

Onzichtbare films ~ Gedogen en verbieden in de Volksrepubliek China



REDISCOVERING THE LEGEND -
RUAN LINGYU AND THE SHANGHAI
一世紀的美麗與哀愁
2010.12.3-2011.12.12

Ruan Lingyu (1910-1935)

Ills.:

yellowcranestower.blogspot.com

Film is een prachtig en verraderlijk medium. Lenin onderkende er reeds de mogelijkheden van: hij beschouwde film als het belangrijkste instrument om de communistische leer te verspreiden. Ook in China zag men al vroeg in dat films toegang boden tot groepen in de samenleving die andere - geschreven - vormen van propaganda nauwelijks konden bereiken.

In de vroege jaren dertig van de vorige eeuw produceerden linkse filmstudio's in Shanghai een aantal maatschappijkritische films die commercieel grote successen waren. Een bekend voorbeeld is *Little Toys* uit 1933, een zwijgende film met in de hoofdrol de beroemde actrice Ruan Lingyu die een doodgewone boerenvrouw speelt met een bijzonder talent: ze kan geestig en inventief kinderspeelgoed maken. Al gauw doet ze aan werkverschaffing voor het hele dorp: er verrijzen diverse werkplaatsen, maar dan blijkt dat het Chinese speelgoed de concurrentie met uit Amerika en Japan geïmporteerd speelgoed niet aankan, de inkomsten

lopen terug en het dorp komt in de problemen. Het buitenlandse speelgoed is vooral populair omdat de gebruikte materialen beter zijn en omdat er veel militaire thema's in zijn verwerkt: kleine vliegtuigjes, kanonnen, soldaatjes... en dat soort speelgoed maken de Chinezen in het dorp niet. Wanneer de Japanners in 1932 het noorden van Shanghai bombarderen en vervolgens een aanval op de stad inzetten, wordt het speelgoed-thema dramatisch uitvergroot: de Japanners hebben modern krijgsmaterieel en goedgepaste soldaten, de Chinezen hebben een ouderwets leger dat slecht voorbereid is op deze aanval. De film, die in het begin met veel humor en slapstick vertelt over de ontluikende speelgoedindustrie in het dorp, wordt grimmig van toon als de speelgoedoorlog echt wordt. *Little Toys* werd gemaakt vlak na het Japanse bombardement op Shanghai, en de film kan geïnterpreteerd worden als een aanklacht tegen de zelfvoldane houding van de Chinese overheid in die tijd.

Tegelijkertijd laat de film zien dat veel Chinezen bereid zijn hun leven op te offeren voor het vaderland. Daarin ligt ook de propagandafunctie van deze film: ze doet een beroep op de woede en verontwaardiging van de kijkers en kanaliseert die woede in gevoelens van vaderlandsliefde.

Een tweede voorbeeld van een kritische film is *Street Angels* uit 1937. Ze gaat over twee zusjes die door de oorlog uit Mantsjoerije (in het noordoosten van China) worden verdreven en in Shanghai bij verre familieleden belanden, een echtpaar. Het oudste zusje wordt tot prostitutie gedwongen, het jongste zusje treedt eerst nog op als zangeres in de herberg van het echtpaar, maar uiteindelijk wacht haar hetzelfde lot. In het toenmalige politieke klimaat was het niet toegestaan om in een film te verwijzen naar de situatie in het bezette Mantsjoerije - dat zou de bevolking tot onrust kunnen aanzetten. De regisseur Yuan Muzhi loste het probleem op door het jongste zusje een lied te laten zingen over haar achtergrond. De eerste twee coupletten van dit 'Lied van de vier jaargetijden' luiden als volgt:

*Als de lente arriveert, kijkt het raam uit op een geheel groene wereld,
Het jonge meisje borduurt mandarijneenden bij het raam.
Plotseling een regen genadeloze klappen,
Die de mandarijneenden uiteen drijven.*

*Als de zomer arriveert, hangen de takken van treurwilgen lang neer,
Het jonge meisje is al zwervend bij de Yangtze gekomen.
Het landschap rond de Yangtze mag dan wonderschoon zijn,*

Het haalt het niet bij de hoge groene muren van de gierst.

