

# *Happy Times?*

De verbeelding van de stedelijke vrouw in Chinese film sinds 1992

Marita Noot

Begeleider: Remco Raben

Masterscriptie: Internationale Betrekkingen in historisch perspectief

2012

## Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	4
<b>Hoofdstuk 1</b> Vrouwen in China .....	10
Keizerlijk China .....	10
Maoïstisch China.....	17
Het leven in de stad .....	21
De Culturele Revolutie .....	23
<b>Hoofdstuk 2</b> China tijdens Deng Xiaopings hervormingen .....	26
Deng Xiaopings modernisering .....	27
Heropleving traditionele opvattingen .....	29
Geboortepanning .....	30
Hervormingen in de steden .....	31
Migratie .....	33
Seksualiteit, liefde en huwelijk.....	35
Een nieuwe generatie groeit op .....	36
Tot slot.....	39
<b>Hoofdstuk 3</b> Feministische filmtheorie.....	41
Hervormingen filmindustrie.....	41
De spiegel van de samenleving.....	43
De <i>male gaze</i> .....	46
<i>Beyond Hollywood</i> : Chinese feministische filmtheorie .....	48
<b>Hoofdstuk 4</b> Sociale kritiek in Chinese cinema.....	54
De Vijfde Generatie.....	54
Zhang Yimou .....	55
Ning Ying.....	59
De Zesde Generatie.....	67

Jia Zhangke .....	68
Li Yu.....	74
Cinema en de reflectie van de werkelijkheid .....	81
<b>Conclusie</b> .....	85
<b>Bronnen</b> .....	89
Films .....	89
Literatuurlijst.....	89
Overige bron.....	93

## Inleiding

Sinds de introductie van de economische hervormingen onder Deng Xiaoping in 1978 heeft China een ongekeerde opmars gemaakt. Dengs plan was China binnen twintig jaar op hetzelfde welvaartsniveau te brengen als de westerse wereld. Inmiddels is de Volksrepubliek een belangrijke speler op het internationale toneel en de op een na grootste economie van de wereld. De levensstandaard van de 1,3 miljard Chinezen is flink verbeterd, al zijn de onderlinge verschillen groot. In het westen bestaat het beeld dat Chinese vrouwen goed hebben kunnen profiteren van de economische groei. Op de door *Forbes* samengestelde lijst van de meest welvarende mensen ter wereld staan sinds 2010 veertien vrouwelijke *selfmade* miljardairs, van wie de helft afkomstig is uit China. Dit lijkt inderdaad te illustreren dat de positie van de Chinese vrouw is verbeterd.<sup>1</sup> Helaas blijkt in werkelijkheid dat de Chinese samenleving sterk patriarchale trekken vertoont en dat de sociale status van vrouwen op veel punten minderwaardig blijft. Het wegvallen van communistische sociale vangnetten had tot gevolg dat veel Chinese vrouwen slachtoffer werden van het kapitalisme. China's 'economische wonder' spreekt erg tot de verbeelding, maar de huidige gesloten Chinese politiek lijkt een genuanceerd beeld van dit wonder in de weg te staan – en niet het minst van de effecten op de levens van de vrouw in het kielzog van de hervormingen.

De positie van de vrouw in de Chinese samenleving heeft de laatste eeuwen heen een turbulente ontwikkeling doorgemaakt. Ten tijde van het keizerrijk kende China een sterk patriarchale maatschappij op basis van confucianistische beginselen, waarbinnen de vrouw gehoorzaam moest zijn aan alle mannen in haar leven (vader, echtgenoot, volwassen zoon) en zich niet in de publieke sfeer mocht vertonen. Mao Zedong propageerde tijdens zijn regime onder het communistisch bewind (1949-1976) daarentegen de boodschap dat vrouwen en mannen gelijk waren: 'Vrouwen dragen de helft van de hemel'. Vrouwen werden voor het eerst massaal voor de arbeidsmarkt gemobiliseerd en werden bovendien geacht zich bezig te houden met wat voorheen beschouwd werd als 'mannenwerk'. Vrouwen werden net zo geschikt geacht om zware arbeid te leveren, dus dat werd dan ook van hen verwacht. De ideale Chinese vrouw zette zich volledig in voor de Chinese revolutie, maar verzaakte haar huishoudelijke taken niet. Vrouwen hadden hierdoor te maken met een dubbele last en van gelijkheid was dus eigenlijk geen sprake.

---

<sup>1</sup> Hanna R. Alberts, 'Why is China an incubator for female billionaires', *Forbes.com* (versie 22 maart 2010), <http://www.forbes.com/2010/03/22/billionaire-women-entrepreneur-china-richest.html> (12 januari 2012).

De periode van economische hervormingen na 1978 luidde een nieuw tijdperk voor China en zijn vele inwoners in. De Communistische Partij streefde ernaar dat China mee zou tellen in de wereldeconomie en een hogere levensstandaard zou krijgen. Vooral vanaf 1992, toen de CCP besloot de hervormingen uit te breiden, begonnen de veranderingen in de steden zichtbaar te worden. Oude volkswijken werden gesloopt om plaats te maken voor snelwegen, bedrijven, winkels, restaurants en andere commerciële doeleinden. De groei van de Chinese steden stond in schril contrast met de situatie op het platteland, waar mensen weinig merkten van de veranderingen. Maar ook in de stad was de grotere welvaart lang niet toegankelijk voor iedereen. Vrouwen waren bijvoorbeeld vaker dan mannen het slachtoffer van de reorganisatie of sluiting van staatsfabrieken en discriminatie bij de zoektocht naar een nieuwe baan. Daarnaast was het effect van de geboortepanning dat er onder de Chinese bevolking nog altijd een grote voorkeur heerste voor het krijgen mannelijk nageslacht. Er zijn nu twintig jaar verstreken sinds de uitbreiding van de economische hervormingen en nog altijd blijft een werkelijk gelijke behandeling van de Chinese vrouw buiten zicht. Er is een onderwijskloof tussen jongens en meisjes, maar zelfs met een diploma delven vrouwen vaak het onderspit tegen hun mannelijke collega's.<sup>2</sup> Het meest kwetsbaar zijn ongeschoolde vrouwen afkomstig van het platteland, die in de Chinese steden niet zelden in de entertainmentsector terechtkomen, waar ze zeer slecht betaald krijgen en niet beschermd zijn tegen seksuele intimidatie.<sup>3</sup>

Zowel in China, als daarbuiten wordt er wel aandacht besteed aan de huidige positie van de vrouw. Voor westerse beschouwers zijn culturele uitingen, zoals literatuur en cinema, de meest toegankelijke bronnen om sociale kritiek te bestuderen. In deze scriptie zal de representatie van de vrouw in Chinese films centraal staan. Het onderzoek richt zich op de periode tussen 1992 en 2012 waarin China zich ontpopte tot een economische grootmacht. Ik zal onderzoeken op welke wijze deze films kritiek formuleren op de vaak precare situatie van Chinese vrouwen in de grote steden. De visies van de cineasten op de maatschappelijke ontwikkelingen verschillen sterk en elk heeft zijn of haar eigen vorm gekozen om op de situatie te reflecteren. Opmerkelijk genoeg belichten deze sociaal kritische films de ondergeschoven positie van de vrouw in de moderne Chinese samenleving slechts mondjesmaat. Deze opvallende discrepantie zal in deze scriptie worden geanalyseerd. Omdat de contrasten tussen het platteland en de stad enorm groot zijn en de gevolgen van de hervormingen zich het sterkst doen gelden in steden, zal ik mij beperken tot de films die zich in de stad afspelen.

---

<sup>2</sup> Jing Lin, 'Chinese women under the economic reform. Gains and losses', *Harvard Asia Pacific review* (2003) 88-90, 89.

<sup>3</sup> Arienne Gaetano, 'Sexuality in diasporic space. Rural-to-urban migrant women negotiating gender and marriage in contemporary China', *Gender, space and culture. A journal of feminist geography* 15,6 (2008) 629-645, 631.

Cinema heeft de potentie om als kritisch of geëngageerd medium te fungeren en een aantal prominente Chinese cineasten heeft daar – sinds de start van de privatisering van de filmindustrie in 1992 – dankbaar gebruik van gemaakt. Zij leveren met hun werk sociaal commentaar, zich op verschillende (artistieke) manieren. Aanhangers van het realisme proberen bijvoorbeeld zo getrouw mogelijk de werkelijkheid te verbeelden. Ze willen het dagelijkse leven van gewone mensen tonen. Daarnaast kunnen regisseurs hun boodschap overbrengen door haar allegorisch te verpakken. Het gaat hier om symbolische representatie, waarbij het getoonde naar iets anders verwijst dan de letterlijke betekenis. In de filmindustrie waarop het staatsapparaat nog steeds sterke controle uitoefent, is deze indirecte methode een handzame wijze om verholde kritiek te leveren.

Nadat de Chinese cinema vanaf 1992 deel uit ging maken van de nieuwe ‘socialistische markteconomie’, veranderde er veel voor de filmmakers. Regisseurs konden nu films gaan maken die niet langer in dienst stonden van de staatsideologie. Cineasten die voor het eerst konden opereren in dit relatief vrijere klimaat waren die van de zogenoemde Vijfde en Zesde Generatie filmmakers. Mijn casusmateriaal zal dan ook bestaan uit films gemaakt door filmers van deze twee generaties. Gezien de privatisering van de filmindustrie, is het interessant te onderzoeken hoe de positie van de Chinese vrouw verbeeld wordt. Wordt de wijze waarop de cineasten de vrouw verbeelden bijvoorbeeld beïnvloed door hun persoonlijke standpunten, de macht van de staatscensuur of komt het beeld juist door maatschappelijke druk tot stand? Om te kunnen verklaren waarom de vrouwenkwestie op een bepaalde manier wordt behandeld is het daarom belangrijk te achterhalen welk standpunt een regisseur inneemt ten opzichte van de positie van de vrouw in de Chinese maatschappij. De heropleving van de patriarchale en confucianistische waarden is van grote invloed geweest op de positie van vrouwen. Op welke wijze laten de regisseurs dit tot uiting komen in de films? Wat zegt dit over het belang dat Chinese cineasten hechten aan de vrouwenkwestie en waarom krijgt dit op een bepaalde manier zijn beslag in hun werk?

De Vijfde Generatie was de eerste groep regisseurs die afstudeerden na invoering van de economische hervormingen sinds 1992. De meerderheid van hun films rekent af met het verleden, door bijvoorbeeld kritiek te leveren op de Culturele Revolutie. Ik heb de regisseurs Zhang Yimou en Ning Ying geselecteerd, omdat ze representatief zijn voor de Vijfde Generatie. Zhang Yimou, wereldwijd een van de bekendste leden van deze generatie, heeft zich lange tijd bijna uitsluitend bezig gehouden met het regisseren van historische drama’s om kritiek te leveren op China’s geschiedenis. Dit deed hij bijvoorbeeld door af te rekenen met (in zijn ogen) achterhaalde tradities. *Happy Times* (2000) over modern Beijing is een uitzondering in zijn oeuvre. Ik heb deze film geselecteerd omdat het verhaal zich in de (hedendaagse) stad afspeelt, in tegenstelling tot de meeste andere films van Zhang Yimou. Daarnaast is de economische

transitie naar het kapitalisme in *Happy Times* een belangrijk thema, hetgeen de film zeer bruikbaar voor mijn onderzoek maakt. Een tweede regisseur waarvan ik films zal analyseren is Ning Ying, een van de weinige vrouwelijke leden van de Vijfde Generatie. Ning Ying regisseerde de Beijing-trilogie: *For Fun* (1993), *On the beat* (1995) en *I love Beijing* (2001). Dit drieluik heb ik geselecteerd omdat Ning Ying hierin de veranderende levens van verschillende stadsbewoners die te maken kregen met de transformatie van Beijing heeft vastgelegd. Omdat het een trilogie betreft, zal ik alle drie de films gebruiken voor mijn analyse.

De Zesde Generatie cineasten is de zogenoemde *underground* generatie, die in tegenstelling tot de Vijfde Generatie buiten staatsfinanciering en goedkeuring ging opereren. Vanwege hun inhoud zijn de meeste films van deze generatie regisseurs in eigen land verboden. Een veel voorkomende reden voor het verbod is de kritiek die de films hebben op de Chinese staat. Deze films zijn dan ook uitermate vruchtbaar om te onderzoeken. Jia Zhangke is een van de meest vooraanstaande leden van de Zesde Generatie en zijn film *Unknown Pleasures* (2002) zal dan ook deel uitmaken van mijn analyse. De film heb ik gekozen omdat deze zich concentreert op de gevolgen van globalisering en kapitalisme in een stedelijke omgeving. Tenslotte behoort de vrouwelijke regisseur Yu Li ook tot de Zesde Generatie. Haar film *Lost in Beijing* (2007) is een zeer bruikbare bron om sociale kritiek te bestuderen. De film gaat, net als *Unknown Pleasures*, namelijk niet alleen over kapitalisme, maar ook specifiek over hoe het de levens van de vrouwelijke hoofdpersonages beïnvloedt. Ik heb van elke generatie een mannelijke en een vrouwelijke regisseur gekozen, om een balans te creëren en om mannelijke en vrouwelijke regie met elkaar te vergelijken.

Ik richt me op films over de huidige stedelijke Chinese samenleving, omdat dit een relatief jong onderzoeksgebied is. Dit onderzoek behandelt daarom de reflectie van de positie van de vrouw in films over de Chinese stad sinds de economische hervormingen. Door toenemende urbanisatie sinds de hervormingen in China werd de stad een steeds prominenter onderwerp of achtergrond in films. Deze films, die in de jaren negentig sterk in aantal toenamen, werden *metro movies* genoemd. Volgens Harry Kuoshu was de opkomst van dit genre karakteristiek voor hedendaagse Chinese cultuur:

‘Cinematic urbanism in contemporary China [...] has turned from a genre indicator, referring to a group of films, to an era indicator, suggesting that urbanism has become the most dominant feature of today’s Chinese cultural reconstruction’.<sup>4</sup>

De veranderingen voor de levens van vrouwen komen het sterkst tot uiting in de stedelijke omgeving, aangezien daar de economische hervormingen voor de meest drastische

---

<sup>4</sup> Kuoshu, *Metro movies*, ix.

transformatie zorgden. De opmars de metro films leidde ertoe dat deze films de laatste jaren steeds vaker het onderwerp van analyse werden, zoals bijvoorbeeld in het werk van Harry Kuoshu<sup>5</sup> en Zhang Zhen<sup>6</sup>. Naar de representatie van de vrouw in Chinese cinema is al uitgebreid en veelvuldig onderzoek gedaan, door bijvoorbeeld Shuqin Cui<sup>7</sup>, Dai Jinhua<sup>8</sup> en Rey Chow<sup>9</sup>. Deze auteurs betogen dat de vrouw in Chinese films vaak symbool staat voor de algehele gesteldheid van China. De verbinding tussen sekse en allegorieën was veelvuldig het onderwerp van onderzoek, zoals in het werk van Rong Cai.<sup>10</sup> Vaak waren Zhang Yimou's films het onderwerp van discussie, omdat hij vaak koos voor sterke vrouwelijke personages.<sup>11</sup> Deze wetenschappelijke literatuur behandelt echter vaak historische drama's en gaat dus niet over de economische veranderingen van de laatste twintig jaar. Xiaobing Tang is een van de weinigen die wel over de representatie van vrouwen en sociale transitie schrijft, maar deze auteur beperkt zich tot de vrouwen in films over het platteland<sup>12</sup>. De verbeelding van de stedelijke vrouw in realistische en contemporaine films blijkt zelden het onderwerp van onderzoek te zijn geweest. Een simpele reden kan zijn dat dit gewoonweg nog recente geschiedenis betreft.

Om op een juiste manier te kunnen oordelen over de wijze waarop de cineasten van de Vijfde en Zesde Generatie de moderne Chinese vrouw verbeelden, moet in de eerste plaats de sociale positie van de Chinese vrouw in het recente verleden besproken worden. Een overzicht van deze geschiedenis is noodzakelijk om te begrijpen wat de oorsprong is van de heersende opvattingen over vrouwen. Vervolgens zal ik beschrijven wat de sociale gevolgen waren van de economische hervormingen (ingezet door Deng Xiaoping) op bijvoorbeeld het gebied van onderwijs, huwelijksleven en arbeid. Om de speelfilms te kunnen analyseren, geef ik een uiteenzetting van de feministische filmtheorie. Ik baseer mijn analyse op een aangepaste 'reflectiethese'. Kort komt deze these erop neer dat films – als culturele uitingen – met een juiste lezing, (op) de werkelijkheid kunnen reflecteren. Belangrijk hierbij is de inachtneming van de externe invloeden op de productie van een film. Het kan hier bijvoorbeeld gaan om de persoonlijke ideologie van de regisseur of de eisen van een productiemaatschappij.

---

<sup>5</sup> Bijvoorbeeld: Harry H. Kuoshu, *Metro movies. Cinematic urbanism in post-Mao China* (Carbondale 2011).

<sup>6</sup> Zhang Zhen (ed.), *The urban generation. Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century* (Londen 2007).

<sup>7</sup> Shuqin Cui, *Women through the lens. Gender and nation in a century of Chinese cinema* (Honolulu 2003).

<sup>8</sup> Dai Jinhua, Jing Wang en Tani E. Barlow (ed.), *Cinema and desire. Feminist marxism and cultural politics in the work of Dai Jinhua* (Londen 2002).

<sup>9</sup> Rey Chow, *Primitive passions. Visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema* (New York 1999).

