voor de culturele verlamming bestonden, maar naar onze mening kreeg die nog een boost door de Culturele Revolutie. Na de revolutie kwam een tweeledige beweging op gang. Enerzijds werden ondergrondse elementen opgenomen in het officiële systeem, bijvoorbeeld poëzie. Anderzijds bleven ondergrondse bewegingen bestaan. Ook vandaag bestaan nog ondergrondse kunststromingen in China. Inzake film wordt gesproken van mainstream film, in handen van de overheid, en cineasten die onafhankelijk/ondergronds films vervaardigen. In ditzelfde hoofdstuk gaan we daar straks even kort op in.

2.1.3 *Het beleid van Deng Xiaoping, vanaf 1978*

De periode na de Culturele Revolutie wordt bepaald door het beleid van Deng Xiaoping. Na 1978 voerde hij een aanpak in die de vertrouwensband met intellectuelen en artiesten moest herstellen. Daarenboven werd een relatieve vrijheid van denken geproclameerd. Niet officiële publicaties werden getolereerd, er was toegang tot buitenlandse films en literatuur, schrijvers en artiesten konden vrij experimenteren.⁴⁰ Op lange termijn bekeken en in vergelijking met de periode voor 1978, heerst nog altijd een liberaal klimaat in China. Na 1989 was er een stagnatieperiode van enkele jaren ten gevolge van studentenopstanden en democratiedemonstraties op het Tiananmen Plein. De CCP en vooral haar propagandadepartement traden opnieuw repressiever op, zonder een terugkeer naar een

³⁶ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 497. B

³⁷ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 489. A

³⁸ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 497. B

³⁹ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 490. A

⁴⁰ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 492. A

draconisch beleid, wat gepaard ging met een tijdelijk beperking van creativiteit.⁴¹ Ondanks de relatief vrijere sfeer bleef het hoofddoel van culturele activiteiten, volgens de Chinese leiders, het direct weerspiegelen van de partijideologie. Toch werden ook andere kunstvisies getolereerd.

2.1.3.1 Jaren 1980

Groepen van de Chinese bevolking testten in de late jaren '70 de plots bekomen vrijheid, bijvoorbeeld de *Democracy Wall Movement* van jaren 1978 – 1979. Non-gouvernementele instituties publiceerden en creëerden cultuurproducten, het liberaal klimaat liet diverse elementen floreren. Om de groei en nieuwe mogelijkheden enigzins onder controle te houden, trachtte Deng Xiaoping de prodemocratische activiteiten in te tomen. In 1980 wordt de wet geschrapt die toeliet vrijheid promotende en prodemocratische posters op te hangen. Individuen reageerden fel op het feit dat de vrijheid waarvan ze genoten, hen deels werd ontnomen. Kritiek en opstanden werden heviger en frequenter.⁴² Er heerste een woelige periode met spanningen tussen het volk en zijn leiders. Uiteindelijk lanceerde de overheid in oktober 1983 een campagne om *spiritual pollution* te elimineren. Deze ideologische pollutie werd gedefinieerd als ideeën en werken die onrust en wantrouwen opwekten over socialisme, communisme en de leiders van CCP. Deng Xiaoping beweerde:

“Spiritual pollution can be so damaging as to bring disaster upon the country and the people. It blurs the distinction between right and wrong... corrupts the mind and erodes the will.”⁴³

Vanzelfsprekend steeg het censuurgehalte tijdens deze periode en dijkte men de betrekkelijke vrijheid in. Ook de invloed van het Westen die langzaam binnensijpelde tijdens de beginfase van de opendeurpolitiek trachtte men te verminderen. Zo werd het Chinese volk ontmoedigd om westerse kledij en make-uptrends na te bootsen, alsook werd populaire westerse muziek verboden.⁴⁴ Kenmerkend voor de censuurpraktijk is dat die bijzonder willekeurig werkt. Het is daarom moeilijk om precies te zeggen hoe strikt en in welke mate censurerende regels worden toegepast. Zo was in deze periode de Taiwanese zangeres Deng Lijun overal te bewonderen, hoewel ze verboden was. Een hedendaagse voorbeeld van dergelijke willekeur en

⁴¹ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 490. A

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

onvoorspelbare, maar doordachte praktijken is de controverse omtrent *Lust and Caution*, de recentste van de Taiwanese Ang Lee. De actrice Tang Wei wordt op een zwarte lijst geplaatst en verbannen uit de media omwille van haar seksuele en erotische performance in de film. De cineast zelf werd persoonlijk niet gestraft. Hij is namelijk artistiek adviseur voor de Olympische Spelen in Beijing. Alsook achtten de autoriteiten het niet verstandig om Ang Lee te straffen. Hij is aanhanger van de Democratische Progressieve Partij die Taiwan volledig onafhankelijk wil zien van China. Het risico bestond dat hij anti-Chinaboodschappen declameerde.⁴⁵

Een andere actie van de overheid vond plaats in het begin van 1987: de *Campaign against Bourgeois Liberalization*. Deng Xiaoping lanceerde deze campagne om de positie van de Partij tegenover de bourgeois liberalisering te benadrukken en op die manier de stabiliteit en eenheid in de politieke situatie te behouden. Eveneens was het een directe reactie op de studentendemonstraties tegen de wanpraktijken tijdens de toenmalige verkiezingen. Voortvloeiend hiervan was dat kranten, magazines en boeken extra werden gecensureerd en dit met behulp van de opzet van de *State Media and Publications Office*, dat het aantal onofficiële publicaties moest reduceren.⁴⁶ De campagnes die de overheid ondernam, waren weinig efficiënt. Ook het willen afweren van buitenlandse decadente invloeden ging moeizaam. Het hoogtepunt van de liberalisering, vooral gedreven door de hervormingsgezinde partijleiders Hu Yaobang en Zhao Ziyang, heeft plaats midden van de jaren '80 waardoor diverse zienswijzen met elkaar geconfronteerd worden. Deze periode wordt benoemd als de Culturele Koorts. Het ideologisch denken wordt ingevuld door Chinezen die vasthouden aan de eigen traditie en door individuen die het Westen als hét grote voorbeeld zien. In de jaren '80 heerst er populaire culturele diversiteit, culturele ambiguïteit en culturele verwarring. Chinese artiesten en intellectuelen verkeren in een "culture craze". Cultuur is het verheerlijken van het Westen of het spreken over China's historie en culturele erfenis. Intellectuelen en artistiekelingen stellen de vraag naar de invulling van cultuur en hoe die bijdraagt tot civilisatie.⁴⁷ Basiswaarden van de Chinese cultuur worden in vraag gesteld, wat zijn weerslag heeft in het culturele veld. Door de interactie met het buitenland ontstaan nieuwe impulsen in literatuur, schilderkunst en film.⁴⁸ Reflectie over geschiedenis en maatschappij resulteert op literair gebied in diverse literaire stromingen. Een stroming nauw samenhangend met de Vijfde Generatie was de *Xungen* - literatuur, die overheerste in midden jaren '80 en vertaald wordt als het zoeken naar

⁴⁵ CHU, Karen, "'Lust, Caution' actress banned in China", online artikel op: *Reuters Hollywood Reporter*, 09/03/2008. URL: http://news.yahoo.com/s/nm/20080309/film_nm_dc gevonden op 11/03/2008.

⁴⁶ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 490, p. 491. A

⁴⁷ ZHA. J. "Chen Kaige and the shadows of the Revolution", in: *Sight and sound*, issue 2, 1994, p. 32.

⁴⁸ BODEN, Jeanne, a.w., 2006, p. 68.

de wortels (roots). Tijdloze thema's worden aangehaald en gerepresenteerd in het onherbergzaam platteland of in afgelegen streken. Cultuur is nog authentiek.⁴⁹ Op het witte doek verschijnt de hervormingsproblematiek en de daarmee samengaannde frustraties en negatieve gevolgen. Intellectuelen en politieke autoriteiten reflecteren over de bron van sociale gebruiken die onverzoeenbaar zijn met de nieuwe moderne werkelijkheid. Conclusie is dat traditionele waarden en overtuigingen grote obstakels zijn om China ten volle te laten moderniseren. In de film reflecteert zich dit gedachtegoed van de Vierde Generatie. Zij doen kritisch onderzoek naar traditionele cultuurelementen, ook de Vijfde Generatie doet dat en levert hiertoe de meest originele bijdrage. De kritische benadering van de Chinese cultuur is een dominant thema in de late jaren 1980 en de vroege jaren 1990. Verdrukkende, achterlijke en onmenselijke aspecten worden aan de kaak gesteld.⁵⁰ De nieuwe cinema is samen te vatten als een esthetische cinematografisch hoogstaande narratie. De imaginaire wereld die geprojecteerd wordt onderhandelt tussen historische modellen van het verleden en het introspectieve begripen van het ervaren van de Culturele Revolutie.⁵¹

Het toppunt, maar meteen ook het eindpunt van de protesten en het ijveren voor meer democratie en vrijheid was het bloedige neerslaan van de studentenopstand op het Tian'anmen Plein in juni 1989. De vrijheid en openheid van de late jaren 1980 maakten plaats voor een repressiever beleid. Strengere politieke en ideologische controles werden opgelegd aan publicaties en publieke uitspraken.⁵² Nieuwe limiterende structuren werden ingevoerd. De Partij was van oordeel dat heel wat artistieke werken te veel de negatieve kant van het Chinese leven accentueerden. Diverse filmscripts focusten op de donkere kant van de Chinese samenleving. Het ging om criminaliteit, seksuele misdaden en het traumatisch verwerken van de Culturele Revolutie. Voorbeelden zijn *In the Archives of Society* van Wang Qing en *The Girl Thief* van Li Kewei. Beide vertellen het verhaal van een vrouw die in de criminaliteit belandt. Aan de basis daarvan liggen meestal personen of zaken gelieerd aan de staat. In januari hield Deng Xiaoping een speech waarin hij vermeldde dat men het doel van de kunsten uit het oog verloor. De taak van kunst bestod erin om de vier modernisaties⁵³ te stimuleren en te promoten. Werken werden verboden als ze serieuze fouten bevatten, als de gerepresenteerde wereldvisie foutief was en als ze in geen enkele mate een artistiek effect of

⁴⁹ X, *Literatuurgeschiedenis Oost-Azië (China)*, onuitgegeven syllabus, vakgroep oosterse talen en culturen, Universiteit Gent, academiejaar 2006-2007, pp. 91- 94.

⁵⁰ ZHANG, Y., XIAO, Zhiwei, *Encyclopedia of Chinese Film*, New York, Routledge, 1998, p. 29.

⁵¹ BROWNE, N., PICKOWICZ, P., et al., (eds.) *New Chinese Cinemas: Forms, identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 4.

⁵² SKEEL, Desmond A., a.w., p. 491. A

⁵³ De vier modernisaties zijn hervormingen ingevoerd door Deng Xiaoping in 1978.

artistieke bijdrage leverden.⁵⁴ Het terugkrabbelen van de Partij lokte heel wat opstand uit. Men ijverde voor de voorzetting van een vrije sfeer, met de realistische eis om artistieke vrijheid te verwerven. De roep om meer vrijheid werd beantwoord met een hardere, hardnekkige aanpak en een drukverhoging om patriottische waarden en het partijleiderschap te bejubelen.⁵⁵ De censurs hun aanpak en (de in principe onbekende) reguleringen waren nog altijd gebaseerd op de regels en ideeën die Mao meegaf op de *Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art* in mei 1942.⁵⁶ We kunnen zelfs stellen dat de hedendaagse situatie is gefundeerd op regels en ideeën uit 1942. De gebeurtenissen op het Tian'anmen Plein zorgden voor een korte stagnatieperiode. Toch was de situatie van China fundamenteel getransformeerd in vergelijking met de tijdperk voor 1978. Om het stilstaan, vooral op economische vlak, te bestrijden, maakte Deng Xiaoping in 1992 een reis naar het Zuiden, naar Shanghai en naar de Speciale Economische Zones in Shezhen. Deze expeditie kent faam tot in de buitenlandse pers en mist haar effect niet. De boodschappen van de leider zoals 'Wees moediger met hervormingen' en 'Rijk worden is glorieus' bewerkstelligen een nieuwe economische impuls.⁵⁷

Een andere beweging die zich voordeed in de jaren 1980 was de opkomende commercialisering van de kunst door de stijgende invloed van de groeiende markteconomie. Gevolg hiervan was de minder directe invloed van de CCP op publicaties en creaties in de aanzwellende privésector. Aanpassingen aan het censuursysteem drongen zich op. De gouvernementele stimulans voor commerciële expansie die de Chinese economie ten goede moest komen, vereiste toegankelijkheid tot informatie. De Chinese overheid realiseerde zich, ondanks haar traditionele werkwijze, dat in de businesswereld enige vorm van vrijheid tot informatie noodzakelijk was om een groeiende en bloeiende economische sector te installeren. Ze kwam deze behoefte tegemoet en liet Bloomberg, Reuters en Dow Jones toe om zich te registreren in het officiële Chinese nieuwsagentschap, maar dreigde met sancties wanneer ze matraal publiceerde dat China lasterde.⁵⁸

⁵⁴ HILTON, Isabel, "China: A Hundred Flowers or Poisonous Weeds", in: PETRIE, Ruth (ed.), *Film & Censorship. The Index Reader*, London, Cassell, 1997, pp. 87 - 88.

⁵⁵ HILTON, Isabel, a.w., pp. 88 – 89.

⁵⁶ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 491. A

⁵⁷ Boden, Jeanne, a.w., 2006, pp. 69 – 70.

⁵⁸ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 491. A

2.1.3.2 Jaren 1990

De hierboven beschreven situatie herhaalt en versterkt zich in de jaren '90. Economisch gezien wil China zich alsmaar meer ontwikkelen tot een mondiale speler, die, als het wil meetellen, kennis moet hebben over eventuele buitenlandse concurrenten en moet mee zijn met de nieuwste technologische snufjes (televisie, internet, home-entertainment...). In het verlengde hiervan ontwikkelt het mechanismen die beschermend optreden tegen illegale praktijken, mogelijk gemaakt door nieuwe technologieën.

Commercie werd een hoofdrolspeler in de Chinese filmindustrie. Filmstudio's, distributiebedrijven en vertoonfaciliteiten moeten zelf instaan voor hun financiën en winst. Velen worden medegefinancierd door andere Chinese ondernemingen of door buitenlands kapitaal. Daarnaast zal de commerciële drive op lange termijn ervoor zorgen dat regisseurs alsmaar meer een internationaal publiek willen behagen. Hoewel in jaren '90 slechts een kleine groep Chinese cineasten zo dacht, zal deze visie zich geleidelijk meer uitbereiden. Films moeten het Chinese publiek van het vasteland bekoren, maar ook een ander Aziatisch en niet-Aziatisch publiek. Amerikaanse films weten een groot deel van het thuispubliek aan te spreken en zijn een grote concurrent voor de Chinese filmindustrie, een fenomeen dat vooral plaatsvond na de toetreding van China tot de World Trade Organisation in 2001 en de uitbereiding en versoepeling van het toelaten van buitenlands werk. De grote populariteit van Hong Kongcinema en de succesvolle explosie van het tv-gebruik, zijn eveneens stevige concurrenten.⁵⁹ Chinese cineasten gaan alsmaar meer coproducties aan of zoeken onafhankelijke privéspansors (iets wat al gebeurde door onafhankelijke filmmakers die niet aan bod kwamen in het officiële systeem) om de kwaliteit van hun werken op te schroeven en zo succesvolle en populaire werken af te leveren. De infiltratie van westerse ideeën is niet te stoppen. Parallel hiermee wordt de gouvernementele ideologische controle alsmaar meer afgezwakt.⁶⁰ Het Filmbureau tekent het doodvonnis van de filmindustrie indien ze die afzwakking niet zou toelaten en ook daarom zet deze trend zich vandaag nog door. Het pad van het economische kapitalisme volgen, maar op politiek vlak de touwtjes strak in hand houden, bewerkstelligt een contradictorische beweging. De CCP ondermijnt door de economische liberale sfeer haar eigen gezag. Privésponsoring houdt in dat zij in mindere mate grip heeft op het filmproces en dus geen directe censuur kan uitvoeren. Toch blijven cineasten verplicht om hun eindproduct in te dienen bij het Filmbureau, waarna ze moeten wachten op

⁵⁹ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 511.

⁶⁰ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., pp. 509 – 511.

het oordeel van het Bureau voor ze verdere stappen ondernemen. Een andere nevenverschijnsel is dat radio, tv en filmbedrijven, eigendom van de Partij, alsminder subsidies krijgen of geen geld meer ontvangen. Consequentie hiervan is dat ze hun eigen weg moeten zoeken op de markt en een onafhankelijke positie tegenover de overheid innemen (in vergelijking met de periode van staatsgeleide economie), maar wel afhankelijker zijn van marktondernemingen zoals reclamecampagnes en merchandising.⁶¹ Het nieuwe commercialisme moedigt vormen van conformisme aan. Regisseurs waarvan hun werken vroeger verbannen werden of zwaar gecensureerd, worden vanaf 2001 gereïntegreerd in de filmindustrie. Voorbeelden zijn Tian Zhuangzhuang en Zhang Yimou.⁶² Tijdens de productie van *Shanghai Triad* werd Zhang Yimou min of meer verplicht om samen te werken met de Shanghai Film Studio. Dit impliceerde voor de regisseur een breuk in het Chinese film vervaardigen. Voordien genoten regisseurs, vooral deze van de Vijfde Generatie, relatieve vrijheid. Enkel op het laatste moment moesten ze afhandelen met de censors. De regisseur vertelt dat hij zich in die periode meer gevangen voelde, alsof hij de hele tijd bekeken werd en continue druk ervoer.⁶³

Op cultureel vlak heerste er rebellie. Cineasten presenteerden hun verbannen werken die politiek sensitieve onderwerpen behandelen, op buitenlandse festivals, iets waar de jonge Chinese generatie vandaag eerder van vervreemd is; ze gaan in mindere mate in tegen de overheid.⁶⁴ Het ging zover dat Chinese afgevaardigden op missie werden gestuurd naar filmfestivals waar ze protest aantekenden en heel wat hetze veroorzaakten omdat een welbepaalde film, verboden in China, daar werd vertoond. Eveneens konden de festivalverantwoordelijken boze brieven verwachten van de Chinese ambassade. Dissidente kunstenaars werden een platform aangeboden in het buitenland, een podium waarop ze gedeeltelijke artistieke vrijheid verwierven en konden ervaren.⁶⁵ Er is een duidelijk beleid, weliswaar niet expliciet bekend voor buitenstaanders, inzake wat gezien kan en mag worden door het thuispubliek en welke werken geschikt zijn voor export. Diverse films en Chinese regisseurs werden op internationale filmfestivals heel wat faam toegekend en kregen vaak terechte erkenning door hoogaangeschreven jury's en het publiek. Het zijn net die

⁶¹ PARADISE, James F., "Guest Editor's Introduction", in: *Chinese Law and Government*, vol. 37, nr. 4, July/August 2004, p. 6.

⁶² CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 511

⁶³ TEMPEST, Rone, "Zhang Still at the Heart of Chinese Filmmaking, 1995", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, pp. 64-65.

⁶⁴ CALLICK, Rowan, a.w.

⁶⁵ VAN PINXTEREN, Garrie, *China. Centrum van de wereld*, Amsterdam, Uitgeverij Balans, 2007, p. 148.

werken die vaak geweigerd werden voor release op het thuisfront.⁶⁶ Met deze situatie stond of viel het succes van Zhang Yimou. Het is niet ongepast om te zeggen dat Zhang Yimou zijn succes en nu bloeiende carrière heeft te danken aan een westers buitenlands publiek. De interesse voor zijn kunnen en de internationalisering van de Chinese film, maar ook de extra aandacht die hij kreeg door het botsen met de censuurpraktijk, lieten de schijnwerpers in de jaren '90 op hem schijnen. Opvallend hierbij is dat een westers, Nederlands publiek vooral interesse toonde voor cineasten waarvan hun werken werden verboden in China. Andere Chinese kunst scheren we snel over dezelfde kam, als zijnde propagandakunst. De kunstenaars zelf vinden de heisa en relletjes rond hun werken bijzonder irritant. Ze zijn van mening dat hun creaties enkel als interessant worden beschouwd, wanneer het dissidente kunst is.⁶⁷ Feit is dat ze in eerste instantie zo werden gerepresenteerd in het Westen en zo ook furore maakten. Het werd als een kenmerk van Zhang Yimou beschouwd en dat idee blijft doorleven. Het is daarom intrigerend dat de huidige relatie tussen de overheid en Zhang Yimou bijzonder positief en soepel verloopt. De cineast wordt door de CCP opgehemeld en tot nationale held uitgeroepen. Het is niet voor niks dat hij hoofdregisseur is van de openings- en slotceremonie van de Olympische Spelen in Peking 2008. In 1994 werd de cineast een werk- en reisverbod opgelegd en onderhield hij een moeilijke relatie met de censors omwille van de film *To Live*. Hij stuurde deze film naar diverse filmfestivals, zonder toelating van de autoriteiten en zonder dat zij zich hadden kunnen uitspreken over de film. Consequentie was een werk- en reisverbod van vijf jaar. Het verbod werd snel opgeheven, maar werkte wel in de hand dat hij beter in het oog werd gehouden. De film werd verbannen. Reden was: een te decadent en negatief beeld van China zijn verleden en heden en de ongehoorzaamheid van de cineast.⁶⁸

De rebellie van cineasten, die vooral vorm aannam in het buitenland, resulteerde in strengere maatregelen. De eis werd gesteld dat iedere te vervaardigen film, zelfs westerse coproducties, opgevolgd of gecensureerd moest worden in China en in laatste instantie over een vertoningscertificaat moest beschikken. Dit als surplus bij de regel dat een script goedgekerud moet worden voordat een film wordt ingeblikt. Chinese officiële instanties zouden zich vernederd gevoeld hebben op het Rotterdam Filmfestival in februari 1994. Verdere uitleg werd

⁶⁶ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 510.

⁶⁷ VAN PINXTEREN, Garrie, a.w., p. 149.

⁶⁸ STONE, Alan A., a.w.

niet gegeven. Het voorval zou een aanleiding geweest zijn tot strengere maatregelen.⁶⁹ Een andere reactie was dat regisseurs van gevoelige films, waaronder Zhang Yimou, verboden werden of in situaties werden geplaatst zodat het onmogelijk was aanwezig te zijn op een buitenlands filmfestival waarop ze werden geïnviteerd,⁷⁰ bijvoorbeeld door hen geen reisvisum te geven.

Begin jaren '90 groeide het aantal onofficiële kunstuitingen. We kunnen dit als een vorm van rebellie zien, maar het toont eveneens aan dat er een grotere vrijheid heerst. Het onofficiële werd en wordt door de vingers gezien. Bijvoorbeeld de relatie tussen het ondergrondse filmcircuit en de CPP is er een van geven en nemen, wikken en wegen en wederzijdse onderhandeling. Binnen dat circuit worden niet-staatvervaardigde films geproduceerd die financieel ondersteund worden door buitenlandse en privéinvesteerders. Naar het einde van 2003 toe stelde het Filmbureau zich bijzonder open op tegenover de undergroundscene. Regisseurs kregen de gelegenheid om zich op te werken naar het gereguleerde bovengrondse systeem. Deze transformatie was een succes, want indien men als cineast een breder en ruimer publiek wil bereiken, moet men zich doorheen het Chinese systeem werken.⁷¹

Als gevolg van de drastisch dalende cijfers in de filmindustrie door de populariteit van televisie, dvd's, internet en andere entertainmentbusiness, zoals karaoke, stelde het ministerie van Radio, Film en Televisie in 1996 een nieuwe en iets mee gedetailleerde lijst met regels op.⁷² De Engelse publicatie van die regels is opgenomen in bijlage 7. We komen er nog even op terug na de filmanalyses. In dat document keren hierboven al vernoemde elementen terug in een iets specifiekere vorm. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen het verbodene en hetgeen gecensureerd of aangepast wordt. De regels delen niet alleen mee wat niet kan, ze zeggen ook welke films geprefereerd worden, waarbij de nadruk ligt op werken die een socialismeminded samenleving promoten. Voorbeelden van ontoelaatbare ingrediënten die in het document herhaald worden: het verstoren van de maatschappelijke eenheid, ingaan tegen de staat en het propageren van feudale elementen. Inzake seksualiteit krijgen we iets meer details. Oneerbiedige seksuele relaties kunnen niet. Vraag is dan uiteraard: wat is oneerbiedig? In het Westen ligt die grens wellicht iets verder dan in China. Het recente voorbeeld van *Lust en*

⁶⁹ HALLIGAN, Fionnuala, *In Surprise Move, Ministry Issues Blacklist: A Crackdown on Filmmakers*, online artikel, maandag 30/05/2007. URL: <http://www.iht.com> gevonden op 20/11/2007.

⁷⁰ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 509.

⁷¹ PICKOWICZ, Paul G. en ZHANG, Yingjin (eds.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, United States of America, ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS, INC., 2006, pp. 1-20.

⁷² SKEEL, Desmond A., a.w., p. 492. A

Caution toont aan dat in het hedendaagse China passioneel kussen niet wordt toegelaten op het witte doek. De regels van 1997 vertellen ook dat moord en geweld sensibele onderwerpen zijn. Inzake het aanpassen van scènes of een gehele film gaan de regels nog iets meer in op sensuele en seksuele representaties. Een naakte man of vrouw mag niet frontaal in beeld genomen worden, onbehoorlijke beschrijvingen of verhalen van seks en erotische situaties kunnen niet en onfatsoenlijke liefkozingen worden geknipt. Buitenechtelijke relaties mogen niet positief gerepresenteerd worden. Beelden die decadentie uitstralen moeten aangepast worden. Voor meer voorbeelden zie bijlage 7. Er gelden nog diverse andere regels die in het document worden samengevat onder artikel 9.9 en artikel 10.6. Het zijn alle andere zaken verboden door de staat. Het impliceert dat er op iedere inhoud of beeld zomaar kan ingegrepen worden. Hoewel er regels zijn, gaat het nog altijd om vage en brede omschrijvingen. Voor Chinese cineasten is het waarschijnlijk bevattelijker wat de regels precies inhouden. Ze functioneren en leven in het Chinese systeem en voelen intuïtief aan wanneer ze een grens overschrijden. Desondanks interpreteren ze de regels soms verkeerd, want interpretatie van de regels is de bevoegdheid van de censors (artikel 27). Het wijst op het arbitraire aspect van de censuurpraktijk en het vermogen van de overheid om op alles in te grijpen.

Naast deze regels introduceerde men, replicerend op de studiosysteemdruk, in 1997 nieuwe Film Administration Regulations. Het gaat hier vooral om praktische richtlijnen voor geïmporteerde films. Voor ons in mindere mate interessant en daarom hier niet opgenomen. Het bevat slechts minieme richtlijnen inzake censurregels. In deze reguleringen wordt gezegd dat vanaf de publicatie van de regels het Filmbureau zal meedelen waarom een bepaalde film wordt verbannen en dat het zich expliciet zal uitspreken over wat veranderd moet worden, zodat het werk uitgebracht kan worden, alsook zullen ze redenen opgeven waarom een bepaald project wordt tegengehouden. Opmerkelijk is de meer relaxte benadering van seks en geweld. Het Bureau beseft dat alleen goede kwalitatieve films de filmindustrie kunnen doen heropleven en het verloren publiek kan terugwinnen. Sheila Cornelius stelt zich de vraag in welke mate ze hun beste cineasten, waaronder we Zhang Yimou zeker mogen rekenen, vrijheid zullen bieden.⁷³

⁷³ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 511.

2.1.4 Hedendaagse situatie, vanaf 2000

Sinds 2001 maken veel artiesten en schrijvers creaties aansluitend bij de wensen van de Partij, onder de supervisie van partijgeleide organisaties. Ze leveren hun bijdrage aan het ophemelen van de natie waardoor ze zichzelf kunnen onderhouden.⁷⁴ In de hedendaagse situatie lijkt het erop dat kunstenaars willen tegemoetkomen aan de eisen van de Chinese regering.⁷⁵ Daarom gaat het niet altijd om een directe lofrede. Cineasten kiezen een middenweg waarin ze een kritische noot kunnen verwerken zonder de CCP tegen de schenen te schoppen. De jonge Chinese generatie lijkt vandaag minder in te gaan tegen de overheid.⁷⁶ Toch vervaardigen ook zij nog kritische werken.

In 2000 deed zich een sterke daling van het bioscoopbezoek voor in China. De regering zat met een dilemma: de beste Chinese cineasten inzetten en zo maximale winsten behalen en toch nog ongewenste inhouden wissen. Zhang Yimou willen we graag in deze context plaatsen. Internationaal was hij de eerste en nog altijd de meest bekende Chinese cineast. Hij scheert zelfs hoge toppen buiten de Chinese context. Toch kan gesteld worden dat daar verandering begint in te komen. Zijn eerste groe successen *Hero* en *House of Flying Daggers* in China sloegen aan bij een westers publiek. Zijn laatste werk *Curse of the Golden Flower* wordt door diverse westerlingen geconcipteerd als te overdadig, zoals uit de diverse recensies blijkt. Een andere reactie was: "*Zhang Yimou is de cineast die me leerde kijken naar Chinese films. Met Curse of the Golden Flower bekoorde hij me niet. Overdaad en een zwak verhaal. Hij sloeg jammer genoeg een andere weg in.*"⁷⁷ Zhang Yimou gaat naar onze westerse norm inderdaad nogal overdadig te werk met kleur en decorelementen, maar wellicht is dat te wijten aan interculturele verschillen. De invulling van het schoonheidsbegrip is cultuurvariabel. Hier kan een verklaring liggen voor het feit dat de film een extreem succes was in China, wat noodzakelijk was om de allerduurste Chinese film winstgevend te maken. Zhang Yimou helpt de Chinese filmindustrie groeien. Hij past perfect in het daarnet vermelde dilemma. Hij is een van de beste cineasten werkend binnen het officiële systeem. We kunnen hier zelfs een verklaring vinden voor de goede relatie met de autoriteiten. Zoals het voorbeeld van Ang Lee al liet uitschijnen, gaan de Chinese autoriteiten vaak opportunistisch te werk.

⁷⁴ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 493. A

⁷⁵ VAN PINXTEREN, Garrie, a.w., p. 148.

⁷⁶ CALLICK, Rowan, a.w.

⁷⁷ Uit een gesprek met Piet Crauwels na de visie van *Curse of the Golden Flower*, openingsfilm op Cinema Novo Filmfestival in Brugge, 08 maart 2007.

Zoals daarnet duidelijk werd, is ook vandaag economie de invloedrijkste factor op de filmproductie. Films moeten een publiek aanspreken dat verzot is op Amerikaanse (waarvan er maximum 20 geïmporteerd mogen worden) en Hong Kongentertainmentfilms. Het oude Sovjetmodel opgebouwd uit vooral modale helden, slaat als vanzelfsprekend niet meer aan. Er ontstonden problemen inzake de financiering van filmische creaties en bijgevolg geldproblemen voor de studio's. Voor het beleid van Deng Xiaoping waren de filmstudio's in handen van de overheid. Hun beleid werd volledig bepaald door de annuele plannen, opgesteld door het Filmbureau. Iedere studio kreeg voor iedere film evenveel budget. In 1980, wanneer controle minder streng werd, mochten filmstudio's hun eigen scripts censureren. Het eindproduct diende nog altijd ingeleverd te worden bij het Filmbureau. Het toepassen van zelfcensuur was en is noodzakelijk, studio's kunnen het zich niet permitteren dat een project in zijn geheel wordt verboden. Financieel zou dat een te grote klap zijn waardoor men sowieso voorzichtig omgaat met eventuele gevoelige items. Daarnaast zien verschillende studio's zich genooddaakt om hun infrastructuur te verhuren indien ze hun kapitaal willen doen groeien.⁷⁸ Hoewel studio's beperkt zijn door de grote productiedruk die een kwantiteit, maar ook kwaliteit veronderstelt, worden ook de censors en hun controlemechanismen alsmaar geprovoceerd en uitgedaagd tot vernieuwing, vooral omwille van de groeiende profilering van de undergroundscene en de illegale vcd's en dvd's. De bijeenkomst van het SARFT in 2003 focuste op de groei van onafhankelijke filmmakers en de bloei van nieuwe media waardoor alsmaar meer ongecontroleerde werken in het buitenland verschenen. Het besef groeide dat film niet exhaustief te verbannen is⁷⁹ en dat het steeds moeilijker wordt om alles onder controle te houden; nieuwe technologieën zoals de mogelijkheid om in real-time te opereren, de explosie van de tv en de stijgende invloed van niet-Chinese contreien bevestigen dat besef. Toch bouwt men de cultuurindustrie verder uit, om een waardevolle concurrent te zijn voor culturele mondiale tegenspelers. Vandaar dat films vooral worden beschouwd als producten en in eerste instantie niet als waardevolle artistieke en kunstige expressies. Ze worden ondergebracht onder de noemer media en niet onder die van de kunsten.⁸⁰

The censors are slipping, stelt Rowan Callick, en er zijn diverse redenen om aan te nemen dat vrijheid van expressie er op lange termijn zal komen in China. Of die totale vrijheid er ooit zal komen, is bediscussieerbaar. De nieuwe economische situatie maakte China liberaler. China representeert zich als socialistisch en communistisch, maar er zetelen kapitalistisch

⁷⁸ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 511.

⁷⁹ CALLICK, Rowan, a.w.

⁸⁰ Ibid.

georiënteerde leden in de regering en het parlement. Een liberalistische economie doet vermoeden dat ook op andere maatschappelijke vlakken een liberalisering zal plaatsvinden. Tijd brengt raad. Kunst moet tegemoetkomen aan de vraag op de markt, indien ze wil overleven. De economische omwenteling voorziet artiesten van nieuwe, grote, openliggende en te veroveren markten. Vooral nieuwe media dragen hiertoe bij. Via deze nieuwe kanalen is het moeilijk voor de autoriteiten om meteen in te pikken op illegale of negativistische, kritische werken. Toch blijft de CCP ervan overtuigd nog controle te hebben en te kunnen houden over wereldvisies en –ideeën. Desalniettemin wordt het proces van censuur alsmaar meer fluïde, de regels veranderen constant, waardoor het complexer is voor regisseurs om exact te weten wat toelaatbaar is en wat niet. Toch biedt het hun ook de opportuniteit om de limieten meer af te tasten en zo druk uit te oefenen.⁸¹ Daartegenover wil de Chinese overheid in de mate van het mogelijke de regels aanpassen aan de hedendaagse context. Ze wil de maatschappelijke situatie opvolgen, maar dat is een onmogelijke opdracht. Contextueel gevolg is dat in 2003 het censuurproces werd gesimplificeerd. Productiehuizen, eigendom van de CCP, moesten slechts nog een 1000 woorden tellende samenvatting, samen met titel, genre en het filmthema indienen. Het script van niet-Chinese joint ventures moet het hele traditionele proces doorlopen.⁸² Ook in 2004 blijft een versoepeling gelden. Een snelle successie van nieuwe wetgevingen en herformuleringen neigen een meer liberale sfeer te creëren, voordelig voor marktgeoriënteerde beleidsmensen en nadelig voor de eerder conservatiefminded mensen. Om een waardevolle concurrent, maar ook grote speler te worden op mondiaal niveau zal China alles uit de kast moeten halen. Het zal zijn technische kennis en ontwikkeling moeten updaten en zich beroepen op zijn (lokale) artistieke talent. De contemporaine deregulering of de liberalere sfeer geeft daar de kans toe.⁸³ Om tegen de concurrentie op te boksen, beschermt het Filmbureau zijn eigen films. De import van andere films werd in de zomer van 2004 op een laag pitje gezet. In deze periode werd *House of Flying Daggers* van Zhang Yimou in de zalen gebracht.⁸⁴ Vraag is hoelang dit relatief liberaal klimaat blijft gelden. Hypothetisch gezien kan de sfeer zo omslaan, wanneer zich bijvoorbeeld een ingrijpend, maatschappelijk, catastrofaal incident voordoet. Hoe zal de regering ingrijpen en in welke mate zullen haar pogingen effectief zijn? Wellicht gaat dat stukken moeilijker na een grote liberale periode en kan de tijd niet meer teruggedraaid worden.

⁸¹ CALLICK, Rowan, a.w.

⁸² STENDER, Neal, WANG, Dong en ZHU, Ying, "Accelerating Changes in China's Film and TV Industries(2004)", in: *China Law & Practice*, online artikel. URL: <http://www.chinalawandpractice.com> gevonden op 08/02/2008.

⁸³ STENDER, Neal, WANG, Dong en ZHU, a.w.

⁸⁴ PARADISE, James F., a.w., p. 7.

Tegenwoordig laten de censors zich in mindere mate in met de werken die een buitenlands, niet-Chinees publiek bereiken. Kunstwerken gekocht door een buitenlander of waar grote vraag naar is door een buitenlands publiek, zijn goed voor de persoonlijke financiën van de kunstenaar, zoveel te beter. Een ander verhaal moet verteld worden bij creaties bedoeld voor het thuispubliek.⁸⁵ Allerhande pogingen worden ondernomen om controle te houden over, onder andere, de filmsector. Het ministerie van Cultuur meldde dat het tegen 2010 -2012 een certificatiesysteem wil oprichten dat dertig industriële ondernemingen omvat waarvoor het verantwoordelijk is. Deze actie impliceert dat die ondernemingen de basis vormen voor culturele werkeenheden die contracten aanbieden aan en diverse, flexibele, talentvolle werkrachten. Eveneens zijn deze instanties verantwoordelijk voor het toekennen van beperkingen of straffen, maar mogen ze ook -als het kan- belonend uit de hoek komen.⁸⁶

De overheid is vooral bezorgd over materiaal dat bedreigende politieke of sociale invloeden heeft. Buitenlandse, niet-Chinese cultuur wordt dikwijls beschouwd als een ongezonde schadelijke factor.⁸⁷ Vandaar de hedendaagse focus op de aard van geïmporteerde films of mediavormen en de strenge controle en het censuurproces. Daarnaast zijn er ook reguleringen inzake de kwantiteit van de te importeren films. Beleidsaanpassingen voor buitenlandse producten zijn de recentste jaren aan de orde. De te doorlopen procedures op het vlak van het censuursysteem blijven in grote mate ongewijzigd. Op inhoudelijk vlak blijven even strenge regels gelden en dat zowel voor inheemse als uitheemse filmproducten. Toch lijkt zich een trend voor te doen naar een meer liberale sfeer.⁸⁸

Zesde Generatieregisseur Jia Zhangke zegt dat het censuursysteem nog altijd geen consistentie of welbepaalde systematiek heeft bereikt. In de hoofden van de censoren lijkt alles nog erg labiel. Soms nemen ze draconische beslissingen, andere momenten hebben ze een verrassend open attitude. Alsnog blijven de verboden terreinen onbekend.⁸⁹ Wanneer een film zich niet in lijkt te laten met taboeonderwerpen, zal een regisseur vrijheid, in relatieve zin, kunnen genieten. Problematisch dan is dat de taboesfeer zich meer en meer zal uitbreiden en in een versterde situatie terechtkomt. Het doorbreken van culturele taboes is werkelijk een heel langzaam proces. Wanneer men neigt te verwijzen naar een politiek issue, zal een werk op

⁸⁵ CALLICK, Rowan, a.w.

⁸⁶ CALLICK, Rowan, a.w.

⁸⁷ SY, Gregory, LEE, Lehman en XU, "China's Media Clampdown: Going Back on Past Promises?", in: *China Law & Practice*, online artikel gepubliceerd, October 2005. URL: <http://www.chinalawandpractice.com> gevonden op 08/02/2008.

⁸⁸ CALLICK, Rowan, a.w.

⁸⁹ Ibid.

bijzonder gevoelige wijze onthaald worden. Werken in verband met Mao zijn gemeengoed in de Volksrepubliek. Hij is alom tegenwoordig dat de autoriteiten ervan overtuigd zijn dat de aanwezigheid van zijn afbeelding niet met een exacte bedoeling wordt getoond. Mao is *hot* bij de jongere generatie. Hedendaagse politici of politici recentelijk op pensioen mogen in geen geval bekritiseerd worden. Deze thematiek baadt in de taboesfeer. Ook de ontwikkeling van de democratie en de historiek van de Partij bevinden zich op verboden terrein.⁹⁰

2.1.5 **Algemeen besluit**

Het censuursysteem werkt niet altijd even systematisch, soms zelf tamelijk willekeurig.⁹¹ Het is een fascinerende eigenschap van de censuur dat ze in vele gevallen slordig is, om niet te zeggen schaamteloos.⁹² De preventieve en repressieve censuur in China is best te beschouwen vanuit de wenselijkheid een harmonieuze Officiële Werkelijkheid te willen opbouwen. Dit is deels een uitvloeisel van traditionele, confucianistische nadruk op individueel gedrag als bepaald door familiale en maatschappelijke positie, gericht op collectief welzijn. Het gaat erom misleide geesten op het juiste pad te brengen.⁹³ Om dat op optimale wijze te doen, beschikken censors over het recht om reeds gevisioneerde werken te allen tijde te herzien waarbij men zich vooral focust op precieze, politiek correcte formuleringen in het openbaar discours. Een tekst, in de breedste betekenis van het woord, is nooit af. Later kunnen dubieuze of tweede lezingen van het werk aan het licht komen.⁹⁴ Naast verbodsregels, indiceren de richtlijnen ook wat gewenst wordt door de CCP. Vooral het promoten en het verstrekken van het socialistisch gedachtegoed en spirituele, correct ideologische, stimulerende werken zijn welkom.⁹⁵

Hoewel nieuwe wetgevingen een vrije sfeer laten uitschijnen, wordt alles toch nog streng gecontroleerd en opgevolgd. Algemeen kan gezegd worden dat er een grotere liberalisering is voor zowel nationale als internationale media en dus films. Censurreguleringen voor op thuisbasis verwezenlijkte films zijn lossier geworden. Daar getuigt ook het toekomstige ratingsysteem van.⁹⁶

⁹⁰ CALLICK, Rowan, a.w.

⁹¹ VAN CREVEL, Maghiel, "Butsen en scheuren in de officiële werkelijkheid. Censuur in de Volksrepubliek China", in: *Armada*, jrg. 7, nr. 25, februari 2002, p. 42.

⁹² VAN CREVEL, Maghiel, a.w., p. 45.

⁹³ VAN CREVEL, Maghiel, a.w., p. 44.

⁹⁴ VAN CREVEL, Maghiel, a.w., p. 45.

⁹⁵ PARADISE, James F., a.w., p. 6.

⁹⁶ PARADISE, James F., a.w., p. 7.

Alle mediavormen staan onder het toezicht van SARFT of gerelateerde administratieve instellingen. Media worden beschouwd als een krachtig propagandamiddel en ook daarom wordt film niet tot de kunsten gerekend, maar wel ondergebracht onder de noemer media. Dit is historisch te verklaren: film als educatief en propagandistisch middel. In 2001 trad China toe tot de WTO. Dit hield enigszins in dat het een nieuw cultureel beleid zou invoeren en dat andere culturele spelers concurrenten werden. Omdat men op industrieel vlak verder wil evolueren, maar op politiek vlak aan de hand van censuur en controlerende mechanismen de touwtjes in handen wil houden, ontstaat er een spanning tussen progressieve en conservatieve gedachten. Ook vanuit deze dynamiek moet de complexiteit van de mediawetgeving verstaan worden.⁹⁷

China is een land dat zijn geschiedenis met zich meedraagt. Historische elementen zitten diep geworteld in de hedendaagse context. Zo komt het dat vroeger gehanteerde regels ook vandaag nog gelden. Daarnaast veranderen richtlijnen en verboden elementen constant mee met de contemporaine situatie, waardoor het niet onwaarschijnlijk is dat hetgeen vroeger werd verboden, plots wel toelaatbaar is. Soms worden censuurregels meer of minder rigide toegepast. Vandaag lijkt er een overwegend liberaal klimaat te heersen. In vergelijking met voorafgaande periodes is er meer ademruimte voor cineasten.