Yuan Muzhi monteerde beelden van een bordurend meisje, mandarijneenden en een knuppel bij het eerste couplet; bij het tweede couplet monteerde hij wilgen en gierst. Voor de toeschouwer was het voldoende duidelijk waar het lied naar verwees - gierst wordt met name in het noorden van China verbouwd - maar het woord 'Mantsjoerije' werd niet genoemd. Op deze manier wist Yuan de censuur van het nationalistische bewind te omzeilen. *Little Toys* en *Street Angels* gelden in China nog altijd als schoolvoorbeelden van maatschappelijk geëngageerde films die hun propagandaboodschap handig wisten te verpakken.

Deze twee voorbeelden illustreren dat film een krachtig propaganda-instrument kan zijn. De Chinese Communistische Partij (CCP) beseftte dat maar al te goed en zag in dat juist de mogelijkheid om verborgen of impliciete boodschappen uit te dragen films tot een tweesnijdend zwaard maakte. Film was een verraderlijk medium en diende te worden gewantrouwd. Toen er in 1942 in Yan'an, het hoofdkwartier van de CCP, een conferentie werd gehouden over kunst en literatuur, verklaarde Mao Zedong dat kunst en literatuur in dienst moesten staan van de partij; zij dienden ter opvoeding van de massa en moesten positieve voorbeelden stellen, zodat de mensen gestimuleerd werden om actief te werken aan de opbouw van China en de verwezenlijking van het socialisme. Mao's uitspraken vormden de richtlijnen voor het beleid dat de overheid ontwikkelde op het gebied van literatuur en kunst, inclusief de film.

De Vijfde Generatie

In de jaren tachtig van de twintigste eeuw traden er grote vernieuwingen op in de filmindustrie in China. Regisseurs van de zogeheten Vijfde Generatie - de eerste lichte studenten die na de Culturele Revolutie in 1982 aan de Filmacademie te Peking afstudeerden - maakten baanbrekende, en vooral in het buitenland succesvolle films, zoals *Gele aarde* (1984). Zij maakten goed gebruik van de grotere artistieke vrijheid die de staatsfilmstudio's boden.

Gele aarde, geregisseerd door Chen Kaige met camerawerk van Zhang Yimou, is een film die nadrukkelijk breekt met de gangbare lineaire, chronologische vertelstijl. Het verhaal speelt zich af in de jaren dertig, de belangrijkste locatie is een dorp op een lössplateau in de provincie Shaanxi. Op zijn speurtocht naar volksliedjes die door tekstschrijvers van de Partij van propagandistische teksten kunnen worden voorzien, belandt een jonge soldaat van het communistische leger in een arm dorp, waar hij onderdak vindt bij een oude man en diens kinderen, een

dochter en een zoon. De soldaat helpt op het land en voert nogal eenzijdige gesprekken met de oude man en het meisje terwijl de zoon zich doof houdt. Het meisje is vooral geïnteresseerd in wat de soldaat vertelt over vrouwenemancipatie en over het recht van de vrouw om te trouwen met wie zij wil. Als ze aan de vooravond van het vertrek van de soldaat ontdekt dat haar vader van plan is haar in de lente van het volgende jaar uit te huwelijken, vraagt ze de jonge man of zij niet mee kan naar Yan'an. De soldaat antwoordt dat hij daar eerst toestemming voor moet vragen. Het jaar daarop komt hij niet op tijd terug, en het meisje wordt uitgehuwelijkt. Kort na haar huwelijk keert ze terug naar het huis van haar familie; ze haalt voor de laatste keer water voor haar vader, neemt afscheid van haar broer en stapt vervolgens in een bootje om de rivier af te varen, richting Yan'an. In het halfdonker van de vroege ochtend wordt het vaartuigje echter meegesleurd door het kolkende lentewater, en waarschijnlijk is het meisje toen verdronken. De soldaat kon haar niet redden.



Chen Kaige (1952-)

Ills.: ronnydeschepper.com

Gele aarde gaat vooral over de onverbiddelijke wetten van de natuur en over de manier waarop het land de Chinese boer aan zich gekluisterd houdt. De vader zou zijn dochter liever niet uithuwelijken, maar na jaren van misoogsten is zijn geld op, en dat terwijl hij een bruidsschat nodig heeft om een vrouw te kunnen regelen voor zijn zoon, het kind dat het land zal erven. De relatie tussen mens, hemel en land wordt uitgedrukt in shots van het lössplateau waarin de horizon heel hoog is en er dus veel droge, donkere aarde in beeld is, of juist shots met een heel lage horizon, waarbij de stralend blauwe hemel het beeld haast geheel vult, op een kleine strook uitgedroogde aarde na. De oude man, de soldaat en de twee kinderen vallen in het niet bij deze enorme, allesoverheersende natuur: in de