<sup>10</sup> Rong Cai, 'Gender imaginations in Crouching Tiger, Hidden Dragon and the Wuxia world', *Positions* 13, 2 (2005) 441-471.

<sup>11</sup> Shuqin Cui, 'Gendered perspective: the construction and representation of subjectivity and sexuality in *Ju Dou*', in: Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.) *Transnational Chinese Cinemas. Identity, nationhood, gender* (Honolulu 1997)303-330.

<sup>12</sup> Xiaobing Tang, 'Rural women and social change in New China cinema. From *Li Shuangshuang* to *Ermo*', *Positions* 11,3 (2003) 647-674.



Met behulp van de genuanceerde versie van de reflectiethese probeer ik vervolgens in de analyse van het casusmateriaal te onderzoeken op welke manier de sociale positie van de vrouw - onder meer met betrekking tot het kapitalisme en de heropleving van patriarchale waarden - tot uiting komt in de films van de betreffende cineasten. Hoe en waarom geven de cineasten commentaar op de huidige positie van de vrouw? Interessant is te onderzoeken of er verschillen zijn tussen de Vijfde en Zesde Generatie filmmakers. Aangezien de Zesde Generatie aanzienlijk onafhankelijker kan opereren, is te verwachten dat deze meer kritiek levert op de achtergestelde positie van de vrouw. Verder kijk ik of er verschillen te zien zijn tussen visies van vrouwelijke en mannelijke regisseurs. Dit alles is alleen te begrijpen indien externe invloeden in rekenschap worden genomen, zoals een druk van de overheid.

Film is een krachtig medium voor sociale kritiek. Het reflectieve vermogen van cinema kan aanzetten tot sociaal engagement. Verder zijn media ontegenzeggelijk ingebed in de moderne geschiedenis en hierbij is cinema het verhalende medium bij uitstek. Films verbeelden geschiedenis of zijn een weerspiegeling van de periode waarin ze gemaakt zijn en bezitten derhalve een grote zeggingskracht die onmogelijk door historici veronachtzaamd kan worden. Deze scriptie biedt een slechts zeer selectief overzicht van de ontwikkelingen in de recente Chinese filmcultuur. Bij de selectie van mijn casusmateriaal heb ik echter regisseurs gekozen die beschouwd worden als vertegenwoordigers zijn van hun generatie. Op deze wijze heb ik gepoogd een zo representatief mogelijke weergave te geven over de verbeelding van de stedelijke vrouw in Chinese film sinds 1992.

## Hoofdstuk 1

### Vrouwen in China

De geschiedenis van de status van vrouwen in China is er een van hevige veranderingen en contrasten. De algemene beeldvorming omtrent vrouwenrechten in China werd tot de komst van het communisme in 1949 gekenmerkt door de achterhaalde patriarchale onderdrukking van het confucianisme. Vervolgens – met de komst van Mao Zedong – was het land in de jaren vijftig en zestig voor feministen een lichtend voorbeeld voor de emancipatie van vrouwen. De opmars van China sinds de economische hervormingen van Deng Xiaoping aan het einde van de jaren zeventig heeft het land tot een dankbaar onderwerp gemaakt van veel kritisch onderzoek. De verwachtingen waren dat de vrouwen – nu geëmancipeerd door vrije keuze op de arbeidsmarkt – eindelijk daadwerkelijk bevrijd zouden worden van de Chinese patriarchie. Recent onderzoek wijst echter het tegendeel uit. Traditionele opvattingen over vrouwen blijken volhardend bij zowel de Chinese regering als de bevolking zelf en blijven emancipatie van de Chinese vrouw in de weg staan. In dit hoofdstuk zal ik een historisch overzicht geven van de status van de vrouw in de Chinese samenleving, waaruit blijkt hoe diepgeworteld deze opvattingen zijn. Ik zal bovendien aantonen dat de behandeling van vrouwen door de Chinese communistische regering altijd afhankelijk was van de geplande koers en de politieke doeleinden.

Door een historisch overzicht te geven moet duidelijk worden welke positie de vrouw in de Chinese maatschappij innam voordat de economische hervormingen aanvingen en waarom de oude patronen en opvattingen nog altijd overheersen.

### Keizerlijk China

De traditionele hiërarchische patriarchale maatschappij van keizerlijk China was gebaseerd op *Wu Lun* – vijf intermenselijke relaties. Deze vijf relaties waren die tussen heerser en onderdaan, vader en zoon, oudere broer en jongere broer, man en vrouw en tussen (mannelijke) vrienden. In deze hiërarchie van autoriteit was de man dominant ten opzichte van de vrouw. Bovendien behoorde iedereen respect en gehoorzaamheid te tonen aan de oudere generatie. Verder schreef de confucianistische ethiek voor dat de vrouw zich moest houden aan de Drie

Gehoorzaamheden.<sup>13</sup> Een ongehuwd meisje moest gehoorzaam zijn aan haar vader en broers, een getrouwde vrouw aan haar man en een weduwe aan haar volwassen zoon(s). Confucius (552-479 v.Chr.) – gelatiniseerde versie van *Kong Fuzi*, of Meester Kong – was de vader van het confucianisme; naast het taoïsme en boeddhisme een van de drie grote levensbeschouwingen van China. Het confucianisme is geen godsdienst, maar een maatschappijfilosofie die gestoeld is op sociaal-ethische opvattingen. Confucius leefde tijdens de Lente- en Herfstperiode: de eerste eeuwen van de Oostelijke Zhou (770-481 v.Chr.).<sup>14</sup> Hij was ontsteld over de chaotische toestand van de wereld en was van mening dat de Chinese maatschappij was ontaard. Volgens Confucius was deze toestand het gevolg van een gebrek aan respect voor de *li*. De *li* waren de traditionele rituelen die zorgden voor evenwicht, harmonie en rust.<sup>15</sup> Een zeer belangrijke *li* was voorouderverering. In de leer van Confucius stond de familie centraal in de samenleving. Deze samenleving moest krachtig en centraal bestuurd worden door een verlichte en deugdzaam heerser. Een harmonische samenleving kon bereikt worden door bijvoorbeeld goede manieren, zelfbeheersing en hoffelijkheid.<sup>16</sup> De vijf intermenselijke relaties van Confucius waren gebaseerd op wederzijds respect en trouw. In de praktijk betekende de *Wu Lun* en de Drie Gehoorzaamheden echter dat de vrouw ondergeschikt was aan de man. Als dochter, zus en echtgenote werd zij gedefinieerd in relatie tot de man en was zij binnen de familie en gemeenschap tweederangs.<sup>17</sup> In *The good women of China* (2003) verzamelde Xinran een aantal persoonlijke verhalen van Chinese vrouwen. Een anonieme Chinese vrouw vertelt hierin hoe vrouwen vóór de revolutie geacht werden zich te gedragen. Niet alleen moesten vrouwen zich houden aan de Drie Gehoorzaamheden, maar ook aan de Vier Deugden:

‘At that time, women obeyed the “Three Submissions and the Four Virtues”: submission to your father, then your husband and, after his death, your son; the virtues of fidelity, physical charm, propriety of speech and action, diligence in housework. For thousands of years, women had been taught to respect the aged, be dutiful to their husbands, tend the stove and do the needlework, all without setting a foot outside the house. For a woman to study, read and write, discuss affairs of state like a man, and even advise men, was heresy to most Chinese at that time.’<sup>18</sup>

Bovenstaand citaat illustreert de patriarchale ruimte-indeling tussen mannen en vrouwen. Confucius hanteerde een arbeidsverdeling tussen de seksen volgens het volgende principe:

---

<sup>13</sup> Alicia S.M. Leung, ‘Feminism in Transition. Chinese culture, ideology and the development of the women’s movement in China’, *Asia Pacific Journal of Management* 20 (2000) 359-374, 360.

<sup>14</sup> Jan van Oudheusden, *De geschiedenis van China in een notendop* (Amsterdam 2008) 25.

<sup>15</sup> Jonathan D. Spence, *The Search for modern China* (New York, 1990) 59.

<sup>16</sup> Van Oudheusden, *De geschiedenis van China*, 25.

<sup>17</sup> Leung, ‘Feminism in Transition’, 362.

<sup>18</sup> Xinran, *The good women of China* (Londen 2003) 111.

'mannen zijn hoofdzakelijk buitenshuis, vrouwen zijn hoofdzakelijk binnenshuis'.<sup>19</sup>

Onwetendheid over de buitenwereld en 'binnenshuis blijven' waren tekens van vrouwelijkheid. In *Revolution Postponed. Women in contemporary China* (1985) interviewt Margery Wolf vele Chinese vrouwen over hun leven:

'Chinese women were not in purdah, but women, be they married or single, belonged at home. Those who were seen too frequently in village paths were presumed to be up to no good. The girl who was a stranger to her own neighbors was assumed to be a paragon to virtue.'<sup>20</sup>

De oude Chinese samenleving was niet alleen patriarchaal, maar ook patrilineaal en patrilokaal. Dit hield in dat de vaderlijke familielijn oppermachtig was en alleen zoons deze lijn konden voortzetten. Het waren de zoons die voor de ouders zouden zorgen op hun oude dag. Patrilokalisme kwam voort uit het oude Chinese clansysteem. Als een dochter ging trouwen verliet ze haar geboorteplaats en voegde ze zich bij het huishouden van haar man. De normen van haar schoonfamilie moest ze overnemen als die van haarzelf, voor de rest van haar leven.<sup>21</sup> De ondergeschikte rol van de vrouw in de traditionele patriarchale samenleving betekende dat zoons binnen de familie de voorkeur kregen. De druk op een vrouw om een zoon te krijgen was enorm. Wolf poneert dat 'de geboorte van een dochter in traditioneel China een teleurstelling was; de geboorte van een tweede dochter een oorzaak voor verdriet en misschien zelfs de dood van het kind; en de geboorte van een derde dochter een tragedie was waarvan de moeder hoogstwaarschijnlijk de schuld kreeg.'<sup>22</sup> Een dochter kon niets bijdragen aan het welzijn van haar familie, zoals de verbetering van de status of welvaart, en zou geen zorg dragen voor haar ouders als ze oud waren. Als ze ging trouwen moest haar familie daarnaast nog eens veel geld uitgeven aan een bruidsschat. Om deze redenen werd het grootbrengen van een dochter vaak beschouwd als 'watering another man's garden'<sup>23</sup>, kortom, verspilde moeite.

Het leven van een meisje draaide om haar toekomstige huwelijk. Haar leven was erop ingericht een goede huwelijkskandidate te zijn. Dit betrof niet alleen haar gedrag, maar ook haar uiterlijk. Een van de schoonheidsidealen was de traditie van het voetenbinden die stamde uit de Song-dynastie (907-1279). Hier zou pas in de twintigste eeuw een einde aan komen. De gewoonte was ontstaan bij de Chinese elite, maar was al snel verspreid naar de boerenbevolking.<sup>24</sup> Kleine voeten werden gezien als een vrouwelijke schoonheid en als gevolg

---

<sup>19</sup> Leung, 'Feminism in Transition', 360.

<sup>20</sup> Margery Wolf, *Revolution postponed. Women in contemporary China* (Californië 1985) 6.

<sup>21</sup> Leung, 'Feminism in Transition', 360.

<sup>22</sup> Wolf, *Revolution postponed*, 2.

<sup>23</sup> S. Rai. "Watering another man's Garden: Gender, employment and education reforms in China." In S. Rai, H. Pilkington, and A. Phizacklea (ed.), *Women in the face of change: The Soviet Union, Eastern Europe and China* (London 1992) 21-40, 21.

<sup>24</sup> Spence, *The search for modern China*, 39.

daarvan werden op jonge leeftijd de voetenbotten van meisjes gebroken en elke avond ingebonden.<sup>25</sup> Grote voeten werden beschouwd als onaantrekkelijk en toekomstige schoonfamilies keken bij uithuwelijking eerst naar de voeten van de meisjes. Het citaat hieronder beschrijft hoe deze vrouwonvriendelijke traditie Chinese vrouwen eeuwenlang veel leed berokkende:

'Her feet were broken and crushed to make her gait halting, her appearance as weak and pliable as a willow. She was nonetheless expected to put in long, hard hours in the house, and in some areas of China she might be required to work in the fields during planting and harvest. (...) [T]hey told me of several methods that would keep their tiny feet from sinking into the mud, such as sliding a tray along or moving back and forth between two baskets. In dry fields, they simply crawled on their hands and knees.'<sup>26</sup>

Eenmaal getrouwd was de jonge bruid overgeleverd aan haar schoonfamilie. Ze zou altijd een buitenstaander blijven in deze familie en het was daarom ook voor haarzelf van belang zo snel mogelijk kinderen te krijgen en een eigen familie te creëren. Een zoon, die in de toekomst haar belangen kon verdedigen, voorzag de vrouw van enige zekerheid. Moeder-zoon relaties waren voor Chinese vrouwen om deze reden erg belangrijk.<sup>27</sup>

Niet alleen het traditionele confucianisme was de oorsprong van de inferieure situatie van de vrouw. Ook de idealen van het taoïsme, die tot op de dag van vandaag brede erkenning genieten, benadrukken de dominantie van de man ten opzichte van de vrouw. Met name het principe van het dualisme van de tegenstellingen, zoals: yang-yin, mannelijk-vrouwelijk, licht-donker, hemels-aards, actief-passief, positief-negatief en goed-slecht. Deze tegenstellingen moeten in harmonie en balans zijn. Deze filosofie predikt dat in de natuurlijke rangschikking de man sterker, actiever en dominanter is dan de vrouw. De man wordt daarnaast geassocieerd met alle andere positieve karakteristieken, zoals licht en goed. Er is eerbied voor de voortplantingscapaciteit van de vrouw, maar verder wordt ze beschouwd als een passief wezen. In tegenstelling tot de mannelijke kenmerken, zijn de vrouwelijke bijvoorbeeld duister, gevaarlijk of kinderlijk.<sup>28</sup> Het boeddhisme spreekt zich niet nadrukkelijk uit over de relatie tussen man en vrouw, maar heeft toch invloed gehad op de beeldvorming over de vrouw. Enerzijds werden vrouwen gezien als verleidingen die tot aardse pijn leidden en dus vermeden moesten worden. Anderzijds was de vrouw een bron van leven en een partner in de perfecte vereniging in

---

<sup>25</sup> Van Oudheusden, *De geschiedenis van China*, 61.

<sup>26</sup> Wolf, *Revolution postponed*, 7.

<sup>27</sup> Ibidem, 10.

<sup>28</sup> Cherlyn Skromme Granrose, 'Images of women and government in the Chinese cultural heritage. A brief overview', in: Cherlyn Skromme Granrose (ed.), *Employment of women in Chinese cultures. Half the sky* (Massachusetts 2005) 35-45, 37.

tantrische seksuele ervaring – een manier om nirwana te bereiken. De grootste invloed van het boeddhisme op de positie van vrouwen was dat zij zich niet bezig mochten houden met wereldlijke (en regerings)zaken. Daarnaast droeg de waarde die aan de vrouwelijke deugd ‘volharding’ werd gehecht eraan bij dat vrouwen niet snel zouden protesteren tegen een lagere status of ongelijke behandeling.<sup>29</sup>

Naast deze drie levensbeschouwingen droeg het legalisme ook bij aan de inferieure status van de vrouw in keizerlijk China. Deze politieke filosofie was ontstaan in de tijd der Strijdende Staten – de laatste eeuwen van de Oostelijke Zhou (481-256 v.Chr.) – en ging er van uit dat de mens in wezen slecht is. Alleen strenge wetten kunnen chaos voorkomen. Volgens de geleerden van het legalisme had de mensheid een daadkrachtig bestuur nodig met zorgvuldig opgestelde wetboeken. Absolute gehoorzaamheid aan de heersende macht was vereist en wetsovertreders werden erg zwaar gestraft.<sup>30</sup> Volgens het legalisme was de vrouw het eigendom van de man en zodoende had ze zelf weinig rechten. Ze kon geen eigendom bezitten en kon niet in de rechtbank verschijnen als eisende partij. Sommige vrouwen uit welvarende gezinnen kregen toestemming om te leren lezen en schrijven, maar zij hadden geen toegang tot opleidingen voor regeringsposities. Binnen dit systeem kon de vrouw alleen machtig worden via de status van haar vader of echtgenoot. Als haar man overleed kon ze, in uitzonderlijke gevallen, het huishouden overnemen, maar meestal werd ze een bediende van de familie van haar echtgenoot. Als ze onvruchtbaar bleek, kon ze in ongenade teruggestuurd worden naar haar vader, ook als haar echtgenoot niet overleden was.<sup>31</sup> Kritiek op deze eeuwenlange onderdrukking van de Chinese vrouw was er wel, maar dit kreeg pas voor het eerst gestalte in de vorm van een breder gedragen feministische beweging in 1919.

## Weerstand

Op 4 mei 1919 kwamen ongeveer 3000 studenten bijeen op het Tiananmen Plein, voor de Verboden Stad in Beijing. De studenten protesteerden tegen de Shandong-overeenkomst van het Verdrag van Versailles. Hierin werden alle Duitse rechten in Shandong overgedragen aan Japan, tot groot ongenoegen van nationalistische Chinezen die hadden gehoopt dat ze weer in Chinese handen zouden komen. Ze verzetten zich tegen oude tradities van het feodalisme en het confucianisme, tegen de patriarchale machtsstructuren, uithuwelijking en traditioneel onderwijs. Ook leverden ze kritiek op de zwakke positie van China als slachtoffer van buitenlands imperialisme.<sup>32</sup> Chow Tse-tsung, schrijver van *The May Fourth Movement* (1960),

---

<sup>29</sup> Granrose, ‘Images of women and government’, 42.