2.1.6 Verantwoordelijke instanties

Het Chinees Filmbureau zag het levenslicht in 1949 als onderdeel van het ministerie van Propaganda en het ministerie van Cultuur. In 1986 was het deel van het ministerie van TV, Radio en Film, wat een gelijkaardige benaming is voor de State Administration of Radio, Film en Television, waarvan het Filmbureau onderdeel is.

Het Filmbureau controleert alle eenheden die in relatie staan tot film. Het gaat van het vervaardigen over het distribueren tot het promoten van de werken. De taak van het Bureau beperkt zich niet tot het goedkeuren van scripts en haar censurerende rol. Het organiseert ook jaarlijkse bijeenkomsten voor studiobazen om de productiequota's te bespreken, films te categoriseren, beleid, reguleringen en langetermijnplannen op te stellen die bevorderend zijn voor de ontwikkeling van de filmindustrie alsook te maken hebben met buitenlandse filmzaken. Dit hele proces heeft betrekking tot het feit dat het Filmbureau zowel het script als een afgewerkte film mag onderwerpen aan veranderingen. Het heeft eveneens de macht om

⁹⁷ SY, Gregory, LEE, Lehman en XU, a.w.

een certificaat te geven dat toelaat de film enkel voor een Chinees publiek te tonen of indien nodig tot een beperkt, geschikt, publiek. Daarnaast beslist het ook over de internationale verdeling van een film.⁹⁸

Het ministerie van Cultuur is een gouvernementele instelling met personeel uit de kunstwereld, maar die in de meeste gevallen Partijleden zijn. In begin van 2000 bestond het personeel vooral uit conservatieven die heel weinig vrijheid toelieten.⁹⁹ In tegenstelling tot het propagandadepartement, speelt het ministerie van Cultuur geen grote rol in beleidsformuleringen, ze ageert alleen als een grote autoriteit. De Federatie van Chinese Literatuur en Kunstwereld is het volgende niveau in de piramidale structuur. Het is een koepelorganisatie die geen echte macht uitoefent. Ze coördineert activiteiten van nationale organisaties die de verschillende takken van de kunsten representeren. Ze heeft een organisatorische rol, maar is trouw aan het gedachtegoed van de Partij. De CCP is in de mogelijkheid om de culturele productie te controleren omwille van haar goed uitgebouwde meervoudig gelaagde structuur.¹⁰⁰

Het personeel van het Filmbureau of van censuurinstanties komt niet uit de filmindustrie. Meestal waren die mensen eerst verantwoordelijk op hogere niveaus van de partij- of staatsstructuur. Chris Berry, die in de late jaren '80 actief was in de Chinese filmindustrie zegt dat er weinig geweten is over het proces van filmcensuur in China. Daarbij zegt hij ook dat de verantwoordelijke censors over onvoldoende filmkennis beschikken om de ingestuurde werken op een diepgaande en constructieve wijze te lezen en eventueel te herschrijven. Bepaalde films moesten teruggeroepen worden: het publiek onthaalde ze als positief omwille van hun dissidente karakter.¹⁰¹

De technieken en controlemethoden zijn omvangrijk, streng en onbuigzaam. Voorbeelden zijn het wegnippen van bepaalde elementen of gehele scènes, het verbod om de film te tonen op thuisbasis of zelfs te exporteren naar het buitenland. Het beperken van coproducties is eveneens een poging om de output naar het buitenland onder controle te houden. Films kunnen worden tegengehouden of de censors kunnen aansturen op een reshoot voor enkele maanden. Ze hebben eveneens de macht om de release van een film tegen te houden,

⁹⁸ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 509.

⁹⁹ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 493. A

¹⁰⁰ SKEEL, Desmond A., a.w., p. 491. A

¹⁰¹ CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 509.

bijvoorbeeld totdat het ophefmakende filmsubject passé lijkt, zodat het geen grote controverse meer kan teweegbrengen. Het verbod dat de overheid oplegt om bepaalde films niet te vervaardigen, wordt eveneens bekomen door de financiers van een onafhankelijke filmmaker onder druk te zetten. Het systeem is zo vergaand dat het Bureau detectives uitzendt naar China's officiële studio's die op alle niveaus van het filmproces zoeken naar praktijken die zich buiten de officiële parameters situeren.¹⁰² Vroeger werd in eerste instantie 'typische volwassen inhoud' verboden en verwijderd uit geïmporteerd beeldmateriaal. SARFT overweegt nu om een ratingsysteem in te voeren, zoals in Europa en Amerika wordt gebruikt.¹⁰³

¹⁰² CORNELIS, Sheila en XIAO, Zhiwei, a.w., p. 509.

¹⁰³ STENDER, Neal, WANG, Dong en ZHU, Ying, a.w.

3 Ju Dou

Ju Dou is de derde langspeelfilm die Zhang Yimou vervaardigt nadat hij in 1982 afstudeerde aan de Beijing Film Academie. Voorgangers zijn *Red Sorghum* (1987) en het minder gekende *Codename Cougar* (1989). *Ju Dou* kwam tot stand in samenwerking met regisseur Yang Fengliang.

Deze Chinese- Japanse coproductie werd verwezenlijkt door een coöperatie tussen Xi'an Film Studio's, Tokuma Shoten Publishing Company Ltd, Tokuma Communications Company Ltd en Chinese Film Export & Import Corporation. De film, opgenomen in Xi'an Film Studio's, is uitgebracht in 1990 en meteen verboden in eigen land. *Ju Dou* kwam in de Chinese theaters in september 1992. Zhang Yimou weet de precieze reden voor het opheffen van de ban niet, maar veronderstelt dat het te maken heeft met de Southern Tour (1992) van Deng Xiaoping. Die periode wordt gezien als soort openstelling van China en de cineast stelt dat de censuurpraktijk toen minder stikt was.¹⁰⁴ De film werd een succes, vooral omdat het Chinese publiek erg nieuwsgierig was naar de film omwille van de nominatie voor een Oscar in Hollywood, het buitenlandse succes en het lange verbannen van de film. Eenzelfde patroon herhaalt zich steeds: wanneer mensen iets niet mogen zien of doen, zijn ze nog meer gebrand om het te zien.¹⁰⁵ *Ju Dou* werd in het buitenland uitgebracht in 1990. In Hong Kong werd slechts matig gereageerd, maar internationaal was *Ju Dou* succesvol. Hij viel meerde keren in de prijzen op westerse filmfestivals. In 1990 kreeg hij een plaatsje in de top tien van Chinese films op het Hong Kong Film Festival, won hij een Golden Spike op het Valladolid International Film Festival, in Cannes de Luis Buñuel Award, een Golden Hugo op het internationaal Film Festival van Chicago en werd hij genomineerd voor een Gouden Palm op het filmfestival van Cannes. In 1991 won hij een Award voor beste buitenlandse film op het filmfestival van Noorwegen en werd genomineerd voor beste buitenlands film waardoor het in aanmerking kwam voor hij Oscar.

Het filmscenario is gebaseerd op de novelle *Fu-hsi Fu-hsi* van Liu Heng, die in 1987 de nationale prijs voor beste novelles won. Cocineast Yang Fengliang stelt dat het het eerste goede boek is over seksualiteit. Het deed heel wat stof opwaaien, aangezien deze thematiek is de taboesfeer

¹⁰⁴ LAW, Wai-Ming, "Zhang Yimou's Black Comedy: The story of Qiu Ju, 1992", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 26.

¹⁰⁵ CIMENT, Michel, "Asking the Questions: Interview with Zhang Yimou", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 23.

baadt in de Chinese maatschappij; het maoïstische China was asexueel. De novelle werd bestempeld als pornografie, maar niet verboden.¹⁰⁶ De proza accentueert het seksuele. De cineasten minimaliseerden dat aspect niet, maar trokken het open naar het hele leven.¹⁰⁷ Liu Heng was vierendertig toen hij *Ju Dou* schreef. Hij behoorde tot de generatie die de Chinese samenleving analyseerde vanuit een modern perspectief, zelfs wanneer ze focuste op het verleden. Propaganda verwierpen ze in hun werken om de weerslag van de samenleving op het humane en innerlijke aspect centraal te stellen.¹⁰⁸ Om het verhaal in filmtaal om te zetten, onderging het enkele transformaties. Oorspronkelijk was het gesitueerd in 1940, in de film werd dat de jaren 1920. Daarnaast werd het tijdsverloop samengeperst: oorspronkelijk bestreek het 50 jaar. Het originele drama speelt zich af in een Noord-Chinees dorpje. Het filmische verhaal situeert zich geografisch in het zuiden, in een niet bij naam genoemd dorp. Er werd een territorium afgebakend flexibel voor het verhaal en fotogeniek, vandaar het idee van de stoffenververij.¹⁰⁹ Oorspronkelijk waren de personages boeren, in *Ju Dou* wordt dat weggelaten. Literatuur is vaak de basis voor Chinese film. Vooral de Zoeken-naar-de-wortels Literatuur en de Vijfde Generatiefilms hebben een nauwe band met elkaar. Ze hebben dezelfde onderwerpen en focus. Zhang Yimou selecteert een verhaal dat hem aanspreekt; hij neemt het als uitgangspunt. Eenmaal het verhaal vastligt, bepaalt hij het stilistisch kader.¹¹⁰ De elementen die de cineast verandert, zijn meestal in functie van de cinematografie. Alle films van de regisseur zijn tot nu toe gebaseerd op romans of novelles. De cineast zegt hierover *“If I drew on my own experience or used my own ideas for stories, I think I’d be limiting myself. Starting from another person’s perspective broadens your own (...).”*¹¹¹ Daarenboven zegt hij dat literatuur zijn creativiteitsbron is en dat de toekomst voor film in het literaire ligt. Het is de kunst om een novelle niet zomaar te adapteren, wel om via sterke beelden de kern van de plot weer te geven. De cineast belicht in zijn filmische creaties slechts enkele aspecten van een novelle, want het is onmogelijk een beeldverhaal te ontwerpen zonder er een eigen interpretatie in te verwerken. Hij wil geen ongewijzigde versie projecteren op het witte doek.¹¹²

¹⁰⁶ VUYLSTEKE, Catherine, “Universeel als Griekse tragedie”, in: *De Morgen*, donderdag 13 december 1990, p. 13.

¹⁰⁷ SARTOR, Freddy, “Het zwijgen van de vrouw”, in: *Film en Televisie*, nr. 404, januari 1991, p. 12.

¹⁰⁸ CIMENT, Michel, a.w., p. 22.

¹⁰⁹ SARTOR, Freddy, a.w., p. 12. A

¹¹⁰ FARQUHAR, M., *Zhang Yimou*, online artikel, mei, 2002. URL:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/zhang.html>.

¹¹¹ ZHANG, X., “China: after the crackdown”, in: *Sight and sound*, issue 1, 1990, pp. 3-4.

¹¹² KWOK-KAN, Tam, “Cinema and Zhang Yimou, 1996”, in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 118.

3.1 De story

Yang Jinshan is een oude, impotente man die obsessief verlangt naar een zoon om zijn nageslacht te verzekeren. Door de fout niet bij zichzelf te zoeken en een bijzonder sadistische houding tegenover zijn vrouwen aan te nemen, koopt hij ook zijn derde vrouw, Ju Dou. Yang Jinshan martelde zijn twee vorige vrouwen tot de dood omdat zij niet zwanger raakten. Ju Dou gaat uit armoede een huwelijk met hem aan. Ze wordt seksueel uitgebuit en op menonwaardige wijze behandeld tijdens de nachten. Overdag werkt ze in de stoffenververij waarvan Yang Jinshan eigenaar is. Zijn geadopteerde neef Yang Tianqing is er tewerkgesteld. Hij kijkt op naar Ju Dou en is heimelijk verliefd op haar. Die liefde zal wederkerig worden en resulteren in een overspelige en passionele liefdesrelatie. In het geniep blijven ze elkaar ontmoeten en wordt hun liefde bezegeld met een zoontje, Yang Tianbai. Om niet tot schande te zijn van het dorp, wordt het jongetje beschouwd als de zoon van Jinshan. Alleen Ju Dou en Tianqing kennen de waarheid.

Door een beroerte raakt Jinshan verlamd aan de onderbenen en komt in een geïmproviseerde rolstoel te zitten. Hij is volledig afhankelijk van Ju Dou en Tianqing. Ju Dou treitert haar invalide man. Hij ontdekt de relatie tussen zijn vrouw en neef, alsook dat niet hij de biologische vader is van Tianbai. Hoewel Jishan immobiel en machteloos is, onderneemt hij herhaaldelijk pogingen om het kind te doden, waarop Ju Dou reageert met nog meer haat en venijn. Intussen groeit de kleine Tianbai op met het idee dat Jinshan zijn vader is. De man is hierover opgetogen en zet de jongen naar zijn hand. Hij maakt er een kleine apathische sadist van. Wanneer Jinshan per ongeluk in een kleurbad valt en verdrinkt, kijkt het kereltje toe zonder actie te ondernemen. Lachen is zijn reactie. Volgens de traditie mag Ju Dou niet hertrouwen en moet Tianqing de ververij verlaten. Nog altijd kunnen ze niet uitkomen voor hun relatie, die door de gemeenschap als incestueus zou beschouwd worden. Hoewel verwacht wordt dat de situatie een positieve wending neemt na de dood van de patriarch, blijft Ju Dou steken in een uitzichtloze situatie. Daarom tracht ze met haar geliefde de verstikkingsdood te sterven. Tianbai grijpt in en redt zijn moeder, waarna hij zijn biologische vader verdrinkt in een kleurbad. Uiteindelijk steekt Ju Dou de stoffenververij in brand en iedereen komt om.

3.2 Thema's

3.2.1 *Tragische noodzakelijkheid*

Over het algemeen heerst een pessimistische, donkere en sombere sfeer in *Ju Dou*. Het verhaal handelt over een accidentele, maar door anderen hevig verlangde dood van Jinshan en over de moord op Tianqing door zijn eigen bloedverwant Tianbai en de zelfmoord van Ju Dou. Contrasterend met, maar eveneens dicht aanleunend bij de dood zijn liefde en passie. Deze twee elementen demonstreren de onmogelijkheid om het lot in eigen handen te nemen en leiden uiteindelijk tot de dood. Het individu wordt op tragische wijze bevrijd van maatschappelijke dwang, tradities en het eigen onmogelijke verlangen. Het hele verhaal is te omschrijven als een noodlotstragedie. In de verhaallijn zijn diverse elementen als tragisch te bestempelen. In eerste instantie is dat de relatie tussen man en vrouw. Zij wordt gemarteld, fysiek uitgeput en seksueel misbruikt. Jinshan lijkt geen liefde te kennen voor zijn vrouwen. Een tweede is de relatie tussen Ju Dou en Tianqing. Vanaf het begin is die gedoemd tot mislukken en beseffen ze dat hun relatie verboden en onmogelijk is. Daarom is hun lot tragisch getint, het blijft hetzelfde als voor de dood van Jinshan. Hun relatie staat na de dood van Ju Dou haar man zelfs nog meer onder druk door het geroddel van de dorpsgemeenschap. Een ander stressfactor is het feit dat Ju Dou voor een tweede maal zwanger is en diverse abortuspogingen onderneemt. Na de dood van Jinshan stevent de nog meer verstikkende sfeer af op een nieuwe tragedie. De jonge, vereenzaamde Tianbai neemt het recht in eigen handen¹¹³ waardoor Tianqing om het leven komt. De twee geliefde wensten samen de verstikkingsdood te sterven, maar hun zoon belette dat. Uiteindelijk stopt het verhaal met een allesverwoestende brand. Hij maakt aan alle leed een einde. Deze diverse elementen wijzen op de onafwendbaar slechte afloop. We spreken over het tragische in die zin dat het noodlot niet ontlopen kan worden, het besef daarvan en de onmogelijkheid om er iets tegen te ondernemen. We stellen dat Ju Dou en Tianqing enkel aan de verstikking en druk kunnen ontsnappen door de dood. Toch kan de brand op twee wijzen geïnterpreteerd worden. Ten eerste als een tragisch, onafwendbaar en noodlottig einde. Ten tweede als een ouverture. Vuur staat symbool voor een nieuw begin, voor renaissance. Het kinderliedje tijdens de brand laat dat eveneens uitschijnen.¹¹⁴ Deze laatste interpretatie is plausibel in de Chinese context. Bij begrafenisrituelen worden de zaken die de overledene meekrijgt naar het hiernamaals om te overleven, verbrand. Het vuur symboliseert een aanzet tot een nieuw begin. De

¹¹³ VUYLSTEKE, Catherine, a.w., p. 13.

¹¹⁴ SARTOR, Freddy, "Ju dou", in: *Mediafilm*, vol. 45, issue 192, 1991, p. 44.

eindsequentie kan daarom opgevat worden als een ode aan de vrijheidsdrang.¹¹⁵ Zhang Yimou bevestigt dit enigszins door de essentie van de film als volgt samen te vatten. “*De vitaliteit, het verlangen mens te zijn, de pogingen om opgelegde regels te overstijgen, te vechten met wat in strijd is met die menselijke verlangens, die mooi, die formidabel zijn. Dat is in feite de essentie [van Ju Dou].*”¹¹⁶

Ju Dou tekent haar doodvonnis en dat van haar minnaar, door te pogen haar onrechtvaardig, ongelukkig lot te ontlopen.¹¹⁷ Ju Dou en Tianqing hun relatie wordt getekend door angst, geheimhouding en voorzichtigheid. De twee kunnen niet eerlijk uitkomen voor hun liefde, anders verliezen ze het respect van de gemeenschap en is zelfs hun leven in gevaar. Hun noodlot wordt in zekere zin opgedrongen door de tradities, die de kosmische en natuurlijke orde handhaven. De traditie schrijft voor dat Tianqing de stoffenververij moet verlaten en niet mag samenwonen met zijn tante na de dood van Jinshan. Traditiegetrouw mag Ju Dou niet hertrouwen, een weduwe moet haar dode man trouw blijven. Enigszins worden tradities bekritiseerd doordat het lot van de twee na de dood van Jinshan geen positieve wending krijgt. De cineast staat zo kritisch tegenover de principes die de kosmische orde in stand houden, iets wat hem niet in dank is afgenomen door de autoriteiten.¹¹⁸

3.2.2 Sterk vrouwelijk personage versus patriarchaat

Ju Dou leeft in een repressief maatschappelijk systeem en is als vrouw ondergeschikt aan de man. Toch is zij niet het beeld van de traditionele Chinese vrouw, die zich moet onderwerpen aan de man volgens de confucianistische leer. In *Ju Dou* doet het vrouwelijk personage net het tegenovergestelde. Deze sterke, eigenzinnige, opstandige vrouw weigert zich zonder meer te onderwerpen aan haar man en de heersende maatschappelijke normen die de traditionele confucianistische samenleving construeren. Ze vecht tegen haar lot, voor haar geluk en liefde tegen de normaliserende processen in, hoewel ze onderworpen is aan elementen die buiten haar bereik liggen en aan de morele en sociale druk. *Ju Dou* is een kritische demonstratie van hoe Chinese traditionele conventies de persoonlijke verlangens onderdrukken en hoe iemand bepaald wordt door de maatschappij. Ju Dou tracht te vechten, maar aan de heersende maatschappelijke normen kan ze niet ontkomen. Ze verzet zich eerder fel tegen de man die haar op onmenswaardige wijze domineert. De film stelt de traditionele normen in vraag door

¹¹⁵ SARTOR, Freddy, a.w., p. 44. B

¹¹⁶ SARTOR, Freddy, a.w., p. 13. A

¹¹⁷ G.M., “Chinese noodlotstragedie”, in: *Het Volk*, donderdag 13 december 1990.

¹¹⁸ TANGHE, Rebecca, “De Cinema van Zhang Yimou: een poging tot cross-culturele filmanalyse”, in: *Communicatie, Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur*, jrg. 26, nr. 2, p. 54.

het conflict tussen de confucianistische waarden en passionele liefde te representeren. Het werk focust eveneens op de onderwerping aan de echtgenoot. Ju Dou komt vooral op voor haar persoonlijke wensen. Dat is antitraditioneel.

Jinshan is de patriarch van de geschetste familie. Iedereen moet hem gehoorzamen; zijn wil is wet. Zijn personage is de belichaming van de confucianistische Chinese samenleving die 2000 jaar geldde in China. Alle Chinese families kenden - en nu nog soms - een piramidale structuur met aan het hoofd de patriarch. Jinshans gezag uit zich in zijn autoriteit en houding tegenover zijn neef en andere knechten en zeker in zijn gedrag tegenover Ju Dou. In het begin heeft Jinshan totale controle over zijn derde vrouw. In principe kan Ju Dou nooit een vorm van autonomie bereiken in de maatschappelijke positie waarin ze verkeert. Binnen confucianistische opvattingen moet in familiale lijn de jongste altijd gehoorzamen aan de oudste en de vrouw aan de man. In eerste instantie is dat haar vader; wanneer ze huwt moet ze luisteren naar haar man; wanneer die sterft moet ze de oudste zoon gehoorzamen en de daarop in lijn volgende. Identiteit wordt gedefinieerd aan de hand van sociale positie in de Chinese samenleving. Daardoor worden individuen in Chinese films vaak benaderd als non-autonome entiteiten, die gedetermineerd zijn door familiale, sociale en nationale structuren.¹¹⁹ In eerste instantie gehoorzaamt Ju Dou Jinshang. Wanneer hij immobiel is, gaat ze tegen zijn gezag in. Het demonstreert haar verzet tegen de mannelijke onderdrukking. Desondanks werkt die rebellie niet bevrijdend. Beperkingen zijn er nog altijd van hogere hand, tradities en maatschappij, waar Ju Dou geen vat op heeft. Bijkomende remmende factor is Tianbai. Hij past perfect binnen het confucianistisch kader. Hij heeft controle over en grip op zijn moeder omdat ze hem moet gehoorzamen na de dood van Jinshan. De persoonlijkheid van de jongen ligt in het verlengde van Jinshan, die hij erkent als zijn echte vader. Na diens dood gedraagt hij zich als zijn niet-biologische vader, maar hij ziet zijn moeder wel graag. Ju Dou kan haar lot niet ontlopen omdat ze altijd moet gehoorzamen, iets wat ze - soms na verzet - uiteindelijk doet. Wel kan ze zich verzetten tegen de traditie van onderdrukking, wat ze ook doet.

Wanneer Tianbai nog klein is, heerst er tussen Ju Dou en Jinshan een machtsspel om het kind. Het is Jinshan zijn plicht om een zoon voort te brengen en erg belangrijk dat de kleine jongen hem als vader erkent. In een woedebui verklapte Ju Dou aan haar man dat Tianbai niet zijn zoon is, maar die van Tianqing. Vandaar ook Jinshans grote geluk wanneer het jongetje papa tegen hem zegt en niet tegen Tianqing. Het kind zelf komt pas later te weten, ook na de dood

¹¹⁹ BERRY, C. (ed.), *Chinese film in Focus: 25 takes*, London, British Film Institute, 2003, p. 61.

van de Jinshan, dat zijn grote broer zijn biologische vader is doordat Ju Dou haar mond voorbij praat in een bui van boosheid. Omdat Tianbai de kant kiest van Jinshan en zich resoluut tegen zijn grote broer keert, is de situatie des te pijnlijker voor Ju Dou. Hun gezinsgeluk wordt verstoord door het kind en ook omdat ze opnieuw de duimen moet leggen voor de patriarch.

Ju Dou en haar geliefde Tianqing lijken als gelijken voorgesteld te worden. De indruk dat Ju Dou boven hem staat, is moeilijk te negeren. Zij gaat in tegen gevestigde normen en waarden en wil hem aansporen om haar te volgen in haar gedachtegang en verlangde acties. Tianqing is de enige man die geen behoefte heeft om in te gaan tegen een vrouw. Hij wil alleen vechten tegen de traditie en zijn geluksbeperkingen, maar heeft de moed en het karakter niet. In zekere zin wordt Ju Dou ook door hem gedomineerd, eerder in positieve zin. Hun wederzijdse passionele liefde en hun wederzijds verlangen zorgen ervoor dat de twee elkaar sturen door hun sterke gevoelens. Het gaat hier om een wisselwerking tussen beide. Toch wordt Ju Dou enigszins ook beperkt door deze man omdat hij niet durft ingaan tegen de heersende situatie en niet wil vluchten. Hij beperkt haar en hun geluk. Ju Dou wordt gedomineerd door drie mannen: haar man, haar minnaar en haar zoon. Ze zullen haar uiteindelijk vernietigen door elk hun rol op te nemen in het patriarchale systeem.¹²⁰

Het vrouwelijk personage is veel sterker dan haar mannelijke geliefde. Zij neemt initiatief om hun liefde voor de eerste maal te beleven en zegt meerdere keren dat de situatie zo niet verder kan. Ze wil vluchten om ergens anders opnieuw te beginnen. Zij is actief, hij is passief. Hij volgt de traditie het trouwst en bezit een zwakke persoonlijkheid. Lau ziet dit als een sterke kritiek op de traditionele confucianistische leer.¹²¹ Ondanks haar strijd lust kan Ju Dou haar eigen leven niet in handen nemen. Ze moet de traditionele weg volgen. Zelfs in haar rebellie blijft ze onmachtig. Hoewel ze het gewonnen lijkt te hebben van de patriarch die haar als zijn bezit en niet beter dan een stuk vee beschouwde, wint ze het niet van haar zoon (een soort kopie van Jinshan) en de traditionele maatschappij. Omdat ze niet opkan tegen Tianbai, verliest ze op indirecte wijze toch ook weer van Jinshan (cfr. machtsstrijd om de zoon). Er kan niet ontkomen worden aan determinerende maatschappelijke structuren. Men kan het heft in eigen handen nemen en daar even de vruchten van plukken, maar uiteindelijk loopt het verkeerd af. Niet meteen een positieve boodschap van de cineast, maar hij toont aan dat het

¹²⁰ LAU, J.K.W., "Judou: a hermeneutical reading of cross-cultural cinema", in: *Film Quarterly*, vol. 45, nr. 2, 1991-1992, p. 8.

¹²¹ LAU, J.K.W., "Judou: An experiment in colour and portraiture in Chinese cinema": in: EHRLICH, L.C., DESSER, D. (eds.), *Cinematic Landscapes*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 138.

even de moeite loont om zich te verzetten. Die boodschap kadert binnen wat Zhang Yimou ziet als de essentie van *Ju Dou*, zoals hierboven toegelicht werd.

Zhang Yimou en Yang Fengliang getuigen dat wanneer ze een groot deel van een problematiek bij een vrouw leggen, ze daarmee een maatschappelijk fenomeen ter sprake kunnen brengen. In bepaalde mate leggen ze de vinger op de wonde van de samenleving van eind jaren '80, begin jaren '90. In het toenmalige en alsook in het hedendaagse China is de emancipatie van de vrouw nog altijd bezig. De cineasten klagen hiermee de blijvende onderdanige positie van de vrouw aan. Het maoïstische China bewerkstelligde een emancipatieproces doordat vrouwen deel uitmaakten van de volksmassa en ze net als de mannen moesten werken en studeren.¹²² In principe kregen vrouwen dezelfde kansen als mannen, maar net zoals in België, is dit emancipatieproces nog altijd bezig.

Alsook focussen ze op de vrouw omdat hun problematiek veel dieper gaat dan die van mannen. Het mannelijk geslacht is meer extravert, vrouwen eerder stilzwijgend.¹²³ Mede om het probleem in de verf te zetten, werd het verhaal in de jaren '20 gesitueerd. Het rollenpatroon was toen nog veel sterker aanwezig. Indien ze het verhaal situeerden in de jaren '80-'90, zou het politiek problematisch geweest zijn. Het drama speelt zich af in een verstreken periode waardoor het gemakkelijker is om een probleem te stellen en een boodschap in te bouwen.¹²⁴

3.2.3 Seksuele en fatalistische liefde

De novelle draait hoofdzakelijk om seksualiteit. De film draait echter niet enkel om het seksuele. De cineasten minimaliseerden dat aspect niet, maar trokken het open naar het hele leven en het samen-leven van mensen. Tussen Ju Dou en Tianqing is er duidelijk sprake van liefde die getekend wordt door seksueel en fysiek verlangen. In tegenstelling tot *The Road Home* wordt hier wel het fysieke aspect belicht, op directe en indirecte wijze. Ju Dou en Tianqing hun eerste intieme contact begint al met de voyeuristische trekjes van Tianqing. Hij bespiedt Ju Dou tijdens het wassen. Zij is in eerste instantie ontzet, maar keurt het uiteindelijk goed. Wanneer ze begluurd wordt, speelt ze het erotische spel mee door haar

¹²² BODEN, Jeanne, a.w., 2006, p. 120.

¹²³ SARTOR, Freddy, a.w., p. 12. A

¹²⁴ SARTOR, Freddy, a.w., p. 13. A

blote bovenlichaam aan Tianqing te onthullen. Het publiek ziet enkel naakte schouders. Het voyeuristische aspect was nieuw in de toenmalige Chinese cinematografie.¹²⁵

De momenten waarop Jinshan afwezig is en de nachten bieden de twee vrij spel om met elkaar de liefde te bedrijven. De eerste keer moet Ju Dou initiatief nemen, wat nogmaals haar activiteit en zijn passiviteit aantoont. Tijdens vrijscènes zijn er close-ups van Ju Dou haar gezicht (zie bijlage 8). De daad zelf wordt nooit getoond, maar gesuggereerd door gelach, gegiechel, gepraat en close-ups. Uitdrukkelijk gekreun is niet te horen. De eerst vrijscène wordt gesymboliseerd door de geverfde lange lappen stoffen. Een andere wordt beschreven door een jongen. Hij zag hoe twee mensen, met een vrouw bovenop liggend, heen en weer schuurden. Alsof ze kleren aan het schrobben waren. Aan de hand van deze beschrijving verwijst Zhang Yimou naar de seksuele daad. Het expliciete zit in details, beelden, beschrijvingen en metaforen verwerkt.

We zien het koppel nooit kussen met elkaar of elkaars gezicht aanraken. Er zijn niet meteen echt vertederende intieme momenten te zien tussen de twee, hoewel we weten dat ze intiem zijn. De film is qua seksuele inhoud en connotatie redelijk vergaand, verklaart Yang Fengliang. Bijvoorbeeld de scène waarin Ju Dou haar minnaar aanbiedt om van haar moedermelk te proeven. Het niet optreden van de censors hiertegen heeft volgens de cocineast diverse oorzaken¹²⁶ straks wordt daar dieper op ingegaan. Andere elementen die de film seksueel en erotisch getint maken, zijn wanneer Ju Dou uitdrukkelijk haar eetstokjes aflikt en in een witte peen van Tianqing bijt waarna ze hem benadert om de eerste keer seks te hebben. De onderlijfjes die Ju Dou aanheeft, laten de natuurlijke vormen en beweeglijkheid van haar borsten en stijve tepels zien. Ze tonen ook een groot deel van haar blote rug. In Chinese context zijn dit redelijk vergaande beelden en elementen waardoor *Ju Dou* naar Chinese normen erg erotisch getint en sensueel is. Het is een gedeeltelijke verklaring voor het tijdelijk verbod van de film in China. Ook de incestueuze relatie tussen tante en neef droeg hiertoe bij. Zhang Yimou zoomt in op het verleidelijke en het verbodene op een suggestieve wijze. Een deel van de visuele kracht rust op de geprojecteerde vrouwelijke seksualiteit. De vrouw is de dragende kracht in de film.

Er wordt een positief beeld geschetst van fysiek contact tussen twee mensen, maar ook een negatieve kant wordt belichaamd: de fysieke relatie tussen Jinshan en Ju Dou. Zij wordt

¹²⁵ DE VOS, Jean Marc, "Onwezenlijk mooi melodrama", in: *Film & Televisie*, 1991, nr. 404, p. 14.

¹²⁶ VUYLSTEKE, Catherine, a.w., p. 13.

misbruikt en gemarteld. Het illustreert hun liefdeloze relatie, de macht van de patriarch en de druk van de traditie op Jinshan. Hij is geobsedeerd door een erfgenaam, die hij maar niet krijgt. Uiteraard ligt de fout niet bij zichzelf, als wel bij zijn vrouwen. *Ju Dou* zet de absurditeit van die traditionele denkwijze in de verf. Ook de diverse abortuspogingen kaderen hierin. Door dit in beeld te brengen, wordt de aandacht gevestigd op het belang om maar één kind te hebben. Ju Dou wil geen tweede kind omdat het onmogelijk is naar de dorpsgemeenschap toe, aangezien haar man verlamd is. Het is eveneens een knipoog naar het één-kind-beleid in het China van de jaren '80 en '90 en het hedendaagse China. Vele vrouwen zijn genoodzaakt abortus te plegen, hun kind te vermoorden of hun "overbodige" kind niet aan te geven waardoor ze onbestaande zijn en geen toekomst kunnen uitbouwen.

In het verhaal staat de geheime en fysieke passie tussen Ju Dou en Tianqing centraal en de liefdeloze relatie tussen haar en Jinshan. De echte liefdevolle verbintenis tussen Ju Dou en Tianqing wordt getekend door angst, geheimhouding en voorzichtigheid. Hun anders gelukkige leven wordt verpest door de strenge rigide wetten en normen van de standvastige confucianistische samenleving. Na de Culturele Revolutie (1966-1976) is er op het witte doek opnieuw plaats voor romantische liefde als alternatief voor de liefde voor de partij, voor de natie, voor de massa, voor de arbeiders, voor de boeren, voor Mao.¹²⁷ Cineasten focussen op liefde gedetermineerd of onderdrukt door sociale conventies waardoor het een kritische reflectie biedt op de Chinese samenleving, op gearrangeerde huwelijken of verstandshuwelijken. Op impliciete wijze wordt dit soort huwelijken in *Ju Dou* bekritiseert. De kans dat Ju Dou werd uitgehuwelijkt door haar vader is erg groot. Jinshan moest heel wat geld voor haar betalen. De ongelukkige relatie die ze er met haar man op nahoudt, spuwt kritiek op die traditie.

Toch is liefde een populair thema omdat ze een van de meest humanistische aspecten van het menselijk leven belichaamt,¹²⁸ wat aansluit bij het nieuwe menselijk zelfbewustzijn, alsook binnen Zhang Yimous optiek van het strijdende individu. *Ik wil meegeven dat iedereen,(...), hetzelfde moet doen: vechten om hun zaak te winnen en zichzelf ontdekken in de strijd om een persoonlijk doel te bereiken.*¹²⁹ In 1980 en de jaren '90 wordt de thematiek van liefde en huwelijk eveneens gebruikt om kritiek te spuwen op de rigide linkse ideologie en om

¹²⁷ BERRY, Chris (ed.), *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, New York, Routledge, 2004, pp. 115 - 117.

¹²⁸ ZHANG, Y., XIAO, Z., a.w., p. 231.

¹²⁹ CIMENT, Michel, a.w., p. 18.

contemporaine sociale problemen aan te kaarten. De linken die we zullen leggen bij de maatschappijkritische blik (cfr. infra), sluiten hierbij aan. Naast liefde en huwelijk te presenteren als een sociaal probleem, werd het toen vaak ingezet omwille van de ermee samengaannde seksuele ervaringen.¹³⁰ *Ju Dou* omvat al deze aspecten.

3.2.4 Symbolische elementen en settings

3.2.4.1 Claustrofobie

Het verhaal weerspiegelt de verstikkende en beperkende inwerking van tradities op menselijke verlangens. Diverse elementen in de film weerspiegelen dit. De stoffenververij is volledig ommuurd en enkel toegankelijk via een grote poort. Dit is typische architectuur in confucianistische tijd. Bovenaanzichten verraden dat er twee open ruimtes zijn in het gesloten complex die zijn volgestouwd met lange, drogende doeken (bijlage 9). Het fabriekje bestaat uit hoge muren en trappen waardoor weinig zonlicht binnendringt, alleen af en toe op de binnenplaats. Ook het interieur lijkt erg vol en ruimteloos. Deze benepen setting weerspiegelt de verstikkende situatie waarin de personages leven en hun onbereikbare vrijheid.¹³¹ Er zijn nog andere claustrofobische elementen en momenten bijvoorbeeld wanneer het koppel bijna stikt in een tunnel na daar de liefde bedreven te hebben of wanneer Ju Dou gevangen zit tijdens een brand in de ververij. De tunnelscène illustreert de verstikkende druk op hun relatie. Een repressie die uiteindelijk resulteert in de dood.¹³² Hoewel vooral het liefdespaar in een versmachtende situatie zit – daar leggen de meeste analyses ook de nadruk op - geeft de setting ook de situatie van Jinshan weer. Zijn leven is gedetermineerd door beperkingen en frustraties. In eerste instantie door zijn impotentie waardoor hij geen erfgenaam kan voortbrengen. Jinshans liefdeloze relaties zijn eveneens een vorm van beperking. Na een beroerte zit hij in een weinig mobiele rolstoel. Zijn verlamde benen en het tonnetje waarin hij ingesloten zit tot aan de borst verwijzen letterlijk naar zijn limieten. Het hoogtepunt hiervan wordt erg duidelijk wanneer Tianqing Jinshan in zijn karretje aan een touw in de lucht vasthangt. De oude man stak de ververij in brand, in de lucht kan hij niets of niemand kwaad doen.

¹³⁰ ZHANG, Y., XIAO, Z., a.w., p. 231.

¹³¹ SUTTON, D.S., "Ritual, history and the films of Zhang Yimou", in: *East-West Film Journal*, vol. 8, issue 2, 1994, p. 38.

¹³² ROGERS, H., *Red Vision, the films of Zhang Yimou*, online artikel. URL: <http://students.washington.edu/hmrogers/RedVision/redhome.htm> gevonden op 05/05/2006.

De ververij zou ook wijzen op de idee dat schijn bedriegt. Verven is een kunstmatige actie, die in principe de natuur van een stof verbergt.¹³³ De lange lakens, verbonden met de setting van de ververij, fungeren als diverse metaforen. Bijvoorbeeld wanneer het koppel voor de eerste maal vrijt wordt hun liefde luidruchtig bezegeld door een rood laken dat van zijn spinsel rolt en in het kleurenbad valt omdat Ju Dou met haar voet tegen een katrol stootte. Het laken als een metafoor voor hun bevrijde seksualiteit.¹³⁴ Het rood refereert naar geluk.

3.2.4.2 Rituelen

Rituelen gaan gepaard met tradities. De aanwezigheid ervan in de film is vanzelfsprekend. Enigszins fungeren de rituelen en tradities als drukmiddelen op de personages, bijvoorbeeld wanneer de oudste dorpeelingen beslissen over de naam van het kind en samenkomen om zijn derde verjaardag te vieren. Wanneer Jinshan gestorven is, verkondigen zij dat Ju Dou volgens de traditie niet mag hertrouwen en ze niet onder hetzelfde dak met Tianqing kan blijven wonen. Het koppel moet de traditie volgen. De macht en controle die de ouderlingen uitoefenen is groot. Een ander voorbeeld is het begrafenisritueel. Op weg naar het graf van Jinshan moet het koppel de kist 49 maal blokkeren op een bewenende dramatische wijze, als eerbetoon aan de overledene en als catharsis voor het geroddel over hen in het dorp.¹³⁵ De uitputtende handeling is een ritueel, maar kan eveneens gelezen worden als het koppel dat slaafs de traditionele gemeenschap moet volgen waardoor ze nooit openlijk kunnen uitkomen voor hun liefde.¹³⁶ Het demonstreert de schrik om schandaleus te zijn en de angst voor de waarheid. Hoewel ze verlost zijn van Jinshan, zijn ze niet verlost van het juk van de traditie. Het feit dat Tianbai tijdens het begrafenisritueel op de kist zit, verwijst naar de blijvende invloed die Jinshan zal hebben via de jongen en bewijst dat de dode superieur blijft aan het koppel.¹³⁷ De kleine Tianbai zal het gezag van zijn vader verder trachten te zetten; hij is een kopie van Jinshan.

Het vereren van de voorvaders is een traditie die de harmonie tussen de levenden en overledenen in tact moet houden. De vooroudertablet wordt frequent in beeld gebracht in *Ju*

¹³³ LAU, J.K.W., a.w., 1991-1992, p. 6.

¹³⁴ ZHENGXING, Faye, "On Zhang Yimou's golden touch: a comparison between Judou and the Last Emperor", in: *Asian Cinema*, vol. 7, nr. 2, p. 80.

¹³⁵ Wellicht gaf Zhang Yimou een eigen interpretatie aan dit ritueel. Het proces waarbij de geest de weg vindt naar de andere wereld duurt 49 dagen (7x7). Uit: BODEN, Jeanne, a.w., 2006, p. 93.

¹³⁶ SUTTON, D.S., a.w., p. 39.

¹³⁷ LAU, J.K.W., a.w., 1991-1992, p. 8.

Dou, zelfs in de eerste sequentie. De macht van de voorouders is in het aardse leven nog bepalend.

Niet-officiële rituelen zijn de symbolische handelingen van het verven en behandelen van de stoffen. Ze refereren naar en onderstrepen de sociale onderdrukking van het koppel.¹³⁸

3.2.5 Maatschappijkritische blik

3.2.5.1 Metaforische personages

Zhang Yimou stelt dat er een logische band is tussen het verhaal en de sociale realiteit van het China van eind jaren '80, begin jaren '90. De charme van de tragedie is, volgens hem, het proces waarbij personages trachten te vechten tegen hetgeen hen bedreigt, tegen wat hen boven het hoofd hangt en wanneer ze niet langer zwijgen om zo te kunnen ontsnappen aan die situatie. Dat magnifieke proces willen we tonen in de film, stelt hij. We laten de negatieve kant van sociale taboes zien en de morele en sociale contrasten. De drie personages zijn een close focus van een maatschappij en van hoe mensen samenleven en omgaan met elkaar.¹³⁹ Daarenboven is de novelle waarop *Ju Dou* is gebaseerd, geschreven door een schrijver behorend tot een generatie die de Chinese samenleving analyseerde vanuit hedendaags perspectief, zelfs wanneer er op het verleden wordt gefocust. Centraal in hun werken staat de weerslag van de samenleving op het humane en innerlijke aspect.

Het is aan de kijker om symbolische connotaties te vinden. Daardoor zijn diverse interpretaties in omloop, die een historische of contemporaine kritiek inhouden.

Jinshan en de oudste dorpelingen staan voor het streng maoïstisch regime. De oude mannen vertegenwoordigen het systeem dat de macht nooit opgeeft. Evenwel refereert de oude Jinshan naar oude tradities en normen.¹⁴⁰ Tianbai wordt gezien als een soldaat van het Rode Leger, streng optredend tegen diegene die de wetten van Mao niet gehoorzaamt.¹⁴¹ Daarenboven is hij een volgzaam instrument van de oude wetten, alsook een middel van de voorvaders om de vrijheidsdrang en de overtredingen van zijn moeder te bestraffen.¹⁴²

¹³⁸ SUTTON, D.S., a.w., p. 39.