confrontatie tussen mens en natuur zal de mens, nietig en klein, het altijd afleggen. Door Gele aarde te situeren in het hartland van de Chinese revolutie (Yan'an is al even onherbergzaam) en een goedbedoelende soldaat als held op te voeren, levert Chen Kaige ook politieke kritiek. De soldaat is niet bij machte het meisje te redden - hij wil misschien wel, maar hij beroept zich op bureaucratische regels: hij kan toch niet zomaar iedereen naar Yan'an meenemen? Ook voor de broer van het meisje doet hij uiteindelijk niets. Kortom, de soldaat verkondigt mooie ideeën, maar kan ze niet in praktijk brengen. Dat was harde kritiek aan het adres van de CCP, maar de film is in China nooit verboden geweest.

Gele aarde is gemaakt in de relatief kleine Guangxi Filmstudio, onderdeel van een filmindustrie die in allerlei opzichten naar die van de Sovjet-Unie was gemodelleerd. Er waren destijds zestien studio's (alle staatsbedrijven) die zich bezighielden met de productie van speelfilms; ze lagen verspreid over het land zodat de meeste provincies hun eigen studio hadden. Twee studio's hadden een aparte status: de Eén Augustus Studio (Ba yi) en de Kinder- en Jeugdfilmstudio. De Eén Augustus Studio was de legerfilmstudio, die ook nu nog een staatsbedrijf is dat over meer financiële middelen beschikt dan de andere studio's. De Kinder- en Jeugdfilmstudio was (en is) verbonden aan de Filmacademie in Peking; veel regisseurs hebben daar hun eerste werk gedraaid. Naast deze zestien studio's bestonden er aparte bedrijven en organisaties, o.a. voor distributie, voor de import en export van films, voor co-producties met het buitenland, en een filmarchief. Zowel de studio's als deze bedrijven vielen onder de verantwoordelijkheid van het Filmbureau, dat op zijn beurt weer viel onder het Ministerie van Radio, Film en Televisie. De hiërarchie in de filmindustrie (Ministerie - Filmbureau - afzonderlijke studio's) is anno 2002 nog steeds van kracht, maar de bedrijfsvoering is inmiddels verzelfstandigd.

Hoe ging nu het maken van een film in zijn werk? De meeste regisseurs waren verbonden aan een filmstudio, waar ze als een hapklare brok een project kregen toegeschoven met een kant-en-klaar scenario en dikwijls ook met een aantal suggesties voor mogelijke hoofdrolspelers. De eigen inbreng van de regisseur was in deze gevallen zeer beperkt. Sommige studio's, zoals bijvoorbeeld in Xi'an en Guangxi, lieten regisseurs hun eigen scenario ontwikkelen dat ze vervolgens ter goedkeuring moesten voorleggen aan de bevoegde instantie van de betreffende studio. Mocht deze keurinstantie daarover bedenkingen hebben, dan kon zij suggesties ter verbetering doen, en als men helemaal geen raad wist met een

scenario, dan kon het worden doorgestuurd naar het Filmbureau dat te allen tijde het recht had om inzage te vragen in scenario's en reeds goedgekeurde projecten alsnog af te keuren. Deze keuring in de scenariofase had ook een financiële reden: films maken is een kostbare bezigheid en het afkeuren van een al gemaakte film betekende kapitaalverlies. Dat wil niet zeggen dat het nooit gebeurde dat reeds gemaakte films werden afgekeurd. Een van de beroemdste voorbeelden daarvan is *Dove Tree* (1985) van Wu Ziniu, eveneens een Vijfde-Generatieregisseur. De film heeft als onderwerp de Chinese Vietnam-oorlog (begin jaren tachtig) waarin vele Chinese militairen sneuvelden, met name door gebrek aan materieel en goede training. Wu stelde in *Dove Tree* vragen over het nut van deze oorlog, en over het nut van oorlog in het algemeen - en dat onderwerp lag te gevoelig: de voltooide film werd in China slechts door een klein aantal mensen (ambtenaren, bepaalde regisseurs) gezien. Voor zover ik weet circuleren er van deze film geen illegale kopieën in China of in het buitenland.