<sup>30</sup> Van Oudheusden, *De geschiedenis van China*, 33.

<sup>31</sup> Granrose, ‘Images of women and government’, 44.

<sup>32</sup> Spence, *The Search for modern China*, 310-311.

nam zelf deel aan de beweging. Volgens hem was de Vier-meibeweging een gecombineerde intellectuele en socio-politieke beweging die ernaar streefde nationale onafhankelijkheid, de emancipatie van het individu en een rechtvaardige samenleving te bereiken door middel van de modernisering van China.<sup>33</sup> De protesten in de hoofdstad leidden binnen een paar weken tot demonstraties en boycots in steden als Shanghai, Hangzhou en Harbin. Ook de vrouwenkwestie kwam aan bod bij de Vier-meibeweging. Schrijfsters als Zhang Ailing, Lu Yin, Shi Pingmei en Ding Ling bespraken in hun werk de toestand en identiteit van de Chinese vrouw. Ding Ling (1905-1986) is hiervan de meest bekende en wordt ook wel gezien als de grondlegster van het moderne Chinese feminisme.<sup>34</sup> Deze vrouwen maakten zich sterk voor vrije keuze van huwelijkskandidaat en de mogelijkheid tot echtscheiding. Ook moest er een einde gemaakt worden aan polygamie en prostitutie. De intellectuele klasse in de stedelijke gebieden vormde de belangrijkste voorvechters van vrouwenrechten binnen de beweging. Zij propageerde recht op onderwijs, romantische liefde en individuele emancipatie van patriarchale autoriteit.

De Vier-meibeweging was een omslag voor China en maakte de weg vrij voor het communisme. Chinese intellectuelen hadden jarenlang naar het westen gekeken als voorbeeld voor modernisering. Na het Verdrag van Versailles voelden ze zich verraden en werd het westen vooral geassocieerd met imperialisme. De Russische Revolutie van 1917 werd voor velen een nieuw model. Veel intellectuelen gingen het communisme als een oplossing beschouwen voor de problemen van China.<sup>35</sup> In juli 1921 kwam in Shanghai de Chinese Communistische Partij voor het eerst bijeen. Onder de aanwezigen was de 28-jarige Mao Zedong uit Hunan.

De protesten van 1919 hadden tot gevolg dat de ideeën van de Vier-meibeweging verspreid werden door China, met name in de grote steden. De roep om hervormingen en verandering werd steeds luider en breder en zou in de jaren twintig leiden tot de uitbraak van revolutionaire opstanden. De revolutie werd geleid door een alliantie van de nationalistische partij Guomindang (GMD) en de Chinese Communistische Partij (CCP). GMD-leider Chiang Kai-shek zou echter in 1927 een einde maken aan het 'Verenigd Front' en beginnen met de afrekening van de communisten (de 'Witte Terreur'). Dit was het startsein voor de gewelddadige Chinese burgeroorlog die tot 1949 zou duren. De Guomindang en de communistische partij wilden beiden de eenheid in China herstellen, waren anti-imperialistisch en wilden de feodale *warlords* verdrijven. Verdere overeenkomsten tussen de partijen waren er niet. Ook over de positie van de vrouw in de Chinese samenleving bestond onenigheid. Chiang Kai-shek ontwierp begin 1934 een ideologie die een 'nieuw nationaal bewustzijn en massapsychologie' zou creëren, waarbij de deugden van 'etiquette, gerechtigheid, integriteit en plichtsgetrouwheid' zouden

---

<sup>33</sup> Rana Mitter, *A bitter revolution. China's struggle with the modern world* (Oxford 2004) 19.

<sup>34</sup> Kay Schaffer en Song Xianlin, 'Unruly spaces. Gender, women's writings and indigenous feminism in China', *Journal of gender studies*, vol.16 nr.1 (2007) 17-30, 18.

<sup>35</sup> Maurice Meisner, *Mao's China and after. A history of the People's Republic* (New York 1999) 18

leiden tot de 'sociale regeneratie' van China.<sup>36</sup> Chiang noemde zijn doctrine de 'New Life Movement'. Volgens de New Life Movement moesten vrouwen 'vier deugden' cultiveren: kuisheid, uiterlijk, spraak en werk. Onder de conservatieve Chinezen heerste onvrede over steeds vrijer wordend gedrag van vrouwen sinds het verval van het keizerrijk. Vrouwen die zich onbescheiden kleedden of openlijk flirtten werden het mikpunt van treiterijen en zelfs aanvallen. Bovendien had de meerderheid van de Chinese bevolking strikte opvattingen over het gedrag van ongehuwde vrouwen. Het werd onbehoorlijk geacht dat een ongetrouwde vrouw, behalve als zij vergezeld werd door een getrouwde man, deelnam aan openbare bijeenkomsten. Daarnaast mochten mannen en (ongehuwde) vrouwen elkaar alleen in de woonkamer ontmoeten en niet samen de slaapkamer in gaan. Over de vrouwenbeweging die was ontstaan in de jaren twintig was de GMD van mening dat deze niet uit echte vrouwen bestond, maar uit vrouwen die mannen imiteerden.<sup>37</sup> De 'New Life Movement' zou nooit Chiang's doel verwezenlijken, maar toch zorgde deze voor veel inmenging in de individuele levens van vrouwen in steden, met name op universiteiten. De GMD richtte een nieuwe vrouwenbeweging op, die eigenlijk een liefdadigheidsinstelling was, geleid door vrouwen van de hogere klasse. De filosofie van deze beweging betekende een nieuwe onderdrukking voor vrouwen: 'For the modern Chinese woman, let her freedom be restrained by self-control, her self-realization be coupled with self-sacrifice, and her individualism be circumscribed by family duty'.<sup>38</sup>

In dezelfde periode was de CCP bezig met het consolideren van de veroverde gebieden. Tussen 1927 en 1934 richtten de communisten een aantal plattelandssovjets op in het zuidoosten van China, de eerste door Mao Zedong in Jiangxi. Mao Zedong was er van overtuigd geraakt dat een revolutie niet in de steden, maar op het platteland moest beginnen. In de sovjets voerde de CCP landhervormingen door om een einde te maken aan het feodalisme en de daaruit voortvloeiende klassenverschillen. Mao had zich al voor de oprichting van de Jiangxi sovjet uitgesproken over de economische en patriarchale omstandigheden die gelijkheid tussen mannen en vrouwen belemmerden. Eind 1927 bracht hij een verslag uit over de boerenbeweging in Hunan. Hierin merkte hij op dat vrouwen, net als mannen, onderworpen werden aan drie onderdrukkende systemen: die van politieke -, clan - en religieuze autoriteit. Maar vrouwen moesten er nog een dulden, namelijk de mannelijke autoriteit.<sup>39</sup> Mao had ervaren dat de mannelijke autoriteit het minst sterk was bij de arme boerenbevolking, waar vrouwen uit economische noodzaak meer handenarbeid verrichtten dan vrouwen uit de rijkere klassen. Hierdoor hadden de arme boerenvrouwen meer zeggenschap in familieaangelegenheden. Deze

---

<sup>36</sup> Ibidem, 414.

<sup>37</sup> Ibidem, 415-416.

<sup>38</sup> Wolf, *Revolution postponed*, 15.

<sup>39</sup> Ibidem.



vrouwen ervoeren ook aanzienlijk grotere seksuele vrijheid. Ook prees hij de vrouwenverenigingen die in delen van Hunan opgericht waren.

Een belangrijke hervorming van Mao in Jianxi was de invoering van een huwelijkswet. Met deze wet kwam er een verbod op gearrangeerde huwelijken. Ook kwam er een minimum leeftijd waarop getrouwd kon worden. Voor mannen was dit 20 jaar en voor vrouwen 18 jaar. Daarnaast werd een vrije partnerkeuze aangemoedigd en kwam er een einde aan de handel in huwelijkscontracten. De ontbinding van een huwelijk werd met deze wet ook vergemakkelijkt, waardoor een aanvraag tot echtscheiding door een van de beide partners (in plaats van twee) goedgekeurd kon worden. Bij echtscheidingen waarbij de man afwezig was vanwege militaire dienst kon de wet echter niet toegepast worden. Toch vond in Jiangxi uithuwelijking met enige regelmaat nog steeds plaats. Arme mannen uit Mao's leger vroegen de CCP om hulp bij het vinden van een huwelijkspartner. Aangezien Mao zich erg betrokken voelde bij zijn soldaten, was het gevolg dat veel vrouwen gedwongen werden te trouwen. Ook waren er veel gevallen van machtsmisbruik door de mannelijke partijkaders. Vaak werden weduwen gedwongen opnieuw te trouwen, soms zelfs binnen een paar dagen na het overlijden van hun echtgenoot.<sup>40</sup> Toch had de bevrijding van vrouwen van de mannelijke dominantie geen prioriteit bij de CCP. Volgens de partij moesten ze zichzelf bevrijden door volledige deelneming aan productie. De communisten waren namelijk van mening dat de klassenstrijd – en niet de seksestrijd – prioriteit moest krijgen. De partij beweerde dat vrouwenemancipatie automatisch het gevolg zou zijn van een succesvolle klassenstrijd waarbij de landarbeiders bevrijd werden van de onderdrukkende intellectuelen, landheren en de geprivilegieerde klasse.<sup>41</sup> In feite werd hiermee goedgekeurd dat emancipatie ondergeschikt gemaakt werd aan de revolutie.

In 1949 veroverden de communisten achtereenvolgens Beijing, Nanjing, Shanghai en Kanton, waarop Chiang Kai-shek en de overgebleven GMD-leden naar Taiwan vluchtten.<sup>42</sup> Op 1 oktober 1949 verkondigde Mao Zedong – verkozen tot partijvoorzitter van de CCP – officieel de oprichting van de Volksrepubliek China.<sup>43</sup>

## Maoïstisch China

'New China in the 1950s, wrote Beauvoir, was impressive in its achievements, its progress, its optimism, grit and determination. Women in China were now able to shake off the shackles of feudalism. Not only could women work, they were also free to marry and divorce at will. The

---

<sup>40</sup> Spence, *The search for modern China*, 376.

<sup>41</sup> Leung, 'Feminism in transition', 362.

<sup>42</sup> Van Oudheusden, *De geschiedenis van China*, 126-127.

<sup>43</sup> Spence, *The search for modern China*, 512.

concept of traditional roles for women had almost been totally destroyed. In short, the Chinese Communist Party (CCP) had liberated women to take their place as productive members of the new society.<sup>44</sup>

Zoals bovenstaand fragment illustreert, werd China in de jaren vijftig en zestig door veel westerse feministen beschouwd als een lichtend voorbeeld voor de bevrijding van vrouwen.<sup>45</sup> Het communisme in China had de vrouwen immers bevrijd van de oude arbeidsverdeling en hun domein was niet langer beperkt tot het huishouden. De Chinese 'iron girls', maar ook de gewone Chinese arbeidsters werden in het westen gebruikt ter inspiratie. Vrouwen in Amerika werden destijds beperkt in hun bezigheden tot 'traditionele' vrouwelijke beroepen en tijdverdrijf, terwijl vrouwen in China 'bergen beklommen, vliegtuigen bestuurden en op booreilanden werkten'.<sup>46</sup> Mao's bekende uitspraak 'women hold up half the sky', waarmee hij betoogde dat vrouwen net zo capabel en sterk waren als mannen, sprak veel feministen in het westen aan. Een van de redenen waarom China een inspiratie voor vrouwen in het westen werd, was de huwelijkswet die Mao in 1950 invoerde (waarmee hij in de Jiangxi sovjet al had geëxperimenteerd). Volgens de wet werden vrouwen gelijkgesteld aan mannen en echtscheidingen voor vrouwen gemakkelijker gemaakt. Bovendien werden gearrangeerde huwelijken en polygamie verboden. Tevens werd het mogelijk gemaakt dat vrouwen eigendom konden erven en doorgeven aan hun kinderen. De huwelijkswet van 1950 was in de praktijk meer een moreel gedragsvoorschrift dan een wet, omdat deze te veel ruimte liet voor verschillende interpretaties. Daarnaast hield de wet niet genoeg rekening met speciale situaties, waarvoor uitzonderingen toepasselijk zouden zijn.<sup>47</sup> De wet moest een einde maken aan de superstructuur van het clansysteem en de landhervormingswet die datzelfde jaar werd ingevoerd zou het feodale stelsel vernietigen. Land werd herverdeeld onder de plattelandsbevolking, zonder onderscheid in sekse. Voor het eerst kregen Chinese weduwen, ongetrouwde en gescheiden vrouwen het recht land te bezitten.<sup>48</sup>

Vanaf 1949 tot het begin van de Culturele Revolutie in 1966 was de beleidsvoering omtrent vrouwenrechten en -plichten gebaseerd op de klassieke aanname van het marxisme dat de maatschappij een machts- en dominantiestrijd is. Sociale klassen strijden met elkaar over productiemiddelen en de verdeling van middelen. Volgens de Chinese staat zou de gehele economie profiteren als mensen gingen werken voor het collectief in plaats van het individu. In de eerste fase van de klassenstrijd werden vrouwen ingezet in de revolutie en collectieve

---

<sup>44</sup> Kaz Ross, 'China and women's liberation. Re-assessing the relationship through population policies', *Hecate*, volume 36 (2010) 66-91, 71.

<sup>45</sup> Ross, 'China and women's Liberation', 71.

<sup>46</sup> Ibidem, 72.

<sup>47</sup> Julie Kristeva en Ellen Controy Kennedy, 'On the women on China', *Signs*, 1,1 (1975) 57-81,59.

<sup>48</sup> Wolf, *Revolution postponed*, 18.

productie. Bovendien wenste Mao dat vrouwen prioriteit gaven aan deze productie en dat het gezin op de tweede plaats kwam. Vrouwen werden opgeroepen hun individu (en in het verlengde daarvan het gezin) weg te cijferen en zich te richten op het collectief.<sup>49</sup> Er moest een revolutie in de familie plaatsvinden. De familie of het gezin symboliseerde de achterhaalde feodale sociale orde.<sup>50</sup> Dit betekende in de praktijk echter niet dat de status van de vrouwen in het patriarchale familiesysteem veranderde. De vrouw moest bijdragen aan de maatschappij, maar in werkelijkheid werd er nog steeds van haar verwacht dat ze het moreel van haar echtgenoot hoog hield en de harmonie binnen het huis handhaafde.<sup>51</sup> Dit betekende dat de vrouw een dubbele taak op zich moest nemen: volwaardig bijdragen aan de productie *en* de harmonie thuis waarborgen. In *Growing up in the People's Republic. Conversations between two daughters of China's revolution* (2005) schrijven Ye Weili en Ma Xiaodong over hun persoonlijke ervaringen van de Chinese revolutie. Ma Xiaodong groeide op in Beijing in de jaren vijftig en vertelde over de dubbele last van haar moeder:

'My mother was the party secretary of a secondary school, but at home she was simply a wife and a mother. You would not know that she held a responsible position at work. (...) I think overall my parents' relationship was egalitarian. But there was no question that my father was the head of the family. My mother's role at home was just a "xianqi liangmu" (virtuous wife and good mother). My father would get irritated sometimes and only my mother could calm him down. Since my father had a large extended family, conflicts would arise from time to time among family members. My mother always managed to iron out the frictions and keep the family glued together.'<sup>52</sup>

In 1958 kondigde Mao de Grote Sprong Voorwaarts aan, waarmee hij snelle Chinese industrialisatie wilde bereiken. Een dramatische groei in productie was het oogpunt. In een hoog tempo werden 740.000 coöperaties en collectieve boerderijen bijeengebracht in ongeveer 26.000 'volkscommunes', die bestonden uit 120 miljoen plattelands huishoudens.<sup>53</sup> Deze volkscommunes moesten de lokale bestuursseenheden worden die belast werden met economische ontwikkelingen, sociale diensten en belastingheffing.<sup>54</sup> In deze communes werden industrie, landbouw, handel, onderwijs en het leger verenigd. De familie als productie-eenheid hield op met bestaan. Om Mao's doelstellingen van de Grote Sprong Voorwaarts te behalen waren meer arbeiders nodig. Het gevolg was dat er ongeveer 300 miljoen vrouwen werden gemobiliseerd voor de Grote Sprong Voorwaarts. Onder het voorwendsel dat vrouwen bevrijd

---

<sup>49</sup> Leung, 'Feminism in transition', 363.

<sup>50</sup> Ibidem, 365.

<sup>51</sup> Ibidem, 364.

<sup>52</sup> Ye Weili en Ma Xiaodong, *Growing up in the People's Republic. Conversations between two daughters of China's revolution* (New York 2005) 28.

<sup>53</sup> Spence, *The search for modern China*, 579.