¹³⁹ SARTOR, Freddy, a.w., p. 13. A

¹⁴⁰ SARTOR, Freddy, a.w., p. 41. B

¹⁴¹ EBERT, R., *Ju Dou*, online recensie, april, 1991. URL:

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19910412/REVIEWS/104120303/> gevonden op 27/02/2007.

¹⁴² TANGHE, Rebecca, a.w., p. 52.

Het liefdeskoppel staat symbool voor de rebellie tegen het communistische regime.¹⁴³ Tianqing vertegenwoordigt personen die willen vechten tegen het regime, maar de moed en durf niet hebben. Weglopen om ergens anders opnieuw te beginnen met zijn gezin, wil hij niet. Wanneer daden gesteld moeten worden, kruipt hij in zijn schulp. Zijn houding staat symbool voor de grote groep Chinezen die karakterloos de traditie volgt en zo in stand houdt. Ju Dou is de afbeelding van het revolterende individu tegen de traditionele Chinese moraal. Gestimuleerd door seksuele verlangens, liefde, geluk, vrijheid en overlevingsimpulsen wil ze zich niet naar de confucianistische voorschriften schikken.

Yang Fengliang zegt dat het niet goed afloopt met Tianqing en die gedachte moet doorgetrokken worden naar het Chinese volk. In China (periode van begin jaren '90) moeten meer Ju Dous uit de massa opstaan, poneert hij. Gelukkig zijn er alsmaar minder Tianqings en meer Ju Dous. Het bloedbad op het Tian'anmen Plein zou anders niet plaatsgevonden hebben, beweert de cocineast. Hij reageert wat onwennig op zijn laatste uitspraak, maar herbevestigt zichzelf: *"Ik mag toch uitkomen voor mijn mening? Komt wat komt."*¹⁴⁴

3.2.5.2 Vrijheidsproblematiek

Een jongere generatie (het jonge koppel) wordt beknot door een beleid dat vasthoudt aan het conservatieve.¹⁴⁵ In de late jaren '80 moeten hoopgevoelens en hoge verwachtingen in China tijdelijk opgeborgen worden. Het optimisme van de late jaren '70 en de jaren '80 wordt deels vervangen door een maatschappelijk onrustig klimaat. In *Ju Dou* wordt het positieve vaak overschaduwd door het negatieve. Ju Dou wordt overheerst door haar man en de traditionele confucianistische maatschappij, maar vecht op individuele wijze terug. Tianqing durft in mindere mate ingaan tegen de heersende conventies. De vrouw streeft eigen geluk na en neemt het lot in eigen handen. We herkennen hierin een vorm van individualisme, na 1978 nieuw in China. Voordien stonden collectiviteit en gemeenschappelijkheid centraal. Langzaamaan maken die plaats voor het individu en zijn verlangens.¹⁴⁶ Het egocentrisme van Ju Dou kadert in die nieuwe context.

Daarnaast refereert de strijd van de vrouw en de daarmee gepaarde machteloosheid naar de toenmalige vrijheidsproblematiek, met als hoogtepunt eind jaren '80. Talrijke demonstraties

¹⁴³ TROTTER, A., *Ju Dou and Life on a string*, online bespreking. URL: http://www.ransomfellowship.org/articles_movies/M_JuDou.html.

¹⁴⁴ VUYLSTEKE, Catherine, a.w., p. 13.

¹⁴⁵ X, *Ju Dou*, online review. URL: <http://newint.org/issue226/reviews.htm>

¹⁴⁶ FARQUHAR, M., a.w.

voor meer democratie en vrijheid door studenten en intellectuelen hebben in die tijd plaats. Ook de productie van *Ju Dou* vond plaats in deze context. Daarenboven is meer vrijheid een persoonlijke drijfveer en erg belangrijk voor Zhang Yimou. Hij ijvert ervoor dat individuen opkomen voor zichzelf, zoals hierboven werd vermeld. Zowel *Ju Dou* als de Chinese bevolking slagen niet in hun opzet. Beiden worden beperkt door wat boven hen staat en waar ze geen grip op hebben: de traditionele sociale normen en de Chinese overheid. Hoewel er in de jaren '80 in Chinese context vrijheid heerste, loerden censuur en ordehandhavers altijd om de hoek. *Ju Dou* werd in Amerikaanse media omschreven als een gesluierde politieke allegorie over een jonge vrouw die tot een huwelijk gedwongen wordt waarin ze fysiek wordt mishandeld en misbruikt. Daarbij wordt de link gelegd met de gebeurtenissen op het Tian' anmen Plein.¹⁴⁷ Hoewel dit toen een typisch westerse benadering was van alles wat uit China kwam, weigeren bepaalde auteurs die link te zien. Ze nemen het niet dat Zhang Yimou politieke of maatschappijkritische boodschappen verwerkt in zijn creaties. Toch is de hier gestelde maatschappijkritische lezing bijzonder plausibel omdat de productiecontext en de motieven van een cineast bepalend zijn voor een film en Zhang Yimou en Yang Fengliang bevestigen de knipogen naar maatschappelijke tendensen. Die referenties waren slechts mogelijk door het verhaal te situeren in de jaren '20, een precommunistische tijd. De toenmalige situatie en leiders blijven zo buiten schot. Toch worden diverse zaken naar voren gebracht die eind jaren '80, begin jaren '90 problematisch waren. Een film die eenzelfde problematiek situeert in jaren '80 zou verboden worden, stelt Yang Fengliang. De hermetische wereld van de stoffenververij als allegorie zien voor de geslotenheid van de Chinese samenleving en cultuur, vindt de cocineast te vergaand. Het is een mogelijke westerse visie, stelt hij. Toch ontkent hij niet dat de personages *Ju Dou* en *Tianqing* een weerspiegeling zijn van de Chinese maatschappij. *Tianqing* is een typisch product van de Chinese cultuur, stelt hij. Hij berust in zijn lijdzaam lot en kiest eerder voor zelfonderdrukking dan voor strijd. *Ju Dou* is een weinig voorkomende persoonlijkheid in China van einde jaren '80. Het is haast een westers personage. Zij dringt er diverse keren op aan om weg te gaan en samen elders opnieuw te beginnen.¹⁴⁸

Het gevecht tussen de oude *Jinshan* en het jonge koppel kan ook gezien worden als een metafoor voor de interne strijd binnen het Chinese regime. De ouderlingen als de aanhangers van een conservatief beleid, de geliefden als symbool voor de progressieve

¹⁴⁷ STONE, Alan A., a.w.

¹⁴⁸ VUYLSTEKE, Catherine, a.w., p. 13.

hervormingsgezinde beleidspersonen. De jonge Tianbai symboliseert in die zin het actuele regime in het China van begin jaren '90. Het keert zich eerst af van Mao (zijn niet-biologische vader), maar houdt uiteindelijk vast aan de macht en tracht progressievelingen af te remmen (het koppel).¹⁴⁹ Zoals eerder vermeld, is de kleine Tianbai ook een knipoog naar het één-kind-beleid in China.

3.2.5.3 *Kritiek op feudalisme*

Ju Dou is een kritische demonstratie van hoe Chinese, traditionele conventies de persoonlijke verlangens onderdrukken en hoe iemand bepaald wordt door de maatschappij. Hoewel de cineasten het zelf niet vermelden en vooral de knipogen naar het toenmalige China belichten, biedt *Ju Dou* ook kritiek op de feudale samenleving die gedetermineerd is door de confucianistische leer. In *Curse of the Golden Flower* is die kritiek nog sterker. Deze twee verhalen zijn te vergelijken met elkaar. In beide films strijden vrouwen tegen de patriarch, tegen tradities en protocollen die hun leven bepalen, maar er niet onderuit kunnen. Beide films kennen geen happy end. China zal nooit het juk van tradities van zich kunnen gooien, net zoals ieder land zijn geschiedenis en culturele gewoontes met zich meedraagt. Het confucianisme zit vandaag de dag nog altijd diep geworteld in de samenleving. We denken hierbij aan het rechtssysteem, de gezagshiërarchie, de architectuur, de stadsorganisatie...

Ju Dou is een ouder werk van Zhang Yimou en wordt door bepaalde critici nog gezien als een Vijfde Generatiewerk. Het valt niet te ontkennen dat bepaalde zaken 'typisch' Vijfde Generatie lijken, hoewel deze kenmerken erg arbitrair en vaag geformuleerd zijn. Deze generatie liep hoog op met tradities en verheerlijkte traditionele waarden. Het is dan ook paradoxaal van ons om te beweren dat *Ju Dou* kritiek spuwt op de traditie van het confucianisme. Toch blijven onze stellingen opgaan omdat *Ju Dou* geen typisch werk meer is, het bepalen hiervan is eveneens erg arbitrair. Zhang Yimou bewandelt vanaf begin jaren '90 zijn eigen weg. Na *Ju Dou* brengt hij *Raise the Red Lantern* (1991) uit, waarin hij duidelijk kritiek spuwt op het confucianistisch systeem en de plaats van de vrouw daarin.¹⁵⁰ Het is aannemelijk dat hij dat ook doet in *Ju Dou*. Daarenboven zou het erg contradictorisch zijn wanneer Zhang Yimou het traditionele systeem en de waarden verheerlijkt door een erg donker, negatief en tragisch verhaal te representeren waarbij het confucianisme aan de basis ligt van die tragiek.

¹⁴⁹ SARTOR, Freddy, a.w. p. 41. B

¹⁵⁰ Aanvulling van Jeanne Boden.

De cineast speelt in op het debat dat centraal staat aan het begin de 20^{ste} eeuw. Naar zijn mening belooft het weinig goeds. Het combineren van Chinese patriarchie, vrijheid en westerse moderniteit lijkt in *Ju Dou* onmogelijk zoals dat ook blijkt uit de toenmalige maatschappelijke situatie. Men blijft steken in acties die worden tenietgedaan of weinig tot geen resultaat boeken.

3.3 Filmische eigenschappen

3.3.1 Cameravoering

Camerastandpunten en –invullingen ondersteunen het verhaal. Bijvoorbeeld wanneer Tianqing Ju Dou bespiedt door een gaatje in de muur, wordt als aangegeven welk soort relatie de twee zullen hebben, stiekem en verboden.

Zhang Yimou zet enkele hoofshots repetitief in. De beelden vanuit vogelperspectief op de stoffenververij waardoor het dak en de binnenplaats met veel gekleurde doeken te zien zijn, (zie bijlage 9, foto 1) bieden een overzicht over het fabriekje. Hij wordt ingebouwd aan het begin van een scène of sequentie. In totaal beslaan deze scènes tien minuten van de film. Zhengxing interpreteert deze shots als “dag in dag uit verandert er niks aan de structuur van het gezin”.¹⁵¹ Ander hoofshot is een longshot op de daken van de dorps huisjes. Het wordt een vijftal keer zes tot acht seconden getoond. Het is een beeld van stilte en dood.¹⁵² Deze herhalende beelden fungeren als rustpauzes in het verhaal, een reflectiemoment voor de toeschouwer. Zhang Yimou wil de kijker aanzetten tot kritische reflectie. Mede om deze reden hebben realistische elementen een symbolische connotatie in de film. Deze ambiguïteit en maatschappelijke knipogen, moedigen de toeschouwer aan om verder te kijken en te denken dan het gerepresenteerde.

Er worden diverse camerastandpunten gehanteerd, zoals shots vanuit vogel- en kikvors perspectief (zie bijlage 10), close-ups en longshots. De beeldcompositie is zelden symmetrisch, bijlage 10 illustreert dit. Alleen tijdens de scènes van het begrafenisritueel wordt strakke symmetrie gebruikt. Het camerawerk is vrij statisch; er zijn slechts enkele trage camerabewegingen. Zoals tilts en pans. Tilts zijn opwaartse camerabewegingen; hier wordt de grond als startpunt genomen waarna de camera omhoog beweegt. Pans worden gebruikt bij

¹⁵¹ ZHENXING, F., a.w., p. 75.

¹⁵² Ibid.

gesprekken tussen Ju Dou en Tianqing. De camera beweegt zich heen en weer tussen de personages.¹⁵³

De montage drukt een gevoel van ontwrichting uit en combineert beelden op een betekenisvolle wijze met elkaar. Het is een thematisch-intellectuele montage, ze heeft als doel en meerwaarde te creëren door shots te combineren op basis van hun thematische inhoud. Ze bevat ook fade.¹⁵⁴

3.3.2 *Auditieve suggesties*

Naast het visuele wordt ook het auditieve op symbolische wijze aangewend. Het neerstortend geluid van doeken wanneer Ju Dou en Tianqing voor de eerste keer seks hebben, gaat gepaard met een storend, irriterend, piepend geluid veroorzaakt door draaiende, houten wielen. Hun liefde wordt op luidruchtige wijze bezegeld. Het geluid suggereert de vrijpartij of het impliceert de strijd tussen de ethische codes en irrationele passie.

In de film worden driemaal kinderliedjes gezongen. Levendige, speelse en luchtige melodieën begeleiden tragische scènes en doodscènes. Dit reflecteert een nogal cynische houding tegenover de tragiek van leven en dood.¹⁵⁵ Nog een ander voorbeeld van een symbolische aanwending: als Jinshan een varken slacht als offer voor het maanfeest, is het getier van het dier goed hoorbaar op het moment dat Tianqing Ju Dou ondervraagt over haar blauw oog. Zij zegt in diezelfde sequentie "*Hoor dat varken zijn laatste levenskreet roepen.*" De situatie van het varken is te vergelijken met die van Ju Dou.

De muziek is traditioneel Chinees en ondersteunt dramatische momenten in de film.

3.3.3 *Setting*

De stoffenververij was geen origineel element in de novelle waarop Ju Dou gebaseerd is. Zhang Yimou vertelt dat hij dit visuele element toevoegde om de nieuwigheid en ook om het beeldverhaal meer vloeiend te maken. Een film heeft nood aan attractieve en interessante

¹⁵³ ROGERS, H., a.w.

¹⁵⁴ VAN HOVE, T., *De stijl van Zhang Yimou. Een literatuurstudie en filmanalyse van Shanghai Triad*, onuitgegeven licentiaatverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Communicatiewetenschappen, 2001-2001, p. 38.

¹⁵⁵ VAN HOVE, T., a.w., p. 39.

elementen die functioneren in het verhaal. Het zijn zaken die de films mooier maken.¹⁵⁶ Schoonheid in de films, is iets wat Zhang Yimou hoog in het vaandel draagt. De ververij en de kleuren creëren een prachtig universum. De zich ontpinnende tragedie is bijzonder zwaar, het kleurgebruik contrasteert hiermee. De setting heeft eveneens andere connotaties. We verwijzen hier naar het bovenstaande deeltje claustrofobie.

3.3.4 Schilderkunst

Jenny Kwok Wah Lau stelt dat er een verband is tussen de stijl in *Ju Dou* en traditionele Chinese schilderkunst. De film bevat vlakke, wijde en frontale shots die personages relatief stationair weergeven. Dit ligt in dezelfde lijn van de Chinese portretkunst en dat is weinig toevallig, volgens Lau, omdat de film zich concentreert op mensen en humane relaties. Zhang Yimou gebruikt in zijn encenering vier elementen die bepalend zijn voor de Chinese portretkunst: houding, gelaatsexpressie, afstand en omgeving. Ter illustratie haalt Lau één van de eerste interacties in de film aan. Tianqing wordt gevolgd door de camera en bezoekt zijn oom. Jinshan zit aan tafel te eten, op de achtergrond is het altaar voor de voorouders te zien. Zijn neef staat aan de andere kant van de tafel en buigt licht. Het contrast in houding is belangrijk: Jinshan zit, Tianqing staat rechtop. De oude man richt zijn hoofd op, de jongenman kijkt neerwaarts en nederig. Ook in gezichtexpressie is er verschil: Jinshan fronst van ongeduld, Tianqing lacht telkens verontschuldigend. Een derde belangrijk element is afstand: om geld te overhandigen aan Jinshan, zet Tianqing geen stap dichterbij, maar maakt een buiging en geeft het geld. De compositie is zo samengesteld dat de kijker onbewust veel meer te weten komt van de personages dan wat er enkel gebeurt. Dit is essentieel in de Chinese portretkunst.¹⁵⁷ Lau legt eveneens een link met de schilderkunst via de aangewende kleuren.

3.3.5 Expressionistisch kleurenpalet

Jenny Kwok Wah Lau ziet bij het kleurgebruik in *Ju Dou* een link met de Chinese schilderkunst, in concreto met de traditie van *nong cai huà*. Lau vertaalt deze term als *rich color painting*. Bepaalde karakteristieken van deze stijl, zoals het gebruik van expressionistische kleurvlakken, bewerkstelligt een gevoel van vrijheid en rebelseid. De film bevat twee belangrijke kleurenschema's: helderrood en felgeel vertegenwoordigen het positieve, blauw en donkerblauw het negatieve. Deze schema's zijn bepalend voor de sfeerschepping. Rood en

¹⁵⁶ NIOGRET, Hubert, "Interview with Zhang Yimou, 1994", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 61.

¹⁵⁷ LAU, J.K.W., a.w., 1994, p. 140-144.

geel worden hoofdzakelijk in het eerste deel van de film aangewend. Deze kleuren worden fletser en donkerder in het middengedeelte van de film. Bijvoorbeeld in de scènes waarin Ju Dou seksueel misbruikt wordt of wanneer Jinshan de ververij in brand tracht te steken. Lau interpreteert dit als het uiten van harde kritiek op het feodale systeem. De positieve kleuren worden op een minder aangename wijze gehanteerd waardoor ze negatief ervaren worden. Dit is een manier om kritiek te geven op de traditionele maatschappij.¹⁵⁸ Haar kleurenanalyse sluit aan bij wat Zhang Yimou en Yang Fengliang zeggen: kleuren zijn universeel waardoor ze ideaal zijn om gebeurtenissen te accentueren. Rood en diepgeel doen het hart van alle mensen opspringen, zwart bewerkstelligt het tegenovergestelde.¹⁵⁹

Ook de link met Chinese schilderkunst is plausibel. Zhang Yimou houdt van schilderkunst, vooral van traditionele Chinese schilderijen en de krachtige expressionistische stijl. Volgens hem zal op het einde van zijn carrière zijn algemene stijl kunnen omschreven worden als karakteristiek voor Noord-China, omdat hij houdt van het sterke, het doortastende en het snijdende.¹⁶⁰

Zoals daarnet gezegd, creëren de kleuren een prachtig universum die contrasteren met de tragedie. Het kleurgebruik botst soms met het verhaal, maar werkt ook begeleidend bij melodramatische momenten. Wanneer Ju Dou voor het eerst vrijt met Tianqing, worden heldere kleuren aangewend. Doel van die helderheid is: enkele frappante momenten uit hun leven oplichten, waarbij sterke en sprekende kleuren horen. Hun eerste vrijscène en de sterfscène van Tianqing bevatten dezelfde kleuren. Liefde en dood zijn van dezelfde orde.¹⁶¹ Zhang Yimou staat bekend om zijn bijzonder gebruik van kleur. Over de kleuren in *Ju Dou* zegt hij dat het kleurenpalet symbolisch wordt aangewend waarin rood en geel krachtige kleuren zijn die iets warm, opwekkend en vitaals uitstralen. Globaal gezien zijn de kleuren warm. Cocineast Yang Fengliang bevestigt eveneens de symbolische aanwending van kleur, maar stelt dat de aangewende kleuren evenwel een tegengestelde symboliek impliceren. Zo is de laatste tragische passage bijzonder licht. De kleuren en uitrollende geverfde doeken stof symboliseren emotionele effecten.¹⁶² Rood is gelijk aan passie, liefde, blijheid, moed, maar refereert ook naar bloed, verstikking en dood. Vooral passie en liefde in *Ju Dou* worden vertegenwoordigd

¹⁵⁸ LAU, J.K.W., a.w., 1994, p. 140-144.

¹⁵⁹ VUYLSTEKE, Catherine, a.w., p. 13.

¹⁶⁰ YE, Tan, "From the Fifth to the Sixth Generation: An interview with Zhang Yimou, 1999", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 158.

¹⁶¹ SARTOR, Freddy, a.w., p. 13. A

¹⁶² Ibid.

door rood. Wit duidt op puurheid en is een rouwkleur. Ju Dou en Tianqing zijn tijdens de begrafenis van Jinshan in het wit gekleed. Blauw verwijst naar het aardse in het bovennatuurlijke. Geel staat symbool voor het keizerlijke, goddelijke. Geel is de levensbrenger, nazomer, aarde en de zon. Het staat voor iets positiefs.¹⁶³ De doeken die hangen te drogen, vertegenwoordigen een scala aan gevoelens en symbolieken. Het ene moment wordt getekend door geluk, het andere door angst. De kleurenmix ondersteunt dit.

De vermenging van licht en kleur is vernieuwend en bewerkstelligt een oogverblindend effect. De overbelichting, voortvloeiend uit tegenlicht, duidt op de drukkende sfeer in *Ju Dou* en staat in contract met de donkere belichting binnenshuis en de nachtelijke dorpspanorama's die baden in een onwezenlijk blauw licht. Het creëert een sombere en vreesachtige sfeer. In bijlage 11 zit een voorbeeld. De belichting draagt toe tot de visuele pracht, maar is niet zomaar mooi. In het universum van Zhang Yimou vertellen kleuren altijd iets of laten ze iets voelen.

3.3.6 Acteurs

De rol van Ju Dou wordt vertolkt door de nu al internationaal bekende Gong Li. Yang Tiangqin wordt gespeeld door Li Baotian. Later zal hij nog meespelen in *Raise the Red Lantern*, *Shanghai Triad* en *Keep Cool* van Zhang Yimou. Veel andere werken heeft hij niet op zijn palmares.

Li Wei neemt de rol van Yang Jinshan op zich. Hij is een minder bekende acteur.

¹⁶³ SARTOR, F., a.w., p. 43. B

4 The Road Home : Wo De Fu Qin Mu Qin

The Road Home is de negende langspeelfilm die Zhang Yimou als regisseur verwezenlijkte en is gebaseerd op de novelle *Remembrance* van Bao Shi. Het kwam uit in 1999, hetzelfde jaar als zijn achtste feature *Not One Less*, beide lowbudgetfilms. Bepaalde critici beschouwen deze werken als een tweeluik omdat beide verhalen over een vastberaden dorpsmeisje, een dorpschool en een plattelandsgemeenschap handelen. De films werden vervaardigd door eenzelfde Chinese productiemaatschappij: Guangxi Film Studio in samenwerking met Beijing New Picture Distribution Company. Ook is het Aziatische filiaal van een Amerikaanse filmmaatschappij dezelfde, namelijk Columbia Pictures Film Production Asia. Het maakte deze coproductie mogelijk.

De film is het vierde niet - verboden werk in de cineast zijn oeuvre. *The Road Home* viel in eigen land zelfs in de prijzen. Hij ontving in 2000 de *Baihua Award* (Hundred Flowers Award) en Golden Rooster Award in China. Deze prijs wordt geschonken door het ministerie van Cultuur en is een van de meest prestigieuze awards. Het Chinese publiek bekroonde hem ook als de beste film van het jaar. De directeur van het Chinese filmfestival prijst de film omwille van de echte emoties en waarden die getoond worden en het nog in ere willen houden ervan door bepaalde mensen.¹⁶⁴ In Europa won de film de Zilveren Beer en de prijs van de Ecumenical Jury op het filmfestival van Berlijn. Op het Florida Filmfestival sleepte hij de publieksprijs in de wacht, alsook op het Sundance Filmfestival werd hij gelauwerd met de publieksprijs (wereldcinema). De film wordt door velen gesmaakt, wellicht omdat hij een universele thematiek behandelt: de liefde. Dat thema wordt overal erkend, een pluspunt voor een wereldwijde distributie.

De visies op *The Road Home* zijn erg verdeeld. Enerzijds wordt hij omschreven als een slap en leeg verhaal waarbij vaak vermeld wordt dat Zhang Yimou afwijkt van zijn kritische en politieke ondertoon. Anderzijds wordt de film geprezen net omwille van het eenvoudige liefdesverhaal en de prachtige beeldenstroom. Deze visies zijn typisch voor westerlingen bij het benaderen van Chinese werken. We benaderen dergelijke creaties al te frequent met de voorveronderstelling dat Chinese films, en zeker die van een cineast die meermaals in aanvaring kwam met de autoriteiten, een politieke ondertoon bevatten. Wanneer de regisseur

¹⁶⁴ X, "The Road Home by Zhang Yimou Wins Best Movie Prize", online artikel gepubliceerd Friday 13 October 2000, in: *People Daily*. URL: <http://english.peopledaily.com.cn>

dat ontken, stellen we dat hij bang is voor eventuele consequenties. Hoewel we altijd neigen te redeneren in deze vicieuze cirkel, blijft het niet onwaarschijnlijk dat er een politieke connotatie vervat zit in zijn werken. Vraag is alleen of dat werkelijk is om kritiek te spuwen. Het filmmedium zit verweven in een maatschappelijke context, alsook in een historische. Het is onvermijdelijk niet te refereren, bewust of onbewust, naar situaties of gebeurtenissen gerelateerd aan China's verleden en heden, net zoals dat ook in andere landen zo is. Chinese cineasten zijn, zoals eerder aangestipt, niet te spreken over die eenzijdige blik op hun werken. Een voorbeeld is de botsing tussen de organisatoren van het Cannes Festival en Zhang Yimou in verband met *The Road Home* en *Not One Less*. De organisatoren wilden enkel laatstgenoemde film opnemen in de programmering omdat daar wel een duidelijke boodschap in zat, volgens hen. De films werden volgens Zhang Yimou te veel bekeken met een politieke bril. Daarom trok hij de inzendingen terug in. De cineast was op zijn tenen getrapt dat zijn werken enkel en alleen worden gezien als pro- of anti- regering. In bijlage 12 zit een Engelse vertaling van Zhang Yimous brief aan de festivalorganisator. Ten gevolge van deze controverserige en negatieve publiciteit inzake de film, liep de release van *The Road Home* op de internationale markt vertraging op.

4.1 De story

The Road Home is een puur liefdesverhaal gebracht aan de hand van een raamvertelling, dat zich afspeelt over drie dagen. De raamvertelling werd geschreven in het hedendaagse China van de late jaren '90. Het verhaal speelt zich af in de jaren '90. Het vertelt dat de zakenman Luo Yusheng, de zoon van de plaatselijke onderwijzer Luo Changyu, terugkeert naar zijn ouderlijk bergdorp Sanhetun, gelegen in het noorden van China, om de begrafenis van zijn vader te regelen en bij te wonen. Thuis treft hij zijn met verdriet overmande moeder, Zhao Di, aan. Ze eist dat haar zoon ervoor zorgt dat haar man op traditionele wijze gedragen wordt van het provinciaal mortuarium naar het bergdropje. Luo Yusheng en de plaatselijke burgemeester zien dat oude, gedemodeerde en traditionele gebruik moeilijk te verwezenlijken en trachten de oude vrouw te overhalen om de kist op te halen met een tractor en ze zo te vervoeren. De vrouw houdt voet bij stuk en zal haar wil doordrijven. Dit sterk vrouwelijk personage is een leidmotief in de film, ook in de flashback, die het hoofd- en middendeel van de film bepaalt, is de kijker getuige van haar vastberadenheid. Dit herinneringsverhaal wordt verteld door Luo Yusheng. Hij haalt zich het uitzonderlijk liefdesverhaal van zijn ouders voor de geest, zich afspelend tijdens de jaren '50. Een 20 jaar jonge onderwijzer uit de stad komt naar het platteland om er de plaatselijke kinderen te onderrichten. Het gaat om Luo Changyu. Deze

jongeman springt in het oog van de toen 18-jarige Zhao Di. Dolverliefd onderneemt ze allerlei toevallige acties om onder de aandacht van de knappe nieuweling te komen. Hij blijft niet ongevoelig voor haar charmes. Hun geluk is van korte duur doordat Luo Changyu plots wordt opgehaald en verplicht mee moet naar de stad om zich te verantwoorden voor zogenaamde fouten tegen de ideologische dictatuur van het politieke denken. Zhao Di wordt erg ziek doordat ze in strenge sneeuwval te voet op zoek gaat naar en wacht op haar geliefde. Ondanks een verbod gaat Luo Changyu bij haar ziekbed waken waardoor hij gestraft wordt en ze weer een tijd van elkaar gescheiden worden. Twee jaar strijken voorbij. Beide geliefden wachten geduldig op elkaar. Wanneer hij terug is, blijven ze samen tot de dood hen scheidt.

Het verhaal eindigt opnieuw in de raamvertelling. De zoon beseft dat de wens van zijn moeder gerespecteerd moet worden en verzamelt de nodige dragers die uiteindelijk geen geld willen voor het dragen van de kist. Om ook aan de wens van zijn vader tegemoet te komen, geeft Luo Yusheng voor één dag les aan de kinderen in het oude dorpschooltje.

4.2 Thema's

4.2.1 *Onoverwinnelijke liefde*

Het valt niet te ontkennen dat het centrale thema in de film de liefde is. In eerste instantie de liefdesrelatie tussen man en vrouw. Zhao Di haar doorzettingsvermogen en toch schuchtere vastberadenheid om de jonge leraar te strikken, is overtuigend en hartverwarmend. Daarenboven is het ook universeel. Iedereen kent het vlinders-in-de-buik-gevoel of de toevallige ontmoetingen die een puberale reactie uitlokken. Regisseur Zhang Yimou stelt *“My Father, My Mother [andere filmtitel voor *The Road Home*] sings the praises of the truth and purity of love between a man and a woman. These are feelings common to all mankind.”*¹⁶⁵ Kortom, het gaat om de liefde tussen man en vrouw. Opvallend is dat er weinig tot geen fysiek contact is tussen de twee geliefden. Het lijkt om een pure platonische liefde te gaan. Alsof er een papieren muur staat tussen de twee. Het weglaten van expliciete seksuele daden of erotische situaties kan te maken hebben met de relatief jonge leeftijd van de twee protagonisten of het willen behouden van de focus op de puurheid van hun oprechte en zuivere emoties. Hoewel de censors relatief specifieke richtlijnen inzake seks opstelden (filmrichtlijnen van 1997, zie bijlage 7 of hoofdstuk 2), kan de voorzichtigheid op fysiek vlak ook

¹⁶⁵ X, “The Road Home by Zhang Yimou Wins Best Movie Prize”, online artikel gepubliceerd Friday 13 October 2000, in: *People Daily*. URL: <http://english.peopledaily.com.cn>

te maken hebben met het niet tegen de borst willen stoten van de CCP. Toch lijkt vooral het willen weergeven van de puurheid van liefde en emoties hier de meest plausibele reden. Hoewel seksualiteit niet expliciet wordt uitgewerkt, is die impliciet aanwezig. Het zijn van de zoon Luo Yusheng wijst op de seksuele relatie tussen de twee geliefden. Daarbij weerspiegelen ze het Chinese ideaalbeeld: een stabiel, gelukkig 'éénkindgezin' met een mannelijke nakomeling.

Bijzonder is dat Zhang Yimou dit als een typisch Chinees liefdesverhaal omschrijft. Het verhaal is duidelijk romantisch. Westerlingen benaderen romantische liefde op een andere wijze dan Chinezen. Chinezen kennen romantische liefde, maar uiten dat op een andere wijze dan in het Westen.¹⁶⁶ Misschien net daarom dat de film zo succesvol was op het Chinese vasteland: de Chinese toeschouwer kan even wegdromen; het is een vorm van escapisme. De cineast geeft aan dat tussen beide een papieren muur staat, dat ze elkaar niet aanraken. Dit is een Chinese attitude. De liefdesrelatie speelt zich af in de jaren '50. Toen was het nog ongewoon dat mannen en vrouwen elkaar in het openbaar aanraakten; naar buiten toe werden geen emoties of affectieve uitingen gesteld. Alle intimiteit speelt zich binnenshuis af. Het publiekelijk uiten van liefde in China is een recent fenomeen. Geleidelijk aan deed het zich voor vanaf de late jaren '90.¹⁶⁷ De cineast stelt dat romantische man-vrouwrelaties eeuwenoude filmthema's zijn. De kunst bestaat erin die op de juiste manier in te zetten en op bevredigende wijze uit te spelen.¹⁶⁸ Het weergeven van sentiment en het behandelen van de liefdesthematiek is als het dansen op een slappe koord. Zhang Yimou verliest zijn evenwicht niet.¹⁶⁹

Er zijn ook nog andere liefdesrelaties, weliswaar van andere aard dan de hoofdrelatie. De ouderliefde en familieliefde bijvoorbeeld. Zhang Yimou eist aandacht voor echte waarden zoals trouw, verbondenheid, samenhang, eerbied, erkentelijkheid en liefde van de kinderen voor de ouders.¹⁷⁰ De zoon komt tegemoet aan de wensen van zijn moeder en vader uit respect en liefde. Zijn gedrag is verbonden met filiale piëteit, een van de belangrijkste waarden in het confucianisme. Ook in *Curse of the Golden Flower* gaat Zhang Yimou in op deze thematiek. Daarnaast is er de liefde van de onderwijzer voor zijn vak, de liefde en het respect van het plattelandsvolk voor het onderwijs, alsook het engagement van Zhang Yimou voor het platteland en onderricht. Hij pleit voor meer en beter onderwijs. In de verpauperde gebieden

¹⁶⁶ Uit: *China voor beginners* met Daan Stuyven, "Jongerencultuur & Muziek" op 13/03/2008 en met Goedele Liekens, "Man – Vrouwrelaties" op 14/02/2008, Canvas.

¹⁶⁷ BODEN, Jeanne, a.w., 2006, p. 121.

¹⁶⁸ YA, Mut, "Zhang Yimou: Do You Have Any More Films, 1998", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 140.

¹⁶⁹ MEULEMANS, Rudi, "The Road Home", in: *Film & TV*, nr. 505, 2000, p. 13.

¹⁷⁰ SEGERS, Jules, "The Road Home", in: *Cinemagie*, jrg. 55, nr. 237, 2001, p. 46.

van China ontbreekt vaak geld voor een goede school. De afwezigheid van een schoolsysteem ontnemt kinderen het recht om kennis op te doen. Met *The Road Home* wil de cineast het China van de jaren '90 terug op het goede, morele pad brengen. Daarin ziet hij een pivotale rol weggelegd voor het onderwijs. Onderwijs is altijd belangrijk geweest in China. Dit is eveneens verbonden met het confucianisme. Het onderricht moet de jongeren opnieuw respect bijbrengen voor oude (confucianistische) waarden als geduld, filiale piëteit, samenhang, respect ... die volgens hem verloren lijken te gaan in de jaren '90.

In het werk wordt grote liefde geschonken aan het bereiden van maaltijden en de rol dat het eten speelt tussen het koppel. Het smeedt een band. Het is alsof Zhao Di gelooft dat de liefde van de man door de maag gaat. Eten en maaltijden zijn over het algemeen heel belangrijk in China. Eten is een bindingsmiddel en bevorderlijk voor de harmonie tussen mensen.¹⁷¹

Het lijkt onwaarschijnlijk dat in de jaren '50 zich een dergelijke liefdesrelatie kon ontplooiën omwille van de politieke toestand.¹⁷² Doel is niet een correct historisch drama projecteren. Het gaat vooral om het reflecteren van een mooi liefdesverhaal, dat het verschil tussen heden en verleden aantoont. Zhang Yimou stelt zelf dat het liefdesverhaal zich afspeelt tijdens een moeilijke periode van China's moderne geschiedenis. Het is onduidelijk of het verhaal zich tijdens de antirightist-campagne of tijdens de Culturele Revolutie afspeelt. We denken eerder tijdens de antirightist-campagne, want Luo Changyu komt naar het dorp om er de plaatselijke kinderen te onderrichten en niet om er zelf, als intellectueel, te leren van de boeren. Wanneer dat wel zo geweest zou zijn, valt het eerder te situeren tijdens de Culturele Revolutie. Het verhaal speelt zich ook af in de jaren '50, de Culturele Revolutie start officieel pas in de jaren '60. Zhang Yimou prefereert om deze moeilijke politieke periode weer te geven aan de hand van een poëtische en romantische methode en niet op een serieuze analytische wijze. De ware liefde die hij toont, maakt het mogelijk om penibele periodes in de geschiedenis te overleven.¹⁷³

Het is de eerste maal dat de liefde bij Zhang Yimou geen fatalistische uitwerking heeft. In *Ju Dou* wordt er geen simpel en mooi liefdesverhaal gebracht met een happy end. Liefde zorgt daar alleen voor ellende.

¹⁷¹ BODEN, Jeanne, a.w., 2006, p. 193.

¹⁷² BERARDINELLI, James, *The Road Home*, online review gepubliceerd, 2001. URL: http://www.reelviews.net/movies/r/road_home.html gevonden op 24/03/2008.

¹⁷³ *Director's Statement* op <http://www.sonypictures.com/classics/theroadhome/reviews/inex.html>.

4.2.2 Sterke vrouwelijke persoonlijkheid

De plot wordt gedreven door een vastberaden vrouwelijk personage die zowel in het heden als in het verleden wordt gerespecteerd. Het dorpsmeisje verovert het hart van Luo Changyu waardoor er een relatie ontstaat, gebaseerd op wederzijdse liefde. Hoewel vrije partnerkeuze al vanaf begin 20^{ste} eeuw werd verdedigd in China, gaat Zhao Di in tegen de eeuwenlange tradities van gearrangeerde huwelijken. Paradoxaal verdedigt ze later de traditie, want ze wil dat het lichaam van haar overleden man het hele eind van de stad naar het dorp wordt gedragen in de koude winterperiode. Een tweede paradox is dat het ritueel op traditionele wijze moet worden uitgevoerd, iets waar communisten tegen reageerden. Daarnaast houdt ze zich ook aan het gebruik van de zelfgeweven lijkwade voor op de kist. Opvallend hier is dat altijd de jongere generatie ingaat tegen de traditie. In het flashbackverhaal gaat Zhao Di in tegen de norm, maar in het heden, wanneer ze een oude vrouw is, houdt ze vast aan de oude gebruiken. Ondertussen de burgemeester en haar zoon, de jonge garde, dat niet ziet zitten. Deze structuur is enigszins een weerspiegeling van wat Zhang Yimou duidelijk wil maken. De jongeren van de jaren '90 lijken zich te verliezen in het nieuwe commercialisme en vergeten de respectieve normen, waarden en gebruiken te waarderen of te operationaliseren. Het gaat hier niet om een pleidooi voor een terugkeer naar tradities. Het is een poging om de jeugd en de mensheid in het algemeen eraan te herinneren dat mensen solidair moeten zijn met elkaar en dat geldbejag niet het hoogste goed mag worden. De oudere personages lijken dit te respecteren en beter te begrijpen dan de jeugdige, zoals het personage van Zhao Di in temporeel perspectief duidelijk maakt. Ook de woorden van Zhang Yimou ondersteunen bovenstaande stelling.

“In zekere zin is de film een ode aan het plattelandsleven. Het leven is er eenvoudig, maar zoals een Chinees spreekwoord zegt: ‘Terugkeren naar de eenvoudige dingen is het pad van de wijsheid.’ Ik heb niet per se het plattelandsleven willen verheerlijken, maar wel de denkwijze ginds. China is dat aan het vergeten. We veranderen alsmaar sneller in een maatschappij die volledig om geld en productiviteit draait. De echte waarden, de eenvoud van het dagelijkse leven, verliezen we uit het oog. China wordt verplicht veel te snel en te abrupt gewoontes en waarden van het Westen over te nemen. China heeft

geen tijd om alles op zijn eigen manier te verwerken. Dat heb ik met deze film in de verf willen zetten."¹⁷⁴

Kortom in de hedendaagse situatie moet plaats gemaakt worden voor emotionele rijkdom van tradities. Met de film wil hij duidelijk maken dat waarden en deugden als geduld en doorzettingsvermogen in tijden van tegenspoed, respect voor familie en de waardigheid van de complexloze plattelandsbevolking belangrijk zijn. De mensen leven er nog solidair met elkaar.¹⁷⁵ Andere interpretatie is dat Zhang Yimou zich met dit werk afzet tegen de vulgarisering van de Chinese cultuur en reageert tegen de (toenmalige) commercialisering van Chinese film.¹⁷⁶ Reflecterend hierop, in onze tijdsperiode, is het weinig waarschijnlijk dat Zhang Yimou zich afzet tegen de commercialisering van Chinese film. Zoals uit vele interviews blijkt, is hij erg begaan met de toekomst van Chinese cinema en wil hij die doen bloeien en groeien.¹⁷⁷ Hierbij beseft hij dat de filmindustrie, en dus filmcreaties, moeten meegroeien met de economische liberalisering van de Chinese markt. Films moeten een groot publiek aanspreken en bereiken, culturele producten moeten de kassa doen rinkelen. Met *Hero*, *House of Flying Daggers* en *Curse of the Golden Flower* slaagt hij in dat opzet. *The Road Home* werd verwezenlijkt in 1999, *Hero* in 2002, het doet vermoeden dat de cineast zich al bewust was van dergelijke strategieën. Hierbij beweren we niet dat Zhang Yimou de platte commerciële toer bewandelt. Hij vervaardigt films die een groot publiek aanspreken, Chinees en niet-Chinees, waarbij hij telkens een bijzondere en extra dimensie weet toe te voegen aan zijn creaties en hij erin slaagt om de Chinese film op het niveau van Hollywood te brengen.

Aan de hand van Zhao Di en de verhouding die ze heeft tot andere personages en gebruiken, schenkt de regisseur aandacht aan een samenhangsgevoel berustend op een solidaire gemeenschapshouding. Ook moeten we dit sterk vrouwelijk karakter plaatsen binnen de grotere context van Zhang Yimous oeuvre. Het wordt geschraagd door wilskrachtige, sterke, doorzettende vrouwelijke figuren. Voorbeelden zijn het al besproken *Ju Dou*, maar ook *Raise the Red Lanterns*, *The Story of Qiu Ju*, *Not one Less*, *Happy Times*, *House of Flying Daggers*. Het is een rode draad doorheen zijn oeuvre die doorloopt in *The Road Home* en zoals duidelijk zal worden ook in *Curse of the Golden Flower*. Ter verklaring voor de belangrijke rol die hij

¹⁷⁴ NOLLET, R. "Verlangen naar het verleden", in: *Tijd Cultuur*, nr. 10, 17 januari 2001, p. 10 EN
SEGBERS, Jules, a.w., p. 47.

¹⁷⁵ MOUNT, James, "The road home", in: *Sight and Sound*, jrg. 10, nr. 12, December 2000, p. 54.

¹⁷⁶ MEULEMANS, Rudi, a.w., p. 13.