Het geval Lifetimes

Een tweede verboden film is *Lifetimes* (ook wel bekend onder de Engelse titel *To Live*) van Zhang Yimou, uit 1994. De film is gebaseerd op een novelle van de auteur Yu Hua die eind 1992 in het literaire tijdschrift *Harvest (Shouhuo)* verscheen. Het is een verhaal over Fugui, een gokker uit een rijke familie, die er in de jaren voor 1949 het familiefortuin doorheen jaagt. Hoewel hij en zijn vrouw Jiazhen het daardoor niet makkelijk hebben, blijft Fugui tijdens de campagnes tegen rijke landeigenaren in de vroege jaren vijftig buiten schot, terwijl de man aan wie Fugui het familiebezit bij een gokpartij had verloren, het etiket 'uitbuitende landeigenaar' krijgt opgeplakt en wordt vermoord. Fugui en zijn vrouw krijgen twee kinderen. De oudste, Youqing, overlijdt op uiterst ongelukkige manier tijdens de Grote Sprong Voorwaarts (1958-1959) - een legerkameraad van Fugui, inmiddels overheidsambtenaar, overrijdt de jongen. Hun dochter, Fengxia, is stom en overlijdt tijdens de Culturele Revolutie in het kraambed, kort nadat ze een zoontje ter wereld heeft gebracht. Niet lang daarna sterft ook Jiazhen, en later overlijden ook Erxi, de man van Fengxia, en hun zoontje. Zo blijft Fugui alleen achter met een oude os die hij van de slacht heeft gered. Os en man worden door de dorpeelingen 'de twee onsterfelijken' genoemd. De novelle eindigt met een panoramische blik van de verteller over de velden, waar Fugui met zijn os het land ploegt:

Rook kringelde omhoog uit de schoorstenen van de boerenwoningen en loste op,

nadat ze zich had verspreid in de stralen van de avondzon. Hier en daar riepen vrouwen hun kinderen. Een man met emmers gier aan een draagstok liep mij voorbij, het zwiepen van de stok vergezelde hem op zijn weg. Langzaam kwam het land tot rust, alles werd vaag en de zonnestralen trokken zich geleidelijk terug. Ik wist dat de schemering in een oogwenk voorbij was en de nacht zou vallen. De wijidse aarde lag daar naakt en stevig, uitnodigend, als de vrouwen die hun kinderen binnenriepen. De aarde was gereed voor de nacht. (Yu 1995: 186-7)

Yu Hua's novelle is in China nooit verboden. Een langere versie verscheen in 1994 in Hongkong. Met Zhang Yimou's verfilming liep het in China niet goed af: *Lifetimes* hoort tot het selecte clubje van verboden films. In een interview voor het vpro-programma Stardust Extra zei Zhang Yimou te hopen dat zijn film ooit in China vertoond zal kunnen worden, omdat hij over een doodgewone Chinese familie gaat in een periode waarin zich in China grote politieke en sociale veranderingen voltrokken. 'De invloed van tien jaar Culturele Revolutie op elk gezin was enorm groot. De Culturele Revolutie heeft een diepgaande invloed gehad op de Chinese geschiedenis en de bevolking, daarom vind ik dat we dit onderwerp niet uit de weg mogen gaan.' In datzelfde interview vertelde hij dat ze tijdens de bewerking van de novelle rekening hielden met de keuring: 'Met zo'n einde - alleen Fugui blijft in leven - zou het scenario nooit door de keuring heenkomen, daarom hebben we het verhaal op heel veel punten aangepast. We lieten niet iedereen doodgaan en lieten aan het eind wat hoop over dat de mensen gewoon verder zouden leven. Het mocht niet baten.' (Stardust, 9 november 1997)

Waar Zhang Yimou nogal veel aan veranderde ten opzichte van Yu Hua's novelle is een scène in het ziekenhuis waarin Fengxia op het punt staat te bevallen van haar kind. In de novelle heet het dat de bevalling erg lang duurt zodat Fugui en Erxi, die buiten de verloskamer wachten, steeds ongeruster worden. Tenslotte komt er een arts naar buiten met de vraag: 'Wilt u de moeder of het kind?' Erxi kiest voor Fengxia, en even later horen ze binnen een baby huilen. Eerst komt de arts nog melden dat het met de moeder ook goed gaat, maar vervolgens gaat het toch mis met Fengxia, ze krijgt een hevige bloeding en overlijdt. Fugui, Jiazhen (die niet meegekomen is naar het ziekenhuis) en Erxi zijn diep geschokt. Jiazhen geeft het zoontje de naam Kugen, 'Bittere wortel', omdat zijn moeder vlak na zijn geboorte stierf (Yu: 163-7). Anders dan in de novelle, gaat Zhang Yimou in de film uitgebreid in op de omstandigheden in het ziekenhuis: de afdeling wordt geleid door student-artsen, de ervaren gynaecologen zijn naar huis gestuurd en worden