<sup>54</sup> R. Keith Shoppa, *Twentieth Century China. A history in documents* (New York 2004) 137-138.

moesten worden van hun huishoudelijke plichten werden zo nieuwe arbeidskrachten vrijgemaakt. Hoewel deze claim strikt genomen feministisch van aard poneerde te zijn, was het een dringende noodzaak voor het socialistische productieve stelsel.<sup>55</sup> De Grote Sprong tastte op deze manier – in een mate die nog nooit eerder was vertoond – het gehele patriarchale systeem aan, wat veel ongerustheid en onrust gaf bij de conservatievere families. Dit was sterker in de landelijke gebieden dan in de steden, want als vrouwen elke dag lange werktijden op het land moesten maken, dan was het onmogelijk om voor kinderen te zorgen en eten voor te bereiden. Om deze reden werd er in de communes kinderopvang geregeld en kwamen er gemeenschappelijke keukens en eetzaal. De situatie in dorpje Da Fo in de provincie van Henan in het noorden van China was emblematisch voor de meerderheid van de communes. De vrouwen uit het dorp die huiverig waren het huishoudelijk werk achter te laten werden gerustgesteld met de belofte dat ze een eerlijk salaris zouden ontvangen voor hun arbeid. Bovendien werd hun gezegd dat ze van de lasten van het huishoudelijk werk verlost zouden worden. In werkelijkheid werden deze vrouwen slecht behandeld en kregen ze vaak geen salaris of andere compensatie. Tevens was er in de openbare eetzaal vaak niet genoeg graan te eten en was de kinderopvang inadequaat.<sup>56</sup> Deze faciliteiten kregen geen financiering, zoals andere aspecten van de productie, aangezien deze werden beschouwd als speciale vrouwenbehoeften. Aan de meerderheid van dit soort behoeften, zoals verlichting van werk tijdens menstruatie of zwangerschap, werd geen gehoor gegeven. De meeste zwangere vrouwen werkten op het land tot een paar dagen voor de bevalling. Met moederschap werd ook geen rekening gehouden. De gevolgen hiervan waren niet zelden tragisch. Du Rutai uit Da Fo verloor haar eenjarige zoontje in 1958:

‘[H]e contracted measles, but the production team leader still insisted that I go work in the fields. I went to work in the fields with my son, and I should not have done that. He was sick all the time I was at work in the fields, and so subsequently he died.’<sup>57</sup>

Vrouwelijke arbeid moest passen binnen de context van een toenemende productie en de uitbreiding van sociale diensten.<sup>58</sup>

In de steden was de ontwrichting van het patriarchale systeem minder ingrijpend dan op het platteland. Vrouwen kregen hier simpele banen toegewezen, zodat mannen zich konden toeleggen op meer technisch geavanceerde arbeid. Op deze manier vormde vrouwenarbeid geen bedreiging voor de traditionele arbeidsverdeling tussen de seksen. Net zo min als op het

---

<sup>55</sup> Kristeva e.a., ‘On the women on China’, 68.

<sup>56</sup> Ralph A. Thaxton, Jr., *Catastrophe and contention in rural China. Mao's Great Leap Forward famine and the origins of righteous resistance in Da Fo village* (Cambridge 2008) 139.

<sup>57</sup> Thaxton, *Catastrophe and contention in rural China*, 142.

<sup>58</sup> Wolf, *Revolution postponed*, 22-23.

platteland bezorgde het werk de vrouwen in de steden ook geen gelijkheid met mannen. Het salaris was vaak erg laag en van kansen op promotie was geen sprake.<sup>59</sup>

## Het leven in de stad

Vanaf 1949 hadden de communistische leiders urbanisatie strikt tegengehouden. De CCP associeerde grote steden met buitenlands imperialisme en kapitalisme. Verder beschouwden de communisten steden destijds als 'verkwistende centra van consumptie', die enorme financiële uitgaven vereisten op het gebied van infrastructuur, openbaar vervoer, elektriciteit en sociale diensten.<sup>60</sup> Steden moesten productie- (in plaats van consumptie -) centra worden en de economische ongelijkheid tussen stad en platteland diende te worden verkleind. De overheid investeerde daarom vooral in snelle, zware industriële productie en niet in de ontwikkeling van de dienstverlening of de stedelijke infrastructuur. Ook trof de CCP maatregelen om verstedelijking tegen te gaan, door stedelijke groei en migratie van het platteland naar de steden te beperken. In 1958 – met de aanvang van de Grote Sprong Voorwaarts – voerde de regering een geboorteregistratiesysteem in: het *hukou* systeem. Dit systeem legde de status van iedereen vast en maakte zodoende een wettelijk onderscheid tussen de plattelands- en stadsbevolking. Deze status bepaalde waar je mocht wonen, werken en op welke voorzieningen je recht had. Het systeem beperkte op deze manier de individuele mobiliteit van de Chinese bevolking en kon zo effectief verstedelijking tegengaan.<sup>61</sup> De stedelijke variant van de boerencommunes waren de *danwei* of werkeenheden. De *danwei* waren afgescheiden (letterlijk ommuurde) gemeenschappen waar de mensen voorzien werden van werk en onderdak en waarbinnen alle sociale activiteiten plaatsvonden.<sup>62</sup> Net als de volkscommunes op het platteland, hadden deze werk- en wooneenheden tot doel het collectief belangrijker dan het gezin te maken. De regering bewerkstelligde dit door te faciliteren dat het openbare - en het privé domein niet meer zo sterk van elkaar gescheiden waren. De *danwei* voorzag diens inwoners niet alleen van arbeid en salaris, maar ook van sociale voorzieningen (zoals bijvoorbeeld gezondheidszorg, woningen, eetzaal, badhuizen, winkels en recreatiefaciliteiten). De sociale controle binnen een *danwei* op alle aspecten van het leven – zoals bijvoorbeeld huwelijk, zwangerschap, reizen – was erg sterk. Hoewel zowel mannen als vrouwen hiermee te maken hadden, waren het de vrouwen die hier het meest onder gebukt gingen.

---

<sup>59</sup> Ibidem, 24.

<sup>60</sup> Nancy N. Chen, Constance D. Clark, Suzanne Gottschang en Lyn Jeffery, 'Introduction', in: Nancy N. Chen, Constance D. Clark, Suzanne Gottschang en Lyn Jeffery (ed.), *China Urban. Ethnographies of contemporary culture* (Durham 2001) 1-23, 5.

<sup>61</sup> Timothy Cheek, *Living with reform. China since 1989* (New York 2006) 24-25.

<sup>62</sup> E.M. Bjorklund, 'The *danwei*. Socio-spatial characteristics of work units in China's urban society', *Economic Geography* vol.62, no. 1 (1986) 19-29, 21.

Liu Jieyu, auteur van *Gender and work in urban China: Women workers of the unlucky generation* (2007) deed uitgebreid onderzoek naar de ongelijke behandeling van vrouwen op de werkvloer. De *danwei* was verantwoordelijk voor de toewijzing van arbeid en volgens haar was hierbij sprake van zowel 'horizontale' als 'verticale' gender segregatie.<sup>63</sup> Horizontale segregatie hield in dat mannen en vrouwen verschillend werk toebedeeld kregen. Binnen elke werkeenheid werd onderscheid gemaakt in 'licht' en 'zwaar' werk, waarbij vrouwen voor het eerstgenoemde in aanmerking kwamen en mannen voor het laatstgenoemde. Volgens Liu veronderstelde deze arbeidsverdeling het 'natuurlijke' onderscheid tussen mannen en vrouwen en had deze de onderliggende gedachte dat het 'zwakke' gestel van de vrouw het meest geschikt was voor 'licht' werk. In tegenstelling tot op het platteland, was er in de steden dus geen sprake van Mao's ijzeren dames, waar vrouwen net zo geschikt werden geacht om zware arbeid te leveren als mannen. Dit betekende overigens allerminst dat vrouwen minder hard hoefden te werken. Jing Xia, werkzaam in een textielfabriek, zei hierover: 'If you were a spinner, just imagine how far you walked there everyday! At that time, one person was in charge of 6 machines. We had to circulate around machines all the time.'<sup>64</sup> Daarnaast kregen mannen eerder werk waar een bepaalde mate van bekwaamheid voor vereist was, zoals het onderhoud van zware machines. Technische kennis en vaardigheden werden automatisch verbonden met mannenarbeid, waardoor vrouwenarbeid vaak als simpel en minderwaardig beschouwd werd. De arbeidsverdeling door de *danwei* construeerde op deze wijze het beeld dat vrouwen zowel fysiek als technisch incompetent waren.<sup>65</sup> Dit maakte van de vrouwen een kwetsbare groep, die tijdens de herstructureringsperiode vanaf 1978 als overbodig beschouwd zou worden. Verticale segregatie betekende dat vrouwen op lagere posities geplaatst werden dan mannen. Binnen een *danwei* waren er twee rangen: kader (leidinggevende of meerdere) of arbeider. Voor vrouwen was het erg moeilijk om in aanmerking te komen voor het (beter betaalde) kaderschap. De weinige vrouwelijke kaders hadden bovendien in verhouding tot de mannelijke heel weinig zeggenschap.<sup>66</sup> Met de inluiding van de *zhuangxing* en de herstructurering van de staatsbedrijven werden alle 'overbodige' werknemers ontslagen. De horizontale en verticale segregatie in overweging nemende, ligt het voor de hand welke groep als 'overbodig' bestempeld werd.

De *danwei* autoriteiten hadden niet alleen controle over arbeid, maar over vrijwel alle aspecten van het leven. Op deze manier kon de staat zijn onderdanen goed in de gaten houden. Vooral vrouwen waren mikpunt van strenge surveillance en controle. *Danwei* leiders namen de rol van familieoudsten op zich, waardoor ze zich bemoeiden met het huwelijk – zowel met keuze

---

<sup>63</sup> Liu Jieyu, *Gender and work in urban China. Women workers of the unlucky generation* (Oxon 2007) 42.

<sup>64</sup> Ibidem, 43.

<sup>65</sup> Ibidem, 44.

<sup>66</sup> Ibidem.

van echtgenoot als de echtelijke relatie zelf –, huisvesting en gezinsuitbreiding. Overal was goedkeuring voor nodig – van reizen tot familieplanning. Het waren dan ook de *danwei* leiders die erop toezagen dat de eenkindpolitiek strikt nageleefd werd en zij beslisten over de verstrekking van anticonceptiemiddelen. Bovendien hield de *danwei* in de gaten of iedereen zich volledig inzette voor de revolutie. *Biaoxian* (letterlijk ‘prestatie’) omvatte de daadwerkelijke arbeidsprestatie van een persoon en daarnaast diens ‘politieke gedachte, arbeidshouding, deugdzaamheid, moraliteit en andere subjectieve kwaliteiten.’<sup>67</sup> Van iedere persoon werd de *biaoxian* geëvalueerd en een goede of slechte evaluatie had invloed op diens behandeling binnen de *danwei*, zoals kans op promotie, huwelijkskandidaat of huisvesting.<sup>68</sup> In persoonlijke dossiers (*dang’an*) werd alles van de werknemers geregistreerd: niet alleen de evaluatie van de *biaoxian*, maar ook uitgebreide documentatie van genoten onderwijs (inclusief rapporten van docenten) en arbeidsverleden (inclusief verslagen van werkgevers), familieachtergrond, uiterlijke kenmerken, eventueel crimineel verleden, politieke activiteiten en nog veel meer.<sup>69</sup> Op deze manier kon de staat jarenlang doeltreffend zijn totalitaire macht over zijn onderdanen uitoefenen.

De Grote Sprong Voorwaarts liep vanwege slecht agrarisch beleid en natuurrampen uit op een humanitaire catastrofe waarbij tenminste 32.6 miljoen mensen aan hongersnood stierven. Deze grote ramp zorgde niet alleen voor een breuk tussen China en de Sovjet Unie, maar gaf ook ruimte aan een meer pragmatische groep CCP leiders, die het niet eens waren met Mao’s utopische experimenten. Liu Shaoqi nam in 1959 Mao’s positie als staatshoofd over, die nog wel partijleider bleef. Liu Shaoqi, Zhou Enlai en Deng Xiaoping startten een economisch herstelprogramma voor China, waarbij economische vooruitgang voorrang kreeg op de ideologie. Volkscommunes werden kleiner gemaakt, boeren mochten de oogst van privé kavels verkopen en individuele prestaties werden beloond via een premiestelsel. Bovendien kwam in het onderwijs de nadruk minder te liggen op ideologische indoctrinatie. De gematigde economische vernieuwingen schopten natuurlijk tegen het zere been van de naar achteren geschoven Mao.

## De Culturele Revolutie

In een poging zijn macht te herstellen lanceerde Mao Zedong in 1966 de ‘grote proletarische Culturele Revolutie’. Dit was een ideologische campagne waarmee China zich moest ontdoen van het oude ‘traditionele culturele raamwerk en een nieuwe cultuur, manieren van denken en

---

<sup>67</sup> A.G. Walder, *Communist neo-traditionalism. Work and authority in Chinese industry* (Los Angeles 1986) 133.

<sup>68</sup> Liu, *Gender and work in urban China*, 46.

<sup>69</sup> Jie Yang, ‘Politics of the Dang’an. Spectralization, spatialization, and neoliberal governmentality in China’, *Anthropological Quarterly* 84,2 (2011) 507-533, 508.

gedrag patronen moest creëren'.<sup>70</sup> Voor steun in deze campagne richtte Mao zich niet alleen tot het Volksbevrijdingsleger, maar ook tot de studenten – die zichzelf de Rode Garde noemden. Daarnaast poogde Mao ook vrouwen voor zijn revolutie te mobiliseren. Voor het eerst sinds de huwelijkswet van 1950 werden vrouwenrechten openlijk aangekaart. De Anti-Confucius campagne, die onderdeel was van de Culturele Revolutie, pakte de traditionele familiestructuur aan en onderzocht de oorzaken van ondergeschiktheid van vrouwen. Mannelijke dominantie was niet een door de hemel opgelegd statisch sociaal beginsel, maar volgens aanhangers van de Culturele Revolutie een principe ontwikkeld door Confucius. Hij zou de 'drie gehoorzaamheden' en de 'vier deugden' hebben ontwikkeld om de vrouw als slaaf te kunnen onderwerpen aan de man.<sup>71</sup> De aanval werd geopend op de 'four olds': oude gedachten, oude cultuur, oude gebruiken en oude gewoonten.<sup>72</sup> Vrouwen werden nu niet alleen gemobiliseerd voor deelname aan de productie, maar ook voor politieke doeleinden. Mao verkondigde dat vrouwen een sociale en politieke verantwoordelijkheid hadden, buiten het huis. De Rode Garde en de massamedia propageerden gedragsvoorschriften voor vrouwen, die prioriteit moesten geven aan het collectief en niet aan de individualistische familierollen en verantwoordelijkheden. Om de oude manieren van denken aan te pakken werden vrouwen ingezet voor mannenwerk. De roep om seksegelijkheid had dan ook vooral betrekking op het arbeidsproces. Mao predikte: 'Wat mannelijke kameraden kunnen bereiken, kunnen vrouwelijke kameraden ook!' Vrouwelijkheid werd taboe en de 'vermannelijking' van vrouwen werd benadrukt. Vrouwelijke communisten droegen vormeloze kleding en dienden zich te gedragen als mannen. Ye Weili was zelf een student tijdens de Culturele Revolutie:

'As young women, what happened to us had a gendered dimension. We shed skirts and blouses to put on loosely fitting pants and jackets. To be a revolutionary implicitly meant to look like a man. Femininity had no place in the all-encompassing revolutionary scheme.'<sup>73</sup>

Vrouwelijkheid werd zelfs als bourgeois bestempeld en seksualiteit bespreken was uit den boze. Ma Xiaodong herinnert zich zelfs dat ze niet eens ingelicht was over menstruatie:

'I had no knowledge about my body and was caught completely unprepared when I had my period. Nobody had ever warned me about it, not even my mother. Then she told me it would happen to me every month. This was the first time I'd learned that a big physiological difference existed between

---

<sup>70</sup> Jonathan Fenby, *Modern China. The fall and rise of a great power, 1850 to the present* (New York, 2008) 440.

<sup>71</sup> Elisabeth Croll, "The movement to criticize Confucius and Lin Piao. A comment on "The Women of China", *Signs* 2,3 (1977) 721-726, 722.

<sup>72</sup> Fenby, *Modern China*, 443.

<sup>73</sup> Weili e.a., *Growing up in the People's Republic*, 52.



men and women. I was so shocked. I had always thought that women could simply put on men's clothes, like the soldiers in the [movie] "Red Detachment", and we would be like men.'<sup>74</sup>

De Rode Gardisten richtten hun bezigheden op de agressieve aanpak van de 'four olds'. Met het Rode Boekje in de hand, gevuld met citaten van Mao, zetten ze hun missie voort om alles wat in hun ogen reactionair, feodaal of antirevolutionair was aan te pakken. Hun activiteiten begonnen aanvankelijk onschuldig – zoals de verandering van straatnamen en de weigering van alles wat buitenlands was, zoals mode en haardracht. Maar de campagne werd al snel gewelddadig en de Rode Garde ging over tot vernielingen, martelingen en zelfs moord.<sup>75</sup>

Door de escalatie van geweld zag Mao zich genoodzaakt de Rode Garde te ontbinden en moest het Volksbevrijdingsleger de orde herstellen. In april 1969 kwam er officieel een einde aan de Culturele Revolutie, maar gewelddadige aanvallen op 'kapitalistische elementen' vonden in de jaren zeventig nog regelmatig plaats. Tot de dood van Mao in 1976 zou de Culturele Revolutie Groep onder leiding van Mao's vrouw Jiang Qing (de Bende van Vier) de campagne agressief voortzetten.<sup>76</sup>

De periode van de Culturele Revolutie is een traumatische ervaring geweest voor China, waarbij jongeren de oudere generatie – zelfs hun eigen vaders en moeders – openbaar aanvielen. Tot op de dag van vandaag ligt dit onderwerp gevoelig; het heeft een groot litteken achtergelaten op de levens van degenen die het hebben meegemaakt, zowel slachtoffers als daders. Bewijs hiervan is terug te vinden in werk van bijvoorbeeld schrijvers en filmregisseurs die zelf getuigen waren van deze heftige periode in de Chinese geschiedenis, zoals Jung Chang's boek *Wilde Zwanen. Drie dochters van China* (1991) en de film *Farewell my concubine* (1993) geregisseerd door Kaige Chen.