¹⁷⁷ ERWEI, Li, "Paving Chinese Film's Road to the World, 1996", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 97.

toebedeelt aan de vrouw in *The Road Home*, vertelt Zhang Yimou dat in het China van de jaren '90 mannen en vrouwen ongeveer egalitaire relaties hebben. Toch zit een middeleeuwse denkwijze nog diepgeworteld in de samenleving en worden mannen als dominant beschouwd. Het zit ingebed in de geest van de mensen, vooral in de rurale gebieden. Zhang Yimou verdedigt en representeert de emancipatie van de vrouw op zijn eigen wijze. In *Ju Dou* en *Curse of the Golden Flower* verwerkt hij die eenzelfde boodschap. Hij projecteert sterke en zelfbewuste vrouwen die zich niet zonder meer neerleggen bij hun situatie. De novelles die de cineast selecteert om te adapteren, hebben als hoofdrol meestal een vrouw. Bijvoorbeeld *Raise the Red Lantern* (1991) is een verfilming van *Wives and Concubines* (1990), een boek van Su Tong. Deze schrijver heeft een aantal boeken waarin de hoofdrol is weggelegd voor vrouwen.¹⁷⁸ Vanuit narratief perspectief is het noodzakelijk de vrouw de hoofdrol te geven om het contrast in de verf te zetten met een feudale mentaliteit. De beste manier om een karakter of persoonlijkheid centraal te stellen, is ze in een moeilijke situatie plaatsen of in een complex sociaal milieu. Vrouwelijke personages beschikken over een inferieure sociale positie, maar zijn intelligenter en gevoeliger dan mannen, waardoor ze een publiek kunnen vervoeren of beroeren. Daarnaast is het, volgens hem, van belang dat een Chinees publiek een sterke actieve vrouw ziet omdat dit een recent fenomeen is.¹⁷⁹ In zijn werk wil Zhang Yimou de onderdrukking en beperkingen van het Chinese volk aan de kaak stellen. Volgens hem dienen vrouwen daar beter toe dan mannen.¹⁸⁰ Het opvoeren van vrouwelijke protagonisten is gerelateerd aan de idee dat zij de onderdrukking beter kunnen illustreren. Vrouwen hebben het altijd zwaarder te verduren dan mannen, stelt hij.¹⁸¹

4.2.3 **Metaforische objecten**

De oprechte gevoelens in de film worden vooral overgebracht door de beelden. Er is beperkte dialoog in de film. Bewust primeert het beeld op het woord. In interviews geeft Zhang Yimou dikwijls aan dat het visuele erg belangrijk is voor hem en dat het interessant is om een verhaal te vertellen aan de hand van beelden waarbij een kleine rol is weggelegd voor woorden. We kunnen dit zien als een restant uit zijn vroegere werken, die vaak beschouwd worden als 'typische' Vijfde Generatiefilms: het beeld speelt de hoofdrol en niet het woord. Om de emoties via beeldtaal over te brengen, wendt de cineast op poëtische wijze details en

¹⁷⁸ Persoonlijk voorbeeld van Jeanne Boden.

¹⁷⁹ CIMENT, Michel, a.w., pp. 21-22.

¹⁸⁰ MAYFAIR, Mei-Huy Yang, "Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou, 1993", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 38.

¹⁸¹ ERWEI, Li, a.w., 2001, p. 77.

symbolen aan. Sentiment wordt gekoppeld aan objecten en plaatsen. Bij de eerste ontmoeting tussen het toekomstige koppel, speelt een gevlochten rieten mand een belangrijke rol (zie bijlage 13). De mand draagt de oude Zhao Di nog altijd bij zich. Er is een porseleinen kom met blauwe bloemen die symbool staat voor het eten dat een band scheidt (zie bijlage 13). Eten die de harmonie tussen de twee personen bevordert. Daarom vindt Zhao Di het erg belangrijk dat Luo Changyu haar eten kiest en opeet. De kom is ook een symbool voor de liefde tussen de twee jongelingen. Wanneer Zhao Di de kom laat vallen en ze later hersteld wordt, bezit ze een tweede metaniveau. Ze staat symbool voor het meisje haar gebroken hart, dat na veel geduldtoefening gelijmd wordt. Er is eveneens een bijzondere rol toegekend aan de rode haarspeld die Zhao Di kreeg van Luo Changyu. Wanneer zij paard en kar hopeloos achterla rent, als hij naar de stad wordt gebracht, verliest het meisje de speld. Letterlijk en figuurlijk verliest ze haar dierbaarste bezit. Het weefgetouw is zowel belangrijk in het heden als in het verleden. In historisch perspectief weeft Zhao Di een rode doek, een vaandel ter bescherming van het nieuw gebouwde schooltje. De doek mag enkel en alleen geweven worden door het mooiste meisje van het dorp. Een ander weefgetouw staat in functie van de begrafenis van de Luo Changyu. Het kost zijn oude vrouw heel wat werk om de doek af te maken, maar vastberaden en traditioneel weeft ze het benodigde rouwdoek.

De twee Titanic-posters in de kamer van de bejaarde Zhao Di verwijzen naar de verwestering, de invloed van het Westen op de Chinese cultuur. Het Chinese cultuurleven is zijn weg kwijt door de overwoekerende commerciële drive, stelt de regisseur.¹⁸² In zijn snelle groei, neemt China het westerse model als voorbeeld. Dat veroorzaakt conflicten op diverse vlakken omdat Westen en Oosten in hun wortels fundamenteel verschillen. Eveneens verwijst de poster naar de opmars van Hollywoodproducties in China, iets waar Zhang Yimou vaak over spreekt in interviews. Een voorbeeld uit 1995: hij zegt dat Hollywoodproducties en Amerikaanse film erg populair zijn bij het Chinese publiek, vooral omdat ze in het verleden onbekend waren in China. Hij stelt zelfs dat het mogelijk is dat ze de Chinese filmmarkt overnemen. Toch vermeldt hij dat op lange termijn de markt gedomineerd zal worden door de Chinese film. Chinese cineasten willen hun stempel drukken en hun status opeisen.¹⁸³

¹⁸² RIST, Peter, *The Road Home*, online artikel gepubliceerd 31 August 2002. URL: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/roadhome.html gevonden op 14/03/2008.

¹⁸³ CHOW, Shuk-Yin, "The Extravagance and Simplicity of Zhang Yimou's Eye, 1995", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 70.

Naast objecten bevatten ook plaatsen en situaties metaniveaus. Voorbeelden zijn de waterput, het schoolgebouwtje en de weg. Hoewel er een dichtere waterput is, gaat Zhao Di altijd naar die naast het schooltje. Omwille hiervan staat deze plaats symbool voor haar vastberadenheid en voor haar verliefdheid. Op deze plek heeft ze perfect zicht op het gebouwtje en hoort zij de stem van de leerkracht. Later zal haar man begraven worden naast de waterput waardoor hij met zijn school verbonden blijft. De school en de waterput speelden een heel belangrijke rol in hun leven. Ook de weg is op eenzelfde wijze belangrijk. *The Road Home* vertelt letterlijk de weg naar huis voor Luo Changyu. Wanneer hij terugkeert van zijn politieke ondervraging, keert hij via die hoofdweg terug naar huis. Ook zijn overleden lichaam keert via die weg terug naar zijn thuishaven (zie bijlage 14, foto 3). In de film vertelt de zoon expliciet via een voice-over dat hun ontmoeting en hun liefde verbonden zijn met die weg. Hij staat symbool voor hun trouwe en onverwoestbare liefde, alsook voor Zhao Di's geduld en doorzettingsvermogen.¹⁸⁴ De weg symboliseert het zoekende en verliefde hart van het meisje omdat ze op die plaats meestal toevallige ontmoetingen met hem plant, wanneer hij op stap is met zijn klasje.¹⁸⁵ Bijlage 14, foto 4 toont dit tafereel. Daarom is het terugdragen via deze weg zo belangrijk; het is het laatste intense samenzijn van de twee op hun weg.

Zhang Yimou verwerkt op doordachte wijze en bewust symbolische dimensies in zijn films. Hij stelt dat een film uniek moet zijn in zijn idee. Om een werk een distinctieve artistieke waarde te geven, moeten verschillende aspecten van de samenleving, van het leven en van mensen aangeraakt worden. Hij keert zich af van films met hoge prijskaartjes door de vele technologische hoogstandjes met een simplistische, moraliserende boodschap of afgevlakte liefdesplot.¹⁸⁶ De cineast wil duidelijk dieper gaan dan enkel een verhaalweergave. Het aanwenden van symbolische niveaus is een noodzaak indien hij het leven, de mensen en de samenleving op een grondige, diepgaande wijze wil representeren.

4.2.4 Verleden versus heden

De kleuren geven reeds aan dat de cineast een onderscheid maakt tussen heden en verleden. De conventie om het verleden in het zwart-wit weer te geven, keert hij om. De flashback is in kleur. Hoofdrede hiertoe: het conflict tussen oude en nieuwe normen en waarden aangeven. Op een emotionele wijze weerspiegelt de regisseur de idee dat, wanneer men het noorden

¹⁸⁴ VAN HOVE, Tanja, a.w., p. 66.

¹⁸⁵ SARTOR, Freddy, "The road home", in: *Cinemagie*, jrg. 55, nr. 237, 2001, p. 43.

¹⁸⁶ WU, Cynthia, "Not One Less, 1998", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 132.

kwijt is in een wereld waar technologie en persoonlijke hebzucht het hoogste goed worden, het goed is om in het verleden te kijken en dat verleden is eventueel terug te vinden in ruraal gebied.

Tradities komen in het heden in het gedrang omwille van de nieuwe sociologische toestand. Aan het oude gebruik om de lijkst te dragen, kan moeilijk voldaan worden omdat er een tekort is aan sterke, jonge mannelijke draagkracht. Net zoals de zoon, trekken alsmaar meer plattelandjongens naar de stad om er te werken. Een probleem dat Zhang Yimou toen al even aan de kaak stelde. In zijn film *Happy Times* (2000) gaat hij dieper in op het probleem van werken. In het hedendaagse China is de werkloosheid in steden en de plattelandsvlucht een enorm probleem. Toch kan het dragen van de kist doorgaan doordat velen hun goed hart laten zien en hun respect voor hun oude leerkracht en zijn familie. Ze willen daarvoor geen financiële vergoeding. Hoewel Zhang Yimou kritisch staat tegenover de hedendaagse tijd, eindigt hij toch met een positieve noot over de Chinese mensen. Ze zijn niet geldjachtig en doen dit uit respect, eer, liefde en gemeenschapsgevoel. Deze positieve noot wil tonen hoe het zou moeten zijn of wil aangeven dat het met China toch nog niet zo slecht gesteld is en dat tradities toch nog blijven voortbestaan.¹⁸⁷

De koude, barre wintertoestand van de jaren '90 doet veel killer aan dan die in de flashback. Het lijkt erop dat er vroeger een ongekunstelde harmonie was tussen de menselijke gemeenschap en de natuur. Het verleden wordt gereflecteerd als een droomachtige perfectie waarin nog respect was voor het dorpsonderwijs (zie bijlage 15).

We willen hier ook nog even stilstaan bij de toepassing van de flashbacktechniek. Door die toe te passen, situeert Zhang Yimou het hoofdverhaal in het verleden, net zoals *Ju Dou* en *Curse of the Golden Flower* zich in het Chinese verleden afspelen. De raamvertelling situeert zich in de hedendaagse tijd waarmee hij de lijn van *Not One Less* doortrekt. Het is een aloude, gekende truc om 'historische' films te maken om zo het alziend oog van de censors te omzeilen. Het verhaal bevat geen controversiële elementen. Dus weinig problemen met de censors kunnen opgenoemd worden. Het lijkt erop dat de regisseur op veilig speelt. Zhang Yimou zegt dat de reden waarom zijn werken zich meestal afspelen in het verleden ligt in het feit dat historische

¹⁸⁷ Aanvulling door Jeanne Boden.

thema's en werken iets gemakkelijker het censuurproces overleven. Er is een beetje ademruimte en speelruimte bij historische subjecten.¹⁸⁸

Het ontbreekt niet aan kritiek in zijn werk, zoals hieronder duidelijk zal worden. De flashback speelt zich af in een periode tijdens de antirightist-campagne, een thematiek waar de overheid niet te happig op is. In de hedendaagse tijd is er kritiek op de consumptiemaatschappij en het verlies van goede waarden en normen. Een voorbeeld van kritiek op overdreven consumptiegedrag kunnen we afleiden uit het feit dat Zhao Di weefgaren recupereert uit een ander weefgetouw om de lijkwade te maken, in plaats van nieuwe te kopen. Deze waarden draagt de CCP hoog in het vaandel. Een juiste morele instelling helpt de natie vooruit en bevordert de harmonie en stabiliteit.

Het verhaal handelt over dood, humane fragiliteit en breekbare relaties. Dingen die vandaag alsmaar meer op het spel komen te staan. We kennen onze prioriteiten niet meer. Hoewel het verhaal temporeel in de late jaren '90 gesitueerd is, kunnen we er vandaag nog altijd uit leren.

4.2.5 *Het (traditioneel) alledaagse*

De filmtoeschouwer is getuige een heel alledaagse gebeurtenis: de ontmoeting tussen een vrouw en een man die uitgroeit tot een romance. Zhang Yimou focust niet op het najagen van materiële aspecten, als wel op de alledaagse, gewone activiteiten die plattelandsmensen uitvoeren, waarbij hij de aandacht voor en herwaardering van traditie bewerkstelligt. Niet door de zaken letterlijk weer te geven, maar door ze verfijnd te vervatten in gewone handelingen, bijvoorbeeld wanneer de kom met blauwe bloemen met heel wat geduld en vaardigheid hersteld wordt door een ambachtsman. De man zegt zelfs dat het kopen van een nieuwe kom, een goedkopere oplossing was. Een teken dat niet altijd voor de meest evidente weg gekozen moet worden. Het is noodzakelijk om extra tijd te maken en moeite te doen voor bepaalde zaken. Daarenboven laat hij ons kennismaken met primitieve, technologische vormen, doorgegeven van generatie op generatie, maar die langzaam aan het uitsterven zijn.¹⁸⁹ De alerte kijker beseft dat Zhang Yimou dit niet zomaar toont. De confrontatie met deze scène is meer zeggend. Ze zegt dat de nieuwste technologie niet het beste is en wil respect voor de traditie of de vroegere werkwijzen. In dit deel focust de cineast daarbij op oude waarden als geduld en uithouding. Net deze eigenschappen houden een gemeenschap overeind, zeker in

¹⁸⁸ YE, Tan, a.w., p. 160.

¹⁸⁹ CHOW, Rey, "The Everyday in *The Road Home* and *In the Mood for Love*", in: *Sentimental Fabulations. Contemporary Chinese Film*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 71.

harde tijden, zoals in '57 tijdens de antirightist-campagne. Logischerwijs krijgt het alledaagse een zichtbare connotatie; het wijst op de band tussen menselijke activiteit en natuurlijke omgeving. Het gaat om een terugkeer naar een utopisch doorzettingsvermogen, naar betekenisvolle acties, collectieve doelen en geluk.¹⁹⁰ Dit kan enkel nog in memorie. Bijvoorbeeld het belang van eten. In eerste instantie de aandacht die besteed wordt aan de bereiding en het consumeren ervan, gerepresenteerd met een welbepaalde voortvarendheid. Eten is een communale dienst, gecreëerd door één werkgroep voor een andere groep van het dorp. Eveneens weeft het een band tussen het meisje en de jongen. Chow wijst hier op overblijfselen van socialistisch gekleurd sentiment, met nostalgie voor het belang van humaan handelen.¹⁹¹ Misschien voelden de censors dit ook zo aan. Ze moeten het daarom nog niet zo letterlijk gelezen hebben als Chow; het gemeenschapsgevoel en idee van commune zitten erin verweven. Socialisme steekt de kop op en daarom krijgt de film zeker en vast een positieve connotatie voor de CCP.

4.2.6 Maatschappijkritische blik

The Road Home is niet zomaar een liefdesverhaal; er zit een subtiele, onderhuidse kritiek in vervat, die tussen de regels door valt te lezen. Het is opgebouwd aan de hand van diverse subtiele lagen en wil oproepen tot aandacht voor menselijke waarden en waardigheid. Met dit werk maakt Zhang Yimou geen expliciete politieke film, zoals hij trouwens nooit doet. Wat hem interesseert, is vooral het menselijke aspect. Hij aanschouwt en representeert hoe politiek een weerslag heeft op de gewone mens en op het algemene zijn.¹⁹² Dat is ook wat hem het meest interesseert: het weergeven van humane aspecten en de gevolgen die omgevingsfactoren daarop kunnen hebben.

Segers stelt dat *The Road Home* een poëtisch - realistisch gestileerde vertelstijl kent, die een subtiel verborgen, kritische politieke boodschap bevat. Hij schrijft dat Zhang Yimou beweert: *"In China is alles politiek, dus ook elke film, ook al is het tot op heden nauwelijks mogelijk sociale of politieke problemen rechtstreeks te behandelen. Men kan het alleen doen aan de hand van de verhoudingen tussen de personages."*¹⁹³ Het gaat de cineast vooral om de dieper liggende bedoelingen van een filmregisseur, om hetgeen hij wil representeren, om de wijze waarop hij dat doet en om de onderliggende principes.

¹⁹⁰ CHOW, Rey, a.w., pp. 71-72.

¹⁹¹ CHOW, Rey, a.w., pp. 74-75.

¹⁹² MEULEMANS, Rudi, a.w., p. 13.

¹⁹³ SEGERS, Jules, a.w., p. 44.

Met de plattelandsetting en de mensen ginds is Zhang Yimou vertrouwd. Tijdens de Culturele Revolutie werd hij verplicht om drie jaar als boer op het platteland te werken. Tijdens deze periode leerde hij over wat op het veld gebeurde of gerelateerd is aan het landbouwsysteem. Hij verwerkt deze ervaringen in zijn films.¹⁹⁴ De regisseur stelt dat de Culturele Revolutie hem volledig tot in iedere vezel heeft doordrongen. Het is een gebeurtenis die hij als uitgangspunt in het leven neemt om elementen mee te vergelijken of te contrasteren. Dit zet aan om te reflecteren over het leven en de maatschappij, om gevestigde waarden en tradities in vraag te stellen.¹⁹⁵ Ook heeft de cineast een band met het onderwijs op het platteland doordat vele familieleden van zijn moeders kant leerkrachten zijn in Chinese, rurale gebieden.¹⁹⁶ Daarbij gelooft de cineast dat wanneer er voldoende appreciatie en constructieve aandacht komt voor het (platteland)onderwijs, China opnieuw de goede morele weg zal inslaan. Aansluitend bij deze gedachte is dat Zhang Yimou onderwijs zo belangrijk vindt omdat tijdens de Culturele Revolutie het onderwijssysteem door Mao ondergewaardeerd werd en zelfs omvergeworpen. Daarvan was ook de regisseur zelf het slachtoffer. Het is een autobiografisch element, alsook kritiek op de Culturele Revolutie.¹⁹⁷ Hij bevestigt dit in de director's statement op de officiële Engelstalige site van *The Road Home*. Daarbij zegt hij eveneens dat de materialistische en geldgerichte maatschappij het onderwijssysteem en het leerprincipe devalueert.¹⁹⁸

De twee geliefden worden van elkaar gescheiden door het politieke regime. Luo Changyu moet naar de stad om zich daar politiek te verantwoorden. We kunnen dit opvatten als een onderhuidse kritiek op historische gebeurtenissen en als een aanklacht ertegen. De Culturele Revolutie is niet ver weg in de jaren '50, - vanuit hedendaags perspectief gedacht. Dit kan wijzen op de persoonlijke ellende die de cineast ervoer tijdens de regeerperiode van Mao. Meerdere keren laat hij zich uit over hoe verschrikkelijk het was dat gezinnen uiteen werden gehaald en liefdesbanden werden ontworcht door de Culturele Revolutie. Toch gaat de liefde niet dood omwille van politiek en overleeft hun relatie. Liefde is sterker dan ideologie en politieke structuur, wat we als een positieve en negatieve knipoog mogen zien naar de politieke praktijk toe. Positief omdat ze toch niet alles verwoestend is en ergens nog een menselijke dimensie bezit, negatief omdat ze het volk schade berokkende, zowel op emotioneel als fysiek vlak.

¹⁹⁴ CIMENT, Michel, a.w., p. 17.

¹⁹⁵ KWOK-KAN, Tam, a.w., p. 113.

¹⁹⁶ SEGERS, Jules, a.w., p. 47.

¹⁹⁷ STONE, Alan A., a.w.

¹⁹⁸ <http://www.sonyictures.com/classics/theroadhome/reviews/inex.html>

Segers stelt dat Zhang Yimou in deze film aangeeft dat de Culturele Revolutie Chinese tradities uitholde. Daarnaast laat de vertelstem weten dat Luo Changyu op de eerste schooldag voor de kinderen niet de verplichte officiële tekst voorleest, maar een door hemzelf geschreven tekst waarin hij waarden declameert die hij persoonlijk als belangrijk acht. Een rebellerende houding van een leerkracht. We denken niet dat het een expliciet politiek signaal is om in te gaan tegen de huidige beleidsmakers. Het is een boodschap geldend voor zowel de geschetste periode in het verleden en de toenmalige hedendaagse situatie, die gecontextualiseerd moet worden binnen het persoonlijke gedachtegoed van de regisseur. *“Het individu moet steeds vechten en vragen stellen, want wanneer men geen vragen stelt, zal niet zomaar iemand een antwoord geven. Er moet gestreden worden om iets te bereiken in China. Om problemen op te lossen, misschien zelfs de meest banale, moet men heel wat pogingen ondernemen en jaren spenderen om tot een oplossing te komen. Een statement maken is het begin van democratie. Ik wil meegeven dat iedereen, zelfs boeren, hetzelfde moeten doen: vechten om hun zaak te winnen en zichzelf ontdekken in de strijd om een persoonlijk doel te bereiken.”*¹⁹⁹ Hij voert een pleidooi voor de emancipatie van de boerenbevolking via het systeem van leren lezen en schrijven.²⁰⁰

Misschien doen we de film geweld aan wanneer we er politieke boodschappen en/of maatschappijkritiek in willen zien. Bepaalde auteurs menen dat wie hier een politieke boodschappen of maatschappijkritiek wil in lezen, de lyrische, inherente simpelheid van de film verstoort.²⁰¹ Toch kunnen we de idee dat ze erin vervat zitten moeilijk laten varen. Dergelijke lezing van de film is mogelijk en plausibel. Daarenboven kan alles onderbouwd worden. Zoals gezegd, is een film steeds te linken aan zijn maatschappelijke context, maar Zhang Yimou benadert diverse aspecten op een danige symbolische, connotatieve wijze dat toeval hier uitgesloten is. Toch willen we ook niet elk element terugvoeren tot een bepaald statement. Bijvoorbeeld het feit dat Luo Changyu om politieke redenen weg moet, is gewoon iets wat toen aan de orde was. Het is een realistische weergave van vroeger.

¹⁹⁹ CIMENT, Michel, a.w., p. 18.

²⁰⁰ SARTOR, Freddy, a.w., 2001, p. 43.

²⁰¹ X, *The Road Home*, online artikel gepubliceerd in 2003. URL: http://www.lovehkfilm.com/panasia/road_home.htm gevonden op 25/03/2008.

4.3 Filmische eigenschappen

4.3.1 Cameravoering

The Road Home kent een klassieke beeldtaal met perfecte kadrages die met een bepaalde terughoudendheid de gelaatsexpressie, verliefdheid en facetten van de vrouwelijke gratie accentueert. De poëtische, realistische filmtaal wordt beheerst door close-ups en longshots van de elkaar ontmoetende geliefden die blikken uitwisselen of wachten op elkaar, van voorwerpen en handelingen (zie bijlage 16). Het wachten en lopen van Zhao Di wordt repetitief weergegeven.²⁰² De statische camera weerspiegelt helderheid, eenvoud en begrijpelijkheid. De gehanteerde visuele stijl is een dichtertelijke filmtaal, die emotionele stimulansen bevat. In de filmexpressie primeert het visuele.

Het camerawerk brengt een spel van overdrukken en overvloeiers (zie bijlage 17), die het filmritme zijn vloeiende beweging verleent. Bijvoorbeeld de sequentie waarin Zhao Di haar haarspeld zoekt. Daarnaast zijn de diverse ritme bepalende rijopnamen karakteristiek. Bijvoorbeeld wanneer Zhao Di er niet in slaagt Luo Changyu in te halen wanneer hij naar de stad wordt weggevoerd. De ritmische beeldenpracht weerspiegelt de oprechte en diepe sentimenten van de personages en laat ze voelen. Het werk bevat eveneens filmrijmen: de beelden van de oude Zhao Di, die het weefgetouw bovenhaalt om er het rouwdoek mee te vervaardigen en haar jongere versie, die een rode geluksdoek weeft voor het nieuwe schooltje.²⁰³

In de film worden heel wat details aangewend en daar ligt de kracht en doordringende werking van deze creatie. Een blik, een gebaar, een hoofdknik, een oogopslag, een toevallige ontmoeting, de zorg waarmee de maaltijden worden bereid, de wijze waarop de porseleinen kom wordt neergezet, het korfje...²⁰⁴ (zie bijlage 18 en bijlage 13) deze elementen zijn erg belangrijk omdat net hier de symboliek en een extra dimensie verwerkt zitten. Zhang Yimou vertelt een verhaal aan de hand van beelden; het visuele ondersteunt en domineert het narratieve. De cinemascopebeelden stralen een bijzondere warmte, zuiverheid, sereniteit en schoonheid uit. De personages worden in een expressieve verhouding tot hun milieu en in het landschap geplaatst.²⁰⁵

²⁰² MEULEMANS, Rudi, a.w., p. 13.

²⁰³ SEGERS, Jules, a.w., 2001, p. 49.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ SEGERS, Jules, a.w., 2001, p. 48.

4.3.2 Kleurenpalet

Er wordt zowel gebruik gemaakt van zwart-wit als kleurenbeelden. Begin- en eindsequentie spelen zich af in de toenmalige contemporaine jaren '90, weergegeven in rauwe, koude grijsachtige beelden. De flashback, te situeren in de jaren '50, wordt beheerst door warme, intense en doordringende kleuren. Bijlage 15 illustreert dit. Opnieuw kunnen we duiden op een symbolische aanwending. Niet alleen wordt de hedendaagse tijd zo weergegeven omwille van de droevige sfeer door het overlijden van Luo Yusheng. Hij is eveneens te relateren aan Zhang Yimou's hoofdmotief van de film. Om zijn boodschap kracht bij te zetten, wendt hij kleuren aan. Het effect van kleur is universeel. De grijze, grauwe kleuren duiden aan dat in het China van de jaren '90 oude normen, waarden, liefde en respect vergeten worden. Zonder een moralistisch patroon te hanteren, laat de regisseur via de warme kleuren voelen dat het vroeger op bepaalde vlakken beter was. De idee van samenhang en solidariteit waren toen nog meer van kracht, zonder daarbij het verleden te verheerlijken. Kern is: het verschil tussen vroeger en nu extra in de (kleur)verf te zetten en op die manier de boodschap via beeldtaal over te brengen en uit te drukken. Het kleurenpalet staat eveneens in relatie tot de bloeiende liefde tussen twee jongen mensen. Het evoceert de schoonheid en diepte van de sterke liefdesband tussen Zhao Di en Luo Changyu.²⁰⁶ Opvallend is de omkering van de conventies door Zhang Yimou: het verleden wordt niet in het zwart-wit weergegeven.²⁰⁷ Het verleden is mooier dan het heden; dit wordt extra weerspiegeld door de kleuren.

Het landschap wordt gedomineerd door oker. Rood speelt eveneens een hoofdrol: de nieuwe jas, de haarspeld en het geweven doek (zie bijlage 19).

4.3.3 Het auditieve

Omdat *The Road Home* overwegend een beeldverhaal is, is er beperkte dialoog in de film. De muziek, gecomponeerd door San Bao, legt de juiste klemtonen en onderstreept bepaalde scènes. Ze weerspiegelt de emotionele lading van de beelden waardoor het geheel een aangrijpend reliëf krijgt.²⁰⁸ Sommigen beweren dat de filmmuziek erg westers aandoet, waarbij Zhang Yimou afstand neemt van het gebruik van traditionele instrumenten. De muziek zou zelfs parallellen vertonen met de soundtrack van *Braveheart*.²⁰⁹

²⁰⁶ SEGERS, Jules, a.w., 2001, p. 46.

²⁰⁷ MOUNT, James, a.w., p. 54.

²⁰⁸ SEGERS, Jules, a.w., p. 50.

²⁰⁹ CLIFFORD, Robin, *The Road Home*, online review. URL: <http://reelingreviews.com/theroadhome.htm> gevonden op 24/03/2008. *Braveheart* (USA: Mel Gibson, 1995).

Andere keren zijn er natuurgeluiden, zoals fluitende vogels en kippen te horen; ze hebben een expressieve uitwerking. Het inzetten van stiltes past perfect binnen de romantische setting. Een ander belangrijk auditief element is de stem van Luo Changyu. De reciterende toon van de leerkracht is determinerend voor de film. Ditt toont ons, westerlingen, niet alleen dat het Chinese onderwijssysteem verschilt van het onze, maar vestigt ook de aandacht op het belang en de waarde van het onderwijs. Op het einde krijgt de stem een extra emotionele betekenis, vooral voor de bejaarde Zhao Di die even denkt haar man te horen wanneer haar zoon voor één dag lesgeeft in het dorpsschooltje. Een belangrijke zin die driemaal herhaald wordt, is *'Know your past. Know your present'*. Veelzeggend en ondersteund bij hetgeen we beweerden het hoofddoel te zijn van de cineast.

4.3.4 Montagestructuur

De flashback start met een close-up van een jong meisje dat aangeeft dat het komende verhaal opgebouwd is vanuit het perspectief van Zhao Di. Naar het einde van het verhaal toe zitten de vertelstem, de raamvertelling en het herinneringsverhaal in elkaar verweven aan de hand van een parallelmontage. In die montage laat de stem van de zoon, die voor één dag lesgeeft in het schooltje, de hedendaagse beelden overvloeien in beelden van het verleden die Zhao Di zich herinnert bij het horen van haar zoons stem.

Op het eerste gezicht lijkt het een bijzonder simpel verhaal. Toch zit het iets complexer in elkaar dan gedacht. Enerzijds zegt Zhang Yimou dat hij het simpel houdt om mensen duidelijk te maken hoe China in elkaar steekt.²¹⁰ Eenvoud geeft de verbeelding speelruimte waarin de toeschouwer zijn fantasie, emoties en interpretaties kan projecteren. Hij laat dus ruimte voor eventuele andere lezingen voor diegenen die een liefdesverhaal onbevredigend achten. Anderzijds biedt de eenvoud de mogelijkheid om onderhuidse kritische elementen te verbergen. Voor deze Chinese regisseur gaat het om een spel van onthullen en verbergen.

“Een filmregisseur moet steeds origineel, verschillend en uniek zijn. Mijn liefde voor originaliteit in creaties is fundamenteel. Originaliteit zit ingebed in individualiteit, een cineast moet een sterke persoonlijkheid hebben wanneer hij karaktervolle, diepgaande en succesvolle films wil bekomen. Een andere belangrijke factor is de idee van objectiviteit waarmee ik verwijs naar het belang van realisme in mijn werken. Realiteit wordt vaak uit het oog verloren bij het construeren van een verhaal en dat is te

²¹⁰ SEGERS, Jules, a.w., p. 48.

compenseren met het cultiveren van individuele perspectieven. De combinatie van die twee elementen bepalen de stijl van een film en eveneens de tijdelijke stijl van de cineast. Het gaat erom China en zijn mensen in beeld te brengen met de nadruk op een uniek aura of vanuit een bijzonder perspectief. Ik schenk veel aandacht aan het pakket en scenische arrangementen om de karakters goed te kunnen schetsen. Daarenboven kunnen karakters niet langer ingezet worden op een symbolisch niveau; de veranderde tijdgeest maakt het onmogelijk om een unieke representatie te bieden van een karakter. Scènes moet nu allegorisch en symbolisch worden. Daarenboven zitten we met het probleem, waarmee afgerekend moet worden, dat boodschappen in de werken diep begraven moeten zitten, maar dat er ook een transmissie moet plaatsvinden. Het gaat om het probleem van verbergen en onthullen. De moeilijkste opdracht is om het publiek terzelfder tijd te doen voelen én te doen denken. Het is niet interessant om zich blind te staren op oppervlakkige, mooie beelden; ze moeten een boodschap en diepgang bevatten. Daarom pleit ik ervoor, dat wanneer een regisseur dat wil bereiken, hij zich de vraag moet stellen waar de receptiegrenzen van het publiek zich manifesteren en wat het doel is van een film of zelf extreem zich af te vragen wat een film eigenlijk is.”²¹¹

Wellicht daarom dat Segers in *The Road Home* elementen uit de Chinese schilderkunst terugvindt. Hij stelt dat de schilders een specifieke relatie uitwerken tussen ruimte en object. Bijvoorbeeld het tonen van één blad representeert de hele herfst of door het tonen van één bepaald element wordt in principe heel de wereld bedoeld. Hij stelt dat Zhang Yimou zich door deze oude kunstfilosofie laat inspireren, net zoals hij zich spiegelt aan de oude Chinese esthetische traditie van het dichterlijke vertellen of de verhalende poëzie.²¹² Deze Vijfde Generatieregisseur houdt van schilderkunst, vooral van traditionele Chinese schilderijen en de krachtige expressionistische stijl. Hij beweert dat zijn algemene stijl op het einde van zijn carrière beschreven zal kunnen worden als karakteristiek voor Noord-China en dit omdat hij van het sterke, het doortastende en snijdende houdt.²¹³

4.3.5 Acteurs

De jonge Zhao Di wordt vertolkt door de toen nog beginneling Zhang Ziyi die haar filmdebuut maakte met *The Road Home*. Op dat moment is ze ook te zien in *Crouching Tiger, Hidden*

²¹¹ KWOK-KAN, Tam, a.w., pp. 110-112. (Vrij vertaald).

²¹² SEGERS, Jules, a.w., p. 48.

²¹³ YE, Tan, a.w., p. 158.

*Dragon*²¹⁴. *The Road Home* kwam pas in 2000 uit in het Westen, in China in 1999. De actrice was een ster in wording en is vandaag al een Hollywoodster. Ze speelde ook mee in *Hero* en *House of Flying Daggers* van Zhang Yimou's hand. In Hollywood maakte ze eveneens furore door *Memoires of a Geisha*²¹⁵. Zhang Ziyi vertolkt met elfachtige schoonheid haar personage (zie bijlage 16 bij close-ups, bijlage 18 en 19). Haar gezichtje is als van een popachtig Chineesje. Haar karakter en alle andere karakters hebben een natuurlijke air over zich waardoor het verhaal zo waarachtig indringend is.

Omdat *The Road Home* pas later op de Amerikaanse, westerse markt kwam, leggen vele westerse kijkers de link tussen *Crouching Tiger, Hidden Dragon* en haar debuutfilm. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* was een enorm succes en hielp de actrice haar carrière lanceren. Later zal Zhang Yimou meer inspelen op het feit dat ze grote naam en faam kent bij een breed mondiaal publiek. Vanaf 2000 lijkt hij zelfs alsmaar meer en meer op zoek te gaan naar bekende Aziatische acteurs om mee samen te werken. Misschien omwille van zijn persoonlijke appreciatie voor hen, maar ook marktstrategie is hier aan de orde. Films met bekende sterren lokken publiek. Het hele Hollywood- en sterrenstelsel steunt hier grotendeels op. Het is een aanslaande strategie, zeker het proberen waard voor de Chinese filmindustrie. Zoals we later bij de analyse van *Curse of the Golden Flower* zullen aanhalen, is de bloei van de Chinese filmindustrie erg van belang. Het inzetten van grote sterren werkt stimulerend voor die groei en de uitstraling van Chinese film. Het komt China ten goede; het zou verwonderlijk zijn dat censors ingaan tegen films die hun natie een stap vooruithelpen. Daarenboven mag niet vergeten worden dat Aziatische acteurs alsmaar populairder en bekender worden. Alsnog biedt het de industrie enkel voordeel.

²¹⁴ *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Taiwan: Ang Lee, 2000)

²¹⁵ *Memoires of a Geisha* (USA: Rob Marshall, 2005)

5 Curse of the Golden Flower: Man cheng jin dai huang jin jia

Curse of the Golden Flower is een vijftiende filmische creatie van Zhang Yimou. Het is de derde film, na *Hero* en *House of Flying Daggers*, waarin hij het wuxiagenre verwerkt. In de vorige twee werken ligt de nadruk eerder op gevechtkunst, in *Curse of the Golden Flower* ligt het accent op het verhaal en in mindere mate op de actiescènes. De film is te omschrijven als een combinatie van melodrama en wuxia. Het is zelfs meer gepast om over een tragedie te spreken dan over een melodrama omwille van het ontbreken van een happy end. Het werk is gebaseerd op een modern²¹⁶ Chinees theaterstuk *Thunderstorm (Leiyu)* (1933), geschreven door Cao Yu. Het is een van de meest gekende werken in de canon van moderne Chinese teksten en zo belangrijk dat het deel uitmaakt van het basisrepertoire van de dramastudenten. Het verhaal handelt over een welgestelde familie. De onderlinge familiale relaties zijn erg complex en worden beheerst door bedrog. Het verhaal focust op de thematiek incest en op een corrupte patriarch. Gevolg hiervan en van de morbiditeit en corruptie in het China van de jaren '30: familiale disintegratie.²¹⁷ De cineast wil in wezen aantonen hoe mensen worden verwrongen, onder druk gezet en moeten vechten om te overleven onder het feudale systeem in China. Het verhaal bevat heel sterke karakters en karakterisering en vooral die zijn inspirerend voor de cineast. *Curse of the Golden Flower* is geen exacte verfilming van *Thunderstorm*, maar is erop gebaseerd. De film legt de nadruk niet op incest, wel op de corrupte machtsgeile patriarch en diegenen die trachten in te gaan tegen zijn gezag en macht. Zhang Yimou vond het interessant om het verhaal te transporteren naar de Tangdynastie, een van de meest flamboyante dynastieën van China's keizerlijk verleden.²¹⁸ De meerderheid van zijn werken zijn van historische aard; hij houdt van historische verhalen. Wanneer een tragisch verhaal in beeld wordt gebracht, moeten bepaalde karakters onder maatschappelijke druk geplaatst worden waarbij de uitwerking van die maatschappelijke druk moeilijk is. Voor de censors was het zeker problematisch geweest wanneer het verhaal zich in het contemporaine China afspeelde. Dat is een van de redenen waarom Zhang Yimou diverse verhalen in het verleden situeert. Hij koestert geen bijzonder gevoel over een bepaalde historische periode.

²¹⁶ Modern in Chinese context verwijst naar periode van 1911-1949.

²¹⁷ <http://www.srcf.ucam.org/cuccs/play2005/thunderstorm/index.htm>

²¹⁸ ROBERTS, Sheila, "Curse of the Golden Flower", online interview op *MoviesOnline*. URL: http://www.moviesonline.ca/movienews_10798.html gevonden op 14/03/2008.

De keuze van een bepaalde periode is slechts een praktische maatregel. Historische verhalen geven meer ruimte voor verbeelding en uitbeelding.²¹⁹

Curse of the Golden Flower werd (vanzelfsprekend) niet verboden in China omdat er heel veel staatsgeld werd ingepompt. Dit soort producties helpen de Chinese filmindustrie groeien en een waardevolle speler zijn op de mondiale filmmarkt, iets waar de overheid 100% achter staat. Om de film winstgevend te maken, moet het driedubbele verdiend worden van wat werd geïnvesteerd. Onhaalbaar indien het werk enkel uitkomt op de binnenlandse markt. “*Exporteren is een noodzakelijke optie*”, zegt Zhang Yimou.²²⁰ *Curse of the Golden Flower* bracht 250 miljoen yuan (= 22 625 000 euro) op.²²¹ Grote budgetten en commerciële stunts zorgen ervoor dat kritische stemmen de creatie enkel benaderen vanuit een commercieel oogpunt of stellen dat die alleen vanuit dat standpunt werd vervaardigd.²²² De film is de duurste Chinese productie ooit. In de Beijing Filmstudio’s werd het interieur van het keizerlijk paleis volledig opgebouwd. De exterieurscènes werden geschoten op de grootste buitenset ooit gebouwd in China. Kost noch moeite werden gespaard voor dit werk, waar zes maanden preproductie en zes maanden inblikwerk aan te pas kwam. *Curse of the Golden Flower* is een box-officesucces. De film had ongekend succes in de Chinese zalen, ook op internationaal gebied lokte hij heel wat publiek. Het is een waardevolle concurrent in de blockbusterstrijd met het dominante Hollywood. Deze productie is duidelijk bedoeld om de internationale markt te veroveren. Dat laat de sterrijke cast ook blijken. Het lijkt erop dat in China deze grote productiemethodes dominant zullen worden. Dat impliceert het creëren van commercieel machtige films en daaruit volgend machtige regisseurs en acteurs. Veel reclame is een must om een werk onder de aandacht te brengen. Enkel op die manier boeken dergelijke films succes, zoals *Curse of the Golden Flower* dat deed.

Het commercieel aspect bij deze creatie kan niet genegeerd worden, maar stellen dat het enkel om een leeg en plat spektakel gaat, slechts op winstbejag belust, is een stapje te ver. Wie de film voor de eerste maal bekijkt, is overdonderd door de visuele pracht en praal. Het verhaal is behoorlijk complex; een aandachtige toeschouwer, die zich niet te snel laat afleiden door de praalzucht, is een vereiste. Omwille van de visuele overdaad heeft de kijker niet de tijd

²¹⁹ FAN, Lili, “Interview with Zhang Yimou”, online interview gepubliceerd op *Asian Source*, 25/05/2004. URL: <http://www.asiasource.org/arts/zhangyimou.cfm> gevonden op 14/03/2008.

²²⁰ ZAN, Jifang, “The Filmmaker’s Dilemma”, online artikel gepubliceerd op *BeijingReview.com*, 08/01/2007. URL: <http://www.bjreview.com> gevonden op 24/11/2007.

²²¹ X, Zhang Yimou’s “Curse” Tops Mainland Box Office, online artikel gepubliceerd, 05/01/2007. URL: <http://www.crinordic.com/> gevonden op 20/11/2007.

²²² ZAN, Jifang, a.w.

om te reflecteren, het is soms frustrerend niet meteen diepere betekenissen of beelden te detecteren. Toch speelt zich - naar goede gewoonte - onder de oppervlakte heel wat meer af en brengt Zhang Yimou een goed doordacht en verteld verhaal. *“Kritische stemmen munten het op de, zogezegde, nietszeggende visuele effecten die de plaats innemen van warme en ontroerende verhalen. Tegenwoordig worden die met onverschilligheid benaderd”*, zegt Zesde Generatieregisseur Jia Zhangke. *“Het is de ironische realiteit van de hedendaagse Chinese filmindustrie”*, stelt hij. Daarenboven vallen historische kostuumdrama’s en kungfu bijzonder in de smaak bij het overzeese publiek. Het is aan Chinese cineasten om succesvol te balanceren tussen commerciële successen en de ware aard van het filmmaken.²²³ Opvallend is dat in reviews van *Curse of the Golden Flower* de typische benadering van Zhang Yimou en zijn creaties achterwege wordt gelaten. Nergens lijken politieke, kritische ondertonen of symbolische elementen aanwezig te zijn. Er wordt vooral gefocust op het overdadig kleurengebruik, visual effects, de kostuums en de sterrencast. Enerzijds wordt gesteld dat het een weinig sterk verhaal vertelt en het verhaal slechts werd aangewend om visuele uitspattingen te kunnen veroorloven. Anderzijds wordt meer ingegaan op het verhaal zelf. Westerse critici vergelijken het vaak met Shakespeariaans drama en herkennen er een oedipale verhaallijn, zonder er dieper op in te gaan.