nu en dan opgetrommeld om bekritiseerd te worden: ze worden door de straten geparadeerd, met om hun nek een bord waarop hun naam, doorgekruist, en hun 'misdaden' staan geschreven. Fugui, Jiazhen en Erxi, die alledrie in het ziekenhuis aanwezig zijn, zijn niet gerust op de kennis van de jonge artsen, en Fugui stuurt Erxi erop uit om een ervaren arts te halen. Erxi komt terug met een mager, vermoeid mannetje, ooit het hoofd van de afdeling, nu een 'reactionaire academische autoriteit'. Als de jonge student-artsen hem door de gang zien lopen, beginnen ze hem uit te schelden en maken Erxi de nodige verwijten. Erxi heeft zijn politiek correcte antwoord echter al klaar: 'Ik heb hem hierheen gebracht om hem eens een goede praktijkles te geven. Ik wil dat hij ziet hoe wij van de arbeidersklasse een kind krijgen.' Dat vinden de studenten een prachtig antwoord en ze staan de van angst bevende man toe te blijven. Erxi troont hem mee naar Fugui en Jiazhen, en biedt zijn excuses aan. Fugui gaat vervolgens eten voor de arts halen, gestoomde broodjes, en terwijl deze even later de broodjes naar binnen werkt, overleggen Fugui en Jiazhen over de naam van het kind. Ze besluiten dat hij eerst maar Mantou, 'Gestoomd Broodje' moet heten; als hij wat ouder is, kan Erxi wellicht alsnog een betere naam voor hem bedenken. De arts schrokt de gestoomde broodjes zo snel naar binnen dat hij prompt onwel wordt. Fugui en Erxi geven hem water te drinken waardoor de broodjes in zijn maag opzwellen - en op het moment dat het mis gaat met Fengxia kan hij de vrouw niet helpen. De opbouw van deze sequentie in de film is subliem: de aanloop is komisch (de arts die uit een parade wordt geplukt, Erxi met zijn slimme antwoord), de toon is lichtvoetig en huiselijk als Fugui en Jiazhen over de naam van het kind zitten te praten, maar daarna slaat de komedie om in tragedie. De filmsequentie is veel explicieter dan de corresponderende passage in de novelle; ze komt dan ook veel harder aan.

Zhang Yimou's uitspraken dat hij in de film zelfcensuur heeft betracht ten einde die door de keuring te krijgen moeten we misschien toch met een korreltje zout nemen. Zijn belangrijkste ingreep is geweest dat hij het jongetje Mantou in leven laat, en dat hij de grootvader tegen Mantou laat zeggen: 'Als jij later groot bent, zal jouw leven zeker beter zijn.' Een obligaate einde, waar inderdaad niets op aan te merken valt. Zhang gokte er blijkbaar op de film met zo'n braaf einde wel door de keuring zou komen - maar in dit geval had hij geen geluk.

De opkomst der 'onafhankelijken'

In de eerste helft van de jaren negentig werden de eerste films buiten het studiosysteem geproduceerd. Ze werden veelal gemaakt bij kleine

productiebedrijven die op uiteenlopende manieren gefinancierd werden, met subsidies van (internationale) instanties, zoals het Hubert Bals Fonds van het Internationaal Film Festival Rotterdam, of met eigen geld: Zhang Yuan stopte een gedeelte van het geld dat hij verdiende met het maken van videoclips (in China toepasselijk mtv's genoemd) in zijn film *Beijing Bastards* (1993).

Aan het maken van films buiten het studiosysteem kleefden nogal wat nadelen. Zo was het erg duur om filmnegatieven te kopen, moesten er camera's gehuurd worden en was het moeilijk om toegang te krijgen tot montagefaciliteiten. Tegenover het nadeel dat een regisseur veel meer zelf moest regelen dan binnen het veilige studiosysteem gebruikelijk was, stond het belangrijke voordeel dat hij helemaal vrij was in de keuze van zijn onderwerp. Jongere regisseurs als Zhang Yuan en Wang Xiaoshuai maakten films over onderwerpen als abortus, drugsgebruik en rockmuziek, kortom zaken die op grote belangstelling kunnen rekenen van hedendaagse jongeren. Het grootste probleem bij deze films was de distributie: buiten het systeem gemaakte films konden alleen voor distributie in aanmerking komen als ze ondergebracht werden bij een filmstudio en als alle procedures rond de filmkeuring op een correcte wijze werden afgehandeld. Een nogal onbevredigende oplossing was dat buitenlandse culturele instellingen in China, met name in Peking, dergelijke films vertoonden, maar ze bereikten op die manier slechts een klein en meestal zeer bevoorrecht publiek. Het bredere publiek was afhankelijk van illegale videokopieën, vaak van slechte kwaliteit, die met name in studentenkringen circuleerden.