Het streven naar seksegelijkheid en de mobilisatie van vrouwen voor de revolutie was een instrument om andere doelen te bereiken, namelijk de productiecapaciteit verhogen en herconsolidatie van Mao's macht. Het optimistische beeld dat Simone de Beauvoir in de jaren vijftig van China schetste, bleek helaas een illusie. In de hervormingsjaren die volgden met de komst van Deng Xiaoping, zou duidelijk worden dat oude patriarchale en traditionele opvattingen de echte bevrijding van vrouwen in de weg bleven staan.

---

<sup>74</sup> Ibidem, 66.

<sup>75</sup> Haiwang Yuan (ed.), *This is China. The first 5.000 years* (Massachusetts, 2010) 97

<sup>76</sup> Schoppa, *Twentieth century China*, 140.

## Hoofdstuk 2

### China tijdens Deng Xiaopings hervormingen

*'It doesn't matter if a cat is black or white. If it catches mice it's a good cat.'*<sup>77</sup>

Het nieuwe hervormingstijdperk dat in 1978 door Deng Xiaoping ingeluid had drastische veranderingen in het leven van de Chinese vrouw tot gevolg. Tijdens de revolutionaire periode hadden vrouwen zich moeten modelleren naar de zogenaamde 'iron girl' die niet te onderscheiden was van de man. Nu verkondigde de communistische leiders dat ze een goede 'socialist wife' moest zijn die – naast haar bijdrage aan de economie – de harmonie binnen het gezin moest waarborgen door een deugdzame echtgenote en goede moeder te zijn. Door de heropleving van traditionele, patriarchale opvattingen kregen vrouwen niet alleen te maken met een dubbele last (familie- en werkverplichtingen), maar ook met discriminatie op de arbeidsmarkt. Daardoor waren ze sneller het slachtoffer van de herstructureringen van de staatsindustrieën. De gevolgen van de eenkindpolitiek waren illustratief voor de aanhoudende minderwaardige status van de vrouw binnen de Chinese maatschappij.

Tijdens Dengs reis naar het zuiden in 1992 verkondigde hij dat socialisme en markteconomie goed samen konden gaan. De mantra die bij de hervormingen gepaard ging, was *zhuangxing*, wat vertaald kan worden als 'transformatie'. Structurele veranderingen die moesten leiden tot *zhuangxing* dienden ervoor dat China's economie geïncorporeerd werd in het kapitalistische wereldsysteem.<sup>78</sup> Deze transformatie was het meest zichtbaar in de steden, waar in de jaren negentig begonnen werd met het slopen van oude volksbuurten en verouderde handels- en cultuurcentra om plaats te maken voor snelwegen, trein- en metrostations, bedrijfspanden, winkelcentra en restaurants.<sup>79</sup> Economische hervormingen in combinatie met urbanisatie brachten een massa-consumptiecultuur voort, waardoor er voor het eerst een onroerendgoedmarkt ontstond en er zich bovendien een entertainment- en schoonheidsindustrie kon ontwikkelen. Woningen, kantoren en winkelpanden werden

---

<sup>77</sup> Deng Xiaoping gebruikte dit oude gezegde uit Sichuan tijdens een speech in Beijing over private land verbouwing in 1962. Hij bedoelde hiermee dat het niet uit maakte of er een socialistisch of kapitalistisch beleid gevoerd werd, als het maar positief resultaat behaalde. (Bron: documentaire *China's capitalist revolution*, BBC 2009)

<sup>78</sup> John R. Logan en Susan S. Fainstein, 'Introduction. Urban China in comparative perspective', in John R. Logan (ed.) *Urban China in transition* (Oxford 2008) 1-25, 7.

<sup>79</sup> Zhang Zhen, 'Bearing witness. Chinese urban cinema in the era of "transformation"', in: Zhang Zhen (ed.), *The urban generation. Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century* (Durham 2007) 3.

'consumptiegoederen' en sloopactiviteiten en bouwterreinen werden kenmerkend voor het aanzicht van de Chinese steden.<sup>80</sup> De versoepeling van het *danwei*-systeem had hier in grote mate mee te maken. Al deze veranderingen hebben een sterke invloed gehad op het leven in de stad. Vooral vrouwen gingen een onzekere tijd tegemoet.

## Deng Xiaopings modernisering

De Mao-gezinde Hua Guofeng volgde de dode leider in 1978 op als premier, maar werd al snel vervangen door Hu Yaobang als voorzitter van de CCP en Zhao Ziyang als de minister-president. De meeste macht kwam echter in handen van Deng Xiaoping die vice president werd en het hoofd van de Centrale Militaire Commissie. Deng, zelf een van de vele slachtoffers van de Culturele Revolutie, kreeg zeggenschap over het economische beleid en kwam met een plan om China's economie te herstellen. Economische ontwikkeling moest China's hoogste prioriteit worden. Deng kondigde het hervormingstijdperk aan. China's economie moest binnen twintig jaar in de pas lopen met die van het westen. Hij zei: 'In dit nieuwe tijdperk zullen we ons richten op de modernisering van industrie, landbouw, technologie en nationale defensie om het land tegen het einde van de eeuw op een Chinese wijze te transformeren.'<sup>81</sup> Daarnaast was het volgens Deng noodzakelijk het isolement van China op te heffen en daarom voerde hij het Open Deur beleid in.

De modernisering van het platteland hield in dat de volkscommunes en het collectieve landbouwsysteem van Mao werden ontmanteld. In Anhui, Henan, Shandong en Sichuan werd er begonnen met het toestaan van privéondernemingen. Het 'household responsibility system' (HRS) werd geïntroduceerd, waarbij boeren land pachtten. Deze boeren kregen de opdracht vastgestelde quota af te dragen aan de regering, maar wat over bleef mochten ze zelf verkopen. In deze periode werd meer dan 65 procent van de plattelandseconomie omgevormd tot een markteconomie. Deze plattelandsondernemingen hielden zich niet alleen bezig met landbouw, maar ook veehouderij, bosbouw en visserij. Daarnaast gingen voormalige boeren zich bekwamen in handel, vervoer en andere dienstensectoren.<sup>82</sup> 'Rural merchandise' overstromde al snel de Chinese markt, hetgeen de onafhankelijke economische status van de boeren vergrootte.

Om de deur van China te openen voor buitenlands kapitaal en technologie werden Speciale Economische Zones (SEZ) opgericht waar buitenlandse investeerders welkom waren. Dit waren er in eerste instantie vier (in Shenzhen, Zhuhai, Shantou en Xiamen), maar omdat het zo'n succes was besloten de Chinese leiders het aantal enorm uit te breiden in steden langs de

---

<sup>80</sup> Ibidem, 5.

<sup>81</sup> Documentaire *China's capitalist revolution* BBC (2009).

<sup>82</sup> Schoppa, *Twentieth century China*, 163.

kustlijn. Deng verantwoordde deze hervormingen door te spreken van 'socialisme met Chinese eigenschappen'.

De modernisering hadden negatieve gevolgen voor de staatsindustrieën. De vele staal-, wapen- en machinefabrieken waren lang mini-verzorgingsstaatjes geweest waar arbeiders gezondheidszorg, onderwijs en pensioen genoten. De fabrieken werkten inefficiënt en waren niet productief. In een poging de staatsfabrieken te redden kwamen deze in 1986 onder leiding van experts in plaats van de provinciale partijleiders. Zij moesten kunnen opereren zonder politieke bemoeienis. Maar voor veel staatsfabrieken was dit niet genoeg en zij moesten hun deuren sluiten. Dit had grote gevolgen voor de samenleving, aangezien grote aantallen fabrieksarbeiders hun werk en sociale zekerheid verloren. Dit leidde tot een sterke groei in criminaliteit. De staatsondernemingen die bleven bestaan, liepen ver achter op de onafhankelijke 'commerciële' ondernemingen.<sup>83</sup> Behalve met werkloosheid kreeg de Chinese bevolking al snel te maken met een groeiende inflatie, ongelijkheid en steeds meer angst en zorgen over de toekomst. De enorme instroom van buitenlands kapitaal veroorzaakte ook nog eens een toenemende groei in corruptie. Veel ambtenaren maakten hier zich schuldig aan, wat tot veel onvrede leidde onder de Chinese bevolking. De groeiende ontevredenheid over corruptie, inflatie en werkloosheid, maar voor sommigen ook het uitblijven van de Vijfde Modernisering (democratie), zou uiteindelijk culmineren in de protesten in Beijing op het Tiananmenplein in 1989. De manier waarop Deng Xiaoping de studentenopstand aanpakte en bloedig neersloeg ervan had tot gevolg dat hij steun voor zijn hervormingen verloor. Veel buitenlandse investeerders haakten af en ook binnen de CCP kwam Deng's leiderschap onder vuur te liggen. De maoïsten, die zich altijd hadden verzet tegen de hervormingen, grepen hun kans. Jiang Zemin werd door de CCP tot nieuwe partijleider verkozen. Privéondernemingen mochten niet meer concurreren met staatsindustrieën. Het hervormingsbeleid en het Open Deurbeleid werden teruggedraaid. Toch liet Deng Xiaoping zich niet zomaar aan de kant schuiven. In 1992 begon hij aan een reis naar Shenzhen in Zuid-China, een van de eerste SEZ. Met deze reis wilde hij lobbyen voor economische hervormingen. De reis was een succes. Deng kreeg het Volksbevrijdingsleger aan zijn kant, maar ook Jiang Zemin. In 1994 trok Jiang zijn steun aan de maoïsten in en ging hij verder met de hervorming van de Chinese economie. 'Hervormingen en modernisering moeten versneld worden en vooruitgang moet gebaseerd zijn op economische groei. Het moet een drijvende kracht worden van het Open Deurbeleid,' aldus Jiang.<sup>84</sup> In feite gaf hij hiermee de bevolking toestemming om rijk te worden.

---

<sup>83</sup> Documentaire *China's capitalist revolution* BBC (2009).

<sup>84</sup> Ibidem.

## Heropleving traditionele opvattingen

De hierboven besproken periode van hervormingen heeft een grote invloed gehad op het economische, culturele en sociale leven van de vrouw. De strenge maoïstische voorschriften over de kleding en het gedrag van vrouwen werden afgeschaft. Het tonen van vrouwelijkheid was geen taboe meer, dus vrouwen begonnen zich weer modieus te kleden en make-up te dragen. Volgens de Communistische Partij was er voor de vrouw een speciale rol weggelegd bij de opbouw van de socialistische maatschappij. Op het 12<sup>e</sup> Nationale Partij Congres in september 1982 zei Hu Yaobang dat vrouwen naast hun economische bijdrage een ‘uiterst betekenisvolle rol moesten vervullen in de bouw van een socialistische spirituele beschaving.’<sup>85</sup> Binnen de context van een door hervormingen veranderende maatschappij schoof de CCP het concept van de vrouw als een morele kracht naar voren. Zij droeg de verantwoordelijkheid voor het behouden en doorgeven van de moraliteit in de familie en de maatschappij. Op deze manier moest de vrouw bijdragen aan de socialistische spirituele beschaving van het nieuwe China.<sup>86</sup> Het confucianistische ideaal *xianqi liangmu* (deugdzaam echtgenote en zorgzame moeder) werd door de CCP opnieuw geïntroduceerd. De Nationale Vrouwen Federatie onderschreef dit ideaal door te verkondigen dat elke vrouw de balans moest vinden tussen de aandacht die ze besteedde aan haar baan en haar huishoudelijke taken. Dit was de plicht van de ‘nieuwe Chinese vrouw’.<sup>87</sup> Voor werkende vrouwen was dit een zware last en wederom hadden Chinese vrouwen te lijden onder de ‘double burden’. Als er binnen het gezin problemen ontstonden was het vrijwel altijd de schuld van de vrouw, die verantwoordelijk was voor de harmonie.

De terugkeer van de familie als productie-eenheid had daarnaast tot gevolg dat de man als hoofd van de familie weer belangrijker werd. De nadruk van de CCP op de gelijke behandeling tussen mannen en vrouwen – ook al was hier in de praktijk weinig sprake van – werd in de post-Mao periode losgelaten. Patriarchaal optreden was nooit helemaal verdwenen, maar hervormingen en liberalisering gaven lokale partijleiders meer autonomie om dit te doen herleven. De CCP erkende het belang van gelijke behandeling en bescherming van vrouwen, maar wetgeving hieromtrent was gebaseerd op de biologische sekseverschillen. De arbeidsverzekeringswet uit 1984 was hier een duidelijk voorbeeld van. Vrouwen hadden volgens deze wetgeving recht op vijf jaar vervroegd pensioen als ze werkzaam waren in risicovolle beroepen. De richtlijnen met betrekking tot het verbod op arbeid, opgesteld in 1990, omschreven dat sommige soorten arbeid, zoals de bouw en hoogspanningswerk, niet geschikt waren voor vrouwen.<sup>88</sup> Deze wetten, bedoeld om vrouwen te beschermen, onderschreven echter

---

<sup>85</sup> Margaret R. Weeks, ‘Virtuous wives and kind mothers. Concepts of women in urban China’, *Women’s Studies International Forum*, 12,5 (1989) 505-518, 507.

<sup>86</sup> Weeks, ‘Virtuous wives and kind mothers’, 507.

<sup>87</sup> Ibidem, 508.

<sup>88</sup> Leung, ‘Feminism in transition’, 367.

de opvatting dat de vrouw het zwakkere geslacht was en waren dus in wezen zeer paternalistisch van aard. De ongelijke behandeling van vrouwen op de arbeidsmarkt zou de komende jaren alleen maar toenemen.

## Geboorteplanning

Niet alleen economische hervormingen hadden gevolgen voor de situatie van Chinese vrouwen. De wetgeving omtrent geboortebeperving had wellicht de meest directe en ingrijpende invloed op het leven en lichaam van de vrouw. In 1979 voerde de CCP de eenkindpolitiek in, officieel het familieplanningsbeleid. De Communistische Partij had sinds 1949 geboortebeperving bevorderd, waarbij vrouwen geholpen werden bij abortus en de verstrekking van condooms en andere contraceptiemiddelen. In de jaren vijftig en zestig werd dit door feministen wereldwijd nog bejubeld, aangezien het de omstandigheden van vrouwen verbeterde. Met de teller van de Chinese bevolking op meer dan 800 miljoen inwoners ging de CCP in de hervormingsperiode echter over tot drastischer middelen.<sup>89</sup> De regering was van mening dat strikte bevolkingsbeperving essentieel was voor economische hervormingen en verbetering van de levensstandaarden. Het beleid bestond uit een aantal regels dat de grootte van Chinese families moest bepalen. De één-kind-regel gold voor de minderheid van de bevolking, namelijk de stedelijke bevolking en regeringswerknemers. Voor hen was vrijstelling van deze regel zeer uitzonderlijk. Bijvoorbeeld in gevallen waar het eerste kind met een handicap geboren werd. Zeventig procent van de bevolking leefde op het platteland. Voor deze gezinnen was een tweede kind over het algemeen toegestaan na vijf jaar, maar soms mocht dit alleen als het eerste kind een meisje was. Hiermee benadrukte de regering in feite het belang van mannelijk nageslacht. Een derde kind was toegestaan bij sommige etnische minderheden in afgelegen, onderbevolkte gebieden. Het beleid werkte met een systeem van beloningen en boetes dat overgelaten werd aan het oordeel van lokale ambtenaren en dus sterk kon variëren.<sup>90</sup> Dit had tot gevolg dat vrouwen abortus moesten plegen of gedwongen anticonceptiemiddelen moesten gebruiken. Geboortebeperving was wellicht noodzakelijk, maar de maatregelen hadden tot consequentie dat alle verantwoordelijkheid en gehoorzaamheid hieraan geheel bij de vrouw (als 'zorgzame moeder') kwam te liggen. Maar het meest schrijnende gevolg van de maatregel had te maken met de voorkeur voor mannelijk nageslacht. Zoons zetten de familienaam voort, bleven na het huwelijk in de familie en zouden later de zorg van de ouders op zich nemen. In onzekere tijden van economische hervormingen was een zoon een garantie voor de toekomst. Jiali Li en

---

<sup>89</sup> Avraham Ebenstein, 'The "missing girls" of China and the unintended consequences of the One Child Policy', *Journal of Human Resources*, 45,1 (2010) 87-115, 87.

<sup>90</sup> Therese Hesketh, Li Lu and Zhu Wei Xing, 'The effect of China's one-child family policy after 25 years', *The New England journal of medicine*, 15 (2005) 1171-1176, 1171.

Rosemary Santana Cooney deden onderzoek naar de effecten van de eenkindpolitiek in China tussen 1979 en 1988, waar abortus van meisjes er een van was:

'Scattered evidences suggest that ultrasound is being widely used in China to check the sex of the fetuses, with the hope that the fetus is male, and the backup method – abortion - to prevent a 'waste' of the birth quota if the fetus is female.'<sup>91</sup>

Meisjes werden ook te vondeling gelegd of naar staatsweeshuizen gebracht en in het ergste geval zelfs vermoord. Het *Women's International Network News* meldde zelfs dat sommige onderzoeken uitwezen dat kindersterfte van meisjes toenam van 37.7 per duizend in 1979 tot 67.2 per duizend in 1985.<sup>92</sup> De Chinese regering erkende het probleem en intervenueerde met wetten en campagnes. Nieuwe wetten in 1985, 1986 en 1992 gaven bijvoorbeeld vrouwen gelijke erfenisrechten en moesten de status van de vrouw ten op zichte van de man verbeteren. Ook zette de regering zich in voor de onderwijkskloof die was ontstaan tussen de seksen.<sup>93</sup> Deze maatregelen verbeterde de positie van de vrouw enigszins, maar ouders bleven de voorkeur geven aan mannelijk nageslacht.