Curse of the Golden Flower werd achttien keren genomineerd en won zevenmaal een award. De belangrijkste zijn de nominaties voor een Oscar en een Asian Film Award. Het won een Hong Kong Film Award.

5.1 De story

Het verhaal speelt zich af in de late Tangdynastie in China (618-907 na Chr.), tiende eeuw na Christus. Geleidelijk aan maken we kennis met de personages. De regisseur neemt zijn tijd om de intriges en complexe relaties tussen keizer Ping, keizerin Phoenix en hun drie zonen voor te stellen. Met het Chrysantenfestival in aantocht wordt het paleis in gereedheid gebracht voor de festiviteiten. Het plein voor de keizerlijke residenties staat vol met gele chrysanten en de keizerin borduurt bedreven gouden chrysanten. De keizer en zijn tweede zoon prins Jai komen terug van een missie, beiden om het festival te vieren. De relatie tussen de keizer en keizerin is bijzonder koel; ze leven naast elkaar. Keizer Ping heeft totale macht over haar. Om de twee uur en al tien jaar lang, moet ze een, door hem samengesteld, medicijn innemen, zogezegd om haar bloedarmoede te verhelpen. Hoewel ze weet niet ziek te zijn, neemt ze het plichtgetrouw

²²³ ZAN, Jifang, a.w.

in. Het maakt haar bijzonder achterdochtig en na onderzoek ontdekt ze dat de keizer sinds kort zwarte schimmel toevoegt aan het drankje waarvan de keizerin langzaam krankzinnig wordt. Uit wraak beraamt keizerin Phoenix een revolte tegen de keizer die ze laat uitvoeren op de avond van het Chrysantenfestival. Ze roept de hulp in van haar meest loyale zoon, prins Jai. Hij wordt in een onmogelijke positie geplaatst door te moeten kiezen voor zijn vader en keizer of zijn moeder. Moederliefde overwint de twijfels. Ook kroonprins Wan weet wat er te gebeuren staat. Hij vertelt alles aan zijn vader. Hij wil niet dat het volk denkt dat hij het hele opzet heeft bedacht om zo de troon te kunnen bestijgen. De geplande coup mislukt voordat hij begonnen is. De winnaar is en blijft de keizer, een overwinning met een wrange nasmaak: zijn drie zonen zijn dood en de vrouw waar hij niet van houdt, leeft. Geleidelijk aan zal hij haar verder doden met het medicijn. Het vergif en de gevolgen ervan zijn de eerste intrige en tevens de hoofdintrige. Een tweede kleinere intrige is de liefdesrelatie tussen keizerin Phoenix en haar stiefzoon, de eerste zoon van de keizer, kroonprins Wan. Wan vraagt zijn vader toestemming om het paleis te verlaten en op missie gestuurd te worden. Het is zijn kans om de situatie binnen de hermetische muren van het paleis te ontlopen. Bovendien kan hij dan met zijn andere geheime liefde, Chan, de dochter van de keizerlijke dokter, samen zijn. Zijn verzoek wordt afgewezen. Het keizerlijk echtpaar heeft ook een derde zoon, prins Yu. Deze jongste is trouw aan zijn ouders, maar loopt sterk in de schaduw van zijn broers en de intriges in het paleis. Dit leidt tot frustratie en hij keert zich op gewelddadige wijze tegen zijn familie. De jongen moet zijn rebellie bekopen met een pijnlijke dood. Een andere verhaallijn is die van keizer Ping en zijn eerste vrouw, mevrouw Jiang. De vrouw helpt de keizerin en dringt op die manier het paleis binnen om haar zoon Wan te zien. Ze wordt ontmaskerd en bij de keizer gebracht, waaruit blijkt dat deze vrouw zijn enige ware liefde was. Toch liet hij haar en haar familie vastzetten in de gevangenis om vrij spel te hebben en zo te kunnen huwen met zijn huidige vrouw, de dochter van de koning van Liang. Het impliceerde dat zijn rijk en macht uitbreidde. Mevrouw Jiang is intussen gehuwd met de keizerlijke dokter omdat hij haar redde. Samen hebben ze een dochter Chan. Dit heeft als gevolg dat Wan en Chan een incestueuze en onmogelijke relatie hebben. Het drijft het meisje tot wanhoop doordat de keizerin het geheim publiek maakt. Het betekent eveneens dat het geheim van de keizer onthuld is en dat de familie van de keizerlijke dokter volledig wordt uitgemoord.

5.2 Thema's

5.2.1 *Interieur versus exterieur*

Uitgangspunt voor *Curse of the Golden Flower* is het Chinese spreekwoord “*Gold and jade on the outside, rot and decay on the inside.*” De hele film moet in deze context bekeken worden.²²⁴ De overdadige luxueuze uitwerking van de decors is mede hierdoor te verklaren. De setting benadrukt dat naar buiten toe de schijn hoog wordt gehouden. Pracht en praal straalt de vrede en schoonheid uit die heersen binnen de paleismuren. Zoals het verhaal vertelt, is niks minder waar. Achter de schermen van het enorme paleis, de prachtige gewaden, de mooie make-up en het exuberant kleurenpalet spelen zich complexe, duistere relaties en intriges af. Zhang Yimou focust vooral op de donkerheid van het verhaal²²⁵. Hij zet het letterlijk en paradoxaal in de verf door het onder te dompelen in weelde en kleuren (zie bijlage 20). Het zien van de personages die uiterlijk op hun mooist zijn, bewerkstelligt een dubbel en wrang gevoel. Het is voelbaar dat de setting en de gebeurtenissen met elkaar botsen en dat is net de kracht van de film. De cineast wil dat laten voelen, maar hij wil zijn publiek ook laten denken, iets waar hij met deze creatie opnieuw in slaagt. Het complexe verhaal wordt deels verteld door beelden, al gebeurt dat niet op de meest evidente wijze. De vertelling is doorspekt met symbolische, paradoxale beelden, bijvoorbeeld wanneer vuurwerk de lucht siert om de opening van het Chrysantenfestival mee te delen aan het volk. Het festival staat symbool voor de vereniging van de keizerlijke krachten. Op de paleispleinen heeft net een enorme ravage plaatsgevonden. Wat het vuurwerk laat uitschijnen, klopt absoluut niet. Beeld en verhaal spreken elkaar constant tegen.

Daarnaast is dit buiten-binnenonderscheid eveneens te liëren aan het insider-outsiderdenken in de Chinese cultuur. Dit denken ontstond uit de gesloten architectuur van de ommuurde wooncomplexen. Chinezen die familie of echte goede vrienden zijn - een moeilijk te bereiken status - worden als een insider beschouwd. Alle anderen zijn outsiders. Buitenstaanders hebben niks te maken met wat zich binnen de muren van een gebouw afspeelt. Het is een denkwijze die vroeger en vandaag nog van kracht is in China.²²⁶ *Curse of the Golden Flower* weerspiegelt deze Chinese attitude op een paradoxale indirecte en directe wijze. Indirect door de praxis van film kijken. De kijker, een outsider, kan binnenpiepen in een insider-

²²⁴ ROBERTS, Sheila, a.w.

²²⁵ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

²²⁶ BODEN, Jeanne, *The Wall Behind China's Open Door. Towards efficient intercultural management in China*, ASP, Brussel, 2008, p. 121 - 123.

gemeenschap. In principe zondigt Zhang Yimou hier tegen de norm. Het insider-outsiderdenken zit eveneens vervat in het verhaal. Denken we aan de ambigue pracht en praal en aan het net aangehaalde voorbeeld van het vuurwerk. Niemand heeft zaken met wat zich binnen de paleismuren afspeelt.

5.2.2 *Macht, disfunctioneel feudalisme en loyaliteit*

De keizer is de meest machtige en meedogenloze persoon in het verhaal. Dit blijkt al uit de eerste sequenties. Traditiegetrouw wordt zijn terugkomst gevierd met een ceremonie. Hij laat die afgelasten en voelt geen behoefte om vrouw en kinderen te begroeten, maar wil een persoonlijk onderhoud met zoon Jai. Hij lokt een gevecht uit met Jai, nadat de jonge man drie jaar op missie is geweest. Er heerst spanning tussen de twee, een machtsstrijd die vanaf het begin verloren is voor prins Jai. Zijn vader verwittigt hem: *“Wat ik niet geef, mag je niet met geweld afdwingen.”* Dit refereert al naar de poging die de jonge prins zal ondernemen om zijn vader van de troon te stoten. Naar confucianistische traditie eist de keizer en de vader orde en recht in zijn huis. Iedereen moet gehoorzamen aan de natuurwet waarbij elkeen zijn plaats kent op aarde onder de hemel. Hij duldt geen tegenspraak. Hoewel de leider een eenduidige en duidelijke boodschap brengt, heeft hijzelf een duale persoonlijkheid. Hij is de beste en de sterkste, maar ook de meest eenzame, waardoor hij de grootste nederlaag ondergaat. Volgens Zhang Yimou is zijn lot het meest fatale. Hoe hoger, hoe eenzamer, vertelt een Chinees spreekwoord. Daarnaast staat de keizer symbool voor alles wat gerelateerd is aan feudalisme.²²⁷ De machtsgeile, corrupte keizer, de tirannieke patriarch staat symbool voor China's feudale tijd. De cineast wil de corruptie en leugenachtigheid van het feudale China bekritisieren waarbij hij geen allusies maakt op het hedendaagse China.²²⁸ De film weerspiegelt een verhaal over een disfunctionele familie, zoals iedere familie tijdens feudale tijden.²²⁹

Het hoogtepunt van die disfunctionaliteit weerspiegelt zich tijdens de paradoxale en tragische apotheose van het verhaal: de coup van de keizerin, die plaatsgrijpt op de avond van het Chrysantenfestival. Het festival staat in de film symbool voor het samenkomen van de keizerlijke familieleden, hun krachten en hun harmonie. De Engelse en Nederlandse vertaling voor de naam van het festival is wat ongelukkig gekozen. Oorspronkelijk gaat het om het *Chong Yang Festival of Double Ninth Festival*. Het staat in teken van *yin* (het vrouwelijke en

²²⁷ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

²²⁸ THOMAS, Daniel, "Curse of the Golden Flower", online review op *KFCCinema.com*. URL: <http://www.kfccinema.com/reviews/swordplay/cursegoldenflower/cursegoldenflower.html> gevonden op 11/03/2008.

²²⁹ ROBERTS, Sheila, a.w.

negatieve) en *yan* (het mannelijke en positieve) op de negende dag van de negende maand van de maankalender. Wanneer het festival plaatsvindt, is er te veel *yan* en moet de harmonie tussen beide hersteld worden aan de hand van een zuivering. Om dat te bewerkstelligen, wordt chrysantenwijn gedronken.²³⁰ Zhang Yimou trekt het Chinese festival deels uit zijn context en vergoot de symboliek van de chrysant uit. De principes van *yin* en *yan* zijn voor de westerse leek onbekend en blijven onvermeld in de film. Door de gouden bloem is er een link met het origineel *Chong Yang Festival*, alsnog wordt er niet dieper op ingegaan. De cineast gebruikt het festival volledig in functie van zijn verhaal. In zijn getransformeerde vorm kadert het perfect binnen de gebeurtenissen, maar refereert het ook aan de Chinese traditie. De originele opzet van het festival, de nood aan catharsis, past eveneens binnen het verhaal.

Het hoogtepunt van de daarnet aangehaalde disfunctionaliteit, weerspiegelt zich op paradoxale wijze tijdens de traditionele, rituele opening van het festival: het besprenkelen van de grond met water, de keizer en de keizerin schrijven samen de confucianistische waarden in Chinese karakters: loyaliteit, piëteit, ritueel en rechtvaardigheid. De karakters spreken de situatie in het paleis compleet tegen, alsook de daarop volgende gebeurtenissen. Het past in de context van het Chinese spreekwoord dat als uitgangspunt fungeerde. De avond en nacht waarop alles in het teken staat van harmonie, orde, loyaliteit, recht en vrede, brengt chaos, versplintering, fysieke en psychologische verscheuring. Geheimen worden onthuld en de complexe relaties worden ontrafeld. *Curse of the Golden Flower* is een heel donker verhaal: binnen de paleismuren vindt veel corruptie plaats; net op die donkerheid wordt gefocust.

De cineast beschouwt de scène waarin de keizerlijke familie samenkomt om het Chrysantenfestival in te zetten als heel sterk. Ze verenigt het verleden en het heden van de familie en onthult de complexiteit van haar relaties.²³¹ Zo vermoordt de jongste prins Yu zijn stiefbroer Wan omwille van de schandaleuze, incestueuze relatie met zijn moeder. Hij wil de aandacht opeisen en lokt een duel met zijn vader uit. De keizer maakt hem genadeloos en koel af. Het gevecht van de keizer tegen zijn jongste zoon toont zijn eenzaamheid en zijn onrust. Al zijn kinderen hebben zich tegen hem gekeerd, alsook zijn vrouw.²³²

Het verhaal draait om macht. Het vertelt over diegenen die zich moeten onderwerpen aan macht en die zich ertegen willen verzetten. Macht werkt hebzucht, kwaad en complexiteit in

²³⁰ X, "Double Ninth Festival", online artikel op *ChinaCulture.org*.

URL:http://www.chinaculture.org/gb/en_chinaway/node_169.htm gevonden op 22/04/2008.

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

de hand. Hierdoor is het moeilijk om de personages op eenduidige wijze te beschrijven. Bijvoorbeeld de keizerin haar persoonlijkheid is bijzonder ingewikkeld. Ze wordt verscheurd door de liefde voor haar kinderen, de liefde voor haar stiefzoon en door zelfrespect. Door in te gaan tegen de gevestigde confucianistische waarden, creëert ze een onmogelijke situatie voor alle gezinsleden. Uit egoïsme en vastberadenheid zet ze haar plan door met desastreuze gevolgen en met achteraf een weinig getransformeerde situatie. Daarnaast is de thematiek van eer en loyaliteit belangrijk. Het personage dat symbool staat voor loyaliteit is Jai. Met zijn sterke persoonlijkheid steunt hij zijn moeder. *Xiao* (filiale piëteit) is een passend kenmerk voor hem. Het impliceert onvoorwaardelijke liefde, respect en loyaliteit voor de ouders.²³³ In dit geval gaan deze eigenschappen uit naar zijn moeder. Hij offert alles op ten dienste van haar en leidt de gouden keizerlijke garde die het paleis bestormt. Het karakter rebelleert en wil winnen, maar net daardoor staat het personage symbool voor de uitdaging tot een onuitvoerbare opdracht. Hij beseft te beginnen aan een onmogelijk te volbrengen missie, maar doet toch een poging. Hij gelooft dat het de juiste manier van handelen is. Daarom reflecteert zijn personage een type van epische ironie en heroïsche daad.²³⁴

De keizer is meedogenloos en hunkert, net als zijn andere gezinsleden, naar liefde. Er wordt gefocust op individuen die verloren lopen in al de pracht en praal.²³⁵ Het verhaal gaat om verschillende persoonlijke drama's die zich ontpoppen tot een familiedrama. Onvermijdelijk wordt afgestevend op een dramatisch einde, op een tragedie. De weergave van frustratie, gecombineerd met de feudale tijd, wordt tot een climax gebracht.

5.2.3 **Onderdrukte, sterke vrouwen**

*"In eerste instantie wil ik een vrouwelijk slachtoffer tonen, maar ook haar rebellie."*²³⁶

Zhang Yimou zet zijn geliefkoosde onderdrukkingsthematiek verder, alsook de representatie ervan via een vrouwelijk personage. In principe kunnen we hier spreken van twee vrouwen. Keizerin Phoenix en de eerste vrouw van de keizer, mevrouw Jiang, de huidige vrouw van de keizerlijke dokter. Beiden ondergaan de onderdrukking van de keizer zijn persoon en zijn keizerlijke macht.

²³³ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

²³⁴ Ibid.

²³⁵ BOERSMA, Asher, "Eenzaam in pracht en praal: Curse of the golden Flower van Zhang Yimou", online review op *Cinema.nl*. URL: <http://www.cinema.nl/artikelen/2155954/eenzaam-in-pracht-en-praal> gevonden op 11/03/2008.

²³⁶ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

Om zijn positie als keizer veilig te stellen en machtiger te maken, doet hij mevrouw Jiang en haar familie veel leed aan. Jiang is gebrandmerkt in het gezicht. Ze draagt de onderdrukking en vernedering voor de rest van haar leven mee. Desondanks blijft ze onlosmakelijk verbonden met de keizer, door hun zoon Wan en meer onrechtstreeks door de keizerlijke dokter en hun dochter. Haar nieuwe familie is volledig gerelateerd en onderhevig aan de keizerlijke macht. Het lijkt erop dat ze er niet kan aan ontsnappen. Toch wordt ook de sterke kant van dit vrouwelijk personages weerspiegeld. Ze verzet zich tegen de keizer door de keizerin te helpen: ze weet te vertellen dat hij zwarte schimmel toevoegt aan het medicijn. Wanneer de keizer zijn eerste geliefde aanraakt, slaat ze agressief zijn handen van haar af. Bepaalde momenten staat ze boven hem. Omdat ze sterk is en niet meer laat intimideren door de man, maar ook omdat hij nog van haar houdt en dit zijn zwakke plek is. In der tijd nam zijn egoïsme en hebzucht de overhand, waardoor hij zijn liefdesgeluk weggooid waar hij oprecht spijt van heeft.

Achter de glamoureuze look van keizerin Phoenix schuilt een ander slachtoffer van de keizer. In de film wordt op verschillende vlakken haar onderdrukking duidelijk. Een eerste is wanneer ze, volgens de traditie, door haar vader uitgehuwelijkt wordt aan de keizer. Hoewel ze niet ziek is, moet de keizerin een medicijn van haar man innemen. Het staat symbool voor de onderdrukking door en controle van de keizer op een ander menselijk wezen.²³⁷ De liefde die de keizerin mist, zoekt ze bij een andere man. Het gaat in tegen de traditionele waarden en normen. Uiteindelijk wordt ze slachtoffer van haar rebellie. De onmogelijke en verboden affaire maakt haar afhankelijk van de kroonprins en van het lot. Hij wijst haar af en wil de semi-incestueuze relatie stopzetten. Een aspect dat erop wijst dat dergelijke praktijken niet kunnen. De keizerin wordt onderdrukt door de regels en protocollen die gelden aan het keizerlijk hof. Wanneer ze de wensen van de keizer niet perfect opvolgt, volgen er sancties of vernederingen. Op die manier is ze eveneens onderdrukt door het maatschappelijk systeem, in het confucianistisch China is geen plaats voor de vrouw. Ze moet constant een rol spelen en de schijn bijzonder hoog houden. De keizerin heeft besef van deze repressieve situatie en weigert om zich zonder meer te onderwerpen. In die redenering zit al het besef vervat dat ze een niet te winnen strijd aangaat. Ze moet zich onderwerpen en dat zal ze ook doen, maar pas na een genadeloze poging tot zelfbevrijding. Deze actieve, sterke vrouw onderneemt een grootschalige actie om de keizer van de troon te stoten waarbij ze hulp krijgt van zoon Jai. De idee dat zijn vader zijn moeder langzaam krankzinnig maakt, vindt hij onuitstaanbaar. Uit liefde kiest hij moederskant. Daarbij spant de keizerin ook 10 000 mannen van de keizerlijke

²³⁷ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

garde voor haar kar, het wijst op de corruptie binnen het hof. In het eerste opzicht zijn de grootse plannen niet onrealistisch, maar de keizerin haar stiefzoon Wan verklapt het opzet, waardoor zijn vader voorbereid is op de staatsgreep. De vrouw haar plan wordt opnieuw gedwarsboemd door een man. Een persoon die ze vertrouwde en liefhad. Een bevestiging dat niets is wat het lijkt binnen de paleismuren. De mislukte coup maakt de situatie voor de keizerin nog erger. Ze is slachtoffer van het maatschappelijk systeem én van haar eigen daden. Haar twee zonen zijn dood, alsook haar geliefde. Ze blijft alleen achter met de keizer die haar, direct na het vreselijk bloedbad, het medicijn opnieuw voorschotelt. Het bevestigt zijn al overheersende macht en de reïnalisering van de gevestigde waarde en orde.

Zhang Yimou zegt dat *Curse of the Golden Flower* een verhaal is over het feudale China. Feudalisme was tweeduizend jaar determinerend voor het Chinese leven, waarbij de vaderfiguur absolute autoriteit betekende. De Chinese cultuur evolueerde onder extreme mannelijke dominantie. Het verhaal representeert een periode waarin de samenleving gedomineerd werd door mannen en waarin vrouwen en humaniteit werden onderdrukt. De cineast benadrukt duidelijk dat hij spreekt over het historische China, in het hedendaagse China is de situatie volledig anders.²³⁸

Twee onderdrukte en opstandige vrouwen trachten aan hun situatie te ontkomen en het heft in eigen handen te nemen. Voor beide is hetzelfde lot weggelegd. In principe herhaalt het verhaal van Ping zijn eerste vrouw zich bij zijn tweede vrouw. Mevrouw Jiang onttrekt zich van de keizerlijke macht, weliswaar ongewild, en wordt verbannen uit het paleis. Toch blijft ze er op impliciete wijze mee verbonden door familiale banden en door de hulp die ze biedt aan de keizerin. Ze kan en wil nooit helemaal los zijn van de mannelijke, keizerlijke macht en het paleis. Wanneer ze er opnieuw mee in directe aanraking komt, heeft dat een fatale consequentie: het betekent haar dood. Het verhaal van de keizerin kent eenzelfde verloop. Ze wil zich onttrekken aan de macht van haar man, waarbij ze diverse verzetspogingen onderneemt waarbij ze even de overhand lijkt te hebben op de keizer en situatie. Een eerste verzetspoging is wanneer ze - achter de rug van de keizer - de samenstelling van het medicijn laat onderzoeken. Een tweede is wanneer ze de eerste vrouw van de keizer helpt. Een derde poging is wanneer ze het geheim van die twee verklapt en niemand van haar familie spaart. Ze is genadeloos. Een vierde verzet is wanneer ze het gouden leger, onder leiding van prins Jai, het paleis laat bestormen. Toch blijft het mannelijk keizerlijk gezag het hoogst. Ze zal haar

²³⁸ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

verzet bekopen met de dood. Als extra staf ondergaat ze de lijdensweg van het vergif. Een vernedering, zoals het brandmerk in het gezicht van Jiang een vernedering is. Kortom, eenzelfde patroon herhaalt zich: onderdrukking of vernedering, waarop verzet volgt dat afgestraft wordt met de dood. Moraliserende boodschap: ga niet in tegen de gevestigde orde, het loopt fataal af. Een les die toen gold, maar ook in het hedendaagse China nog van kracht is.

Het feit dat de ene vrouw de andere helpt, laat verstaan dat een bundeling van krachten noodzakelijk is. Eerst helpt Jiang de keizerin, later helpt de keizerin haar door troepen te sturen die de vrouw en haar dochter beschermen tijdens gevechten. Toch zijn ze geen beste vriendinnen. De keizerin is een bijzonder complex personage die anderen inzet om haar eigen zin en geluk te bekomen. In dit opzicht is ze soms een zwakke kopie van haar man. Beide vrouwen dragen hun leed met waardigheid. Ze trachten niet volledig gebukt te gaan onder de mannelijk tirannie, tevergeefs.

5.2.4 Shakespeariaanse inspiratie

Westerse reviews leggen vaak de link met Shakespeariaanse elementen zoals bedrog, strijd, geheime tactieken, haat, jaloezie, vergiftiging, frustratie, wraak, moederliefde, broedermoord, machtsgeilheid en incest. *Curse of the Golden Flower* is een (konings-)keizerstragedie. De verziekte relatie tussen de despotische keizer en zijn eega lijkt enkel uitweg te vinden in het noodlot. Toch mag de film niet gezien worden als een adaptatie van een Shakespeareverhaal, al is de prent te liëren aan de Engelse schrijver.²³⁹ Zoals het een familiedrama betaamt, ontloopt niemand zijn lot. De analogie met verhalen van Shakespeare (*Hamlet* en *King Lear*) zijn plausibel, maar de complexe relaties moeten vooral gezien worden als gevolgen van de situaties binnen het paleis. Zo gaat de machtsstrijd tussen vader en zonen vooral om de absolute macht en weinig om de moeder. De keizer houdt niet van zijn tweede vrouw, waarmee hij huwde uit eigen belang. Alleen de kinderen hun liefde voor hun moeder is oprecht, toch in bepaalde situaties. Zoals de cineast zelfs zegt, is de kern van het verhaal dat uiterlijke schijn bedriegt. De ingewikkelde verhaallijnen staan volledig in functie van dat uitgangspunt. Bovendien is het verhaal te linken aan de Chinese traditie. De Chinese literatuur bevat diverse familiedrama's, bijvoorbeeld *De droom van de rode kamer*²⁴⁰ van Cao Xueqin.

²³⁹ DE FOER, Steven, "Curse of the Golden Flower", online artikel op *De Standaard*, gepubliceerd 11/04/2007. URL: www.destandaard.be gevonden op 03/04/2008.

²⁴⁰ Persoonlijk voorbeeld van Jeanne Boden.

Curse of the Golden Flower bevat een oedipale verhaallijn. Kroonprins Wan heeft een incestueuze relatie met zijn (stief)moeder. Er heerst jaloezie tussen vader en broers en er woedt een strijd tussen vader en zoon om de moeder.²⁴¹ Deze freudiaanse lijn kan in de film gezien worden, maar slechts op een oppervlakkig niveau. Zoals hierboven beschreven, is de strijd om de moeder tussen vader en zoon Jai niet seksueel getint. Kroonprins Wan verraadt zijn (stief)moeder en kiest vaderskant. Hij is de enige zoon die een seksuele relatie had met de vrouw. Er blijft weinig over van de oedipale lijn. Die wordt ook ontkracht door de motieven van prins Jai. Hij helpt zijn moeder om het gezag van zijn vader te ondermijnen en uit grote liefde voor haar die niet seksueel getint is. De gedachte dat zijn moeder langzaam vergiftigd wordt, is voor hem ondraaglijk. Het personage Jai kunnen we vergelijken met Luo Yusheng uit *The Road Home*. De jongeman zijn ouderliefde is een drijfkracht voor het verhaal en het belang ervan wordt door Zhang Yimou in de verf gezet. Verschil is dat in *Curse of the Golden Flower* de liefde voor de moeder vooral van zoon Jai komt en die voor de vader eerder van kroonprins Wan. Nog een groot verschil is dat in *The Road Home* de liefde en het opvolgen van moederswil positieve gevolgen heeft. In *Curse of the Golden Flower* heeft het enkel desastreuze gevolgen, maar misschien kadert dat in de tijdscontext: het feudale China. Om de kritiek op het feudalisme in de verf te zetten: er kan niet ontkomen worden aan het maatschappelijk, determinerend en beperkend systeem.

5.2.5 *Symbolische en traditionele elementen*

De chrysanthen staan symbool voor vrede, harmonie en leven.²⁴² Tijdens de massagevechtscène op het plein voor de keizerlijke residentie worden de geelgouden bloemen besmeurd met rood bloed (zie bijlage 21). Een teken dat de vrede en harmonie verstoord worden. Het weghalen van de besmeurde bloemen toont dat ook aan. De geelgouden planten reflecteren de situatie in het paleis. De beelden die tonen hoe bloemen het keizerlijk plein vullen, vertellen dat er van alles te gebeuren staat in het paleis. Iedereen bereidt zich op het festival voor, waarbij elk familielid een ander scenario in gedachten heeft. De bloemen worden vertrapt en besmeurd wanneer het gouden en zilveren leger in de clinch gaan met elkaar. Nadat de keizer de touwtjes opnieuw in handen heeft, worden nieuwe chrysanthen geplaatst. Het lijkt alsof er niks gebeurd is, alsof er geen chaos heeft geheerst aan het hof. De bloemen zijn terug zoals het moet: de machtsituatie is hersteld.

²⁴¹ ADER, Gabriella, "Curse of the Golden Flower", online review op *XI-online*. URL: <http://www.xi-online.nl/recensie/1025> gevonden op 03/04/2008.

²⁴² MARTINSEN, Joel, *Ways of looking at Curse of the Golden Flower*, online artikel gepubliceerd 14/01/2007. URL: www.danwei.org/film/ways_of_looking_at_curse_of_the.php gevonden op 01/04/2008.

Bovendien staan de bloemen ook symbool voor een (afgeleide) traditie: het Chrysantenfestival. Tradities en rituelen worden af en toe in detail weergegeven.²⁴³ Voorbeelden zijn het bereiden van het medicijn, de openingsceremonie van het festival en het toelevan naar en opbouwen van een traditie zelf (zie bijlage 22). Zhang Yimou focuste in zijn eerste werken vaak op tradities en rituelen, bijvoorbeeld in *Raise the Red Lanterns*. Dit wordt omschreven als een Vijfde Generatiekenmerk, als een poging om de Chinese tradities te achterhalen, te revitaliseren en te idealiseren.²⁴⁴ Daarnaast komen ook het ochtendritueel van de dienstmeisjes en de festivalceremonie als traditioneel over. *Curse of the Golden Flower* bevat massaal uitgevoerde tradities en protocollen die op ritmische wijze worden weergegeven.²⁴⁵ Het leven in het paleis wordt erdoor beheerst. Zo beleven keizer en keizerin hun relatie aan de hand van tradities en protocollen en niet aan de hand van woorden.²⁴⁶ Er is weinig rechtstreeks contact tussen hen, hun relatie van beheersen en onderwerpen wordt bepaald door de maatschappelijke context waarin tradities en rituelen centraal staan. Ook de focus op het belang van het medicijn, de rituele inname en de bereiding ervan zijn symbolen voor de keizer zijn macht en de relatie tussen man en vrouw. Taoïsten hielden zich in het traditionele China voortdurend bezig met het brouwen van drankjes die onsterfelijkheid garandeerden. Het drankje in de film is hier het tegenbeeld van.²⁴⁷ Het is een voorbeeld van de paradoxen en opposities die de kern van het verhaal te weerspiegelen.

De witte sjaaltjes met de gouden geborduurde chrysanten staan symbool voor het leger van de keizerin en dus voor haar verzet. Ook hier keert de paradox terug: om haar weerstand te symboliseren, gebruikt ze het symbool van vrede en harmonie. Al snel krijgen de witte sjaaltjes een rode bloedkleur. Het gouden leger zal en kan het niet halen van het zilveren leger van de keizer. De film en de gevechtscènes zijn doorspekt met symbolische beelden die in functie staan van de verschillende verhaallijnen, bijvoorbeeld wanneer een gouden chrysant op een wit sjaaltje doordrongen wordt met bloed. Het verwijst naar de mislukte revolte, naar de vrouwelijke nederlaag en naar de oppermacht van de keizer.

²⁴³ HEMPHILL, Jim, "Curse of the Golden Flower", online review op *Hollywood Video*. URL: <http://www.hollywoodreel.com> gevonden op 11/03/2008.

²⁴⁴ BODEN, Jeanne, a.w., 2004, p. 36.

²⁴⁵ WERENSTEIJN, Anouk, "Shakespeare in tiende-eeuws China. Curse of the Golden Flower", online artikel op *8Weekly*, gepubliceerd 29/03/2007. URL: <http://www.8weekly.nl/index.php?art=5085> gevonden op 11/03/2008.

²⁴⁶ VAN ZOELLEN, Kaj, "Curse of the Golden Flower", online artikel op *Filmtotaal*, gepubliceerd 29/03/2007. URL: <http://www.filmtotaal.nl> gevonden op 14/11/2007.

²⁴⁷ Persoonlijke aanvulling van Jeanne Boden.

5.2.6 *Martial arts*

Curse of the Golden Flower is het derde werk waarin Zhang Yimou oosterse gevechtskunsten verwerkt. Het is een genre dat een groot publiek aanspreekt, zowel het thuis- als het buitenlands publiek. De cineast stelt dat dit soort films een buitenlands publiek erg aanspreekt omdat dit actiegenre zo verschillend is van andere actiegenres. Op thuisbasis zijn martial arts steeds erg populair geweest.²⁴⁸

De regisseur wendt het actiegenre vooral aan om conflicten op te lossen. Gevechten worden choreografeerd met de relaties tussen de personages en de personages zelf in gedachte. Het geheel zou anders niet geloofwaardig en waarachtig overkomen. De actie- en vechtscènes zijn slechts een methode om het verhaal te helpen, om het te ondersteunen en eventueel om het vooruit te stuwten. De zwaardenkunst is een middel, het helpt bepaalde eigenschappen van een personage te weerspiegelen.²⁴⁹ Alle gevechten in de film staan in dienst van de karakteruitwerking en de plot. Nietszeggende visuele effecten vermijdt de cineast, hij houdt steeds rekening met de integriteit van het verhaal.²⁵⁰ Het is aannemelijk dat Zhang Yimou gevechten slechts inzet wanneer die het verhaal ten goede komen, maar laten we niet vergeten dat dergelijke gevechtssequenties spectaculair zijn. Ook zijn de aanwending van special effect en de nieuwste computergestuurde technologieën opportuun wanneer een mondiaal, jong en commercieel publiek aangesproken dient te worden.

Curse of the Golden Flower bevat grotendeels massagevechten, slechts enkele keren zijn er man tegen man gevechten. Toch ligt de nadruk tijdens die massastrijd op individuele kenmerken omdat de massa ook man tot man vecht waar geen paarden of machinegeweren aan te pas komen.²⁵¹ Doel van het aanvallend gouden leger is enkel om het visuele effect te intensifiëren. Zoals gesteld, worden gevechtskunsten aangewend om de film een hoger visueel en spectaculair kaliber te geven (zie bijlage 23). Zo is de enorme mensenmassa indrukwekkend, het bestaat uit figurerende soldaten van het People's Liberation Army. Voor bepaalde scènes werd zelfs CG technologie toegepast om het aantal soldaten te verhogen.

²⁴⁸ NG, Artemisia, "The Bombastic and the beautiful: An interview with director Zhang Yimou", online artikel op *Asian Pacific Arts Magazine*, gepubliceerd 21/12/2006. URL:

<http://www.asiaarts.ucla.edu/article.asp?parentid=59977> gevonden op 11/03/2008.

²⁴⁹ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

²⁵⁰ ROBERTS, Sheila, a.w.

²⁵¹ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

Deze techniek geeft duplicaten van personen op het scherm weer. Grotendeels zijn vooral echte mensen en gevechtssequenties te zien.²⁵²

In vergelijking met *Hero* en *House of Flying Daggers* worden de gevolgen van de gevechten minder aan de verbeelding overgelaten. In *Curse of the Golden Flower* zijn gevechtsgewaden, personen en de omgeving rijkelijk besmeurd met bloed (zie bijlage 23).

5.2.7 **Maatschappijkritische blik**

Er wordt beweerd dat *Curse of the Golden Flower* een leeg, plat commercieel en historisch spektakel is, dat slechts op oppervlakkige wijze sociale kritiek spuwt.²⁵³ Critici die dieper ingaan op eventuele maatschappijkritiek zijn in de minderheid.²⁵⁴ Tegen deze - blijkbaar - algemene trend in, gaan we na welke kritieken er toch in vervat kunnen zitten.

5.2.7.1 *Kritische benadering van het feudalisme*

Het toneelstuk waarop *Curse of the Golden Flower* is gebaseerd, is van nature een proteststuk. De Chinese moderne literatuur (periode van 1911-1949) was heel geëngageerd.²⁵⁵ *Thunderstorm* is een socialistisch exposé waarin karakters walgelijke seksuele relaties met elkaar hadden. Het verhaalt hoe mensen worden verwrongen, onder druk worden gezet en hoe ze strijden om te overleven onder het Chinese feudale systeem. Een eerste kritiek valt dus te lezen in de negatieve afbeelding en consequenties van het vroeger heersend systeem in China. Dit alles speelde zich af voor het ontstaan van het communistische, socialistische China en biedt in die zin geen kritiek op het socialistische (hedendaagse) China, maar kan zelfs gezien worden als een positieve knipoog naar het socialisme. Daarenboven weerspiegelt de film de ambitie van China en het talent van de Chinese cineast door de aanwezige grootsheid en schoonheid.

5.2.7.2 *Schone schijn*

Zhang Yimou maakt met deze film duidelijk - hij nam het zelfs als uitgangspunt - dat schijn en uiterlijk vertoon bedriegt. *Curse of the Golden Flower* is de sublieme subversie, vooral omdat de met staatsgeld gesteunde film de duurste en best bezochte prent is in China.²⁵⁶ De

²⁵² ROBERTS, Sheila, a.w.

²⁵³ MARTINSEN, Joel, a.w.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Aanvulling van Jeanne Boden.

²⁵⁶ BOERSMA, Asher, a.w.

kernthematiek die in alle elementen van de film zit weerspiegelt: hoe mooi het er langs buiten ook uitziet, binnenin klopt iets niet. In China wordt macht gerelateerd aan uiterlijk vertoon. De film is een bevraging van een trots, kortzichtige gouvernementeel systeem.²⁵⁷ In de Chinese cultuur is men erg begaan met gezicht en toont schoonheid macht. De film wil de ordinaire, menselijke zorgen overstijgen waardoor hij om meer gaat dan de persoonlijke zorgen van de keizerlijke familieleden. Zhang Yimou toont een regering die stevig vasthoudt aan een ideologische visie. Volgens Chen Jeffrey zal die regering uiteindelijk transformeren in een oppervlakkig beleid met betekenisloze ceremonieën en slechts uiterlijk vertoon. Als het op een fiere, sterke regering aankomt moet in gedachte gehouden worden dat wat er mooi uitziet aan de buitenkant, verscheurend lelijk is langs de binnenkant.²⁵⁸ De idee van gezicht (*mianzi*) is zeer belangrijk in China. China als land en natie heeft een gezicht waarbij het van groot belang is om geen gezichtsverlies te lijden. Daarom wordt alles op alles gezet om naar de buitenwereld toe zo harmonieus mogelijk over te komen en eventueel informatie of de waarheid achter te houden omdat het anders het imago zou kunnen schaden.²⁵⁹ Zhang Yimou is zelf een Chinees en het lijkt moeilijk te aanvaarden dat hij kritiek spuwt op zijn eigen volk en wellicht ook zijn eigen gedragswijze hoewel een cineast zelfreflexief kan zijn. Daarnaast kan het gelezen worden als een teken dat de hedendaagse regering de schijn hoog houdt naar de buitenwereld toe. De berichtgeving over de opstanden in Tibet laten dat nog maar eens blijken. De correcte, feitelijke informatie bereikt het buitenland, maar ook het binnenland niet. Hier kunnen we de idee van gezicht enigszins verbinden met de censuurpraktijk. Om het nationaal gezicht niet te schaden, moeten censuurmechanismen gehanteerd worden. Het is belangrijk om hier even stil te staan bij onze westerse visie. We beschouwen censuur als onmogelijk, achten vrije meningsuiting als noodzakelijk en willen het overal toegepast zien. Afgezien van het willen opleggen van onze westerse standaarden, is het niet fout om anderen te gunnen wat wij hebben. Toch moet onthouden worden dat wanneer men dergelijke zaken stelt, er fundamentele cultuurverschillen bestaan tussen China en het Westen. De idee van gezicht is voor westerlingen niet zo belangrijk als voor Chinezen. Beperkende structuren zitten cultureel vervat in de Chinese maatschappij. In essentie begrijpt iedere Chinees waarom censuur aanwezig is waardoor ze zich daar niet in extreme mate tegen verzet. Gezichtsverlies lijden is bijzonder schadelijk en daarom wordt de idee van gezicht door iedere Chinees hoog in

²⁵⁷ CHEN, Jeffrey, *Curse of the Golden Flower. The Rot behind the Beauty*, online artikel gepubliceerd 10/11/2006. URL: <http://windtothemovies.com/LV-cruseofthegolden.html> gevonden op 31/03/2008.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ BODEN, Jeanne, a.w., 2006, pp. 181 – 184, p. 218.

het vaandel gedragen. Dit zijn niet weg te werken cultuurverschillen die toelaten om de Chinese censuurpraktijk vanuit een ander intercultureel perspectief te benaderen.

Kaderend in bovenstaande optiek is de hedendaagse bouwmanie in China.²⁶⁰ De extreem snelle stedelijke ontwikkeling zorgt ervoor dat kleine, typisch oudere, Chinese gebouwen en wijken moeten plaatsmaken voor enorme moderne architecturale hoogstandjes. Ten koste van de bevolking wordt naar lieve lust afgebroken en herbouwd in China. Op architecturaal vlak is er alles mogelijk, stellen architecten. De nieuwe hypermoderne architecturale constructies maken deel uit van de nieuwe nationale identiteit die China aftast. Het tracht haar nieuwheid uit te stralen naar de buitenwereld via architectuur.²⁶¹ Het drukt eveneens de ambitie van het nieuwe China en haar overheid uit. Zoals vermeld, betekent deze bouwhype heel wat leed voor de plaatselijke bevolking. Hun huisjes, wijken en daarmee verbonden sociale netwerken moeten plaatsruimen voor gebouwen die de nieuwheid en ambitie van hun natie weerspiegelen. Weerom zit de idee van schone schijn hierin vervat en dat wat uiterlijk vertoon laat uitschijnen niet altijd de waarheid is. De extreme pracht en praal verwerkt in *Curse of the Golden Flower* illustreert deze gedachte. Het wijst op de macht van de keizer en staat symbool voor de keizerlijk dynastie op diverse vlakken.

5.2.7.3 Kritiek op macht

De machtsgeile keizer krijgt weerstand te verduren zowel op persoonlijk als op bestuurlijk vlak. Zijn despotisch handelen wordt meerdere malen uitvergroot in de film; hij heeft controle over alles en iedereen. Hij onderdrukt zelfs zijn eigen familieleden. Familie is erg belangrijk in China; voor familie doet men alles zonder daarvoor iets terug te verwachten. De keizer zondigt tegen deze regel. Dit kan een eventuele negatieve knipoog betekenen naar de heersende structuren in China en wijzen op Zhang Yimou's bezorgdheid over de attitude van Chinese jongeren.²⁶² Tradities, oude normen en waarden acht de cineast belangrijk. Dat liet hij reeds blijken in *The Road Home*.

In *Curse of the Golden Flower* hangt er letterlijk en figuurlijk bloed aan de handen van de Chinese heerser, de Chinese macht. Een plausibele referentie naar het bloed dat aan de handen hangt van de contemporaine Chinese autoriteiten inzake het schenden van mensenrechten en milieukwesties. *Curse of the Golden Flower* bevat een cynische visie op

²⁶⁰ Aanvulling van Jeanne Boden.

²⁶¹ YONG, Huang en XU, Jodi, "Soaring Ambitions", online artikel op *TimeAsia* gepubliceerd maandag 26/04/2004. URL: <http://www.time.com/time/asia/> gevonden op 22/04/2008.