Een buiten het systeem gemaakte film mocht alleen in het buitenland vertoond worden wanneer de instantie die zich bezighield met de export van Chinese films daarvoor toestemming had gegeven - en die werd alleen verleend aan films die via een studio waren aangemeld. In de praktijk bleek echter steeds weer dat buiten het studiosysteem gemaakte films wel degelijk op buitenlandse filmfestivals vertoond werden en daarna soms ook werden uitgebracht. Dit type film wordt meestal met de term 'onafhankelijke film' aangeduid, maar er bestaat een groot verschil tussen een Chinese onafhankelijke film en bijvoorbeeld een Amerikaanse, zoals *Down By Law* van Jim Jarmusch of *Trust* van Hal Hartley: de Amerikaanse films hebben niet te maken met alle beperkingen rond de distributie en export, en zijn niet afhankelijk van institutionele toestemming voor deelname aan de competitieprogramma's van buitenlandse filmfestivals. De buiten het systeem gemaakte Chinese films zijn in China zelf in feite onzichtbaar. Ze bestaan, maar vrijwel niemand krijgt ze te zien.

Eindelijk regels!

Tot 1996 bestonden er in China geen specifieke wetten op het gebied van de filmkeuring of filmproductie. Vanuit de Chinese overheid gezien was dat verstandig, want zo werd het een regisseur onmogelijk gemaakt om in beroep gaan als zijn scenario was afgekeurd. Bovendien hadden regisseurs niet het recht op inzage in de beslissing(en) van een keuringscommissie, en zij klaagden dan ook onophoudelijk over het ontbreken van regels. In maart 1996 hield de conservatieve directeur van het Centrale Propaganda Departement een toespraak waarin hij nog eens benadrukte dat de ideologie van de partij herkenbaar aanwezig moest zijn in kunst en literatuur. Het was de aanzet tot een orthodox reveil; in juli 1996 werd een aantal regels voor de filmindustrie afgekondigd die de kracht van wet hebben (een definitieve wet voor de filmindustrie is er nog altijd niet). Veel zaken die zich tot dan toe in een schemergebied tussen legaal en illegaal hadden afgespeeld waren nu plotseling illegaal geworden. Zo leenden Zhang Yuan en Wang Xiaoshuai soms camera's van een studio en gebruikten ze er 'eventjes' de montagetafels. De regels lieten aan duidelijkheid niet veel te wensen over.

1) Alleen diegenen die regie gestudeerd hebben aan de Filmacademie komen in aanmerking om films te regisseren. Een uitzondering kan alleen worden gemaakt voor hen die over aantoonbare ervaring beschikken. Had deze regel tien jaar eerder ook bestaan, dan hadden Zhang Yimou en Zhang Yuan, beiden opgeleid tot cameraman, geen regisseur kunnen worden.

2) Buiten het systeem gemaakte producties zijn illegaal. Vervolging van bij een dergelijke productie betrokken personen is door deze regel makkelijker geworden.

3) Co-producties met het buitenland zijn aan bepaalde restricties onderworpen; zo is het nu niet meer mogelijk om de montage van een film in het buitenland te laten plaatsvinden. Een aantal van deze beperkingen is ingegeven door de gedachte dat de werkgelegenheid in China moet worden beschermd.

4) Alle films worden twee keer gekeurd, in het scenariostadium én als voltooide film.

Op het inhoudelijke vlak werden semi-duidelijke criteria geformuleerd; de volgende verboden werden ingesteld:

1. Het schaden van de nationale eenheid, de nationale soevereiniteit en de territoriale onschendbaarheid.

2. Het schaden van de nationale veiligheid, de nationale reputatie en nationale belangen.
3. Het aanzetten tot separatisme en het saboteren van de eendracht tussen de [in China levende] volkeren.
4. Het openbaren van staatsgeheimen.
5. Het propageren van ongepaste seksuele relaties die de normen en waarden ernstig schaden; het betreft films met een obscene inhoud, films waarbij er sprake is van sterke sensuele prikkeling, en films die aanzetten tot degeneratie.
6. Het propageren van feodaal bijgeloof, het misleiden van mensen, en het verstoren van de openbare orde.
7. Het vrijelijk tonen van moord en geweld, het aanzetten tot gebrek aan respect voor de wet, het aanzetten tot criminaliteit, en het saboteren van de rechtsorde.
8. Het belasteren en beledigen van derden.
9. Overige zaken waarvan de staat heeft bepaald dat zij verboden zijn.