## Hervormingen in de steden

De economische hervormingen van de jaren tachtig en en negentig hadden vanzelfsprekend invloed op de *danwei*. De 'ijzeren rijstkom' waarmee sinds de jaren vijftig werk, inkomen en een huis door de staat gegarandeerd waren, was niet meer van toepassing. Drastische hervormingen zorgden ervoor dat de *danwei* niet langer verantwoordelijk was voor sociale voorzieningen – zoals pensioenuitkering, gezondheidszorg, onderwijs en huisvesting. De *danwei* veranderde van een *xiao shehui* (kleine samenleving) in een puur economische entiteit, die zich alleen bezighield met arbeidszaken.<sup>94</sup>

Vanwege de hevige concurrentie met de nieuwe privéondernemingen zagen de staatsbedrijven zich genoodzaakt te herstructureren. Specialisering in één enkel product en drastische verkleining, maakten vele werknemers, zoals gezegd, 'overbodig'. De heropleving van traditionele opvattingen over vrouwen en paternalistische wetgeving omtrent vrouwenarbeid hadden een sterke invloed op de perceptie van de vrouw als competente arbeidskracht.

---

<sup>91</sup> Jiali Li en Rosemary Santana Cooney, 'Son preference and the one child policy in China. 1979-1988, *Population research and policy review*, 12 (1993) 277-296, 292.

<sup>92</sup> Auteur onbekend, 'The status of women in China deteriorating', *Women's International Network News*, 17,3 (1991) 61, 61.

<sup>93</sup> Ross, 'China and women's liberation', 81.

<sup>94</sup> John Hassard, Jonathan Morris, Jackie Sheehan en Xiao Yuxin, 'Downsizing the *danwei*. Chinese state-enterprise reform and the surplus labour question', *The international journal of human resource management* 17.8 (2006) 1441-1455, 1444.

Huishoudelijke plichten, de zorg voor kinderen en zwangerschap, 'vrouwenkwalen' zoals ongesteldheid en extra wettelijke bescherming zouden allemaal een negatieve uitwerking hebben op de inzet en aandacht voor het werk. Discriminatie van vrouwen nam dan ook sterk toe. Mannen werden eerder aangenomen en kregen meer kans op beloning en promotie. Bovendien werden veel vrouwen gedwongen ontslag te nemen, om plaats te maken voor mannelijke arbeidskrachten. De meest dramatische gevolgen van de economische hervormingen vonden plaats in de staatsindustrieën, waar veel ongeschoolde vrouwen jarenlang verzekerd waren van werk. Veel staatsbedrijven moesten hun deuren sluiten, wat tot massale ontslagen leidde, waarvan de overgrote meerderheid vrouw was. Door de opvatting van de vrouw als fysiek zwak en technisch incompetent was zij het grootste slachtoffer van deze hervormingen: bijna zestig procent van alle pas ontslagen werknemers bestond in de jaren negentig uit vrouwen.<sup>95</sup> De ongelijke behandeling van vrouwen op de arbeidsmarkt zou de komende jaren alleen maar toenemen. De ware socialistische plichten van de vrouw lagen immers bij het gezin en het huishouden. Of een ontslagen werknemer – in de periode tot hij of zij in aanmerking kon komen voor een staatspensioen – hier enige compensatie voor kreeg, was afhankelijk van de financiële situatie van de *danwei* en verschilde dus per industrie of sector.<sup>96</sup> De kosten van gezondheidszorg, die voorheen gedeeltelijk vergoed werden door de *danwei*, waren een strop voor de pas ontslagen vrouwen. Daarnaast werd de arbeidsverzekeringswet van 1984 op opportunistische wijze door werkgevers gebruikt om vrouwen op vijftigjarige leeftijd met verplicht pensioen te sturen. De wet was ingevoerd om vrouwen in de zware industrie te ontzien waardoor ze het recht hadden om vijf jaar eerder dan mannen met pensioen te gaan. Vrouwen die op vijftigjarige leeftijd naar huis waren gestuurd, werden echter door velen nog als gezegend beschouwd. De heersende opvatting was namelijk dat de man vanaf vijftig jaar oud begon te worden en de vrouw al vanaf veertig jaar. Dit betekende dat het als legitiem geacht werd om vrouwen vanaf veertigjarige leeftijd te ontslaan. De volgende uitspraak van Qin Weixia reflecteert de mening van de meerderheid van de bevolking:

'Of course men and women are different. Look, the retirement age is different; men retire at 60, women at 50. So certainly women would be laid off first, because women are different in physique and intelligence of men, if both aged 40. What the state says is right, isn't it? The difference in retirement age has shown that. No other explanation is needed.'<sup>97</sup>

Vrouwen die op veertigjarige leeftijd ontslagen werden, moesten vervolgens nog tien jaar wachten totdat ze recht hadden op pensioen. Hervormingen in de sociale voorzieningen hadden

---

<sup>95</sup> Leung, 'Feminism in transition', 367.

<sup>96</sup> Liu, *Gender and work in urban China*, 88.

<sup>97</sup> Liu, *Gender and work in urban China*, 96.



bovendien tot gevolg dat de hoogte van het pensioen afhankelijk was van het aantal jaar dat iemand gewerkt had.<sup>98</sup> Zo ontstond er een enorme kloof tussen het pensioen van de man en dat van de vrouw. Om de groeiende armoede als gevolg van de vele ontslagen tegen te gaan, garandeerde de Chinese regering dat de pas ontslagen werknemers recht hadden op een vergoeding om de eerste levensbehoeften te kunnen betalen. In 2004 werd wettelijk vastgelegd dat de verantwoordelijkheid van de sociale zorg van arbeiders bij ontslag werd overgedragen van de *danwei* naar de staat. Om de discriminatie van vrouwen op de arbeidsmarkt tegen te gaan, trof de Chinese regering wel degelijk maatregelen. Voorbeelden hiervoor zijn de 'Wet op de bescherming van vrouwenrechten en -belangen' en een maatregel die vrouwen de noodzakelijke financiële compensatie en medische zorg verschafte tijdens de zwangerschapsperiode en er zorg voor droeg dat de werkgever niet voor alle kosten hoefde op te draaien. Bovendien ging de overheid uitvoerig te werk om arbeidsplaatsen te creëren voor vrouwen, voornamelijk in de diensten- en communicatie sector of de 'lichte' industrie (zoals textiel en electronica).<sup>99</sup> De interventie van de Chinese regering om gelijke kansen voor mannen en vrouwen te creëren was dus gebaseerd op de opvatting dat de vrouw het zwakkere geslacht was en extra beschermd moest worden. Uitgerekend dit werkte echter discriminatie bij de selectie van werknemers in de hand.

## Migratie

In de steden werden restricties op het opzetten van privéondernemingen versoepeld, waardoor vrije markten voor voedsel en consumptiegoederen hun intrede deden. De Chinese regering vergrootte daarnaast de mobiliteit van de bevolking door het *hukou* systeem aan te passen. Mensen mochten voor het eerst naar de stad reizen om daar voedsel te kopen op de vrije markt en zelfs om te gaan werken. Op het platteland was de situatie inmiddels ook veranderd door economische hervormingen. De invoering van het 'household responsibility system' betekende dat elk huishouden verantwoordelijk was voor het eigen inkomen. Boeren kregen kleinere stukken land toebedeeld en nieuwe productieve landbouwtechnieken hadden de arbeidsintensiviteit verkleind. Dit gegeven, in combinatie met een exponentiële bevolkingsgroei, had tot gevolg dat er eind jaren negentig een overschot aan landarbeiders was ontstaan dat geschat werd op 200 miljoen.<sup>100</sup> In de steden daarentegen waren miljoenen nieuwe banen gecreëerd, met name in de bouwsector. De Chinese regering probeerde buitenlandse ondernemingen aan te moedigen om in het land te investeren. De SEZ werden al snel centra van

---

<sup>98</sup> Fang Lee Cooke, 'Equal opportunities? The role of legislation and public policies in women's employment in China', *Women in management review*, 16,7 (2001) 334-348 343.

<sup>99</sup> Fang Lee Cooke, 'Equal opportunities?', 336.

<sup>100</sup> Peter W. Mackenzie, 'Strangers in the city. The hukou system and urban citizenship in China', *Journal of international affairs*, 56,1 (2002) 305-319, 309.

handel, diensten, consumptie en recreatie waar de banen voor het oprapen lagen. Miljoenen mensen verlieten het platteland om hun geluk in de stad te beproeven. Dit betekende echter niet dat het *hukou* systeem niet meer van kracht was. De plaats van geboorte bepaalde nog steeds de status van een persoon. Mensen met een plattelandstatus in de stad konden – in tegenstelling tot mensen met een stadstatus – geen eigenaar van land worden. Daarbij werden zij geweerd uit veelbelovende beroepen en hadden zij geen toegang tot gesubsidieerd onderwijs en gezondheidszorg.<sup>101</sup> Veranderingen in het *hukou* systeem maakten het mogelijk om een stedelijke *hukou* te kopen, al konden veel mensen zich dit niet veroorloven.

Verdere hervormingen van de laatste jaren bieden migranten de mogelijkheid naar stedelijke scholen te gaan, maar zij moeten wel meer inschrijf- en lesgeld betalen. Daarbij eisen veel lokale besturen dat ondernemingen alleen stedelingen aannemen.<sup>102</sup> Dit alles maakt dat het bezitten van een stad *hukou* voor velen nog steeds een privilege is. De grote groep plattelandsmigranten wordt ook wel de ‘drijvende bevolking’ (*liudong renkou*) genoemd.<sup>103</sup> In 2004 werd de grootte van de drijvende bevolking op meer dan 100 miljoen geschat en in 2011 overschreed dit aantal 221 miljoen mensen.<sup>104</sup> Deze migranten van het platteland krijgen over het algemeen de slechtstbetaalde banen, onder vaak onveilige omstandigheden, waar de stedelingen hun neus voor ophalen.

Voor vrouwelijke arbeiders die van het platteland naar de stad trekken, is migratie dubbelledig: aan de ene kant heeft het een emancipatoir karakter, aan de andere kant zijn deze vrouwen juist gevoeliger voor exploitatie. Onderzoekers Gaetano en Jacka bevestigen dit:

‘Rural women (...) may experience and be empowered by a degree of autonomy from the patriarchal authority of parents or of in-laws, and a broadening of horizons when they migrate to urban areas’.<sup>105</sup>

Anderzijds zijn migranten – zowel mannen als vrouwen – slachtoffers van discriminatie. De selectie van werknemers door meneer Li (werkgever van kamermeisjes) illustreert dit:

‘I look at their figure and appearance. I select ones who are tall, thin and lighter-skinned. If they are too much like peasants, lazy and unwilling to learn, they won’t fit into urban society.’<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Mackenzie, ‘Strangers in the city’, 305.

<sup>102</sup> Zhiqiang Liu, ‘Institution and inequality. The hukou system in China’, *Journal of comparative economics* 33 (2005) 133-157, 137.

<sup>103</sup> Arianne M. Gaetano en Tamara Jacka, *On the move. Women and rural-to-urban migration in contemporary China* (Columbia 2004) 1.

<sup>104</sup> Auteur onbekend, ‘China’s floating population’ exceeds 221 mln’, *China.org.cn* (versie 1 maart 2011) [http://www.china.org.cn/china/2011-03/01/content\\_22025827.htm](http://www.china.org.cn/china/2011-03/01/content_22025827.htm) (februari 2012).

<sup>105</sup> Gaetano en Jacka, *On the move*, 2.

Als buitenstaanders in de stad worden deze migranten beschouwd als goedkope en ‘flexibele’ arbeiders. Vrouwen hebben daarbij ook vaak te maken met seksuele uitbuiting, discriminatie en misbruik.<sup>107</sup> Gaetano en Jacka betogen dat het emancipatoire karakter van migratie voor vrouwen vaak een belangrijke rol speelt bij de keuze om naar de stad te trekken. Echter, in de praktijk valt dit helaas dikwijls tegen:

‘[T]heir marginalized status in the urban milieu, due to structural barriers of the household registration (*hukou*) system and regulatory policies and practices that limit their full participation in the urban economy and polity, as well as more subtle forms of social discrimination directed at them by urban society, thwarts their ambitions for upward mobility as well as personal freedom.’<sup>108</sup>

Dit weerhoudt plattelandsvrouwen er niet van om massaal naar de steden te trekken, op zoek naar een beter leven. Zelfs als dit betekent dat ze vaak aangewezen zijn op minderwaardige baantjes in de informele sector, zoals de huishouding, entertainment en prostitutie.

## Seksualiteit, liefde en huwelijk

Vanaf de hervormingsperiode werd – onder meer door de veranderde functie van de *danwei* – het persoonlijke leven minder streng gecontroleerd. Dit gaf meer ruimte voor discussies over seksualiteit, het huwelijk en liefde. De pers, die iets meer bewegingsvrijheid kreeg, begon voor het eerst verslag te doen over prostitutie, verkrachting, huiselijk geweld en seksuele intimidatie. Xue Xinran kreeg begin jaren tachtig toestemming om een radioprogramma te presenteren waar luisteraars hun persoonlijke problemen en verhalen naartoe mochten sturen. Het radioprogramma trok veel aandacht van vrouwen in de steden. In *The good women of China* (2002) verzamelde Xinran de opmerkelijkste verhalen van deze luisteraars. De verhalen in Xinran’s boek bieden een bijzonder en uniek inzicht in de ervaringen van Chinese vrouwen, bijvoorbeeld op het gebied van liefde en seksualiteit. Voor veel vrouwen was dit namelijk de eerste mogelijkheid om hierover (anoniem) vragen te stellen. Een vrouw wilde bijvoorbeeld weten waarom haar hart sneller ging kloppen als ze per ongeluk tegen een man botste in de bus. Een andere vrouw vroeg waarom het zweet haar uitbrak als een man haar hand aanraakte.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Arianne Gaetano, ‘Sexuality in diasporic space. Rural-to-urban migrant women negotiating gender and marriage in contemporary China’, *Gender, place and culture. A journal of feminist geography* 15.6 (2008) 629-645, 631.

<sup>107</sup> Gaetano en Jacka, *On the move*, 3.

<sup>108</sup> Ibidem, 42.

<sup>109</sup> Xinran, *The good women of China*, 5.

Een meisje wilde weten of je nog maagd was als je met een man gezoend had.<sup>110</sup> Tijdens de maoïstische periode was de bespreking van seksuele onderwerpen en elk lichamelijk contact tussen ongetrouwde mannen en vrouwen verboden. Als gevolg hiervan waren twee generaties vrouwen opgegroeid met, in de woorden van Xinran, 'hun natuurlijke instincten in verwarring'.<sup>111</sup> Xinran's programma was voor veel vrouwen een belangrijke bron van informatie, soms zelfs ook de eerste mogelijkheid om openlijk over gevoelens te praten. De uiting van persoonlijke gevoelens bood vrouwen – na een periode van strikte voorschriften tijdens de maoïstische periode – de mogelijkheid zichzelf als individu te gaan ontdekken en herdefiniëren. Vanaf de jaren negentig kwamen discussies over seks, huwelijk en liefde steeds vaker voor in de media. Een van de besproken onderwerpen was bijvoorbeeld buitenechtelijk verkeer. De toename hiervan werd toegedicht aan de sociale veranderingen en het groeiende materialisme. Vrouwen waren hierbij meestal uit op affaires met mannen met een hogere status, terwijl mannen op zoek gingen naar jonge, mooie vrouwen.<sup>112</sup> Voor bepaalde mannen was het hebben van affaires zelfs het bewijs dat zij succesvol waren. Buitenechtelijke relaties en vreemdgaan werden gezien als een bijkomend product van de nieuwe markteconomie.

De economische hervormingen hadden ook invloed op de eisen voor huwelijkspartners. Arme mannen van het platteland waren vaker bereid in matrilokale huwelijken te treden met vrouwen uit welvarende stedelijke gebieden. Hierbij traden de mannen toe tot de familie van de vrouw, in plaats van andersom (patrilokalisme). Vrouwen uit het binnenland gingen vaker op zoek naar een huwelijkspartner in de rijkere kustgebieden. Het grootschalige ontslag van vrouwen had tot gevolg dat veel van hen huwelijkskandidaten gingen zoeken die materiële en financiële zekerheid konden bieden. Voor stedelijke vrouwen bood een huwelijk met een buitenlander de kans om omhoog te klimmen op de (transnationale) sociale ladder.<sup>113</sup> Vanaf de jaren negentig werd vrije partnerkeuze steeds gebruikelijker. Een artikel uit 1992 vermeldde dat 20 procent van de nieuwe stedelijke huwelijken gevormd zijn zonder inmenging van de ouders of een koppelaar.<sup>114</sup> Daarbij werden voor veel vrouwen romantiek en de mogelijkheid tot het uiten van gevoelens belangrijke criteria.

## Een nieuwe generatie groeit op

De levens van de vrouwen die de Mao-periode hebben meegemaakt verschillen enorm met die van hun dochters. Liu Jieyu omschreef het als een transformatie van een 'parent-centred family'

---

<sup>110</sup> Ibidem, 228.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> James Farrer en Zhongxin Sun, 'Extramarital love in Shanghai', *China Journal* 50 (2003) 1-36, 16.