²⁶² GOUGH, Neil, "Zhang Yimou Interview", online interview gepubliceerd op *Time* maandag 12/04/2004. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article> gevonden op 14/03/2008.

macht.²⁶³ De censors laten het afbeelden van rebellie tegen het oude regime toe omdat het conform is aan de progressieve ideeën van het communisme. Terzelfder tijd wordt ook het mislukken ervan getoond waardoor dit soort gedrag eveneens ontmoedigd wordt.²⁶⁴ Rebellie tegen de heersende macht zit sterk verweven in de film, maar heerser en regime kunnen niet omver gegooid worden. Tirannie en despotisme kunnen niet verslaan worden. De keizer triomfeert zelfs en geniet ervan zijn zonen de dood in te jagen en zijn vrouw te vergiftigen. De keizer, de dominante mannelijk tiran, beschikt nog steeds over een bepaalde sterkte en aura, zegt Li Yi, journalist voor *Beijing Youth Daily*.²⁶⁵ In *Ju Dou* wordt de dominante mannelijke tiran wel verslagen en gedood. Ergens kunnen we dit lezen als een positieve noot naar het heersend regime toe. Of het kan gelezen worden als de zinloosheid en onhaalbaarheid van rebellie tegen het heersend regime. Hoewel de keizer zijn gelijk heeft gehaald, wordt op het einde van de film het keizerlijk terras met de tafel waarrond de familie samenkomt in beeld gebracht met legen stoelen. Deze eindsequentie vertelt dat niemand gewonnen heeft en iedereen verloren is. Bovendien stopt de keizerlijke lijn doordat alle zonen dood zijn. De keizer zijn macht wordt niet verdergezet en grotendeels is dat zijn schuld. Kortom, ieder familielid is een verliezer.²⁶⁶

5.2.7.4 *Bezorgdheid om het humane*

De film bezit familiale en politieke dimensies. Het toont aan dat de honger naar macht de menselijke natuur verstoort en tot schokkende brutaliteit leidt.²⁶⁷ *Curse of the Golden Flower* vertelt het verhaal over de weg van het menselijk lot. Het volgde in alle culturen dezelfde weg, voor eeuwen lang. Aan de hand van analogie en opposities creëert Zhang Yimou een serie van metaforen die spreken over de menselijke conditie. Het is een giftig commentaar op het menselijk eergevoel en humaan aanvaarden.²⁶⁸

Sommige auteurs beweren dat de plot gedreven wordt door persoonlijke belangen.²⁶⁹ Het verhaal toont diverse persoonlijke drama's die zich ontsppen tot een tragisch familiedrama. De keizerin wil zichzelf redden. Ze gaat de strijd niet aan in functie van de natie maar wel vanuit persoonlijke beweegredenen. Hierdoor komen individualisme en totalitarisme

²⁶³ BARSANTI, Chris, *Curse of the Golden Flower Movie Review*, online review. URL:

<http://www.contactmusic.com/new/film.nsf/reviews/curseofthegoldenflower> gevonden op 11/03/2008.

²⁶⁴ LEE, Jones, "The Curse of the Golden Flower", online artikel op *Culture Wars* gepubliceerd 26/04/2007. URL:

<http://www.culturewars.org.uk/2007-04/goldenflower.htm> gevonden op 01/04/2008.

²⁶⁵ MARTINSEN, Joel, a.w.

²⁶⁶ LEE, Jones, a.w.

²⁶⁷ HEMPHILL, Jim, a.w.

²⁶⁸ MARTINSEN, Joel, a.w.

²⁶⁹ http://www.lovehkfilm.com/reviews_2/curse_of_the_golden_flower.htm

tegenover elkaar te staan. De gevechten in *Curse of the Golden Flower* gaan in mindere mate om een politieke strijd als wel om een persoonlijk gevecht.²⁷⁰ Een gevecht dat moet gevoerd worden door iedere Chinees, zo blijkt. Het kleinste verzet is van betekenis volgens Zhang Yimou: “Het individu moet steeds vechten en vragen stellen, want wanneer men geen vragen stelt, zal niet zomaar iemand een antwoord geven. Er moet gestreden worden om iets te bereiken in China.”²⁷¹ We haalden dit citaat ook bij *Ju Dou* en *The Road Home* aan. De cineast acht het belangrijk dat individuen durven ingaan tegen de gevestigde waarde als dat hun persoonlijk geluk of welzijn ten goede komt.

Curse of the Golden Flower bevat zoveel betekenislagen dat iedereen er iets anders in ziet, stelt Raymond Zhou, filmcriticus en columnist bij *China Daily*. Sommigen plakken er een freudiaanse theorie op. Anderen zien het als een afbeelding van valse zekerheid of als het beklemtonen van harmonie of als een kritiek op orde en regels. De Chinese criticus stelt dat westerlingen - leken op het gebied van Chinese cultuur - de film slechts beschouwen als een soapopera over een familie die heel wat Shakespeariaanse elementen bezit. Raymond Zhou verzamelde uit reacties van filmkenners zeven perspectieven om de film mee te benaderen. Ten eerste als een gewone goede film. Ten tweede als een film die de Chinese cultuur op het scherm brengt door het medicijn, de regenboogkleuren en de kostuums. Ten derde als een zeer drukke, overdreven en te verwerpen prent. Ten vierde als een walgelijke film omwille van de tentoongespreide rijkheid. Ten vijfde als een werk dat pleit voor despotisme. Ten zesde als een film die despotisme bekritiseert en inspireert tot respect en eerbied. Ten laatste als een film die verwijst naar een bepaald politiek incident dat enkel en alleen gesuggereerd wordt omdat het niet op expliciete wijze getoond mag worden.²⁷² Volgens Huang Huang zou dit incident het neerslaan zijn van de opstand op het Tian’anmen Plein in 1989.²⁷³ Het lezen van referenties naar zulke expliciete politieke gebeurtenis is hier misschien wel wat vergezocht. Zo kan iedere Chinese film met een gevecht op een groot plein bestempeld worden als een kritiek op de gebeurtenissen op het Tian’anmen Plein. Het is wel aannemelijk dat er een maatschappelijke, sociaal-politieke kritiek in het werk vervat zit, zoals hierboven beweerd. Zeker de visies inzake despotisme gaan hier op. Het sluit aan bij onze geschetste visie op macht. Toch was het moeilijk om een duidelijke maatschappijkritiek te detecteren. Ofwel

²⁷⁰ McDONOUGH, Brian, *Curse of the Golden Flower (2006)*, online artikel gepubliceerd 14/01/2007. URL: <http://www.badmouth.net/curse-of-the-golden-flower-2006> gevonden op 11/03/2008.

²⁷¹ CIMENT, Michel, a.w., p. 18.

²⁷² MARTINSEN, Joel, a.w.

²⁷³ MARTINSEN, Joel, *Ice and Politics in Curse of the Golden Flower*, online artikel gepubliceerd 14/01/2007. URL: http://www.danwei.org/film/politics_in_curse_of_the_golde.php gevonden op 01/04/2008.

zitten ze heel goed verstoopt ofwel begint Zhang Yimou zijn zin voor kritiek meer af te nemen. Iets wat niet onwaarschijnlijk is omdat hij steeds een belangrijkere rol speelt op nationaal niveau als cineast, maar ook als persoonlijkheid.

5.3 Filmische eigenschappen

5.3.1 Cameravoering

Omwille van de verschillende plotlijnen en simultane acties hanteert Zhang Yimou dikwijls een parallelmontage. De montage is erg ritmische en is naadloos verweven met de muziek.²⁷⁴ Rondwandelende acteurs worden overwegend frontaal in beeld gebracht door een rondzwevende camera die zich beweegt in het gangenlabyrint. Het ronddwalen in de schijnbaar eindeloze gangen reflecteert de verlorenheid van de personages. Hoe groots hun paleis of rijkdom dan ook mag zijn, intimiteit, genegenheid en oprechte liefde is er zoek.

Naast de langzame, vast bewegende camera wordt ook een statische camera gehanteerd die vooral symmetrische beelden van de omgeving via longshots registreert. Het is opvallend hoe de symmetrie telkens tot in detail wordt uitgewerkt (zie bijlage 24). Daarnaast zijn er close-ups (zie bijlage 25) die het betrokkenheidsgevoel bij een situatie, een gebeurtenis of het meevoelen met een personage verhogen. Net zoals in *The Road Home*.

Bij man tegen man gevechten worden zwaarden en het contact tussen zwaard en schild in close-up weergegeven. Het levert spectaculaire beelden op en biedt de kijker de opportuniteit om de tot in detail uitgewerkte gevechtsgedragingen van dichtbij te bewonderen. Naast de close-ups worden diverse longshots gebruikt, vooral om de grote oppervlakte van het paleis weer te geven en een overzicht te bieden (zie bijlage 21, 23 en 24).

Hoewel de camera overwegend statisch is, maakt het soms gebruik van panning. Eventueel in combinatie met vogelperspectief, vooral om de strijdende mensenmassa en het chrysantenplein weer te geven. Er kwam een remote control werkende minihelikopter aan te pas om de troepenbewegingen beter in beeld te brengen. Er werd zelfs gefilmd met vijf camera's tegelijk.²⁷⁵ Ook de uitzoomtechniek wordt frequent toegepast, dikwijls vanuit vogelperspectief en vooral bij de weergave van de tafel die hemel (cirkel) en aarde (vierkant)

²⁷⁴ ADER, Gabriella, a.w.

²⁷⁵ X, "Curse of the Golden Flower", online review op *Humo* gepubliceerd 14/04/2007. URL: http://www.humo.be/cps/rde/xchg/humo/hs.xsl/Film_Index.html?review_id=3879 gevonden op 11/03/2008.

symboliseert. Tijdens vechtsequenties worden acties soms weergegeven in slow motion en vloeien beelden in elkaar over.

5.3.2 *Het auditieve*

De muziek lijkt geïnspireerd op westerse operamuziek. In *The Road Home* is de muziek tussen oosters en westers te situeren, alsook in *Curse of the Golden Flower*. De verklaring voor deze eerder neutrale muziek, kan te wijten zijn aan het willen aanspreken van een internationaal publiek. De muziek doet bombastische en groots aan. Het werd gecomponeerd en geproduceerd door Shigeru Umebayashi. Deze Japanse componist is in het Westen vooral bekend door de muziek die hij componeerde voor *In the Mood for Love* van Wong Kar-Wai (2001). Zijn composities zijn begeleidend en ondersteunend bij de scènes en wekken emoties op.

Op het einde van de film horen we de soundtrack van de film van Jay Chou, de Taiwanese popster die prins Jai vertolkt. Het gaat om de typische Aziatische melopop die extreem populair is in China.²⁷⁶

Bij de start van het Chrysantenfestival brengt Zhang Yimou een Chinees koor in beeld. Ook hun gezangen zijn niet typisch oosters of typisch westers, eerder neutraal. Het gezang doet aan opera denken alsook de stilistische uitwerking van de film vertoont daarmee parallellen. *Curse of the Golden Flower* lijkt op een opera met oogstrelende kostuums en sets.²⁷⁷ Er kan een link gelegd worden met een vroeger project van Zhang Yimou. In 1997 regisseerde hij *Turandot* van Puccini.²⁷⁸ De cineast voegde Chinese elementen toe waardoor de opvoering in Milaan voor Europeanen zeer exuberant en kleurrijk overkwam. Zhang Yimou voerde kostuums uit Shaanxi en uit Beijing opera's op en liet het decor schitteren als een expressionistische kleurenpalet. Italianen graptten dat ze een zonnebril moest opzetten om naar het visueel spektakel te kijken. Toch voegde de eigenzinnige cineast nog meer kleur, helderheid en belichting toe en negeerde hij de Europese smaak, zegt hijzelf. Hij harmoniseerde Oost en West.²⁷⁹ Zoals hij met *Curse of*

²⁷⁶ Uit: *China voor beginners* met Daan Struyven, "Jongerencultuur & Muziek", 13/03/2008 op Canvas.

²⁷⁷ VAN ZOELLEN, Kaj, a.w.

²⁷⁸ CHUTE, David, "Curse of the Golden Flower: Too Many Flowers, Not Enough Power", online review op *LA Weekly*, gepubliceerd Wednesday 20/12/2006. URL: <http://www.laweekly.com/film+tv/film/curse-of-the-golden-flower-too-many-flowers-not-enough-power/15241/> gevonden op 11/03/2008.

²⁷⁹ XIONGPING, Jiao, "Discussing Keep Cool: The Camera Lens Presents the Irrationality of Chinese Society, 1998", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 126.

the Golden Flower ook tracht te doen. In de opera speelden honderden soldaten mee en waren dansers uitgedost met kostuums geïnspireerd op de periode van de Mingdynastie.²⁸⁰

Andere auditieve elementen zijn de momenten waarop het uur door de bedienden wordt meegedeeld, wanneer bezoek wordt aangekondigd en het gekletter en geroep tijdens de massagevechten.

5.3.3 Dramatische opbouw

Reeds in het begin laat Zhang Yimou voelen dat er iets staat te gebeuren binnen de keizerlijke muren. De coup van de keizerin kent diverse aanloopelementen, bijvoorbeeld het borduren van de chrysanthen. Dat doet ze erg bedrijvig, zelfs wanneer ze ziek is door het medicijn borduurt ze verder. De repetitieve weergave van de rituele inname van het medisch drankje toont aan dat het een hoofdrol speelt in het verhaal. Door de diverse signalen die de cineast vanaf het begin inbouwt, kan de doordenkende kijker voorspellen wat er zal gebeuren. Het zorgt zelfs even voor een korte dramatische ironie.

Opbouw en structuur zijn behoorlijk complex omdat er diverse verhaallijnen zijn en deze door elkaar lopen. Het vergt aandacht om het verhaal te blijven volgen. De visuele pracht werkt soms afleidend, wat nefast is voor een goed begrip van het verhaal. Niettegenstaande hanteert Zhang Yimou opnieuw het principe van een verhaal te vertellen aan de hand van beelden. Toch wendt hij de beelden soms contradictorisch aan waardoor alleen de beelden niet voldoende zijn.

5.3.4 Overdadig kleurenpalet

Foto's laten het reeds blijken, *Curse of the Golden Flower* werd ondergedompeld in een regenboogkleurbad (zie bijlage 20). De wereld rond en in het paleis is bijzonder kleurrijk. De buitenwereld wordt in neutrale grijstinten weergegeven.

Kleur is zeer belangrijk in de scope van de film. Vooral goud en jade zijn prominent aanwezig en kaderen volledig in het Chinese spreekwoord dat Zhang Yimou als uitgangspunt hanteerde. Door visueel nauw aan te sluiten bij het gezegde, wordt het waarheidsgehalte ervan benadrukt.²⁸¹ Kleuren worden niet enkel voor de show ingezet, ze zijn werkelijk een thematiek

²⁸⁰ STONE, Alan A., a.w.

²⁸¹ ROBERTS, Sheila, a.w.

van de film. De onenigheid tussen vorm en inhoud benadrukt de contradictie tussen de donkere kant van de keizerlijk familie - en meer algemeen van de humaniteit - en de weelderige omgeving waarin ze zich voortbeweegt. De kleuren verhogen de tragiek van het verhaal en van de karakters.²⁸² De overdonderende kleuren en de overdadige, exuberante setting benadrukken het claustrofobische in de film.²⁸³ De visuele overvloed geeft de toeschouwer een beklemmend gevoel en net op die manier wordt de kern van het verhaal overgebracht. De personages zijn gevangen in hun complexe familiale en emotionele relaties.

Om de keizerlijke thematiek uit te werken werd vooral gefocust op goud. Het zit verwerkt in de kledij, de accessoires, de make-up en de decors. Op de binnenpleinen zijn goud en rood de dominerende kleuren (zie bijlage 20, 21, 22 en 24).

5.3.5 *Exuberante decors*

Centraal element bij de decors is rijkheid, het publiek moet overvloed voelen. Daarom komen ze in onze westerse ogen nogal lichthysterisch, teatraal en maniëristisch over. Met de decors wil Zhang Yimou enerzijds de economische welgesteldheid en de voorspoed tijdens de Tangdynastie projecteren. Anderzijds functioneren de decors volledig voor het verhaal en de karakters. Het uiterlijk vertoon botst met de personages hun gemoedstoestand. Verhoogde extravagantie toont de contradictie tussen innerlijk en uiterlijk aan. Bij de setdesign werd veel aandacht besteed aan licht- en kleurontwerp. In de pilaren, geïnspireerd op de Chinese glaskunst, zijn lichtbronnen aangebracht. Chinese glaskunst en kristal werden gebruikt om het exuberante te benadrukken.²⁸⁴ De overdaad werkt, net zoals de kleuren, claustrofobie in de hand. Ook de hoge en hermetische paleismuren benadrukken de beklemmende omgeving en familiale machtsrelaties. De setting vertoont parallellen met die van *Ju Dou* (cfr. 3.2.4.1. Claustrofobie). Claustrofobie die op haar beurt te liëren is aan de verstikkende sfeer binnen het paleis, gecreëerd door protocollen en tradities.

De exterieurdecors zijn echte settings in China. Het paleis werd zeven jaar geleden gebouwd als set voor een andere film, maar werd uiteindelijk niet gebruikt.²⁸⁵ Het enorme plein voor het paleis wordt ofwel opgevuld met een mensenmassa of met een geelgoude bloemenzee. Het zorgt steeds voor dynamische beelden en verraadt de grootte van het plein. De interieurdecors

²⁸² ROBERTS, Sheila, a.w.

²⁸³ ROVERS, Ronald, "Curse of the Golden Flower", online artikel op *De Filmkrant*, gepubliceerd maart 2007. URL: <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk286/curse.html> gevonden op 11/03/2008.

²⁸⁴ <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower>

²⁸⁵ ROBERTS, Sheila, a.w.

werden opgezet in de Beijing Filmstudio's. De keizerlijke vertrekken, de apotheek waar het medicijn wordt gebrouwd en het gangenlabyrint zijn binnendecors. De apotheek en de kamer waar vader en zoon Jai samen komen, zijn opvallend minder kleurrijk en soberder. De kamer van de keizerin is bijzonder mooi ingericht, tot in de kleinste details is schoonheid te vinden. Een voorbeeld is haar toilettafel.

5.3.6 *Weelderige kostuums*

In functie van het verhaal en de decors sluiten de kostuums aan bij de praalzieke omgeving. Daarom wordt ook hier gefocust op goud, maar ook omdat keizerlijke Chinese heersers altijd gerepresenteerd worden door en gerelateerd aan goud. Daarenboven benadrukt het de sfeer en rijkheid die de decors en de setting uitstralen. De kostuums zijn zo overdadig versiert en zwaar dat de acteurs moeite hebben om er zich vrij en los in te bewegen. De dialoogsècènes lukken, maar voor de actiescènes moesten lichtere varianten gemaakt worden. Zhang Yimou zegt dat de kostuums grotendeels determinerend zijn voor de karakters.²⁸⁶ Actrice Gong Li bevestigt hem; wanneer ze de gewaden van de keizerin aantrekt, voelt ze zich meteen als haar personage.²⁸⁷ De acteurs kunnen zich moeilijk bewegen omdat de kleren uit vier tot zes lagen bestaan. Iedere laag werd op geduldige wijze met de hand geborduurd. De meest in het oogspringende ontwerpen zijn die van de keizer en de keizerin. De draak is het symbool van de keizer, voor de keizerin is dat de feniks. Deze symbolen - die samen eenheid representeren -²⁸⁸ zitten prachtig verwerkt in hun gewaden, soms op opvallende wijze, andere keren bijzonder subtiel. De tot in detail uitgewerkte hoofddekels zijn zeker ook vermeldenswaardig. Dat van de keizer is een replica van een origineel uit de Tangdynastie. Het feniksmotief loopt door in het hoofddekseel van de keizerin, dat bijzonder mooi en detaillistisch is uitgewerkt. Ook de haarspelden die ze draagt, vertonen het feniksmotief (zie bijlage 26).

Wat een hele sensatie ontketende in China zijn de décolletés van de vrouwelijke kostuums (zie bijlage 26). De film werd er omgedoopt tot *The Curse of the Golden Corset*.²⁸⁹ De cineast zegt dat de korsetten een Chinese interpretatie zijn van uitdagende keizerlijke kostuums. Alsook was een redelijk uitgesneden décolleté de mode aan het hof van de Tangdynastie.²⁹⁰ Uit

²⁸⁶ Uit een interview met Zhang Yimou, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

²⁸⁷ Uit een interview met Gong Li, video op <http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower>

²⁸⁸ BODEN, Jeanne, a.w., 2006, p. 96.

²⁸⁹ X, Dave, "Curse of the Golden Flower van Zhang Yimou", online artikel op *De Ultieme Filmblog* gepubliceerd 06/12/2006. URL: <http://boy-meets-girl.skynetblogs.be/post/3941568/trailer-curse-of-the-golden-flower-van-zhang-yimou> gevonden op 11/03/2008.

²⁹⁰ NG, Artemisia, a.w.

schilderijen en beelden uit Tangdynastie blijkt dat een iets diepere décolleté toen in de mode was. De onnatuurlijke décolletés zijn wellicht een hedendaagse interpretatie van de toenmalige mode. Daarenboven weet iedereen tegenwoordig dat een beetje bloot en vrouwelijkheid verkoopt. Toch opmerkelijk dat dit geen groot struikelblok was voor de censors.

Kostuumdesigner Yee Chung Man werd met recht en reden genomineerd voor een Oscar.

5.3.7 Aziatische steracteurs

Een sterk verhaal moet vertolkt worden door sterke acteurs. Tijdens het castingproces beschouwde Zhang Yimou Gong Li en Chow Yun-Fat als dé geschikte acteurs om de keizerin en de keizer te vertolken. Ze zijn twee van de beste contemporaine Aziatische acteurs, zijn rijk aan ervaring en bezitten ongelooflijke acteurskracht en –capaciteiten. Het zijn eveneens acteurs die in het Westen bekend zijn en al in Amerikaanse films meespeelden.²⁹¹

Gong Li wordt vergeleken met de Zweedse actrice Greta Garbo. Beiden worden gekenmerkt door schoonheid en buitengewone acteerprestaties.²⁹² Gong Li, die haar bloeiende carrière te danken heeft aan Zhang Yimou, speelde in diverse films van zijn hand mee: *Red Sorghum*, *Ju Dou*, *Raise the Red Lanterns*, *The Story of Qui Ju*, *To Live* en *Shanghai Triad*. Na tien jaar werken de twee terug professioneel samen met *Curse of the Golden Flower*. Intussen werkte de actrice samen met andere Chinese filmregisseurs zoals Chen Kaige. Ze speelde ook mee in films verwezenlijkt door Michelangelo Antonioni en Wong Kar-Wai. In 2005 debuteerde voor het eerst in een Amerikaanse film, *Memoirs of a Geisha* van Arthur Golden. Ze speelde in 2006 in de film *Miami Vice* van Michael Mann en in 2007 was ze te zien in *Hannibal Rising* van Peter Weber. Gong Li haar acteerprestaties en beeldprésence werden al meerdere keren beloond met awards en nominaties.

De hereniging van deze twee ex-geliefden eiste bijzondere aandacht op. In China stond hun vroegere liefdesrelatie erg in de kijker. Zhang Yimou weigerde te scheiden van zijn vrouw omwille van Gong Li. De twee hadden lange tijd een buitenechtelijke relatie die publiek geheim was. Hun split kwam dan ook uitvoering in de Chinese media en hun professionele hereniging lokte daarom heel wat aandacht.

²⁹¹ WELLES, Arjan, "Curse of the Golden Flower", online recensie op *Movie Machine* gepubliceerd 11/02/2007. URL: <http://www.moviemachine.nl/monie.php?id=1726> gevonden op 12/10/2007.

²⁹² ROBERTS, Sheila, a.w.

Chow Yun-Fat startte zijn carrière in Azië waar hij heel wat succes boekte. Vooral in de filmindustrie van Hong Kong maakte hij furore. Hij won reeds driemaal de Hong Kong Award van beste acteur en in Taiwan won hij die twee maal. In de late jaren '90 maakte hij de overstap naar Hollywood, maar die was minder succesvol dan gehoopt. Hij speelde in *Anna and the King*, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* en *Bullet Proof Monk*.²⁹³ Vooral de film van Ang Lee was een groot succes, zijn terugkeer naar zijn thuisbasis was hiervoor zeker de moeite waard.²⁹⁴ Chow Yun-Fat verscheen in meer dan tachtig films en vierentwintig televisieseries.

Zhang Yimou geeft toe dat het casten van Jay Chou ergens wel een businessstrategie was. De Taiwanese jongeman is een ware popsensatie in Azië en koning van de entertainmentindustrie. Zijn persoon heeft in dat opzicht een bepaalde marktwaarde.²⁹⁵ Zhang Yimou legt de nadruk op het voordeel van Jay Chou zijn agentschap, maar ook *Curse of the Golden Flower* heeft hier baat bij. Het is een extra publiektrekker, vooral voor een jong publiek. Het zijn hoofdzakelijk jonge mensen die moeten aangesproken worden door de eigen films, het inzetten van een Aziatische beroemdheid helpt hierbij.²⁹⁶

²⁹³ *Anna and the King* (USA: Andy Tennant, 1999), *Bullet Proof Monk* (USA: Paul Hunter, 2003).

²⁹⁴ PERCY, James, *Chow Yun Fat*, online bio gepubliceerd in 2003. URL: http://www.lovehkfilm.com/people/chow_yun_fat.htm gevonden op 05/04/2008.

²⁹⁵ ROBERTS, Sheila, a.w.

²⁹⁶ WELLES, Arjan, a.w.

6 De drie besproken film tegen de achtergrond van de censuurpraktijk

In dit deel gaan we dieper in op de relatie en wisselwerking tussen de drie films en de censuurpraktijk. We gaan na waarom *Ju Dou* eerst werd verboden en daarna werd toegelaten. Waarom werden *The Road Home* en *Curse of the Golden Flower* opgehield door de Chinese autoriteiten en diende de censuurcommissie niet op te treden? We houden rekening met vooral de inhoud, de beelden, de toen geldende maatschappelijke context, alsook met het historische China. We onderzoeken de grenzen van maatschappijkritiek waarbij we focussen op de cineast zijn kunnen. Hoe tracht hij controlemechanismen te omzeilen in zijn films en hoe verpakt hij de inhoud, zodat ze niet meteen een doorn in het oog is voor de censors? Kort gezegd, wat zijn de representatielimieten in *Ju Dou*, *The Road Home* en *Curse of The Golden Flower*? Omdat deze werken alle drie uit een andere tijdsperiode stammen, zullen we eveneens een bepaalde evolutie kunnen weergeven. Een ontwikkeling in en een kruisbestuiving tussen Zhang Yimou's oeuvre en Chinese censuurpraktijk. De brede filmanalyses laten toe om diverse aspecten te linken.

6.1 Ju Dou

Ju Dou is de enige hier besproken film die het censuurproces niet overleefde. Het filmscript werd goedgekeurd, maar de ingeblikte versie week volgens de censors te veel af van de geschreven versie. Zonder veel uitleg werd de film verboden. Na twee jaar werd de ban opgeheven. *Ju Dou* en *Raise the Red Lantern* van Zhang Yimou werden samen uitgebracht op het Chinese vasteland in 1992. De cineast zelf heeft geen directe verklaring voor het opheffen van de ban. Hij veronderstelt dat het louter om een formele act gaat, gewoon wachten tot het distributiebureau de opdracht gaf om de film te distribueren. De release is, volgens hem, eveneens verbonden met het toen meer gunstig maatschappelijk klimaat. Gunsitg in de zin van, niet problematisch om het Chinese publiek kennis te laten maken met de twee films.²⁹⁷ Zoals vermeld in hoofdstuk 2 vond in 1992 de Southern Tour van Deng Xiaoping plaats. Hij proclameerde een meer relaxte sfeer in China om de stagnatie na de gebeurtenissen op het Tian'anmen Plein ongedaan te maken. Het wijst erop dat, wanneer de ingeblikte versie van *Ju Dou* klaar was, de maatschappelijke, Chinese context onverzoebaar was met het gerepresenteerde. We keren terug naar onze maatschappijkritische analyse waar we spraken

²⁹⁷ CIMENT, Michel, a.w., p. 23.

over de vrijheidsproblematiek tijdens de late jaren '80. Hoge verwachtingen inzake democratie en vrijheid moesten tijdelijk opgeborgen worden waardoor het optimisme van de late jaren '70 en de jaren '80 deels plaats maakte voor een maatschappelijk onrustig klimaat. Hoogtepunt van die onrust was eind jaren '80 met talrijke demonstraties voor meer democratie en vrijheid door studenten en intellectuelen. *Ju Dou* werd vervaardigd in deze context. Ook is de situatie van het personage *Ju Dou* analoog aan die van de Chinese bevolking. Haar persoon sluit nauw aan bij de toenmalige contemporaine maatschappelijke situatie. Het is niet moeilijk om hiervan een reflectie te zien in het werk aangezien films en cineasten niet buiten de invloed staan van hun omgeving. De productiecontext en *Ju Dou* zijn direct te liëren aan de vrijheidsproblematiek. Zowel deze link, als de maatschappelijke sfeer impliceerden negatieve gevolgen voor de distributie van de film op het Chinese vasteland. Daarenboven ijvert Zhang Yimou ervoor dat individuen voor zichzelf opkomen, zoals we meermaals vermeldden. Ook in dit werk bracht hij deze boodschap naar voren. Zhang Yimou vindt het proces waarin een individu zijn persoonlijke verlangens nastreeft prachtig. Hoewel *Ju Dou* niet helemaal slaagt in haar opzet, representeert hij toch dat proces. Eenzelfde verhaal moet verteld worden bij het niet kunnen volbrengen van de verlangens van de Chinese democratedemonstranten. Zowel *Ju Dou* als de progressieve opstandelingen worden beperkt door hetgeen boven hen staat. Ze hebben geen grip op de traditionele sociale normen en de Chinese overheid.

De film moest voor een tijdje op de plank en moest de contemporaine maatschappelijke situatie afwachten (of bv. een partijcongres). Wanneer de omgeving het toeliet, werden de films uitgebracht.²⁹⁸ Chinese cineasten moeten even geduld oefenen. De Southern Tour bood voor *Ju Dou* het nodige gunstige klimaat, toen golden de censuurmechanismen minder strikt.²⁹⁹ De reis van Deng Xiaoping werd ook beschouwd als het meer openstellen van China naar de buitenwereld toe. Dit nieuws haalde zelfs de buitenlandse media. Een teken naar de buitenwereld toe dat China de draad terug opnam na 1989. Het toelaten van *Ju Dou* kadert in deze context. Daarenboven betekende *Ju Dou* een overzeese doorbaak voor Zhang Yimou. Het is het eerste werk in een keten van kritische, commerciële en controversiële successen.³⁰⁰

De film kende groot buitenlands succes, deels door het stigma 'verboden in China'. Chinese autoriteiten konden de veelvuldige buitenlandse erkenning niet negeren. De erkenning was

²⁹⁸ LAW, Wai-Ming, "Zhang Yimou's Black Comedy: The story of Qiu Ju, 1992", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 26.

²⁹⁹ CIMENT, Michel, a.w., p. 23.

³⁰⁰ GATEWARD, Frances (ed.), a.w., p. ix.

een drukmiddel om de film uiteindelijk goed te keuren. Of het om een aangepaste/geknipte versie gaat, is onbekend. *Ju Dou* was een groot succes op het Chinese vasteland wegens de vele buitenlandse erkenning en ook omdat de film eerst in eigen land verboden was. Het verbod in China impliceerde dat de CCP *Ju Dou* liever wegield van buitenlandse festivals. Het filmbureau trachtte de film terug te trekken van festivals met de reden dat het werk nog niet commercieel vertoond was in China. Deze argumentatie werd verworpen omdat er al betalende voorstellingen in Hong Kong plaatsgevonden hadden.³⁰¹

Ju Dou wordt overheerst door haar man en de traditionele confucianistische maatschappij, maar vecht op individuele wijze terug. Ze is een strijdend individu, opkomend voor haar persoonlijke wensen en verlangens. We herkennen hierin een vorm van individualisme, na 1978 nieuw in China. Voordien stonden collectiviteit en gemeenschappelijkheid centraal. Langzaamaan maken die plaats voor het individu en zijn verlangens.³⁰² *Ju Dou* haar egocentrisme kadert in die nieuwe context. Dat is een eerste kritiek op de druk van maatschappelijke structuren. Een andere is de aanklacht tegen de positie van de vrouw in het China van eind jaren '80, begin jaren '90. Het ergste leed en de grootste onderdrukking worden bij het vrouwelijk personage gelegd. Zoals de cineasten toegeven, kaarten ze daarmee de toenmalige onderdrukking van de vrouw aan. Door *Ju Dou* een rebels kantje te geven, bouwen ze een boodschap in. De handelwijze van *Ju Dou* is ontraditioneel waardoor verwezen wordt naar de nodige emancipatie van de vrouw. Het is een kritiek op de samenleving, maar in zekere zin ook een positieve referentie naar Mao. Onder zijn bewind konden vrouwen emanciperen; ze waren net als mannen deel van het volk. Die emancipatorische beweging verbeterde de positie van de vrouw, maar maakte ze nog niet volledig en op meerdere niveaus gelijkwaardig aan die van de mannen.

Zoals de analyse vertelde, kunnen personages in *Ju Dou* opgevat worden als metaforen voor gebeurtenissen in het historische en contemporaine China. Jinshan, de oudere dorpelingen en Tianbai verwijzen naar het strenge oude maoïstische regime of het strenge regime van einde jaren '80. Hun negatieve, koele representatie werpt geen positief licht op hen. Het koppel daarentegen staat symbool voor de revolte tegen het historische en/of contemporaine regime. De idee van het zich verzettende koppel is hier zeker van kracht. De cineasten zeggen zelf dat Tianqing een representant is voor de Chinese bevolking. Hij en het volk willen wel reageren,

³⁰¹ LAU, J.K.W., a.w., 1991-1992, p. 2.

³⁰² FARQUHAR, M., a.w.

maar durven niet, in tegenstelling tot Ju Dou. Daarenboven is Zhang Yimou voorstander van het opkomen voor eigen belangen. Het feit dat er ingegaan wordt tegen de heersende normen, kan als een element zijn dat de CCP tegen de borst stoot. Rekeninghoudend met de toenmalige maatschappelijke context is dit zeker een plausibele stelling omdat opstanden en rebellie toen sensibele onderwerpen waren. Bij deze context sluiten dan ook de thematieken aan van verdrukking, verstikkende sfeer en de besproken claustrofobie in *Ju Dou*. De settings in de film reflecteren het probleem van vrijheid, zoals uit de analyse blijkt. Voorbeelden zijn de typische gesloten architectuur, de benepen interieurs, de tunnelscène, de verdrinkingen in het kleurenbad. Ook de rituelen zijn pressiemiddelen. Andere stilistische elementen maken de sfeer van onderdrukking soms voelbaar. Bijvoorbeeld wanneer de cineast tegenlicht inzet, die een extra felle uitwerking heeft in combinatie met de heldere kleurenmix. Het stilistische kader reflecteert de situatie van Ju Dou.

De thematiek van een onmogelijke passionele liefde laten we hier eveneens bij aansluiten, waardoor het duidelijk moet zijn dat de meeste gerepresenteerde elementen in de film nauw in relatie staan met de vrijheidsproblematiek.

Het slot van het verhaal kan op twee wijzen geïnterpreteerd worden: negatief en positief. Het negatieve betekent een niet - rooskleurige toekomst, het positieve impliceert een nieuw begin. Een eventuele positieve referentie naar de toekomst toe. Het lijkt erop dat de laatste visie vandaag de overhand neemt. Meer vrijheid is bekomen, hoewel nog geen sprake is van vrijheid zoals we die in het Westen kennen. Dit soort vrijheid zal wellicht nooit aan de orde zijn.

De verandering van tijdsclimaat verraadt eveneens de kritiek die Zhang Yimou wil spuwen en zijn poging om censuurmechanismen te omzeilen. Dergelijk verhaal was slechts mogelijk door een situering in het verleden. Het verleden wordt frequent ingezet om het heden te bekritisieren³⁰³, een techniek toegepast door vele Chinese cineasten. Zhang Yimous oeuvre bestaat grotendeels uit werken van historische aard. De cineast poneert van historische verhalen te houden. Reden voor dat houden van ligt in de grote vrijheid en ruimte die dat soort verhalen biedt. Cineasten genieten meer vrijheid door verhalen in het verleden te situeren. Vandaar wellicht Zhang Yimous voorliefde voor het verleden. Het is niet zijn bedoeling om historisch correcte werken te schetsen. De tijdsaders zijn een puur praktische

³⁰³ WHITFIELD, Susan, "China: Attitudes to History in Communist China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 505.

keuze. Hij heeft geen voorliefde voor een bepaalde geschiedenisperiode. Toch zijn de nieuwe tijdscontexten telkens bijzonder goed gekozen om een persoonlijke kritische boodschap in te verwerken. Zoals gezegd, plaatst Zhang Yimou zijn karakters altijd onder een bepaalde maatschappelijke druk, in een moeilijke maatschappelijke setting. Hiermee illustreert hij dat elk individu moet vechten voor zijn persoonlijke verlangens, hoe banaal dat verlangen ook is, hoe hard, onoverkomelijk en onafwendbaar het lot ook is. Strijden is de opdracht. Deze wens van de cineast reflecteert deels zijn eigen levenservaring. Zoals uit zijn biografie blijkt, is hij geen opgever. Wat hij intens verlangde, streefde hij telkens op consequente wijze na, zelfs al moest daarvoor de moeilijkste en meest onconventionele weg bewandeld worden. Als we focussen op de hier drie besproken films, is in alle drie diezelfde boodschap terug te vinden. We mogen deze lijn zelfs doortrekken in heel zijn oeuvre. Aan de hand van vrouwelijke personages reflecteert Zhang Yimou de nood om te vechten, hoe uitzichtloos en verloren de strijd vanaf het begin ook is. Hij maakt het zijn personages erg moeilijk door ze onder zware druk te plaatsen en in principe is dat al een directe maatschappijkritiek. Andere maatschappijkritische lezingen, hier vooral vanuit een westers perspectief, tonen eveneens aan dat de cineast een kritische blik werpt op het historische China en dat van eind jaren '80. Daarbij heeft hij niet zozeer de intentie om moraliserende verhalen te vertellen. Hoofddoel is: sterke en weinig voorkomende personages projecteren, die een stimulans impliceren voor de modale Chinese burger. Het indiceert dat Zhang Yimou altijd werken maakt met een Chinees publiek in gedachte. Toch weet hij al geheel zijn carrière een niet-Chinees publiek aan te spreken. Dit kadert volledig in zijn missie om de Chinese film uit te bouwen op mondiaal niveau waarin hij vandaag ten volle wordt gesteund door de CCP en daardoor een meer flexibele relatie heeft met de censors.

Fushi-Fushi is het literaire uitgangspunt van *Ju Dou*, een werk dat gevoelig ligt bij de autoriteiten omwille van de seks als hoofdthematiek. In de filmische creatie werd deze seksuele en erotische inhoud niet verloochend en staat hij evenwaardig naast de door ons benoemde vrijheidsproblematiek. In tegenstelling tot *The Road Home* wordt het fysieke aspect belicht, op directe en indirecte wijze. Denken we aan het voyeurisme van Tianqing - een nieuw element in de Chinese cinematografie - en aan de onthulling van Ju Dous blote bovenlichaam aan Tianqing waarbij de cameravoering het voyeuristische aspect ondersteunt. Het getuigt van Zhang Yimou zijn innovatieve visie en zijn stilistisch inzicht. Het piepgaatje is eveneens functioneel. Het laat het publiek enkel naakte schouders zien. De rest wordt aan de verbeelding overgelaten. De close-ups van Ju Dous gezicht refereren aan haar seksuele

activiteit. Diezelfde activiteit komt aan bod wanneer ze haar eetstokjes aflijkt en in een witte peen van Tianqing bijt, waarna ze hem benadert om de eerste keer seks te hebben. De daad zelf wordt nooit getoond, slechts gesuggereerd door gelach, gegiechel, gepraat en de vermelde close-ups. Zowel auditief als visueel wordt erotiek en seks aan de verbeelding overgelaten en dus gesuggereerd. Het expliciete zit verhuld in details, beelden, beschrijvingen en metaforen. Ondanks de aandacht voor de fysieke relatie tussen de twee, kust het koppel nooit innig of raken ze elkaars gezicht niet aan. Passioneel kussen in films is niet toegestaan in het hedendaagse China, laat staan dat het voordien door de beugel kon. Ook de regels vermelden dat bijzondere liefkozingen en dergelijke beter niet verschijnen op het witte doek. Hoewel de regels dateren uit 1997 was dit ook al vóór de bekendmaking van die richtlijnen van kracht. De afwezigheid van intimiteit en tederheid bewijzen dat Zhang Yimou zich daar al bewust van was. Toch confronteert de cineast de kijker met die thematiek die hij vooral accentueert door de verschijning van Ju Dou. De onderlijfjes die ze aanheeft, laten de natuurlijke vormen en beweeglijkheid van haar borsten en stijve tepels zien. De visuele kracht van de film rust op de geprojecteerde vrouwelijke seksualiteit. In deze zin tast *Ju Dou* de grenzen van het toelaatbare inzake seks af. De vergaande seksuele connotaties waren voor de censors ontoelaatbaar alsook de incestueuze relatie tussen tante en neef. Volgens de regisseur handelt *Ju Dou* niet over incest omdat de neef geen bloedband heeft met zijn oom, hij is geadopteerd. Twijfelfactor is dat de originele novelle gebaseerd is op een incestverhaal. Zhang Yimou besliste om Tianqing een adoptieneef te maken omdat incest niet de hoofdthematiek van het verhaal is.³⁰⁴ Hoewel grotendeels het plezierige en positieve van seks wordt gerepresenteerd, wordt ook een negatieve kant getoond. Denken we aan de fysieke relatie tussen Jinshan en Ju Dou en het gevaar van zwanger te worden van een tweede kind, wat we als een knipoog beschouwden naar het één-kind-beleid in China. Dit aan seksualiteit gerelateerde negatieve was wellicht een extra factor waardoor de film als te seksueel provocerend werd bevonden. De idee dat de film verboden werd alleen om dit aspect leeft dan ook.³⁰⁵ Diverse pijnlijke abortuspogingen doen vragen stellen bij het één-kind-beleid en het beleid van de CCP tout court.

Ju Dou is een coproductie met Japan. Cocineast Yang Fengliang beweert dat dit een van de redenen is waarom de censors zich relatief soepel opstelden. De censors nemen een andere houding aan dan bijvoorbeeld wanneer de film enkel vervaardigd zou zijn door Xi'an Film-

³⁰⁴ YE, Tan, a.w., pp. 159-160.

³⁰⁵ RIST, Peter, a.w.

studio's. Ze waren ook meer flexibel omdat de film bestemd was voor de buitenlandse markt; het filmpubliek is daar anders ingesteld, hoewel de regisseurs hun film vooral voor een Chinees publiek vervaardigden. Daarenboven beweert Yang Fengliang dat het toedoen van Zhang Yimou een grote rol speelde. Hij genoot toen grote faam, mede dankzij de Gouden Beer voor *Het Rode Korenveld*. Bovendien heeft hij een goede reputatie inzake samenwerking met filmploegen, de studio en de overheid en waagde hij zich nooit aan politieke films.³⁰⁶ Al vanaf het begin beseften de autoriteiten hoe getalenteerd Zhang Yimou was. Dat besef kwam zelfs nog vroeger, de anekdote over de toelating tot de Beijing Filmacademie getuigt hiervan.