Aan deze verboden werd een aantal bepalingen toegevoegd betreffende filmscènes die geschrapt of gewijzigd dienen te worden: a) obscene en vulgaire scènes die niet stroken met het algemene besef van normen en waarden en indruisen tegen wat het publiek mooi vindt; b) moord en geweld; c) propaganda voor feodaal bijgeloof; d) scènes die mogelijk kunnen leiden tot internationale, etnische of religieuze geschillen; e) scènes of plotlijnen waarin het milieu wordt gesaboteerd, of waarbij sprake is van mishandeling en het doden van zeldzame dieren; f) andere scènes die geschrapt of gewijzigd dienen te worden. Onder a) vinden we een zevental nadere bepalingen, die doen denken aan de Hollywood Production Code uit de jaren dertig. Zo mogen er geen scènes in een film voorkomen die ongehuwd samenwonen en buitenechtelijke relaties op een positieve manier beschrijven. Ook mogen er geen scènes zijn met frontaal mannelijk of vrouwelijk naakt, en scènes die een sterke sensuele prikkeling teweeg kunnen brengen, zoals langdurig zoenen of strelen, of bed- en badscènes. De concrete uitbeelding van overspeligheid, verkrachting, prostitutie en homoseksualiteit is evenzo niet toegestaan. Onder b) staat in de nadere bepalingen o.a. dat criminelen niet zodanig verheerlijkt mogen worden dat het publiek met hen meeleeft en hen gaat bewonderen. Criminele handelingen mogen niet zo concreet en gedetailleerd worden uitgebeeld dat ze aanzetten tot imitatie. Extreem geweld is niet toegestaan, en films mogen ook geen sterk prikkelende scènes bevatten met moord, drugsgebruik of gokken. Bij c) wordt expliciet vermeld dat scènes waarin de toekomst wordt voorspeld niet zijn geoorloofd; ook

situaties waarin langdurig wierook wordt gebrand, en goden of voorwerpen worden aanbeden zijn niet toegestaan. Het propageren van een almachtige religie mag evenmin. Het tonen van religieus fanatisme is ook niet toegestaan. De andere bepalingen worden niet verder geëxpliciteerd maar het zal duidelijk zijn dat deze verboden als geheel toch nog de nodige ruimte voor interpretatie laten.

Op papier ziet dit systeem er rigide en afschrikwekkend uit maar de implementatie en handhaving ervan zijn een andere zaak; de formulering 'overige zaken waarvan de staat heeft bepaald dat ze verboden zijn' biedt echter de overheid de gelegenheid om ad hoc regels toe te voegen. Regisseur Jia Zhangke bijvoorbeeld maakte in 1997 een film over een zakkenroller, Xiao Wu geheten, buiten het studiosysteem in zijn geboortestad, Fenyang. Xiao Wu is een klunzige zakkenroller, die ook in sociaal opzicht niet al te handig is, en eigenwijs en koppig bovendien. Dat hij een vriendin krijgt komt eerder doordat het meisje in kwestie zich aanbiedt dan door zijn eigen initiatief. Niet een charmant of beminnelijk personage, kortom, maar toch zal een kijker licht enige sympathie voor hem krijgen. De film bevat verder een scène met frontaal mannelijk naakt, Xiao Wu die hard en vals zingend in een leeg badhuis rondloopt. Al met al is Xiao Wu volgens de regels een illegale film, die een aantal verboden overtreedt. De film werd (illegaal) naar het buitenland vervoerd, werd op diverse filmfestivals vertoond en won ettelijke prijzen die Jia Zhangke niet alleen lof maar ook het geld opleverden om een nieuwe film op te zetten. In China werd hem echter een werkverbod opgelegd; nadat hij twee jaar tevergeefs had getracht dat werkverbod opgeheven te zien, besloot hij met de opnames voor zijn volgende film *Platform* te beginnen. Hij keerde terug naar Fenyang, waar de plaatselijke overheid hem nog kende en - indachtig de goede samenwerking bij Xiao Wu - zich uiterst coöperatief opstelde. Jia kon ongehinderd filmen. Jammer genoeg is *Platform* in China even onzichtbaar als Jia's eersteling.