<sup>113</sup> Gail Hershatter, *Women in China's long twentieth century* (Californië 2007) 10.

<sup>114</sup> Onbekend, 'The status of women in China', *Women's international network news*, 18,3 (1992).

naar een 'child-centred family'.<sup>115</sup> Dit was namelijk de generatie die voortkwam uit de eenkindpolitiek. Zoals eerder vermeld werd het beleid in de steden strikt nageleefd. De gevolgen op de korte termijn waren dramatisch. Ook op de langere termijn had de gezinsbeperking veel gevolgen. De zorg voor vergrijzende ouders kwam bijvoorbeeld voortaan op de schouders van het enige kind terecht. Ook was er een enorme scheefgroei in de geslachtsverhouding ontstaan. Het fenomeen van 'China's missing girls' heeft op de langere termijn gevolgen voor de 'huwelijksmarkt' dat een nieuw fenomeen voortbrengt, namelijk de angst voor 'China's army of bachelors'.

Desondanks zijn de gevolgen van de eenkindpolitiek zeker niet alleen negatief. Op de langere termijn heeft de politiek bijgedragen aan een verbetering van de positie van de Chinese vrouw. In 2002 was er bijvoorbeeld bijna geen verschil meer in educatieve ontwikkeling op te merken tussen jongens en meisjes uit gezinnen met één kind. Ming Tsui en Lynne Rich deden onderzoek naar de invloed van het eenkindbeleid op het onderwijs van meisjes in de steden. Zij concludeerden dat de vermindering van nageslacht tot snelle verbetering kan leiden in de status van vrouwen binnen de stedelijke gezinnen. Er was per gezin meer geld beschikbaar voor onderwijs van een kind, aangezien dit niet meer verdeeld hoefde te worden onder meerdere kinderen en de welvaart was toegenomen.<sup>116</sup> Bovendien waren moeders bereid veel te investeren in onderwijs van meisjes, aangezien ze deze kans zelf nooit hebben gehad. Ook werden meisjes vaak erg gestimuleerd om door te leren, juist omdat ze moesten compenseren voor het feit dat ze meisjes waren.<sup>117</sup> Daarnaast werd het enige kind het centrum van de aandacht van de ouders (vooral van de moeders). De overdosis zorg, aandacht en bescherming bracht een nieuw verschijnsel voort: het kleine keizers- en keizerinnensyndroom. Vooral in de populaire Chinese media werden kinderen zonder broers of zussen geportretteerd als egoïstisch, asociaal, slecht aangepast, fragiel en lafhartig. Deze omschrijving heeft nog steeds grote invloed op de opvattingen over deze kinderen.<sup>118</sup> In werkelijkheid waren dit natuurlijk generalisaties en over de hele wereld worden kinderen uit eenkind gezinnen bestempeld als verwend. Dit neemt niet weg dat de Chinese meisjes die opgroeiden in dit soort gezinnen in de stad een beter leven hadden dan hun moeders en grootmoeders, met meer vrijheid en toekomstperspectieven. Gelijkheid met jongens is echter nog niet bereikt. Hoewel de onderwijksloof tussen jongens en meisjes voor lager onderwijs kleiner is geworden, gaapt er nog een groot gat in het hoger onderwijs. Op de universiteiten is nog steeds maar 40 procent van de

---

<sup>115</sup> Liu, *Gender and work in urban China*, 126.

<sup>116</sup> Ming Tsui en Lynne Rich, "The only child and educational opportunity for girl in urban China, *Gender and society*, 16,1 (2002) 74-92, 86.

<sup>117</sup> Liu, *Gender and work in urban China*, 126.

<sup>118</sup> Yuching Zhang, Geldolph A. Kohnstamm, Ping Chung Cheung en Sing Lau, 'A new look at the old "little emperor"'. Developmental changes in the personality of only children in China, *Social behavior and personality* 29.7 (2001) 725-732, 726.

studenten vrouw. Daarbij is er ook nog een seksistisch gemotiveerd verschil in waarde van diploma's op de arbeidsmarkt:

'A saying is widespread in China's university campuses that an M.A. for female is worth a B.A. for male, and a Ph.D. for female is worth a M.A. for male.'<sup>119</sup>

De opvatting dat mannen intelligenter zijn dan vrouwen doet dus, ook in de wetenschappelijke wereld, nog steeds opgeld. Hervormingen zijn er niet in geslaagd de ondervertegenwoordiging van vrouwen in overheidsfuncties op te heffen. In zowel de hogere als lagere functies is er slechts een kleine minderheid vrouw. Hoewel er meer vrouwelijke bedrijfsleiders zijn in vergelijking met de jaren negentig, blijft het in schrill contrast staan met de hoeveelheid mannen (in elke sector van de maatschappij).<sup>120</sup> Bovendien horen de ideale 'socialist wives' geen carrière te maken, maar het leven van hun echtgenoten aangenamer te maken. Dit was immers de officiële oproep van de Communistische Partij zelf. De terugkeer van traditionele opvattingen maakte dat vrouwen bijna alleen maar kans maakten op 'typisch' vrouwenwerk, waarbij uiterlijk vaak een grote rol speelde. Verder moest de ideale vrouw voortaan weer vrouwelijk zijn. Schoonheid en vrouwelijke seksualiteit werden – net als in elk kapitalistisch land – tot producten gemaakt. Populaire cultuur en media hebben deze ontwikkeling in de hand gewerkt en versterkt. Jing Ling:

'There are more than 9000 magazines now in China, and the popular magazines all feature the head of a pretty woman on the cover of all issues, regardless of the content of the magazine. The reason – they sell.'<sup>121</sup>

De groeiende nadruk op schoonheid, in combinatie met een toename van inkomens heeft de schoonheidsindustrie een grote impuls gegeven. Daarnaast heeft het Opendeurbeleid een grote instroom van westerse populaire cultuur tot gevolg gehad. Dit heeft sterke invloed gehad op de perceptie van schoonheid. Het aantal vrouwen dat plastische chirurgie ondergaat is enorm toegenomen. Westerse schoonheidsidealen zijn hierbij vaak de standaard. De meest populaire ingreep is het aanbrengen van een extra plooi in de oogleden. Verder zijn verlenging van de neus, hervorming van de kaak en vergroting van de borsten veel uitgevoerde operaties. De meest ingrijpende procedure is het langer maken van benen, waarbij de benen worden gebroken

---

<sup>119</sup>Jing Lin, 'Chinese women under the economic reform. Gains and losses', *Harvard Asia Pacific review* (2003) 88-90, 89.

<sup>120</sup> Ibidem, 90.

<sup>121</sup> Ibidem.

en uitgerekt over een periode van een aantal maanden.<sup>122</sup> Een minimum lengte is bij veel banen een criterium, ook buiten de modesector. Voor een groeiend aantal vrouwen is plastische chirurgie een hulpmiddel geworden bij de zoektocht naar een baan of een huwelijkskandidaat. Deze ingrepen worden beschouwd als een commerciële investering, die vaak gefinancierd worden door een lening. In 2004 werd de waarde van de Chinese schoonheidsindustrie geschat op 24 miljard dollar per jaar.<sup>123</sup> Deze industrie was het gevolg van de verbetering in de stedelijke welvaart en de gedeeltelijke vrije markteconomie vanaf de jaren negentig, die al snel een steeds groter wordende consumptiemaatschappij voortbracht.

## Tot slot

De economische hervormingen, de versoepeling van het *hukou* systeem en de aanpassing van de *danwei* hebben de steden in China getransformeerd. Oude *danwei* wijken werden gesloopt om plaats te maken voor moderne bedrijfspanden, winkelcentra en woningen. De hele logistieke en sociale infrastructuur van de steden werd aangepast om geïntegreerd te worden in de kapitalistische wereldorde. Het uiterlijk van de Chinese steden wordt inmiddels gekenmerkt door slooppraktijken, bouwprojecten, hoge wolkenkrabbers en grote winkelcentra met schreeuwende reclame advertenties. De welvaart van de stedelingen is in een hoog tempo toegenomen en een ware consumptierevolutie is ontketend. Deze hervormingsperiode veranderde de levens van de stedelijke inwoners drastisch. Sociale vangnetten en garantie op arbeid vielen weg. Vooral vrouwen waren het slachtoffer in deze periode van massale ontslagen en sociale onzekerheden. Traditionele opvattingen beperkten de mogelijkheden van de vrouw op de arbeidsmarkt. Plattelandsvrouwen op zoek naar een beter leven in de stad bleken een zeer kwetsbare groep voor uitbuiting en misbruik. Economische liberalisering en de vermindering van sociale controle houden deze vrouwen onder aan de maatschappelijke ladder. Dit betekent niet dat de Chinese regering de ogen hiervoor sluit. De Communistische Partij heeft zeker (al dan niet effectieve) maatregelen getroffen om de situatie van vrouwen te verbeteren. De eenkindpolitiek heeft er zelfs aan bijgedragen dat veel meisjes meer kansen krijgen dan hun moeders. Dit kwam ook door de aandacht van de overheid voor de bevordering van het onderwijs van meisjes. Maar de overheid heeft ook tal van wetten ingevoerd om de rechten van vrouwen te beschermen. Een voorbeeld hiervan was de Vrouwen Beschermingswet ingevoerd in 2005, waarbij vrouwen binnen het huwelijk gelijke rechten kregen en huiselijk geweld verboden en buitenechtelijke relaties veroordeeld werden.<sup>124</sup> Wetten ter bescherming van de vrouw op de

---

<sup>122</sup> Jonathan Watts, 'China's cosmetic surgery craze', *The Lancet* 363 (2004) 958, 958.

<sup>123</sup> Auteur onbekend, 'Saving face', *The Economist* 372,8383 (2004).

<sup>124</sup> Michael Palmer, 'On China's slow boat to women's rights. Revisions to the women's protection law, 2005', *The international journal of human rights* 11,1-2 (2007) 151-177, 163.

arbeidsmarkt hebben echter de discriminatie niet kunnen uitroeien, aangezien ze juist de traditionele aannames versterken en zeer paternalistisch van aard zijn. Tijdens de vierde internationale vrouwenconferentie in Beijing in 2005 zei de Chinese president Hu Jintao:

‘Women are a great source of strength in creating human civilization. (...) The promotion of gender equality and protection of women's rights impact on the immediate interests of women and decide whether human beings can fully develop their potential and pursue a better life.’<sup>125</sup>

De inzet van de overheid voor gelijke behandeling heeft zeker een verbetering in de levens van de Chinese vrouw kunnen bewerkstelligen. Er is echter nog een lange weg te gaan. Alicia Leung verwoordde het treffend: ‘Equality for women is contingent upon what the state perceives to be the needs of the collective’.<sup>126</sup> Tijdens de revolutie stond de gelijke behandeling van vrouwen in dienst van de economische plannen van Mao, die voor zijn doelstellingen meer arbeidskrachten nodig had. Nu – sinds de hervormingsperiode – wordt er van de vrouw verwacht dat ze bijdraagt aan de socialistische markteconomie, terwijl ze haar plichten als echtgenoot en moeder prioriteit moet geven. Op deze manier blijft de Communistische Partij voorschrijven hoe de Chinese vrouw zich behoort te gedragen. Zolang de Partij geen onafhankelijke organisaties toelaat waarbij vrouwen zelf hun wensen en behoeften kunnen identificeren, zal ware emancipatie moeilijk te behalen zijn.

---

<sup>125</sup> Auteur onbekend, ‘President Hu Jintao: gender equality crucial’, (versie 30 augustus 2005) [http://english.people.com.cn/200508/30/eng20050830\\_205282.html](http://english.people.com.cn/200508/30/eng20050830_205282.html) (februari 2012).

<sup>126</sup> Leung, ‘Feminism in transition’, 368.



## Hoofdstuk 3

### Feministische filmtheorie

De Chinese filmindustrie was een van de staatsindustrieën die tijdens de economische hervormingen van Deng Xiaoping structurele veranderingen ondergingen. Voor de Chinese economie en daarmee ook voor de Chinese cinema was 1992 een belangrijk jaar. In oktober dat jaar, na Dengs 'lobby'-reis naar het zuiden, verkondigde de Communistische Partij de officiële doelstelling van de hervormingen: een 'socialistische markteconomie'. Voor de Chinese filmindustrie, die vanaf 1949 geheel in handen van de staat was geweest, had dit drastische veranderingen tot gevolg. In dit hoofdstuk zal ik eerst kort de gevolgen van de hervormingen voor de filmindustrie beschrijven. Vervolgens zal ik het debat over de feministische filmtheorie behandelen, die zijn oorsprong kent in de tweede feministische golf, met een nadruk op Chinese films. Met de schets van het debat moet duidelijk worden hoe de feministische filmtheorie zich heeft ontwikkeld en waarom ik heb gekozen om de films te analyseren aan de hand van een specifieke benadering: een genuanceerde versie van de reflectiethese in combinatie met Laura Mulvey's *male gaze*. Het weergeven van het feministische filmtheorie discours is van belang, omdat filmtheorie een fundamenteel instrument is bij de analyse van films. Op deze manier kan de maatschappelijke reflectie en kritiek van een film blootgelegd worden.

### Hervormingen filmindustrie

Voorheen was film een element van het propaganda-apparaat en dus nooit afhankelijk geweest van het publiek voor inkomsten en winst. Films werden meestal gratis vertoond als onderdeel van politiek onderwijs of gesubsidieerd (pedagogisch) vermaak. Nu de filmindustrie werd gecommmercialiseerd en alle zekerheid van staatsfinanciering wegviel, moest die zich conformeren aan de wensen van de consumenten. De voormalige staatsindustrie leed al snel onder een tekort aan inkomsten en moest herstructureren. Studio's troffen maatregelen, zoals verkleining, interne herstructurering en *talent outsourcing*. Daarnaast werden bonussen gekoppeld aan opbrengsten. Ook zochten filmproducenten naar alternatieve om inkomsten te genereren, zoals reclame advertenties.<sup>127</sup> Dit creëerde nog steeds niet genoeg budget en de filmindustrie was in de jaren negentig afhankelijk van staatssubsidies, buitenlandse

---

<sup>127</sup> Ying Zhu, *Chinese cinema during the era of reform. The ingenuity of a system* (Westport 2003) 79-80.

investeerders en binnenlandse investering uit andere sectoren. De belangrijkste oplossing voor het budgettekort was de financiële hulp van uit het buitenland, de zogenaamde 'coproducties'. In 1993 waren bijvoorbeeld alle films door Shanghai Film Studio tot stand gekomen door coproducties; zoals gedeelde of onafhankelijke investering van een buitenlandse investeerder. Ook studio's in Beijing en andere filmproducerende steden gingen over tot coproducties en de periode 1992-1993 zag een ware 'coproduction craze'.<sup>128</sup> China werd in deze periode populair voor buitenlandse filmproducenten (zowel uit Azië als daarbuiten) om goedkoop films te produceren.

Niet alleen financiële moeilijkheden waren de oorzaak van coproducties. Vanwege de aanhoudende censuur gingen filmregisseurs die hun artistieke vrijheid wilden behouden op zoek naar buitenlandse investeerders om hun films toch te kunnen maken. De staat bleef echter controle uitoefenen op de inhoud van de films. Indien de inhoud niet overeenkwam met de ideologie van de staat werd de film verboden. Gevoelige politieke onderwerpen, zoals de Chinese politie of corruptie van hooggeplaatste overheidsfunctionarissen mochten niet vertoond worden. Het gevolg was dat veel Chinese films, die bijvoorbeeld in het westen heel populair waren, nooit in China vertoond werden. Voor veel Chinese regisseurs kreeg de zoektocht naar een politiek veilig script dus prioriteit.<sup>129</sup> Dit ging niet zelden ten koste van de kwaliteit van een verhaal.

Daarnaast hadden Chinese filmregisseurs last van concurrentie uit het buitenland. In 1994 kondigde het Ministerie van Radio, Film en Televisie (MRFT) een nieuwe hervorming aan voor de filmindustrie: het jaarlijks toestaan van de import van tien internationale blockbusters, vooral big-budget Hollywood films.<sup>130</sup> De buitenlandse films die voortaan vertoond mochten worden in de bioscopen bleken erg populair bij het Chinese bioscooppubliek, dat voornamelijk uit jongeren bestond. De kennismaking met buitenlandse film maakte Chinezen steeds kritischer wordende toeschouwers die de socialistische onderwerpen van de meerderheid van de Chinese cinema beu begonnen te worden. De afhankelijkheid van het publiek heeft ervoor gezorgd dat de macht over de productie steeds meer in handen van de kijkers kwam en steeds minder in handen van de staat. Politieke ideologie is de laatste tien jaar minder belangrijk geworden dan de artistieke waarde en mate van vermaak. Dit is ook te zien aan de diverse onderwerpen van de films, die meer aangepast zijn aan de interesses van het publiek, die voor de overgrote meerderheid bestaat uit jonge mensen in de steden. Er is vanaf de jaren negentig dan ook een toename in het aantal films met een urbane setting, met onderwerpen over het dagelijks leven in de stad. Dit betekent echter niet dat de staat de controle over de inhoud van films los heeft gelaten. Films die de politieke ideologie bekritisieren worden nog steeds verboden en niet in

---

<sup>128</sup> Zhu, *Chinese cinema during the era of reform*, 82.

<sup>129</sup> Ibidem, 83.

<sup>130</sup> Ibidem, 84.