De situatie van de filmindustrie was op dat moment van die aard dat internationale groei nog niet van primordiaal belang was. In de periode van 1989 veranderde de hele filmindustrie: de regering liet privéfilmondernemingen toe.³⁰⁷ De situatie impliceerde het aftasten van die nieuwigheid, waarbij enige voorzichtigheid geboden was. Film werd door de overheid nog altijd erkend als een sterk ideologisch propagandistisch instrument waarmee vooral correcte ideologische wereldbeelden opgeroepen moesten worden. Midden en eind jaren '90 groeide het begrip voor en de idee van het belang van een groeiende filmindustrie met diverse capaciteiten. Hoewel het talent van Zhang Yimou erkend wordt, is het besef dat deze persoonlijkheid een stimulerende factor is voor China's ontwikkeling, vooral op filmindustriële vlak, nog niet volledig door gedrongen. De toetreding van China in 2001 tot de World Trade Organisation maakte het belang van een sterke filmindustrie snel duidelijk, zoals belicht in hoofdstuk 2.

Ju Dou biedt, volgens ons, een kritische kijk op het feudale China. Dit lijkt ons een positief element. Zo proclameerde Mao na de oprichting van de Volksrepubliek dat werken die zich afzetten tegen feudalisme positief ontvangen zouden worden. In het hedendaagse socialistische China is Mao een heilige en nog altijd erg belangrijk. Er heerst een ware cultus rond zijn persoon. Zijn visie blijft tot vandaag sterk voortleven. Het confucianisme werd in de Volksrepubliek vervangen door het communisme dat komaf wou maken met de confucianistische tradities en rituelen. Zhang Yimou spuwt heel wat kritiek op de feudale samenleving. Toch waren de autoriteiten hier niet erg opgetogen over. Ze poneerden dat *Ju Dou* in een heel pessimistische, donkere sfeer baadde en enkel de tragische kant van het Chinese leven toonde en te veel de negatieve aspecten van de traditionele cultuur

³⁰⁶ VUYLSTEKE, Catherine, a.w., p. 13.

³⁰⁷ SKLAR, Robert, "Becoming a Part of Life: An Interview with Zhang Yimou, 1993", in: GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001, p. 31.

projecteerde. Chinezen werden afgebeeld als bandieten en smeerlappen. Zoals de filmanalyse laat blijken, staat de cineast kritisch tegenover de principes die de kosmische orde in stand houden, wat hem niet in dank werd afgenomen door de autoriteiten. De idee dat Ju Dou sterker en actiever is dan Tianqing is eveneens een kritiek op het feudalisme, want in confucianistisch opzicht betekent de vrouw niks ten opzichte van de man. Deze kritiek zit, volgens ons, eveneens verwerkt in Zhang Yimou zijn stilistisch kader. Het kleurenschaal weerspiegelt de overwegend negatieve sfeer. Fletse kleuren overheersen tijdens het misbruiken van Ju Dou, bijvoorbeeld het onwezenlijke blauw tijdens de nachten. De cineasten gaven aan dat de aangewende kleuren soms contrasteren met de situatie, waardoor positieve kleuren, bijvoorbeeld rood en geel, als onaangenaam en negatief ervaren worden. Hierdoor wordt het positieve overschaduwd door het negatieve.

Ju Dou confronteert de kijker met kommer en kwel, zelfs met de dood.³⁰⁸ De negatieve kant van sociale taboes, en morele en sociale contrasten worden gerepresenteerd.³⁰⁹

6.2 The Road Home

Negen jaar na *Ju Dou* wordt *The Road Home* uitgebracht in een inmiddels snel geëvolueerde maatschappij. Geen wonder dat het filmmedium enigszins anders geconcipieerd is dan in de tijd van *Ju Dou*. De filmindustrie evolueert en daar is Zhang Yimou zich bewust van. Uit diverse interviews daterend uit de jaren '90 blijkt dat de cineast erg begaan is met de toekomst van Chinese film. Uit de gesprekken valt af te leiden dat hij het als zijn taak ziet de Chinese film te doen floreren. Als Chinese cineast wil hij zijn persoonlijke stempel op zijn werken drukken en op de industrie. Ook andere Chinese cineasten moeten dit als een opdracht zien, hoewel Zhang Yimou de indruk geeft een voortrekkersrol te willen spelen. Hij blijft het officiële filmsysteem trouw en staat dus onder strenge controle van de censuurcommissie. Wellicht heeft dat een invloed op zijn werk. Het verschil tussen *Ju Dou* en *The Road Home* blijkt uit de twee filmanalyses. Het lijkt erop dat Zhang Yimou in de tweede besproken film alles wat braver aanpakt. Toch verliest hij zijn zin voor kritiek niet. Hij compenseert negatieve kritiek met positieve en maakt dus een soort evenwichtsoefening. De eerder negatieve knipogen naar de Chinese natie toe zijn als constructief te lezen. De sfeer was toen opnieuw wat vrijer in China en Zhang Yimou weet zichzelf te legitimeren door zijn werk in een soort kritische, grijze zone te situeren. Bovendien had men al weet van de economische kansen en mogelijkheden en van

³⁰⁸ ERWEI, Li, a.w., 2001, p. 75.

³⁰⁹ SARTOR, Freddy, a.w., p. 13. A

een bloeiend cultureel leven en dus ook van de filmsector. Het artistiek kunnen van de cineast werd alsmaar meer en meer geapprecieerd. De idee van een kritische, grijze zone wordt door Zhang Yimou aldus verwoord: *"(...) Daarenboven zitten we met het probleem waarmee afgerekend moet worden, dat boodschappen in de werken diep begraven moeten zitten, maar dat er ook een transmissie moet plaatsvinden. Het gaat om het probleem van verbergen en onthullen. De moeilijkste opdracht is om het publiek terzelfder tijd te doen voelen én te doen denken. Het is niet interessant om zich blind te staren op oppervlakkige mooie beelden, ze moeten een boodschap en diepgang bevatten."*³¹⁰ Het illustreert dat Zhang Yimou de door ons benoemde evenwichtsoefening telkens maakt omdat hij diepgang en bepaalde boodschappen wil inbouwen.

Volgende elementen maken bovenstaande duidelijk. Zhang Yimou presenteert een liefdesverhaal tijdens een moeilijke periode van China haar geschiedenis. We stelden dat de flashback te situeren is in de jaren '57, tijdens de antirightist-campagne. Deze zwaarmoedige periode wordt niet op een donkere wijze weergegeven. Er wordt overwegend een positief verhaal verteld, een gemoedelijke, mooie sfeer die ondersteund wordt door een prachtig en aangenaam kleurenpalet. Hij spuwt kritiek op het verleden van de CCP, zonder veel diepgang. Zijn commentaar wordt gekanaliseerd door het doorzettingsvermogen en eindeloos geduld van Zhao Di, door het liefdesverhaal met happy en de zich weerspiegelende socialistisch getinte sfeer. Luo Changyu moet naar de stad om zich politiek te verantwoorden; een onderhuidse kritiek op historische gebeurtenissen in de Volksrepubliek. Daarenboven is de Culturele Revolutie - vanuit hedendaagse perspectief - niet ver af in de jaren '50. De Culturele Revolutie wordt niet op een directe wijze aangevallen, maar er wordt toch een cynische houding tegenover aangenomen. De antirightist-campagne is in zekere zin qua doel analoog aan de Culturele Revolutie: het bijsturen van zielen op het verkeerde pad. Bovendien speelt de Culturele Revolutie een rol in het leven van Zhang Yimou en berokkende ze hem persoonlijke ellende. De cineast spreekt zich meermaals uit over de tragedie van uit elkaar gehaalde gezinnen en ontwrichte liefdesbanden ten gevolge van de Culturele Revolutie. Ondanks deze negatieve verwijzingen - die niet zo expliciet als hier beschreven aan bod komen - domineert nog steeds het positieve. De liefde en de daaruit volgende relatie overleven. Liefde is sterker dan ideologie en politieke structuur, wat we als een positieve en negatieve knipoog beschouwen naar de politieke praktijk toe. Positief omdat ze niet alles verwoestend is en in zekere zin nog een menselijke dimensie bezit, negatief omdat ze het volk schade berokkende

³¹⁰ KWOK-KAN, Tam, a.w., pp. 110-112. (Vrij vertaald).

zowel op emotioneel als fysiek vlak. Daarenboven benadert Zhang Yimou de geschiedenis niet op een serieuze analytische wijze, als wel aan de hand van een poëtische en romantische methode. De ware liefde die hij toont, overleeft de penibele historische periodes van China.³¹¹ In dit werk overwint de liefde, het kent geen fatalistische uitwerking zoals in *Ju Dou*. We stippen aan dat *The Road Home* met een positieve noot eindigt, toch het flashbackverhaal. In het heden is Zhao Di haar geliefde dood, maar ten gevolge van de natuurlijke gang van het leven. Daarom werden de twee gescheiden, politiek staat hier los van. Kritiek op het regime zit mooi en veilig verpakt in het liefdesverhaal. Het zeemzoete omhulsel moet werkelijk gedeconstrueerd worden om de kritiek te vatten. Die kritiek wordt vrijwel onmiddellijk geneutraliseerd door de alles overwinnende liefde. Het beleid van de CCP had negatieve gevolgen, maar ze waren niet desastreus. Het stond het koppel hun geluk slechts tijdelijk in de weg; het maakte hun liefde zelfs nog sterker en uiteindelijk leefden ze lang en gelukkig. Hun harmonie werd bovendien bezegeld met het Chinese ideaalbeeld: een stabiel gelukkig één-kind-gezin met een mannelijke nakomeling.

Naast een politiek-kritisch knipoog naar het communistische verleden, zet Zhang Yimou zich in *The Road Home* af tegen de vulgarisering van de Chinese cultuur. Hij zou reageren tegen de (toenmalige) commercialisering van Chinese film.³¹² Zoals gesteld, lijkt het ons weinig waarschijnlijk dat Zhang Yimou zich afzet tegen de commercialisering van de Chinese film. Hij is erg begaan met de toekomst van de Chinese cinema en wil een sterke en stimulerende factor zijn voor de groei van de cinema. Hij beseft dat de filmindustrie en dus filmcreaties moeten meegroeien met de economische liberalisering van de Chinese markt. Films moeten een groot publiek aanspreken en bereiken; culturele producten moeten de kassa doen rinkelen. Midden en eind jaren '90 worden die gedachten stillaan in de praktijk omgezet. Vanaf 2000 slaagt Zhang Yimou ten volle in zijn opzet met *Hero*, *House of Flying Daggers* en *Curse of the Golden Flower*. Het niveau van Hollywood wordt behaald. Toch bezit iedere film van zijn hand net die extra dimensie waardoor het gevoel van platte commercie achterwege blijft. De recentste jaren vervaardigt hij films die een groot publiek aanspreken, Chinees en niet-Chinees. Paradoxaal genoeg beseft de cineast enerzijds dat hij moet meedraaien in het commerciële circuit wil hij succesvolle en legale films blijven maken, maar anderzijds zet hij zich ook af tegen het hevig opkomend commercialisme in het China van eind jaren '90. Vandaar wellicht die lezing van het zich afzetten tegen de commercialisering van de film. Zhang Yimou geeft aan dat

³¹¹ *Director's Statement* op <http://www.sonypictures.com/classics/theroadhome/reviews/inex.html>.

³¹² MEULEMANS, Rudi, a.w., p. 13.

het Chinese cultuurleven zijn weg kwijt is door de overwoekerende commerciële drive.³¹³ De twee titanicposters zijn referenties verwerkt in het stilistische kader, net zoals dergelijke referenties zijn opgenomen in de esthetiek van *Ju Dou* en *Curse of the Golden Flower*. De affiches illustreren eveneens de contradictorische houding van de cineast. Ze verwijzen eveneens naar de opmars van Hollywoodproducties in China. Zhang Yimou zegt in 1995 dat Hollywoodproducties en de Amerikaanse film erg populair zijn bij het Chinese publiek, vooral omdat ze in het verleden onbekend waren in China. Ze kunnen zelfs de Chinese filmmarkt overnemen, maar op lange termijn zal de markt gedomineerd worden door de Chinese film. Chinese cineasten willen hun stempel drukken en hun status opeisen,³¹⁴ iets wat Zhang Yimou vandaag heeft bereikt.

Met het nieuwe commercialisme zijn, volgens Zhang Yimou ook oude waarden en normen verloren gegaan. De filmanalyse gaf het verschil tussen heden en verleden aan, iets wat eveneens op stilistische wijze werd verwerkt. De conventie van zwart-wit voor het verleden werd omgekeerd en de toepassing van de raamvertelling in combinatie met de flashback verried de terugkeer naar het verleden. We poneerden dat een jongere generatie telkens ingaat tegen de traditie. In het flashbackverhaal gaat de jeugdige Zhao Di in tegen de heersende norm, wanneer ze een oude vrouw is, houdt ze vast aan de oude gebruiken. De burgemeester en haar zoon, de jonge garde, zien het opvolgen van die traditie niet zitten omdat ze die onhaalbaar achten. Zoals gezegd, weerspiegelt de structuur Zhang Yimous gedachte. Jongeren van de jaren '90 lijken zich te verliezen in het nieuwe commercialisme en vergeten de respectieve normen, waarden en gebruiken te waarderen of te operationaliseren. De cineast houdt geen pleidooi voor een terugkeer naar tradities, wel wil hij de jeugd en de mensheid in het algemeen eraan herinneren dat mensen solidair moeten zijn met elkaar en dat geldbejag niet het hoogste goed mag worden. De oudere personages lijken dit te respecteren en beter te begrijpen dan de jeugdige, zoals het personage van Zhao Di in temporeel perspectief duidelijk maakt. We veronderstellen dat dit een positief element was in de ogen van de censors. Hoewel Zhang Yimou kritisch stond tegenover de nieuwe maatschappelijke situatie van de jaren '90 in China, is de boodschap die hij meegeeft een met goede bedoelingen waardoor hij meebouwt aan een harmonieuze, officiële werkelijkheid. Dit toont zijn bezorgdheid en begaan zijn met de Chinese natie en het volk. De filmrichtlijnen vertellen dat werken die een socialistische gedachte stimuleren, warm worden ontvangen. In

³¹³ RIST, Peter, a.w.

³¹⁴ YA, Mut, a.w., pp. 140 – 141.

principe doet Zhang Yimou dat door individualisme niet als het hoogste goed te representeren, hij zet zich er zelfs tegen af.

Een anders pijnpunt aangehaald door de cineast, is de slechte staat van het onderwijs in de Chinese rurale gebieden. Te vergelijken met de aanklacht tegen de positie van de vrouw in *Ju Dou* en in *Curse of the Golden Flower* tegen macht. In *Not One Less* en *The Road Home* behandelt Zhang Yimou de onderwijsthematiek. Hij engageert zich in beide films voor het platteland en het onderricht door er te pleiten voor meer en beter ruraal onderwijs. In de verpauperde gebieden van China ontbreekt vaak geld voor een goede school. De afwezigheid van een schoolsysteem ontnemt kinderen het recht om kennis op te doen. Zhang Yimou acht vanuit persoonlijke ervaring onderwijs erg belangrijk. Tijdens de Culturele Revolutie werd het onderwijssysteem door Mao ondergewaardeerd en verwaarloosd. De regisseur was van deze situatie zelf het slachtoffer. Het is kritiek op de Culturele Revolutie en op de materialistische, geldgerichte maatschappij die het onderwijssysteem en het leerprincipe onderwaardeert. Met *The Road Home* wil de cineast het China van de jaren '90 terug op het goede morele pad brengen door onder meer het onderwijs een belangrijke rol te laten spelen. Het onderricht moet de jongeren opnieuw respect bijbrengen voor oude (confucianistische) waarden als geduld, filiale piëteit, saamenhorigheid, respect ... die volgens hem verloren gingen in de jaren '90. Daarbij gelooft de cineast dat wanneer er voldoende appreciatie en constructieve aandacht komt voor het (plattelands)onderwijs, China opnieuw de goede morele weg zal inslaan. Een andere maatschappijkritische referentie is de werkloosheid in de steden van het hedendaagse China en de plattelandsvlucht. Hij brengt die verschijnselen onder de aandacht door het probleem van het jongerentekort aan te kaarten als de lijkst gedragen moet worden. Opnieuw subtiel verpakte kritiek.

The Road Home is een kritische visie op de Chinese maatschappij van de eind jaren '90. De film bevat diverse aanklachten tegen de gang van zaken in China, maar werd door de autoriteit toch als bijzonder positief en op enthousiaste wijze ontvangen. De prent ontving in 2000 de *Baihua Award* (Hundred Flowers Award) en Golden Rooster Award in China, een prijs geschonken door het ministerie van Cultuur, een van de meest prestigieuze awards. Het Chinese publiek bekroonde *The Road Home* als de beste film van het jaar. De directeur van het Chinese filmfestival prees de film omwille van de echte emoties en waarden die getoond

worden en het nog in ere willen houden ervan door bepaalde mensen.³¹⁵ De autoriteiten focusten vooral op de goede deugden en waarden die door Zhang Yimou extra in de verf werden gezet.

De aanvaring die deze film en *Not One Less* teweegbracht met de organisatoren van het Cannesfestival toont aan dat Zhang Yimou het opneemt voor Chinese cineasten. Hij vindt het niet kunnen dat Chinese creaties altijd op eenzijdige wijze worden benaderd, pro of anti regering. Enigszins is dit een signaal naar de overheid toe om aan te geven dat hij zich in zijn werken niet contant inlaat met politieke kwesties. Zhang Yimou is maatschappijkritisch, maar niet politiek en dat maakt net het grote verschil. Het feit dat hij ingaat tegen de organisatoren van het festival, getuigt van zijn respect en liefde voor de integriteit van zijn eigen creaties die in eerste instantie altijd bedoeld zijn voor een Chinees publiek. En toch wordt de film door een ruimer publiek gesmaakt. De universele liefdesthematiek ligt daar aan de basis van. Het bezingen van de ware en pure liefde tussen man en vrouw wekt universele gevoelens op bij de mensheid, een pluspunt voor wereldwijde distributie. De capaciteit van *The Road Home* om een mondiaal publiek aan te spreken, viel zeker in de smaak bij de autoriteiten. Het was een stimulans voor de bloei van de Chinese film. Guangxi Film Studio werkte samen met Beijing New Picture Distribution Company waarbij eveneens een samenwerking met een Columbia Pictures Film Production Asia werd opgezet. Die aspecten wijzen erop dat het om een coproductie gaat die ervoor moet zorgen dat het Amerikaanse, westerse, publiek kan meegenieten van *The Road Home*.

Zhang Yimou omschrijft *The Road Home* als een typisch romantisch liefdesverhaal. Het is een van de redenen waarom de film zo succesvol was op het Chinese vasteland. Chinese toeschouwers kunnen even wegdromen: het kleurrijke liefdesverhaal als een vorm van escapisme. Verhalen die over de liefde handelen, liefde die enkele obstakels moet overwinnen en lovestory's met een happy end kennen sinds lange tijd overal ter wereld succes. De cameravoering werkt identificatie en het gevoel van escapisme in de hand. De diverse close-ups van Zhao Di bewerkstelligen een nauwere betrokkenheid bij het meisje. De inpassing van overvloedige en de ritmische montage creëren een romantische, dromerige en luchtige sfeer. De longshot van het immense landschap met het kleurige, kleine meisje laten de kijker de verlorenheid en het lange, eindeloze wachten voelen. Emoties worden via beeldtaal

³¹⁵ X, "The Road Home by Zhang Yimou Wins Best Movie Prize", online artikel gepubliceerd Friday 13 oktober 2000, in: *People Daily*. URL: <http://english.peopledaily.com.cn>.

overgebracht, waarbij de cineast op poëtische en symbolische wijze details aanwendt. Denken we aan de gevlochten rieten mand, de porseleinen kom met blauwe bloemen, de rode haarspeld en het weefgetouw. Ook plaatsen en situaties beschikken over metaniveaus zoals de waterput, het schoolgebouwtje en de weg. Sentiment wordt duidelijk gekoppeld aan objecten en plaatsen. Het liefdesverhaal wordt aan de hand van schoonheid gerepresenteerd, waardoor de toeschouwer het verhaal zich nog sneller toe-eigent. Op doordachte en bewuste wijze verwerkt Zhang Yimou symbolische dimensies in zijn films waardoor ieder werk zijn uniciteit bewaart en een distinctieve artistieke waarde heeft. *The Road Home* keert zich af van films die vervaardigd zijn met extreme budgetten en diverse technologische hoogstandjes. Door de aanwending van symbolische niveaus brengt de cineast via het verhaal een diepere boodschap.

Globaal genomen reflecteert de film een positieve sfeer, wat sterk in de hand wordt gewerkt door de prachtige en warme kleuren. De lieflijkheid van Zhang Ziyi spreekt alle harten aan. Het inzetten van deze actrice is een slimme (commerciële) zet. Ze maakte haar filmdebuut met *The Road Home*, waarna ze werd bestempeld als de nieuwe muze van Zhang Yimou. De regisseur was zich hier bewust van en maakte gretig gebruik van de mythe die rond de bloedmooie Chinese werd gecreëerd. Ze was medeverantwoordelijk voor het succes van *Hero* en *House of Flying Daggers*, zeker na haar rol in *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. We willen hier al aangeven dat de cineast de commerciële knepen van het vak begrijpt en onder de knie krijgt, commerciële kennis die gunstig is voor de filmindustrie en de stemming van de CCP. Zoals de filmrichtlijnen van 1997 vertellen, hechten de autoriteiten eveneens belang aan de technische innovatie van films. Hoogstaande technische kwaliteit en nieuwigheden beschouwen ze als een meerwaarde. Het idee van de raamvertelling is wellicht niet nieuw in de Chinese cinematografie, maar de kleurencombinatie door die structuur en de omkering van de zwart-witconventies bewerkstelligen een beeldig plaatje en ondersteunen de gedachtegang van Zhang Yimou. Door het verleden onder te dompelen in een warme kleurenvloed, geeft het een aangener gevoel dan het heden, weergegeven in zwart-wit. Hoewel *The Road Home* een low budget film is, maakt hij gebruik van cinemascopebeelden. Deze filmtechniek impliceert dat tijdens de bioscoopprojectie extra brede beelden worden weergegeven. Dat vergt een bijzondere opnametechniek. Een succesvol, innovatief filmtechnisch aspect.

Seksuele verlangens zijn niet ver te zoeken wanneer de liefdesthematiek aan de orde is. Zowel in *Ju Dou*, *The Road Home* als in *Curse of the Golden Flower* speelt liefde een grote rol. De

daarmee samengaande seksuele verlangens worden in *Ju Dou* en deels in *Curse of the Golden Flower* uitgewerkt. In dit meest recente werk zijn de decolletés van de keizerin, de concubines en de dienstmeisjes gewaagd uitgewerkt. De kledij is erg aansluitend, waardoor de borsten van de vrouwen op een onnatuurlijke wijze benadrukt worden. Het is geen probleem in het China van 2006. De Chinezen maken zelf grapjes over de geaccentueerde vrouwelijk vormen. Tegenwoordig weet iedereen dat een beetje bloot verkoopt en hoe succesvoller de film, hoe beter voor de financiën en de groei van de filmindustrie. In *The Road Home* is er geen fysiek contact tussen de twee geliefden. Er staat een papieren muur tussen de twee in. Het weglaten van expliciete seksuele daden of erotische situaties kan te maken hebben met de relatief jonge leeftijd van de twee protagonisten, of met het willen behouden van de focus op de puurheid van hun oprechte en zuivere emoties. Hoewel de censors relatief specifieke richtlijnen inzake seks opstelden, kan de voorzichtigheid op seksueel vlak gelieerd worden aan het niet tegen de borst willen stoten van de CCP. In *Ju Dou* wordt seks gesuggereerd en zijn er meer (in)directe verwijzingen verweven in het verhaal. De film werd op dat gebied erg vergaand bevonden. In *The Road Home* zijn dergelijke connotaties weggelaten en staan liefdesemoties, geduld en doorzettingsvermogen centraal. Het liefdesverhaal van man en vrouw in heden en verleden eist aandacht voor echte waarden zoals trouw, verbondenheid, samenhang, eerbied, erkentelijkheid en liefde van de kinderen voor de ouders. De zoon komt tegemoet aan de wensen van zijn moeder en vader uit respect en liefde. Die houding getuigt van filiale piëteit, een van de belangrijkste waarden in het confucianisme. Ook in *Curse of the Golden Flower* gaat Zhang Yimou in op deze thematiek. Hij eist respect voor de traditie of vroegere praktijken, waarbij hij focust op oude waarden als geduld en uithouding. Net deze eigenschappen houden een gemeenschap overeind, zeker in harde tijden zoals in '57 tijdens de antirightist-campagne.

Door in *The Road Home* op het alledaagse te focussen, krijgt die alledaagsheid een zichtbare connotatie, het wijst op de band tussen menselijke activiteit en de natuurlijke omgeving. Het gaat om de enkel in memorie mogelijke terugkeer naar een utopisch doorzettingsvermogen, betekenisvolle acties, collectieve doelen en geluk. Chow wijst hier op overblijfselen van socialistisch gekleurd sentiment:³¹⁶ nostalgie naar het belang van humaan handelen, het gemeenschapsgevoel en de verweven idee van commune, gedachtegoed dat absoluut socialistisch gekleurd is. Dat is een serieuze opsteker voor de CCP, typisch voor de evenwichtsoefening die Zhang Yimou volgens ons maakt. De regisseur wil de heropleving van bepaalde waarden bewerkstelligen, die hij als verloren veronderstelt. In de film lijkt die

³¹⁶ CHOW, Rey, a.w., pp. 71-72.

heropleving geslaagd, omdat er uiteindelijk voldoende gratuite mankracht is om de lijkst te dragen. Zhang Yimou staat kritisch tegenover de hedendaagse tijd, maar eindigt met een positieve noot over de Chinese mensen. Uiteindelijk zijn ze niet zo geldjachtig als eerst gedacht en handelen ze uit respect, eer, liefde en gemeenschapsgevoel. Dit wijst erop dat het er eigenlijk nog zo slecht niet aan toe gaat en dat in zekere zin tradities toch nog blijven voortbestaan. Ondanks de dominerende commerciële drive, hebben Chinezen het hart nog altijd op de juiste plaats. Een ode aan het volk en een socialistisch geïnspireerde boodschap. Aspecten erg van belang voor de CCP en vermeld in de filmregels.

We staan nog even stil bij de applicatie van de flashbacktechniek. De toepassing bewerkstelligt dat het hoofdverhaal en de film zich grotendeels in het verleden afspelen. Net als *Ju Dou* en *Curse of the Golden Flower* wordt de toeschouwer naar het Chinese verleden teruggevoerd. De flashback situeert zich tijdens de antirightist-campagne, een periode waar de overheid niet bepaald happig op is. Hoewel het verleden wordt aangewend om meer creatieve ademruimte te hebben, situeert Zhang Yimou zijn verhaal in een moeilijke en sensibele periode. Dat kadert eveneens in zijn praxis van geven en nemen en wordt gecompenseerd door de overwegend positieve sfeer die heerst in de uitwerking van het verhaal. Daarenboven appreciëren de autoriteiten de aandacht van de cineast voor juiste morele attitudes, want een correcte ingesteldheid helpt de natie vooruit en bevordert harmonie, eenheid en stabiliteit. Dit sluit ook aan bij de cineast zijn karakter: niet alsmaar kiezen voor de meest conventionele weg.

Net zoals in de hier en andere besproken film confronteert Zhang Yimou het Chinese publiek nogmaals met een sterke, actieve vrouw. Enerzijds stelt hij hierdoor de onderdrukking en beperkingen van het Chinese volk aan de kaak. Vrouwelijke protagonisten illustreren onderdrukking beter, want ze hebben het altijd zwaarder te verduren dan mannen.³¹⁷ Anderzijds toont hij via dat personage aan dat, waar een wil is, een weg is. Ook hier komen we op het spoor van zijn doel: het Chinese publiek stimuleren om op te komen voor zichzelf. Op dat vlak promoot Zhang Yimou individualisme. Met *The Road Home* geeft hij enigszins aan dat er een evenwicht gevonden moet worden tussen individualiteit en respect voor socialistisch en confucianistisch georiënteerde waarden.

³¹⁷ ERWEI, Li, a.w., 2001, p. 77.

6.3 Curse of the Golden Flower

Deze vijftiende langspeelfilm van Zhang Yimou is zijn meest recente creatie en op het eerste gezicht van een heel ander kaliber dan de twee andere werken. De filmanalyse vertelde dat dit box-officesucces in een nieuwe filmcontext geplaatst dient te worden. Net als *The Road Home* werd *Curse of the Golden Flower* meteen toegelaten in China. Nogal vanzelfsprekend, want een aanzienlijk bedrag staatsgeld werd in de film gepompt. De CCP steunt dergelijke grootschalige producties, want ze zijn een stimulans voor de filmindustrie. Sinds de toetreding tot de WTO was er nood aan een nieuw cultureel beleid, zeker wanneer opgebokst moet worden tegen Hollywoodproducties. Zhang Yimou zegt dat, wanneer hij de kans krijgt om Amerikaanse films te bekijken, hij die zeker grijpt. Vooral aangewende computeranimaties en special effects spreken hem aan en werken wellicht inspirerend.³¹⁸ In *Curse of the Golden Flower* maakt hij zelf gebruik van dergelijke technieken. Hij tilt de Chinese film op een Hollywoodniveau, nog meer dan bij *The Road Home*. Hollywood domineert de filmwereld op mondiaal niveau. Daarom zou hij een systeem willen uitwerken dat de concurrentie met de Hollywoodindustrie aangaat, ondanks het besef dat het een moeizaam proces en complexe opdracht is. Volgens hem zit de hele wereld met dezelfde vraag: hoe opboksen tegen Hollywood en op welke wijze kan de nationale film best beschermd worden. Vragen die artiesten en autoriteiten bezighouden. Daarnet hadden we het over de voortrekkersrol die Zhang Yimou op zich neemt om Chinese film op een hoger (commercieel) niveau te tillen. Vanaf *Hero* slaagt hij in die opzet. Zhang Yimou beschikt over een bijzonder cinematografisch kunnen, weet sterke diepgaande en aangrijpende verhalen te selecteren, heeft buitenlandse en binnenlandse bekendheid, heeft een sterke financiële Chinese basis en ontwikkelde een flexibele relatie met de CCP. Het lijkt de cineast voor de wind te gaan. Hij beschikt over alle nodige troeven om zijn missie inzake film te volbrengen. Zijn besef om rekening te houden met de wensen van het publiek - want het nieuwe film systeem steunt nu eenmaal op de principes van vraag en aanbod - zorgt voor een oriëntatie naar een jong publiek, de grootste doelgroep, want de jongeren vormen de grootste groep bioscoopbezoekers. De toekomst van film ligt in hun handen. Ze vragen goede films die op succesvolle wijze commerciële en artistieke elementen met elkaar mixen.³¹⁹

³¹⁸ FAN, Lili, a.w.

³¹⁹ XINGFA, Li, "Understand Audience Needs: Be Aware of market Changes", in: *Chinese education & Society*, vol. 32, issue 2, March/April 1999, pp. 59 – 60.

De film combineert melodrama en wuxia. Wuxia of martial arts film biedt een waardig en spannend experiment voor de cineast en is een bijzonder geliefd genre bij het Chinese publiek. Zhang Yimou beweert dat actiescènes en gevechtsscènes slechts een methode zijn om het verhaal te ondersteunen en vooruit te stuwten. Het is een hulpmiddel om eigenschappen van personages te weerspiegelen. Een aannemelijke uitleg, maar laten we ook niet vergeten dat gevechtssequenties spectaculair zijn en de aanwending van special effects en de nieuwste computergestuurde technologieën een opportuun zijn wanneer een mondiaal, jong en commercieel publiek aangesproken dient te worden. In *Curse of the Golden Flower* brengt een realistischer weergave van gevechten en de gevolgen ervan, minder artistiek opgevat dan in *Hero* en *House of Flying Daggers*. Er wordt minder aan de verbeelding overgelaten.

Daarnaast verlangt het Chinese publiek sterke karakters, een goed verhaal, liefdesverhalen en verhalen die over keizers en keizerinnen gaan. Ook kostuumdrama's en historische soapopera's zijn bijzonder populair op het Chinese vasteland. Bij de uitwerking van het script hield Zhang Yimou deze factoren in gedachte. Daarenboven vallen historische kostuumdrama's en kung-fu in de smaak bij het overzeese publiek.³²⁰ Zhang Yimou houdt rekening met de wensen van zijn publiek. Hij tracht het niet alleen aan te spreken door favoriete thema's te projecteren, hij verwent ze ook met topacteurs. Gong Li en Chow Yun-Fat zijn twee van de beste contemporaine Aziatische acteurs, rijk aan ervaring en in bezit van ongelofelijke acteurskracht en –capaciteiten. Ze zijn ook in het Westen bekend en speelden al mee in Amerikaanse films. De casting van Jay Chou is evenzeer een businessstrategie. De Taiwanese popsensatie bezit een bepaalde marktwaarde waarvan *Curse of the Golden Flower* meeprofiteert. Het is een extra publiektrekker en zeker voor het jongere publiek. Jay Chou is verantwoordelijk voor de soundtrack, een typisch Aziatisch melopop lied. Een extreem populair genre in China.

Hoofdbekommernis is het bekoren van de doelgroep. Daarenboven is Zhang Yimou bezorgd over de invloed van Hollywoodcreaties op Chinese jongeren. Vandaar de noodzakelijkheid om meer nationale creaties te vervaardigen en een beter beschermingssysteem uit te dokteren voor de eigen industrie.³²¹ Zhang Yimou stuurt aan op verbeteringen in het systeem zodat het Chinese volk, en vooral de jongeren, in contact kan komen met echte Chinese creaties waarin

³²⁰ ZAN, Jifang, a.w.

³²¹ GOUGH, Neil, a.w.

een Chinese cast, Chinese kleuren en Chinese mensen getoond worden.³²² Het feit dat de cineast deze verantwoordelijkheid op zich neemt, doet denken aan de Chinese dj Allen, een radio-dj die het enige Engelstalige popprogramma van de provincie Guangdong presenteert op de staatsradio. In *China voor beginners* was de kijker getuige van de censuur die de man toepast op Amerikaanse rapsongs van bijvoorbeeld 50 Cent. Hij knipt resoluut alles weg dat een nefaste en negatieve invloed zou kunnen hebben op de Chinese jeugd. Bijvoorbeeld het woord *fuck* wordt simpelweg vervangen door een pieptoon.³²³ Dit voorbeeld om aan te tonen dat de staat het apprecieert, maar vooral noodzakelijk acht, om via cultuurproducten correcte en positieve ideeën te verspreiden en jongeren te behoeden voor slechte, westerse invloeden. Een gedachte die sinds lang van kracht is in China en vandaag nog deels geldt. Het blijft dus een hele uitdaging en verantwoordelijkheid om goede Chinese films te vervaardigen die een jong Chinees publiek aanspreken op een betamelijke wijze een positieve stimulans impliceren voor de filmbusiness.

Bij de bespreking van *The Road Home* gaven we al aan dat de cineast erg begaan is met de uitbouw van zijn geliefkoosd medium. Hij wil zich er meer dan 100% voor inzetten. Met *Curse of the Golden Flower* zet hij een eerste stap in het volbrengen van die missie. Om het werk winstgevend en succesvol te maken, worden commerciële stunts ingezet. Het is een box-officesucces met ongekend welslagen in de Chinese zalen, maar ook op internationaal gebied lokte het heel wat publiek. Deze productie is duidelijk bedoeld om de internationale markt te veroveren. Dat laat de sterrijke cast ook blijken. Zhang Yimou stelt dat de film handelt over een universele thematiek. Daarom spreekt hij een internationaal publiek aan, net als de universele thematiek in *The Road Home*. De hoofdthema's in *Ju Dou* weerspiegelen slechts deels universele problematieken. Vooral voor westerlingen is het probleem van vrijheid niet meteen aan de orde in de jaren '90. "*Curse of the Golden Flower* vertelt een verhaal dat zich zowel afspeelde aan westerse als aan oosterse hoven", zegt hij. Bovendien symboliseert de situatie in de hermetische paleiswereld de onderlinge menselijke relaties in het paleis.³²⁴

Het lijkt erop dat in China dergelijk grote productiemethodes dominant zullen worden. Dit impliceert het creëren van commercieel machtige films en daaruit volgend machtige regisseurs en acteurs. Veel reclame is een must om een werk onder de aandacht te brengen. Enkel op die manier boeken dergelijke films succes, zoals *Curse of the Golden Flower* dat deed. Ondanks het

³²² FAN, Lili, a.w.

³²³ Uit: *China voor beginners* met Daan Struyven, "Jongerencultuur & Muziek", 13/03/2008 op Canvas.

³²⁴ NG, Artemisia, a.w.

succes wordt er veel kritiek gespuwd op de film en op Zhang Yimou. Het is een van de meest geparodieerde, kritisch benaderde en bespote films in China.³²⁵

Wat een enorme discussie en sensatie ontketende in China zijn de decolletés van de vrouwelijke kostuums. De film werd er omgedoopt tot *The Curse of the Golden Corset*. De onnatuurlijke decolletés zijn wellicht een hedendaagse interpretatie van de toenmalige mode. Daarenboven weet tegenwoordig iedereen dat een beetje bloot en vrouwelijkheid verkoopt. Desondanks was het geen struikelblok voor de censors.

Omdat het commerciële aspect niet te negeren valt, bekijken critici het werk al te vaak enkel en alleen vanuit commercieel oogpunt of ze stellen dat het slechts met commercie in gedachte werd vervaardigd. De filmanalyse sprak dit al tegen. Zhang Yimou speelt in op het globaliseringproces van de Chinese film door een blockbuster- en arthouse karakteristieken met elkaar te vermengen.³²⁶ Hij balanceert evenwichtig tussen commercieel succes en de ware aard van het filmmaken. Die ware aard heeft Zhang Yimou nog altijd niet verloochend.

Er zijn zelf kritische boodschappen te detecteren in *Curse of the Golden Flower*. Zoals gesteld, fungeerde het spreekwoord “Gold and jade on the outside, rot and decay on the inside” als uitgangspunt. Aan dit gezegde liëren we diverse aspecten van de film. De avond en nacht van het Chrysantenfestival waarop alles in het teken staat van harmonie, orde, loyaliteit, recht en vrede, brengt chaos, versplintering, fysieke en psychologische verscheuring. Geheimen worden onthuld en de complexe relaties ontrafeld. Het donkere verhaal binnen de hermetische wereld de paleismuren ontspint zich volledig. Kernboodschap is dat schijn en uiterlijk vertoon bedriegen, een boodschap in diverse stilistische en verhalende elementen in de film vevat. In eerste instantie getuigt dit enkel van Zhang Yimou zijn kritische instelling. Er zijn ook diverse linken te maken naar de Chinese maatschappij. Zoals we vermeldden, wordt macht in China geëtaled aan de hand van schoonheid, grootsheid en uiterlijk vertoon. De film is dan ook een soort bevragen van een trots, kortzichtig gouvernementeel systeem. Het verhaal draait om macht, om diegenen die zich moeten onderwerpen aan macht en die zich ertegen willen verzetten. Heerschappij werkt hebzucht, kwaad en complexiteit in de hand. De machtsgeile keizer heeft controle over alles en iedereen. Hij onderdrukt zelfs zijn eigen familieleden. Familie is erg belangrijk in China; men doet er alles voor, zonder iets terug te verwachten. De

³²⁵ ZAN, Jifang, a.w.

³²⁶ NG, Artemisia, a.w.

keizer zondigt tegen deze regel. Dit kan een eventuele negatieve knipoog zijn naar de heersende structuren in China en wijzen op Zhang Yimou zijn bezorgdheid over de attitude van Chinese jongeren.³²⁷ Tradities, oude normen en waarden worden door de cineast als belangrijk geacht, wat hij in *The Road Home* ook liet blijken. In *Curse of the Golden Flower* hangt er letterlijk en figuurlijk bloed aan de handen van de Chinese heerser, de Chinese macht. Een plausibele referentie naar het bloed dat aan de handen hangt van de contemporaine Chinese autoriteit inzake het schenden van mensenrechten en milieukwesties. *Curse of the Golden Flower* bevat een cynische visie op macht. Desondanks laten censors het afbeelden van rebellie tegen het oude regime toe omdat het conform is aan de progressieve ideeën van het communisme, maar terzelfder tijd wordt ook het mislukken van de rebellie getoond, waardoor dit soort gedrag ontmoedigd wordt.³²⁸ Rebellie tegen de heersende macht zit sterk verweven in de film. Toch kunnen heerser en regime niet omvergegooid worden. Tirannie en despotisme lijken onverslaanbaar. De keizer triomfeert zelfs en geniet ervan zijn zonen de dood in te jagen en zijn vrouw te vergiftigen. “De keizer, de dominante mannelijk tiran, beschikt nog altijd over een bepaalde sterkte en aura”, stelt Li Yi, journalist voor *Beijing Youth Daily*.³²⁹ In *Ju Dou* wordt de dominante mannelijke tiran wel verslagen en gedood. Ergens kunnen we de onmogelijke nederlaag van de keizer lezen als een positieve noot naar het heersende regime toe, of kan dit feit gezien worden als een zinloos en onhaalbaar ingaan tegen het heersende regime. Hoewel de keizer zijn gelijk heeft gehaald, wordt op het einde van de film het keizerlijk terras met de tafel waarrond de familie samenkomt in beeld gebracht met lege stoelen. Deze eindsequentie vertelt dat niemand gewonnen heeft en iedereen verloren. Vanuit dit gegeven kan het werk gelezen worden als een bekritisering van despotisme, maar in zekere zin is er ook een pleidooi voor despotisme in te lezen omwille van de onverwoestbaarheid ervan. Kortom, er zit kritiek verwerkt in de film, maar die wordt geneutraliseerd door de repetitieve herstelling van de orde en de mooie verpakking van het verhaal. Net zoals in *The Road Home* balanceert Zhang Yimou tussen het goede en het kwade. Hij speelt het spel van geven en nemen, verhullen en onthullen, waardoor hij zijn kritische blik enigszins neutraliseert en tracht te katalyseren aan de hand van overdonderende en weelderige beelden en heel indirecte kritiek. Zhang Yimou speelt alsmaar meer een belangrijkere rol op nationaal niveau als cineast, maar ook als persoonlijkheid. Hij is zo verstandig dat hij bij zijn artistieke scheppingen rekening houdt met zijn status en op die manier zijn comfortabele situatie probeert te behouden.

³²⁷ GOUGH, Neil, a.w.

³²⁸ LEE, Jones, a.w.

³²⁹ MARTINSEN, Joel, a.w.

De uiterlijk praalzucht is eveneens te contextualiseren binnen twee Chinese principes: de idee van gezicht (*mianzi*) en het insider-outsiderdenken. In verband met *mianzi* kan *Curse of The Golden Flower* de kritiek in zich dragen dat de hedendaagse regering de schijn hoog houdt naar de buitenwereld toe. De berichtgeving over de opstanden in Tibet laten dat nog maar eens blijken. Correcte feitelijke informatie bereikt buitenland en binnenland niet. Zoals geponeerd, moeten we de Chinese censuurpraktijk vanuit dit perspectief trachten te benaderen. Om het nationaal gezicht niet te schaden, worden censuurmechanismen gehanteerd. Beperkende structuren zitten cultureel vervat in de Chinese maatschappij. Gezichtsverlies lijden is bijzonder schadelijk. Daarom wordt de idee van gezicht door iedere Chinees hoog in het vaandel gedragen en begrijpen ze in zekere zin de heersende censuurpraktijk. Het insider- outsiderdenken impliceert het binnen- of buitensluiten van bepaalde mensen. Insiders zijn op de hoogte van wat zich binnen de familiale muren afspeelt, outsiders hebben daar geen zaken mee, waardoor de schijn naar buiten toe soms hoog gehouden moet worden.