En nu...

Met ingang van 1 februari 2002 zijn er nieuwe regels van kracht geworden in de filmwereld, vooral bedoeld om de filmindustrie een financiële stimulans te geven. Door gebrek aan geld kunnen sommige studio's per jaar nog maar een paar films maken; ze verdienen nauwelijks aan hun films, want mocht een film een commercieel succes zijn, dan vloeit de winst naar de regionale en provinciale distributiebedrijven die slechts een klein percentage van de winst aan de studio's hoeven af te dragen. Om dat percentage klein te houden, sjoemelen de

distributiebedrijven op grote schaal met de bezoekersaantallen. Imar Films, een Amerikaans-Chinees productiebedrijf dat een aantal succesvolle films heeft gecoproduceerd, besloot zelf bewijsmateriaal te verzamelen over de bezoekersaantallen: een Imar-medewerker postte een week lang bij een bioscoop waar een Imar-film draaide, legde met een (geheime) camera, waarop datum en tijdcode waren aangegeven, vast hoeveel mensen er aan het begin van elke voorstelling in de zaal zaten en vergeleek de op die manier verkregen gegevens met de gegevens die de bioscoop zelf verstrekke. Die aanpak, op meerdere plaatsen in China toegepast, had succes: er werd een nieuwe winstdeling vastgesteld.

Een ander probleem waar de Chinese filmindustrie mee te maken heeft is het gegeven dat de apparatuur in 95 procent van de 5000 bioscopen in China sterk verouderd is en dat de overheid onvoldoende geld beschikbaar stelt om die situatie te verbeteren. Particulieren worden nu in de gelegenheid gesteld om in bioscopen te investeren. Er worden ook plannen ontwikkeld om de productie van Chinese films nieuw leven in te blazen: de staatstelevisie dient drie procent van haar netto reclame-inkomsten af te staan aan de filmindustrie, en van lokale televisiezenders wordt verwacht dat ze op dezelfde manier lokaal gemaakte films zullen steunen. Bovendien heeft de overheid per 1 februari regels ingesteld die het mogelijk maken de video- en dvd-piraterij harder aan te pakken.

Wat betreft de inhoud van de films is er echter niets veranderd. Ook al hanteert de overheid in de praktijk vaak een gedoogbeleid, zij behoudt zich nog altijd het recht voor om in te grijpen bij haar onwelgevallige producties. Dat 'onafhankelijke' regisseurs in China er in slagen om tussen de officiële obstakels door te laveren mag een klein wonder heten. Het wachten blijft op een groter wonder: het moment waarop de vele onzichtbare films ook in China te zien zullen zijn.

Filmografie:

Beijing Bastards (Beijing zazhong), r: Zhang Yuan, China 1993

Dove Tree (Gezi shu), r: Wu Ziniu, China 1985

Down By Law, r: Jim Jarmusch, VS 1986

Gele aarde (Huang tudi), r: Chen Kaige, China 1984

Lifetimes / To Live (Huozhe), r: Zhang Yimou, China 1994

Little Toys (Xiao wanyir), r: Sun Yu, China 1933

Platform (Zhantai), r: Jia Zhangke, China 2000

Street Angels (Malu tianshi), r: Yuan Muzhi, China 1937

Trust, r: Hal Hartley, VS 1990

Xiao Wu, r: Jia Zhangke, China 1997

Meer lezen:

Maghiel van Crevel, 'Butsen en scheuren in de officiële werkelijkheid. Censuur in de Volksrepubliek China', in *Armada*, nr 25 (februari 2002), pp. 37-49.

Encyclopedia of Chinese Film, Yingjin Zhang en Zhiwei Xiao (eds.), Londen, 1998.

Wilt Idema en Lloyd Haft, *Chinese letterkunde. Een inleiding*, Amsterdam, 1996.

Yu Hua, Leven! (vert. Elly Hagenaar), Breda, 1995.

Voor mijn vertaling van de filmreguleringen heb ik gebruik gemaakt van de internetpublicatie 'Bepalingen voor de keuring van films' (Dianying shencha guiding),

<http://go1.163.com/~hzzh/zixun/fagui/shencha.htm>; geraadpleegd op 3 april 2001

Andere internetbronnen die ik heb geraadpleegd:

'Chinese cinemas ready for domestic, foreign participation' (15 januari 2002), www.chinaonline.com/industry/media_entertainment/B202011134.asp, geraadpleegd op 12 februari 2002

www.imdb.com