Aansluitend bij het spreekwoord is volgens ons de eventuele kritische referentie naar de bouwmanie in China. Om zichzelf als natie en land te etaleren en presenteren, worden in China die nieuwste hypermoderne gebouwen in een sneltempo neergepoot ten koste van de bevolking. Hun huisjes, wijken en daarmee verbonden sociale netwerken moeten plaatsruimen voor gebouwen die de nieuwheid en ambitie van de natie weerspiegelen. *Curse of the Golden Flower* etaleert die ambitie van China en het talent van de Chinese cineast door de grootsheid en schoonheid van China in de film te onderstrepen. Hoewel Zhang Yimou kritisch te werk gaat, ondergraaft hij terzelfder tijd zijn eigen standpunt. Het doet vermoeden dat dergelijke houding onhoudbaar wordt wanneer de cineast de hoogste toppen op binnenlands niveau wil blijven scheren.

De idee dat schijn bedriegt, zit ook in *Ju Dou* verwerkt door de stoffenververij. Het werk vertoont nog andere parallellen met *Curse of the Golden Flower*. In beide spreken we van een claustrofobische setting. Zhang Yimous meest recente film impliceert een clash tussen vorm en inhoud. Deze botsing benadrukt de contradictie tussen de donkere kant van de keizerlijk familie (vooral wat het humane betreft) en de weelderige omgeving waarin ze zich voort beweegt. De oogverblindende regenboogkleurenmix verhoogt de tragiek van het verhaal en de karakters. De overdaad werkt, net zoals de kleuren, claustrofobie in de hand. Ook de hoge en hermetische paleismuren benadrukken de beklemmende omgeving en de familiale machtsrelaties. Deze aspecten haalden we eveneens aan bij *Ju Dou*. De idee van

onderdrukking zit in beide werken vervat. De onderdrukkingsthematiek of vrijheidsproblematiek wordt zelfs telkens door een vrouwelijk personage gereflecteerd. De vrouwen verzetten zich tegen mannelijke tirannie, maar behalen nooit een vorm van autonomie. Ze worden altijd te neer gedrukt door het heersende maatschappelijke systeem en door het dominerende mannelijke overwicht, wat een aanklacht is tegen de positie van de vrouw en tegen de grote druk die een samenleving uitvoert op zijn burgers. Ook in *The Road Home* toont de cineast een sterk vrouwelijk personage. *Ju Dou* en *Curse of the Golden Flower* zijn gesitueerd in het feudale China. In onze ogen impliceert dat een kritiek op het feudalisme, gedetermineerd door het confucianisme, dat 2000 jaar de scepter zwaaide op het Chinese vasteland. In beide werken spelen liefdeloze huwelijken een rol waardoor een verboden, passionele en echte liefdesrelatie ontstaat.

In *Curse of the Golden Flower* staat de keizer symbool voor alles wat aan feudalisme gerelateerd is. De corrupte keizer en tirannieke patriarch als een analogie voor China's feudale tijd. Op die wijze wordt de corruptie en leugenachtigheid van toen bekritiseerd. "De geprojecteerde disfunctionele familie is een toonvoorbeeld van iedere familie tijdens feudale tijden", zegt Zhang Yimou.³³⁰ Hij haalt serieus uit naar de geschiedenis van China door een bijzonder donker verhaal te vertellen over machtsmisbruik, oneerlijkheid en bedrog. Het feudalisme bestrijkt een periode voor de stichting van de Volksrepubliek en het is als muziek in de oren voor de CCP om die toenmalige tijd op negatieve wijze benaderd te zien. In historisch opzicht waren zij de zogenaamde redders. Desondanks bleek uit *Ju Dou* dat de Chinese, traditionele cultuur niet te negatief mag afgebeeld worden. Weerom wordt pessimisme op paradoxale wijze opgevrolijkt door de exuberante inkleding van het verhaal. Zhang Yimou stelt dat, wanneer hij eenzelfde verhaal in het hedendaagse China had gesitueerd, het niet door de beugel kon. Vandaar de transpositie naar de Tangdynastie en vandaar, reeds meerdere keren, de meerderheid van historische verhalen in zijn oeuvre.

In feudale tijden domineerden mannen, wellicht is dit ook een van de redenen om een verhaal daar te situeren. Het biedt een betere setting en een grotere opportuniteit om de noodzakelijke boodschap van verzet in te verwerken. Keizerin Phoenix en de eerste vrouw van de keizer, mevrouw Jiang, de huidige vrouw van de keizerlijke dokter, ondergaan de onderdrukking van de keizer zijn persoon en keizerlijke macht. Twee onderdrukte en opstandige vrouwen trachten aan hun situatie te ontkomen en het heft in eigen handen te

³³⁰ ROBERTS, Sheila, a.w.

nemen. Ondanks hun pogingen, slagen ze niet in hun opzet. Er zitten hierin twee boodschappen verwerkt. Ten eerste: wie niet waagt, niet wint. Ten tweede: ga niet in tegen de gevestigde orde, het loopt fataal af. Een toen al geldende les, maar die ook in het hedendaagse China van kracht is. Opnieuw wijzen we hier op de neutralisering van een kritische houding. Ze is aanwezig, maar wordt als het ware onschadelijk gemaakt door de vrouwen niet te laten overwinnen. Naast de onderdrukking van de keizer worden alle personages en in principe ook de keizer zelf in bedwang gehouden en beperkt door het maatschappelijke systeem. De film bevat massaal uitgevoerde tradities en protocollen die het paleisleven determineren. Keizer en keizerin beleven hun relatie aan de hand van tradities en protocollen en niet met woorden. *Curse of the Golden Flower* verhaalt hoe mensen worden verwrongen, onder druk gezet en een strijd leveren om te overleven onder het feudale Chinese systeem. Daaruit volgend vertelt de film een verhaal over de weg van het menselijke lot, net zoals *Ju Dou* dat doet. Aan de hand van analogieën en opposities creëert Zhang Yimou een serie van metaforen sprekend over de menselijke conditie. Hij biedt een giftig commentaar op het menselijke eergevoel en het humane aanvaarden. Dit wordt weerspiegeld in het camerawerk. Rondwandelende acteurs worden overwegend frontaal in beeld gebracht door een in het gangenlabyrint rondzwevende camera. Het rondwalen in de schijnbaar eindeloze gangen reflecteert de verlorenheid van de personages. Hoe groots hun paleis of rijkdom dan ook mag zijn, intimiteit, genegenheid en oprechte liefde is er zoek. Het gevecht van de keizer tegen zijn jongste zoon illustreert dat vechtkunst wordt ingezet om de relaties en gevoelens van personages te reflecteren. In de doodstrijd van de jongen wordt de eenzaamheid en onrust van de keizer weerspiegeld. Al zijn kinderen keren zich tegen hem, alsook ook zijn vrouw. De idee van eenzaamheid is heel zeker aanwezig. De keizer is meedogenloos, maar hunkert, net als zijn andere gezinsleden, naar oprechte liefde. De paradoxale setting van individuen die verloren lopen in al de pracht en praal, zet dit extra in de verf. Verschillende persoonlijke drama's ontpoppen zich tot een familiedrama, waarbij onvermijdelijk wordt afgestevend op een dramatisch einde, op een tragedie. De weergave van frustratie, gecombineerd met de feudale tijd groeit tot een climax.

Slotconclusie

We gingen na waarom *Ju Dou* tijdelijk werd verboden en waarom *The Road Home* en *Curse of the Golden Flower* opgehemeld werden door de Chinese autoriteiten. We trachtten in te schatten hoe de censors de films benaderden door rekening te houden met vooral inhoud, beelden, de toen geldende maatschappelijke context, alsook met het historische China. We onderzochten de grenzen van maatschappijkritiek waarbij we focusten op de cineast zijn kunnen. Hoe tracht hij in zijn films controlemechanismen te omzeilen en verpakt hij de inhoud, zodat hij niet meteen een doorn in het oog is van de censors? Daarenboven bekeken we de invloed van censuur op de drie films van Zhang Yimou.

Bij het benaderen van de drie films inzake censuur moet rekening gehouden worden met een al dan niet maatschappelijk gunstig klimaat en de staat van de filmindustrie. *Ju Dou* werd in eerste instantie verboden omwille van de vergaande - naar Chinese normen - seksuele inhoud en niet-gunstige maatschappelijke sfeer. Later, wanneer het opportuun was voor de CCP, werd *Ju Dou* uitgebracht. Zhang Yimou's kritische houding was niet welgekomen. Desondanks neemt de cineast zijn kritische zin en attitude niet af in *The Road Home* en *Curse of the Golden Flower*, hoewel de drie films verschillen van elkaar. In *The Road Home* is de sfeer opvallend minder pessimistisch. Globaal gezien wordt een positieve, warme sfeer weerspiegeld, die de kijker een aangenaam gevoel geeft. Toch draagt het mooie liefdesverhaal maatschappijkritiek in zich, maar die wordt geneutraliseerd aan de hand van een spel van geven en nemen en door het positieve de overhand te geven. Zhang Yimou balanceert op de koord van het toelaatbare en ontoelaatbare. Eenzelfde praxis hanteert hij in *Curse of the Golden Flower*, waar hij de verpakking nog mooier en grootser maakte. De film komt adembenemend over, hoewel het om een bijzonder donker en pessimistisch verhaal gaat. Het is enigszins verdoezeld door de verbazingwekkende stilistische uitwerking. Vandaar de goede reacties op de twee werken. De cineast werkt zijn boodschappen tot in de details uit. Ze zitten verwerkt in de cameravoering, het kleurengebruik, het auditieve, de settings, decors ... Alles sluit naadloos bij elkaar aan en de mooie, maar symbolische verpakking zet zijn gehele betoog kracht bij. Naast de afleidende inkleding van het verhaal, hanteert Zhang Yimou in *Ju Dou* en in *Curse of the Golden Flower* de afleidingstechniek van verhalen in het verleden te situeren. In *The Road Home* mixt hij historische en hedendaagse tijd. De flashback en raamvertelling zijn origineel innovatief en weerspiegelen de cineasts kritische denkwijze die in zekere zin in de smaak valt bij de CCP. Desondanks geeft hij kritiek op het onderwijs en refereert hij naar een delicate

periode in de socialistische geschiedenis. Het wordt door de vingers gezien, wellicht omdat *The Road Home* aantoont dat maatschappijkritiek niet altijd het negatieve impliceert. Positieve referenties naar de CCP en Chinese samenleving zijn eveneens mogelijk. De licht socialistische sfeer in de film werkte ook de warme ontvangst in de hand en verbeterde de relatie met de censors. Het wijst meteen op de verbondenheid van de cineast met zijn land en op de nieuwe positie die hij wil verwerven om een voortrekkersrol te kunnen spelen in de ontwikkeling van Chinese film.

Curse of the Golden Flower is te vergelijken met *The Road Home*, maar is qua visuele uitwerking tot een hoogtepunt gedreven door het grotere budget dat voor handen was. Deze film illustreert eveneens Zhang Yimous evenwichtsoefening. Zoals aangetoond, vertoont *Curse of the Golden Flower* inhoudelijke parallellen met *Ju Dou*: na zeventien jaar blijft de cineast zijn thematieken trouw. Dit brengt ons zelfs bij de eventuele shift in zijn cinematografische aanpak. Bij deze drie films keren dezelfde thema's terug: probleem van vrijheid en macht, sterke (onderdrukte) vrouwelijke personages, liefdesthematiek en historische en hedendaagse maatschappijkritische referenties. Alleen rekening houdend met deze drie films zien we een gestage stijlevolutie van mooi over mooier naar mooist, in die zin dat de cineast meer innovatief en ambitieuzer te werk gaat. Denken we aan het voyeuristische aspect, de flashback en de raamvertelling, de computergestuurde special effects, de spectaculaire martial arts, de enorme decors en de grootse productionele uitwerking. Op onrechtstreekse wijze beïnvloedde de censuur Zhang Yimous stijl omdat censors overwegend leden zijn van de CCP. Ze hebben dezelfde eisen als de Partij: op economisch vlak een mondiale speler worden. Doordat er meer geld voorhanden is, heeft de cineast meer mogelijkheden om zijn artistiek kunnen tentoon te spreiden. Op die wijze beïnvloedt censuur zijn filmpraktijk. De andere grote invloed is het spel dat hij speelt van verhullen en onthullen, waarbij een actieve kijker zelf de boodschap moet filteren uit een mooi verhaal.

Uiteraard moet dit alles gekaderd worden in de veranderende maatschappelijke en filmcontext van China. In de tijd van *Ju Dou*, eind jaren '80 begin jaren '90, was er nog geen internationaal uitgebouwde filmindustrie die stapsgewijs kennismaakte met de kapitalistische ideologie. China begon zich op economisch vlak langzaam te ontwikkelen. De filmindustrie kwam in een nieuw elan terecht, wat een aftastende en afwachtende houding met zich meebracht. Kritische werken plezierden de autoriteiten weinig en zeker niet na de gebeurtenissen op het plein van de Hemelse Vrede in 1989. Eind jaren '90, de periode van *The Road Home*, groeide het besef

van het belang en de capaciteit van een filmindustrie. China ontwikkelde zich in een snel tempo, waarbij het een meer open houding aannam en aanneemt. De film vertelt een simpel verhaal dat een universeel publiek aanspreekt. Inhoudelijk en stilistisch wordt het met open armen ontvangen door de CCP. Vanaf 2000 wordt het cultureel beleid stevig uitgebouwd. Gevolg hiervan zijn verschillende Chinese box-officesuccessen waarvan *Curse of the Golden Flower* er een is. Dit wordt een stevige concurrent voor Hollywood, nu China de wedloop met het mekka van gigantische successen en producties wil aangaan. De nieuwste technieken worden toegepast die resulteren in een visueel heel aantrekkelijk spektakel dat extreem gepromoot wordt. Uiteraard moedigde de CCP de film aan; hij kreeg de eerste vier maanden in China een vertoonmonopolie, wegens het vele geld dat ze erin pompten.

Zhang Yimou staat onder controle van de censuurcommissie en lijkt vandaag beste vriend met de CCP. De idee groeit dat hij meer conform werkt naar de gedachtegang van de CCP. Zoals we aangaven, geeft hij die indruk, maar blijft in principe kritisch. De aandacht van zijn (maatschappij)kritische houding leidt hij af door een evenwichtsoefening te maken. Hij speelt een spel van geven en nemen, van verhullen en onthullen, waardoor hij in de laatste twee besproken werken zijn eigen kritisch visie neutraliseert en opheft. Hij is voorzichtiger, maar verloochent zijn kritische houding niet. Voorzichtigheid die geboden is wanneer hij het succes en zijn comfortabele situatie wil behouden en zijn missie om de Chinese film naar de top te brengen wil volbrengen. Kaderend in zijn evenwichtsoefening zijn de mooie begeleidende verpakkingen van zijn verhalen, in *Curse of the Golden Flower* tot het exuberante toe. Die weelderigheid doet kritiekloosheid uitschijnen. Toch is de stelling dat Zhang Yimou slechts nietszeggende zwaardepossen maakt niet correct. Zijn werken bezitten altijd diepgang en doordachte elementen; het verhaal primeert.

Censuur is nauw verbonden is met de ideeën van de CCP die in de tijd evolueerde, een evolutie die waarneembaar is in Zhang Yimous film. Hoewel de thematieken van zijn werken relatief analoog blijven, wordt de visuele uitwerking en het vertoon meer ten top gedreven. Zhang Yimou blijft trouw aan zijn eigen stijl die hij weet te combineren met het gunstig stellen van de censors. Ook de getransformeerde Chinese filmindustrie heeft een heel grote invloed op zijn werken. De welvaart van de industrie weerspiegelt zich in zijn films, weinig verwonderend omdat hij grotendeels gefinancierd wordt door de staat die alsmaar meer moet overleven volgens de regels van de vrijemarkteconomie. De overdaad en extreme uitwerking in *Curse of the Golden Flower* relateren we hieraan, maar ook het aspect dat de prent moet opvallen en

wow-effect uitlokken om zo de kassa te doen rinkelen, speelt mee. Consequentie van Zhang Yimou's talent: buitenlands en binnenlands succes maken dat hij op handen gedragen wordt door de CCP. Ze tikken hem minder snel op de vingers. Hierbij mag niet vergeten worden dat China stap voor stap een meer open houding aannam en de overheid toleranter werd. Dat weerspiegelt zich in de werken van Zhang Yimou door zijn universele thematieken, die een mondiaal publiek aanspreken. Zhang Yimou maakte in zekere zin de overstap van eigenzinnige arthouse filmmaker naar de mainstreamcinema, volop gesteund en gecontroleerd door de Chinese overheid. Deze paradoxale overstap maakt hem vandaag het uithangbord van China en de nationale trots, een positie waar hij hard voor werkte en waarbij hij slechts deels toegaf aan de CCP. Het is afwachten hoe lang Zhang Yimou deze gulden middenweg kan blijven bewandelen.

Bibliografie

BRONNEN OVER CENSUUR

Boeken

BROWNE, N., PICKOWICZ, P., et al., (eds.) *New Chinese Cinemas: Forms, identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

CLARK, Paul, *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

CORNELIUS, Sheila en XIAO, Zhiwei, 'China: Film, Communist China', in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, vol. 1 A-D, pp. 509 – 511.

HILTON, Isabel, "China: A Hundred Flowers of Poisonous Weeds?", in: PETRIE, Ruth (ed.), *Film and Censorship: The Index Reader*, London, Cassell, 1997, pp. 79 - 90.

JONES, Derek, "Since Tiananmen Square (1989)", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, vol. 1 A-D, pp. 493 – 495.

PELEG, Ilan, "Freedom of Expression in the Third World: The Human Rights of Writers in Developing Countries", in: PELEG, Ilan (ed.), *Patterns of censorship around the world*, Boulder/Oxford, Westview Press, 1993, pp. 110 – 140.

PELEG, Ilan, "Trends of Censorship and freedom of Expression", in: PELEG, Ilan (ed.), *Patterns of censorship around the world*, Boulder/Oxford, Westview Press, 1993, pp. 205 – 214.

PICKOWICZ, Paul G. en ZHANG, Yingjin (eds.), *From Underground to Independent. Alternative Film Culture in Contemporary China*, United States of America, ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS, INC., 2006.

NEDER, Christina, "China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia.*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 1 A-D, pp. 476 - 493.

SILBERGELD, Jerome, "China: Art", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 1 A-D, pp. 507 - 508.

SKEEL, Desmond A., "Communist China 1949 – '89", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/ Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, , Vol. 1 A-D, pp. 488 – 493. A

SKEEL, Desmond A., "China: Cultural Revolution, 1966 – '76", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 1 A-D, pp. 495 – 499. B

VAN PIXTEREN, Garrie, *China. Centrum van de wereld.*, Amsterdam, Uitgeverij Balans, 2007, pp. 148 – 153.

WHITFIELD, Susan, "China: Attitudes to History in Communist China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 1 A-D, pp. 505 – 506.

WHITFIELD, Susan, "China: Censorate. Government institution, Imperial China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 1 A-D, p. 499.

XIAO, Zhiwei, "China: Film, Republican China", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world Encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 1 A-D, p. 508.

Artikelen

CALLICK, Rowan, "The East is read", in: *The Australian*, online artikel gepubliceerd 19/05/2007. URL: <http://theaustralian.news.com.au/story/0,20867;21735537,00.html> gevonden op 21/05/2007.

CHU, Karen, "'Lust, Caution' actress banned in China", online artikel op *Reuters, Hollywood Reporter* gepubliceerd 09/03/2008. URL: http://news.yahoo.com/s/nm/20080309/film_nm_dc gevonden op 11/03/2008.

CLARKE, Arthur C., "Beyond 2001", in: PETRIE, Ruth (ed.), *Film and Censorship: The Index Reader*, London, Cassell, 1997, pp. 191 – 193.

CORLISS, Richard, "Devils on His Doorstep", in: *Time*, vol. 156, nr. 3, 24/07/2000. URL: <http://www.time.com/time/asia/magazine/2000/0724/china.jiangwen.html> gevonden op 20/11/2007.

HALLIGAN, Fionnuala, *In Surprise Move, Ministry Issues Blacklist: A Crackdown on Filmmakers*, online artikel gepubliceerd maandag 30/05/1994. URL: <http://www.iht.com/articles/1994/05/30/filmchin.php?page=1> gevonden op 20/11/2007.

LANDRETH, Jonathan, *Chinese director faces blacklist with new movie*, online interview gepubliceerd 15/02/2007. URL: <http://www.reuters.com/articleNews/idUSN1544747620070216?sp=true> gevonden op 20/11/2007.

LEE, Min, "Are China's former underground directors choosing recognition over artistic freedom?", in: *The Associated Press*, online artikel gepubliceerd 26/10/2007. URL: <http://media.www.dailyillini.com/media/storage/paper736/news/2007/10/26/Diversions/Are-Chinas.Former.Underground.Directors.Choosing.Recognition.Over.Artistic.Freed-3059336-page3.shtml> gevonden op 06/02/2008.

MARTINSEN, Joel, *SARFT uncovers a poisoned apple*, online artikel gepubliceerd 28/03/2007. URL: http://www.danwei.org/media_regulation/sarft_uncovers_a_poisoned_appl.php gevonden op 10/02/2008.

PARADISE, James F., "Guest Editor's Introduction", in: *Chinese Law and Government*, vol. 37, nr. 4, July/August 2004, pp. 4 – 8.

SHARP, M.E. , "Regulations for the Administration of Films (2001)", in: *Chinese Law and Government*, vol. 37, nr. 4, July/August 2004, pp. 74 - 89.

SHARP, M.E. , "Rules for the Censorship of Films (1997)", in: *Chinese Law and Government*, vol. 37, nr. 4, July/August 2004, pp. 90 – 95.

STENDER, Neal, WANG, Dong en ZHU, Ying, "Accelerating Changes in China's Film and TV Industries (2004)", in: *China Law & Practice*, online artikel. URL: <http://www.chinalawandpractice.com> gevonden op 08/02/2008.

SY, Gregory, LEE, Lehman en XU, "China's Media Clampdown: Going Back on Past Promises?", in: *China Law & Practice*, online artikel gepubliceerd in October 2005. URL: <http://www.chinalawandpractice.com> gevonden op 08/02/2008.

RAYNS, Tony, "China: Censors, Scapegoats and Bargaining Chips", in: PETRIE, Ruth (ed.), *Film and Censorship: The Index Reader*, London, Cassell, 1997, pp. 161 – 167.

VAN CREVEL, Maghiel, "Butsen en scheuren in de officiële werkelijkheid. Censuur in de Volksrepubliek China", in: *Armada*, jrg. 7, nr. 25, februari 2002, pp. 37 - 49.

WAJDA, Andrzej, "Two types of Censorship", in: PETRIE, Ruth (ed.), *Film and Censorship: The Index Reader*, London, Cassell, 1997, pp. 107 - 109.

XINGFA, Li, "Understand Audience Needs: Be Aware of Market Changes", in: *Chinese Education & Society*, vol. 32, Issue 2, March/April 1999, pp. 58 – 64.

X, *Literatuurgeschiedenis Oost-Azië (China)*, onuitgegeven syllabus, vakgroep oosterse talen en culturen, Universiteit Gent, academiejaar 2006-2007, pp. 91- 94.

BRONNEN OVER ZHANG YIMOU

Boeken

GATEWARD, Frances (ed.), *Zhang Yimou. Interviews*, United States of America, University Press of Mississippi, 2001.

Artikelen

CORNELIUS, Sheila, "Zhang Yimou. Chinese film cinematographer, director, and actor", in: JONES, Derek (ed.), *Censorship. A world encyclopedia*, London/Chicago, Fitzroy Deaborn Publishers, 2001, Vol. 4 S-Z, pp. 2702 – 2703.

CHUA-EOAN, Howard G., "Here You See It, There You Don't", in: *Time*, 18 march 1991.

JAKES, Susan, *Playing Safe*, online artikel, gepubliceerd Sunday 15 december 2002, Beijing. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,400042,00.html> gevonden op 20/11/2007.

MALCOLM, Derek, "Rough cut", in: *The Guardian*, online artikel gepubliceerd op 04/10/1994. URL: <http://home.nikocity.de/fabianweb/derek2.html> gevonden op 30/01/2008.

TITS, Johan, "Censuur kan aanzetten tot artistieke creativiteit", in: *Imediair*, jrg. 31, nr. 15, 2000, pp. 33 – 38.

VAN BUEREN, Peter, "4 vrouwen voor Chen", in: *De Volkskrant*, vrijdag 17 januari 1992.

VAN DER PUTTEN, Jan, "Boze Zhang krijgt steun in China", in: *De Volkskrant*, 23 april 1999.

X, "Reis- en filmverbod voor Zhang Yimou", in: *De Standaard*, 18 mei 1994.

X, "Werkverbod Chinese filmer Zhang Yimou", in: *NRC-Handelsblad*, 12 september 1994.

BRONNEN VOOR FILMANALYSES

Boeken

BERRY, C. (ed.), *Chinese Film in Focus: 25 new Takes*, London, British Film Institute, 2003.

CHOW, Rey, *Sentimental Fabulations. Contemporary Chinese Films*, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 65 – 82.

LAU, J.K.W., "Judou: An experiment in colour and portraiture in Chinese cinema", in: EHRLICH, L.C., DESSER., D. (eds.), *Cinematic Landscapes*, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 127-145.

SEMSEL, G.S., HONG, X., JIANPING, H. (eds.), *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*, New York, Praeger Publishers, 1990.

Artikelen

ADER, Gabriella, "Curse of the Golden Flower", online review op *XI-online*. URL: <http://www.xi-online.nl/recensie/1025> gevonden op 03/04/2008.

ANDERSON, Jeffrey M., *The Road Home. The Great Walk of China*, online artikel. URL: <http://www.combustiblecelluloid.com/2001/roadhome.shtml> gevonden op 24/03/2008.

BARSANTI, Chris, *Curse of the Golden Flower Movie Review*, online review. URL: <http://www.contactmusic.com/new/film.nsf/reviews/curseofthegoldenflower> gevonden op 11/03/2008.

BERARDINELLI, James, *Curse of the Golden Flower*, online review gepubliceerd in 2006. URL: http://www.reelviews.net/movies/c/curse_golden.html gevonden op 24/03/2008.

BERARDINELLI, James, *The Road Home*, online review gepubliceerd in 2001. URL: http://www.reelviews.net/movies/r/road_home.html gevonden op 24/03/2008.

BLACKWELDER, Rob, *Home is where the heart is*, online artikel. URL: <http://www.splicedonline.com/01reviews/roadhome.html> gevonden op 24/03/2008.

BODEN, Jeanne, "De impact van 25 jaar hervormingen in de Volksrepubliek China: de evolutie in de Chinese film", in: *Brood en Rozen*, jrg. 2004, nr. 2, p. 36.

BOERSMA, Asher, "Eenzaam in pracht en praal: Curse of the golden Flower van Zhang Yimou", online review op *Cinema.nl*. URL: <http://www.cinema.nl/artikelen/2155954/eenzaam-in-pracht-en-praal> gevonden op 11/03/2008.

CATSOU LIS, Jeannette, "Curse of the Golden Flower. Dynastic Dysfunction and Loathing", online review op *New York Times*, gepubliceerd 21/12/2006. URL: <http://movies.nytimes.com> gevonden op 11/03/2008.

CHOY, Karen, *The Road Home. Zhang Yimou's latest is paved with loss, longing and above all, love*. Online review gepubliceerd 26/06/2001. URL: <http://www.asianamericanfilm.com/archioves/000056.html> gevonden op 22/03/2008.

CHUTE, David, "Curse of the Golden Flower: Too Many Flowers, Not Enough Power", online review op *LA Weekly*, gepubliceerd Wednesday 20/12/2006. URL: <http://www.laweekly.com/film+tv/film/curse-of-the-golden-flower-too-many-flowers-not-enough-power/15241/> gevonden op 11/03/2008.

CHEN, Jeffrey, *Curse of the Golden Flower. The Rot behind the Beauty*, online artikel gepubliceerd 10/11/2006. URL: <http://windowtothemovies.com/LV-cruseofthegoldenf.html> gevonden op 31/03/2008.

CHEN, Peijin, "Movie Review: Curse of the Golden Flower", online Review op *Movies*. URL: http://shangaiist.com/2007/01/05/movie_review_cu_1.php gevonden op 01/04/2008.

CLIFFORD, Laura, CLIFFORD, Robin, *The Road Home*, online review. URL: <http://www.reelingreviews.com/theroadhome.htm> gevonden op 24/03/2008.

DE FOER, Steven, "Curse of the Golden Flower", online artikel op *De Standaard*, gepubliceerd 11/04/2007. URL: www.destandaard.be gevonden op 03/04/2008.

DE VOS, Jean Marc, "Onwezenlijk mooi melodrama", in: *Film & Televisie*, 1991, nr. 404, p. 14.

DOUGLAS, Edward, *Gong Li on Curse of the Golden Flower*, online interview gepubliceerd 13/12/2006. URL: <http://www.comingsoon.net/news/indietopnews.php?id=17901> gevonden op 11/03/2008.

DU, R., *Primitivism in Zhang Yimou's Films*, online (wetenschappelijk)artikel. URL: <http://www.albany.edu/faculty/hargett/eas140/ZhangYimou.html> gevonden op 27/02/2007.

EBERT, R., *Ju dou*, online recensie, april 1991. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19910412/REVIEWS/104120303/> gevonden op 27/02/2007.

EDELMAN, Rob, "Ju Dou", online filmreview op *FilmReference*. URL: <http://www.filmreference.com/Films-Jo-Ko/Ju-Dou.html> gevonden 01/04/2008.

FAN, Lili, "Interview with Zhang Yimou", online interview gepubliceerd op *Asian Source* 25/05/2004. URL: <http://www.asiasource.org/arts/zhangyimou.cfm> gevonden op 14/03/2008.

FARQUHAR, M., *Zhang Yimou*, online artikel. URL: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/zhang.html> gevonden op 18/10/2006.

GILCHRIST, Todd, *Curse of the Golden Flower*, online artikel gepubliceerd 22/12/2006. URL: <http://movies.ign.com/articles/752/752213p1.html> gevonden op 11/03/2008.

GOUGH, Neil, "Zhang Yimou Interview", online interview op *Time* gepubliceerd maandag 12/04/2004. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article> gevonden op 14/03/2008.

G.M., "Chinese noodlotstragedie", in: *Het Volk*, donderdag 13 december 1990.

HEITER, Celeste, *Ju Dou*, online filmreview gepubliceerd 29/01/2002. URL: <http://www.thingasian.com> gevonden op 24/03/2008.

HEMPHILL, Jim, "Curse of the Golden Flower", online review op *Hollywood Video*. URL: <http://www.hollywoodreel.com> gevonden op 11/03/2008.

HOLDEN, Stephen, "The Road Home: Two Lives In China, With Mao Lurking", online artikel in: *The New York Times Company* gepubliceerd in 2001. URL: <http://www.sonypictures.com/classics/theroadhome/reviews/index.html> gevonden op 24/03/2008.

JARDINE, Dan, *Ju Dou*, online filmreview. URL: http://appolloguide.com/mov_fullrev.asp?CID=1835&Specific=2333 gevonden 01/04/2008.

JOHNSON, Allen G., "The Road Home," *Zhang Yimou Returns to Form*, online review. URL: http://www.indiewire.com/movies/rezv_01Sund_010124_Road.html gevonden op 14/03/2008.

JOHNSON, Lisa, *Golden Cleavage*, online artikel gepubliceerd 22/12/2006. URL: http://www.filmstew.com/showBlog.aspx?blog_id=929 gevonden op 11/03/2008.

KISSIN, E.H., "Ju Dou", in: *Films in Review*, vol. 42, issue 7/8, juli/augustus 1991.

LAU, J.K.W., "Judou: a hermeneutical reading of cross-cultural cinema", in: *Film Quarterly*, vol. 45, nr. 2, 1991-1992, pp. 2-10.

LEE, Jones, "The Curse of the Golden Flower", online artikel op *Culture Wars* gepubliceerd 26/04/2007. URL: <http://www.culturewars.org.uk/2007-04/goldenflower.htm> gevonden op 01/04/2008.

LEONG, Anthony, *The Home Movie Review*, online artikel. URL: <http://mediacircus.net/roadhome.html> gevonden op 14/03/2008.

MARTINSEN, Joel, *Ice and Politics in Curse of the Golden Flower*, online artikel gepubliceerd 14/01/2007. URL: http://www.danwei.org/film/politics_in_curse_of_the_golde.php gevonden op 01/04/2008.

MARTINSEN, Joel, *Ways of looking at Curse of the Golden Flower*, online artikel gepubliceerd 14/01/2007. URL: www.danwei.org/film/ways_of_looking_at_curse_of_the.php gevonden op 01/04/2008.

McDONOUGH, Brian, *Curse of the Golden Flower (2006)*, online artikel gepubliceerd 14/01/2007. URL: <http://www.badmouth.net/curse-of-the-golden-flower-2006> gevonden op 11/03/2008.

MEULEMANS, Rudi, "The Road Home", in: *Film & Televisie*, nr. 505, 2000, p. 13.

MOLAYEME, Esther, *Curse of the Golden Flower*, online review gepubliceerd 04/12/2006. URL: www.independentfilm.com/films/curse-of-the-golden-flower-china-2007-oscar.shtml gevonden op 11/03/2008.

MOUNT, James, "The road home", in: *Sight and Sound*, jrg. 10, nr. 12, December 2000, p. 54.

NG, Artemisia, "The Bombastic and the beautiful: An interview with director Zhang Yimou", online artikel op *Asian Pacific Arts Magazine* gepubliceerd 21/12/2006. URL: <http://www.asiaarts.ucla.edu/article.asp?parentid=59977> gevonden op 11/03/2008.

NOLLET, R. "Verlangen naar het verleden", in: *Tijd Cultuur*, nr. 10, 17 januari 2001, p. 10.

PERCY, James, *Chow Yun Fat*, online bio gepubliceerd in 2003. URL: http://www.lovehkfilm.com/people/chow_yun_fat.htm gevonden op 05/04/2008.

RIST, Peter, *The Road Home*, online artikel gepubliceerd 31 August 2002. URL: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/roadhome.html gevonden op 14/03/2008.

ROBERTS, Sheila, "Curse of the Golden Flower", online interview op *MoviesOnline*. URL: http://www.moviesonline.ca/movienews_10798.html gevonden op 14/03/2008.

ROGERS, H., *Red Vision, the films of Zhang Yimou*, online artikel. URL: <http://students.washington.edu/hmrogers/RedVision/redhome.htm> gevonden op 05/05/2006.

ROVERS, Ronald, "Curse of the Golden Flower", online artikel op *De Filmkrant*, gepubliceerd in maart 2007. URL: <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk286/curse.html> gevonden op 11/03/2008.

SARTOR, F., "Het zwijgen van de vrouw", in: *Film en Televisie*, nr. 404, januari 1991, pp. 12-13. A

SARTOR, Freddy, "Ju dou", in: *Mediafilm*, vol. 45, issue 192, 1991, pp. 38-44. B

SARTOR, Freddy, "The Road Home", in: *Cinemagie*, jrg. 55, nr. 237, 2001, p. 45.

- SCHWARZBAUM, Lisa, *The Road Home*, online artikel gepubliceerd 01/06/2001. URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,128521,00.html> gevonden op 24/03/2008.
- SEGRS, Jules, "The Road Home", in: *Cinemagie*, jrg. 55, nr. 237, 2001, pp. 44-50.
- SKLAR, R., "Chinese cinema after Tienanmen?" in: *Cineaste*, vol. 17, issue 3, 1990, p. 35.
- STONE, Alan A., "Zhang Yimou's Long Road Home. The personal and aesthetic odyssey of China's premier director", online artikel gepubliceerd in: *Boston Review*, October/November 2001. URL: <http://bostonreview.net/BR26.5/stone.html> gevonden op 23/02/2008.
- SUTTON, David S., "Ritual, history, and the films of Zhang Yimou", in: *East-West Film Journal*, vol. 8, issue 2, 1994, pp. 31-46.
- TANGHE, Rebecca, "De Cinema van Zhang Yimou : een poging tot cross-culturele filmanalyse", in: *Communicatie, Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur*, jrg. 26, nr. 2, pp. 48-57.
- TANZER, Joshua, "Road" scholar, online artikel gepubliceerd 29/05/2001. URL: <http://www.offoffoff.com/film/2001/roadhome.php3> gevonden op 24/03/2008.
- THOMAS, Daniel, "Curse of the Golden Flower", online review op *KFCCinema.com*. URL: <http://www.kfccinema.com/reviews/swordplay/cursegoldenflower/cursegoldenflower.html> gevonden op 11/03/2008.
- THOMSON, Michael, *The Road Home*, online review gepubliceerd 10/10/2000. URL: http://www.bbc.co.uk/films/2000/10/10/the_road_home_2000_review.shtml gevonden op 24/03/2008.
- TROTTER, A., *Ju Dou and Life on a string*, online review. URL: http://www.ransomfellowship.org/articles_movies/M_JuDou.html gevonden op 15/04/2007.
- VANHOVE, Tanja, *De stijl van Zhang Yimou. Een literatuurstudie en een filmanalyse van Shanghai Triad*, onuitgegeven licentiaatverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Communicatiewetenschappen, 2001-2002, pp. 30-39, pp. 64-67, pp. 68-73.
- VAN ZOELLEN, Kaj, "Curse of the Golden Flower", online artikel op *Filmtotaal* gepubliceerd 29/03/2007. URL: <http://www.filmtotaal.nl> gevonden op 14/11/2007.
- VUYLSTEKE, Catherine, "Universeel als Griekse tragedie", in: *De Morgen*, donderdag 13 december 1990.
- WELLES, Arjan, "Curse of the Golden Flower", online recensie op *Movie Machine* gepubliceerd 11/02/2007. URL: <http://www.moviemachine.nl/monie.php?id=1726> gevonden op 12/10/2007.
- WERENSTEIJN, Anouk, "Shakespeare in tiende-eeuws China. Curse of the Golden Flower", online artikel op *8Weekly* gepubliceerd 29/03/2007. URL: <http://www.8weelky.nl/index.php?art=5085> gevonden op 11/03/2008.

- WILKINSON, Amber, *Ju Dou*, online review. URL: http://www.eyeforfilm.co.uk/reviews.php?film_id=12254 gevonden op 01/04/2008.
- WILMINGTON, Michael, *Curse of the Golden Flower*, online moviereview gepubliceerd 21/12/2006. URL: <http://chicago.metromix.com/movies/review/movie-review-curse-of-162979/content> gevonden op 11/03/2008.
- YANG, Anand A., "Ju Dou", in: *The American Historical Review*, vol. 97, nr. 4, October 1992, pp. 1146 – 1148.
- YONG, Huang en XU, Jodi, "Soaring Ambitions", online artikel op *TimeAsia* gepubliceerd maandag 26/04/2004. URL: <http://www.time.com/time/asia/> gevonden op 22/04/2008.
- ZAN, Jifang, "The Filmmaker's Dilemma", online artikel gepubliceerd op *BeijingReview.com* 08/01/2007. URL: <http://www.bjreview.com> gevonden op 24/11/2007.
- ZHENGXING, Faye, "On Zhang Yimou's golden touch: a comparison between Judou and the Last Emperor", in: *Asian Cinema*, vol. 7, nr. 2, pp. 74-85.
- ZHU, Dake, *Zhang Yimou: Aesthetics of Power*, online artikel gepubliceerd 17/02/2007. URL: <http://www.chonghead.net/china/?cat=46> gevonden op 01/04/2008.
- ZHU, Linyong, "Movies on the move", online artikel op *Chinadaily* gepubliceerd 08/01/2004. URL: http://www.chinadaily.net/en/doc/2004-01/08/content_296754.htm gevonden op 14/03/2008.
- ZHOU, Raymond, "Curse of the epic", online artikel op *ChinaDaily* gepubliceerd 15/12/2006. URL: http://www.chinadaily.com.cn.cndy/2006-12/15/content_759285 gevonden op 01/04/2008.
- X, Dave, "Curse of the Golden Flower van Zhang Yimou", online artikel op *De Ultieme Filmblog* gepubliceerd 06/12/2006. URL: <http://boy-meets-girl.skynetblogs.be/post/3941568/trailer-curse-of-the-golden-flower-van-zhang-yimou> gevonden op 11/03/2008.
- X, "Double Ninth Festival", online artikel op *ChinaCulture.org*. URL: http://www.chinaculture.org/gb/en_chinaway/node_169.htm gevonden op 22/04/2008.
- X, *Ju Dou*, online review. URL: <http://newint.org/issue226/reviews.htm> gevonden op 15/04/2007.
- X, *The Road Home (Zhang Yimou)*, online artikel. URL: <http://www.sumangali.org/the-road-home-zhang-yimou/> gevonden op 14/02/2008.
- X, *The Road Home*, online artikel gepubliceerd in 2003. URL: http://www.lovehkfilm.com/panasia/road_home.htm gevonden op 25/03/2008.
- X, *The Road Home*, online artikel. URL: <http://www-rcf.usc.edu/~shaoyis/roadhome.html> gevonden op 07/11/2007.

X, "The Road Home by Zhang Yimou Wins Best Movie Prize", online artikel gepubliceerd Friday 13 October 2000, in: *People Daily*. URL: http://englich.peopledaily.com.cn/english/200010/13/eng20001013_52514.html.

X, *Zhang Yimou's "Curse" Tops Mainland Box Office*, online artikel gepubliceerd 05/01/2007. URL: <http://www.crinordic.com/> gevonden op 20/11/2007.

ALGEMENE BRONNEN OVER CHINA

BODEN, Jeanne, *De essentie van China. Communicatie, Cultuur, Commitment*, Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2006.

BODEN, Jeanne, *The Wall Behind China's Open Door. Towards efficient intercultural management in China*, Brussel, Academic & Scientific Publishers, 2008.

BODEN, Jeanne, "De impact van 25 jaar hervorming in de Volksrepubliek China: de evolutie in de film", in: *Brood & Rozen*, juni, nummer 2, jaargang 2004, pp. 29-47.

BODEN, Jeanne, "De Grote Proletarische Culturele Revolutie: creatie van een nieuwe mens?", in: *Brood & Rozen*, maart, nummer 3, jaargang 2001, pp. 7- 29.

CLARK, P., *Reinventing China: A Generation and its Films*, Hong Kong, Chinese University Press, 2005.

ZHANG, Y., XIAO, Zhiwei, *Encyclopedia of Chinese Film*, New York, Routledge, 1998.

ZHEN, Ni, *Memoirs from the Beijing Film Academy: the genesis of China's fifth generation*, Durham, Duke University Press, 2002.

INTERNETBRONNEN

<http://www.sonypictures.com/classics/theroadhome/reviews/inex.html>

<http://www.sonyclassics.com/curseofthegoldenflower/>

<http://www.imdb.com/>

<http://users.skynet.be/filmclub-aalst>

<http://www.moviemeter.nl/film/38080>

http://www.rottentomatoes.com/m/curse_of_the_golden_flower/

<http://www.movieweb.com/news/05/13305.php>

<http://www.srcf.ucam.org/cuccs/play2005/thunderstorm/index.htm>

http://www.inzichten.nl/kunst/kunst_81.htm

Bijlagen