China uitgebracht. De films die een positieve blik op de Chinese cultuur en geschiedenis schetsen, krijgen subsidies. Sommige regisseurs veranderen of herschrijven hun film om er voor te zorgen dat de film uitgebracht wordt. Dit soort praktijken is nog heel gebruikelijk in de Chinese cinema en filmmakers die in China vertoond willen worden, moeten zich hierbij neerleggen. Veel jonge artiesten zijn er echter in geslaagd onafhankelijke films met een laag budget te produceren (de *underground* generatie). Ook deze regisseurs genieten bekendheid en respect in het buitenland en met de komst van internet weten ze steeds vaker toch nog een thuispubliek te bereiken.

Films ontstaan uit underground producties, co-producties en zelfs staatsproducties hebben altijd een bepaalde mate van sociale reflectie. Met filmtheorie als analytisch instrument is het mogelijk de houding van een filmmaker ten opzichte van de maatschappij te achterhalen. Een feministische filmtheorie is zodoende onmisbaar bij het blootleggen van het standpunt van een regisseur ten opzichte van de positie van de vrouw in de samenleving.

## De spiegel van de samenleving

*Le Deuxième Sexe* (1949) van Simone de Beauvoir en *The Feminine Mystique* (1963) van Betty Friedman zijn belangrijke invloeden voor de feministische filmtheorie geweest. In *Le Deuxième Sexe* identificeerde de Beauvoir de vrouw als 'Other' binnen de patriarchale samenleving.

'She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is Absolute – she is the Other.'<sup>131</sup>

Volgens de Beauvoir gebruikten mannelijke denkers de patriarchale mythe van de 'eternal feminine' als een rechtvaardiging voor de onderdrukking van vrouwen. Biologische, historische en psychoanalytische factoren hebben bijgedragen aan de formulering van deze mythe, welke een paradigma – een algemeen geaccepteerd denkkader – is waarin verschillende opvattingen over vrouwen verzameld zijn. Zoals die van de vrouw als moeder, maagd en natuur. Dit paradigma omvat kenmerken als minderwaardigheid, zachtaardigheid en emotionaliteit.<sup>132</sup> Deze kenmerken worden beschouwd als aangeboren en onveranderlijk.

Friedman extrapoleerde De Beauvoir's concepten en gebruikte ze om de Amerikaanse samenleving onder de loep te nemen. Hierbij vertaalde ze de mythe van 'the eternal feminine'

---

<sup>131</sup> Simone de Beauvoir, *The second sex* (Londen 1953) 16.

<sup>132</sup> Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (New York 2006)16.

naar de 'the feminine mystique'. *The feminine mystique* maakte veel los bij de Amerikaanse vrouwen van de middenklasse die na de Tweede Wereldoorlog weer in het oude rollenpatroon gedwongen werden. Friedman verzette zich tegen het beeld van de vrouw in de media, zoals tijdschriften en reclames:

'The image of woman that emerges (...) is young and frivolous, almost childlike; fluffy and feminine; passive; gaily content in a world of bedroom and kitchen, sex, babies, and home.'<sup>133</sup>

Volgens Friedman werd de samenleving overspoeld met soortgelijke beelden uit de populaire cultuur die bijdroegen aan de 'feminine mystique'. De 'feminine mystique' droeg er volgens Friedman in grote mate aan bij dat vrouwen zich schikten in de rol van huisvrouw en moeder en op deze manier het traditionele rollenpatroon zelf mede in stand hielden.

De kritiek van de tweede feministische golf op de stereotypering van vrouwen in populaire cultuuruitingen veroorzaakte dat feministen films gingen analyseren. Feministische filmcritici stortten zich in eerste instantie op het blootleggen van de seksistische inhoud van films, met name films die gemaakt waren in Hollywood. De portrettering van vrouwen als *femmes fatales*, moeders, promiscue, dom en afhankelijk hielden volgens de critici de patriarchale mythe in stand en wezen de vrouw op haar plaats. De eerste feministische filmcritici zagen cinema als een spiegel van de samenleving. Molly Haskell en Marjorie Rosen waren belangrijke aanhangers van deze 'reflectiethese'. Haskell, auteur van *From reverence to rape: The treatment of women in movies* (1974), beschouwde films als 'looking glasses into the past', omdat ze zowel culturele artefacten als spiegels waren.<sup>134</sup>

Een van de belangrijkste aanhangers van de reflectiethese was Siegfried Kracauer. Volgens Kracauer herschept film de werkelijkheid en geeft het een betekenis aan de beelden. Hij wees op de speciaal ontwikkelde technieken om de werkelijkheid zo getrouw mogelijk weer te geven, waarvan montage de belangrijkste is. Montage maakt een aaneenschakeling van beelden mogelijk en geeft hen op deze manier betekenis.<sup>135</sup> Voor een zo realistisch mogelijke verbeelding kunnen regisseurs daarnaast gebruik maken van onder meer bepaald camerawerk, geluid en locaties. Ze gebruiken bijvoorbeeld *handheld* camera's die - door de natuurlijke bewegingen - een perspectief creëren alsof de kijker zelf aanwezig is of de personages volgt. Volgens Marjorie Rosen, auteur van *Popcorn Venus: Women, movies, and the American Dream* (1973), wijzen de versies van vrouwelijkheid in cinema uit Hollywood op de mannelijke culturele dominantie. Deze beelden worden aan echte vrouwen opgedrongen om zich ermee te identificeren of deze aan te nemen. De stereotype beelden bieden het vrouwelijke publiek geen mogelijkheid tot

---

<sup>133</sup> Betty Friedman, *The feminine mystique* (New York, 1974) 30.

<sup>134</sup> Janet McCabe, *Feminist film studies. Writing the woman into cinema* (Londen, 2004) 7.

<sup>135</sup> Johan Swinnen, *Reflecties. Film als filosofie* (Brussel, 2009) 88.

authentieke herkenning. Ze produceren een 'vals bewustzijn' voor vrouwen.<sup>136</sup> De sociologische en historische bijdrage van Haskell en Rosen droegen bij aan een bewustwording van de relatie tussen representatie en patriarchale mythen, waarden en opvattingen (m.a.w. ideologie).<sup>137</sup>

De reflectiethese, hoewel zeer belangrijk voor de feministische filmtheorievorming, was volgens latere feministische denkers geen adequate theorie. Volgens onder meer Claire Johnston en Pam Cook bood de reflectiethese geen antwoord op de vraag hoe ideologie functioneert in het produceren van betekenis *binnen* de film. In hun optiek reflecteren beelden niet de sociale wereld, maar zijn deze ideologische 'signifiers' (m.a.w. ideologische duiders).<sup>138</sup> Film reflecteert volgens deze critici niet betekenissen, maar construeert deze juist. Met andere woorden, cinema als culturele bezigheid produceert actief betekenissen over vrouwen en vrouwelijkheid.<sup>139</sup> Claire Johnston was een van de eerste filmcritici die psychoanalyse combineerde met semiotiek en Althusseriaans marxisme. Semiotiek is de leer van tekensystemen. Met andere woorden: het bestuderen van tekens of symbolen in een cultuuruiting. Voorbeelden van tekens kunnen zijn: gebruik van belichting, schaal van de camerashots, montage, camerahoeken, dialoog en het narratief.<sup>140</sup> De naamgever van het Althusseriaans marxisme is Louis Althusser. Deze marxistische filosoof schreef in 1970 het essay 'Ideology and Ideological State Apparatuses'. Althusser betoogde hierin dat een staat zijn macht op twee manieren in stand houdt. Enerzijds zijn er de '*repressive state apparatuses*', zoals de regering, het leger, de politie, gerechtshoven en gevangenissen. Anderzijds zijn er de '*ideological state apparatuses*', zoals kunst, media, onderwijs, familie, de kerk en politieke partijen. Deze ideologische staatsapparaten propageren waarden die in overeenstemming zijn met de staat en diens macht consolideren.<sup>141</sup> *The red detachment of women* (1961), geregisseerd door Jin Xie, is hier een voorbeeld van. In deze propagandafilm worden 'iron girls' voorgesteld als rolmodellen voor Chinese vrouwen. Althusser was van mening dat de toeschouwer deelneemt aan de betekenisgeving van een film en dat hij of zij zelf in dit proces ook wordt geconstrueerd.<sup>142</sup> Johnston verzette zich dus – in overeenstemming met Althusser – tegen het idee dat film een spiegel van de samenleving is. Dit zou namelijk betekenen dat film een transparante manier van communicatie is. Zij beschouwde cinematografische beelden als gecodeerd en met behulp van hoofdzakelijk semiotiek, maar ook psychoanalyse en andere theorieën was het mogelijk deze te ontcijferen. Zo kon bijvoorbeeld blootgelegd worden wat de achterliggende ideologie van een film was. Johnston benaderde

---

<sup>136</sup> McGabe, *Feminist film studies*, 8.

<sup>137</sup> Ibidem, 10.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Anneke Smelik, *And the mirror cracked. Feminist film theory and cinema* (Londen, 1998) 9.

<sup>140</sup> Chaudhuri, *Feminist film theorists*, 24.

<sup>141</sup> Ibidem, 25.

<sup>142</sup> Ibidem, 24.

cinema als een manier van communiceren waarin betekenissen worden gevormd binnen en door de films zelf.<sup>143</sup>

## The Male Gaze

Vooraanstaand feministisch filmcriticus Laura Mulvey combineerde net als Johnston psychoanalyse, Althusseriaans marxisme en semiotiek in de analyse van films. Maar waar Johnston de nadruk legt op semiotiek, legt Mulvey het zwaartepunt bij psychoanalyse. In het baanbrekende artikel 'Visual pleasure and narrative cinema' (1975) zette Mulvey psychoanalyse in als een 'politiek wapen' om aan te tonen hoe het onderbewuste van de patriarchale maatschappij (mainstream of Hollywood) film structureerde.<sup>144</sup> Volgens Mulvey was de fascinatie voor cinema psychoanalytisch te verklaren met de freudiaanse *scopofilie* (voyeurisme of 'plezier van kijken') en narcisme. Freud was van mening dat *Schautrieb* een van de menselijke, erotische driften was. Het plezier van toeschouwen lag volgens Mulvey ten grondslag aan de aantrekkingskracht tot film: 'looking in itself is a source of pleasure'.<sup>145</sup> Het narcistische element van films was ook een oorzaak van visueel plezier. De fascinatie voor gelijkenis en herkenning werd aangesproken met de aandacht voor de menselijke vorm in het narratief en de beelden van film.<sup>146</sup> Mulvey betreft Jacques Lacan's spiegel fase op films. Een film toont de toeschouwer ideale ego's waar deze zich mee kan identificeren. (Deze identificaties zijn echter wel 'misrecognitions', omdat ze ideaal zijn.) De twee bronnen van plezier (scopofilie en narcisme) leveren echter problemen op voor de vrouwelijke toeschouwer. Volgens Mulvey is het plezier van kijken opgesplitst in actief/mannelijk en passief/vrouwelijk:

"The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*."<sup>147</sup>

Volgens Mulvey is de geportretteerde vrouw een erotisch object zowel voor de personages binnen het verhaal, als voor de toeschouwers. Binnen het narratief richten de mannelijke personages hun blik op de vrouwelijke personages. De toeschouwer wordt hiermee automatisch en vaak *onbewust* gedwongen zich te identificeren met de mannelijke blik. Dit gebeurt door zowel het camerawerk als het narratief dat het perspectief van het mannelijke personage

---

<sup>143</sup> Ibidem, 16.

<sup>144</sup> Laura Mulvey, *Visual and other pleasures* (Hampshire 2009) 14.

<sup>145</sup> Mulvey, *Visual and other pleasures*, 16.

<sup>146</sup> Ibidem, 18.

<sup>147</sup> Ibidem, 19.

construeert.<sup>148</sup> De 'cinematic gaze' heeft dus drie verschillende niveaus: de camera; de personages die naar elkaar kijken; en de toeschouwer die naar het eindproduct kijkt.<sup>149</sup> Al deze verschillende elementen maken van de vrouw een lustobject en spektakel.

Mulvey's artikel deed veel stof opwaaien, omdat veel mensen kritiek op haar benadering hadden, maar ook omdat ze een inferieur perspectief op de agenda zette. In de eerste plaats was er kritiek op het feit dat Mulvey te weinig aandacht besteedde aan de vrouwelijke toeschouwer zelf. Hollywood films zijn ook zeer populair bij een vrouwelijk publiek, maar Mulvey verklaart eigenlijk alleen waarom de mannelijke toeschouwer zich aangetrokken voelt tot cinema. In latere essay's, zoals 'Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema' (1981) verklaarde Mulvey dit gegeven door te poneren dat vrouwen een soort van masochistisch kijkplezier beleven. Daarnaast spreekt de identificatie met een mannelijk personage de fantasie van 'actie' aan. De vrouw wordt namelijk geleerd dat bij correcte vrouwelijkheid 'passiviteit' hoort en film zou op deze manier de heimelijke wens naar actie aanspreken.<sup>150</sup> Mannelijkheid is hierbij een metafoor voor actie.

Andere kritiek kwam vanuit *Cultural Studies* in de jaren tachtig. Critici uit deze hoek wezen erop dat Mulvey de socio-culturele en historische context waarin de vrouwelijke toeschouwers film bekijken buiten beschouwing laat. Volgens hen waren semiotiek en psychoanalyse te essentialistisch. Er was behoefte aan een meer constructivistische, postmodernistische benadering. Zij gingen tekstuele analyse combineren met onderzoeken naar publieksreceptie en filmcultuur. Christine Gledhill en Annette Kuhn constateerden bijvoorbeeld dat er een complexe, genuanceerde relatie is tussen de tekst, toeschouwer en cinema als institutie.<sup>151</sup> Zo ontstond er een interdisciplinaire methodologie voor feministische filmtheorie. Jane Gaines beschouwde het gebruik van psychoanalyse in filmtheorie als ontoereikend aangezien het raciale verschillen buiten beschouwing laat. Of sterker gezegd, het 'zwarte' perspectief (en publiek) werd compleet genegeerd. Gaines besprak dit in 'White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory'(1988). Volgens Gaines is het belangrijk zwarte feministische theorie te incorporeren in een historische benadering van feministische filmtheorie. De male gaze - zoals geformuleerd door de psychoanalytische critici - is namelijk alleen maar gebaseerd op een blanke, heteroseksuele man, waarbij blanke vrouwen tot seksobject gemaakt worden.<sup>152</sup>

Een antwoord op Laura Mulvey's visie op het vrouwelijk kijkplezier werd eind jaren tachtig geformuleerd door de werken *The Female Gaze* (Gamman en Marshment 1988) en *Female*

---

<sup>148</sup> Chaudhuri, *Feminist film theorists*, 35.

<sup>149</sup> Mulvey, *Visual and other pleasures*, 26.

<sup>150</sup> Ibidem, 39.

<sup>151</sup> McGabe, *Feminist film studies*, 11.

<sup>152</sup> Smelik, *And the mirror cracked*, 22.

*Spectators* (Pribram 1988). Ook zij bekritiseerden de psychoanalytische benadering in filmtheorie. Naast het negeren van rassenverschillen, signaleren zij nog andere leemtes op het gebied van 'female spectatorship'; namelijk de verschillen tussen vrouwen onderling, vooral op het gebied van klasse, (homo)seksualiteit en generatie.<sup>153</sup> Tania Modleski en E. Ann Kaplan bespreken het vrouwelijke kijkplezier in contemporaine populaire cultuur – zoals bijvoorbeeld het *soap*-genre. Volgens Modleski spreken soapseries de socio-culturele verlangens aan van de huisvrouwen. Het gaat hier om een complexe relatie tussen fantasie en het alledaagse.<sup>154</sup>

De meeste feministische filmtheorieën waren voor lange tijd gebaseerd op films geproduceerd in Hollywood, dat beschouwd werd als de dominante filmproducent. Met de steeds groter wordende productie van filmindustrieën buiten Hollywood werd de roep om een bredere benadering sterker. Opvattingen over bijvoorbeeld gender, genre en narratief zijn niet universeel. Ze zijn veranderlijk en kunnen per land en cultuur verschillen. De publicatie van academische literatuur over de representatie van vrouwen in niet-Hollywood cinema beantwoordde aan deze behoefte. *Women in film: An international guide* (1990) van Annette Kuhn en Susannah Radstone, 'Visual perversions. Race, sex and cinematic pleasure' (2006) van Eve Oishi, *Women in Polish cinema* (2006) van Ewa Mazierska en Elzbieta Ostrowska en *Representations of women in Bollywood cinema* (2010) van Nikita Ramkissoon zijn slechts enkele voorbeelden hiervan. Deze 'cross-cultural' filmkritiek is momenteel een zeer belangrijke tendens in de feministische filmtheorie. Op het gebied van Chinese cinema zijn Rey Chow (*Primitive Passions*, 1995), Dai Jinhua (*Cinema and Desire*, 2002), Mayfair Mei-hui Yang (*Spaces of their own. Women's public sphere in transnational China*, 1999) en Shuqin Cui (*Women through the lens. Gender and nation in a century of Chinese cinema*, 2003) vooraanstaande feministische filmcritici.

### **Beyond Hollywood: Chinese feministische filmtheorie**

In *Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema* (1995) vertaalde Rey Chow Mulvey's gaze naar de *Western* en *non-Western gaze*. In veel contemporaine onderzoeken was de westerse blik er een van dominantie en uitbuiting van het niet-westen, gestoeld op het orientalisme van Edward Saïd. Het niet-westen werd hierbij voorgesteld als een object, een spektakel. Zo ontstond de tweedeling westen/actief en niet-westen/passief. Volgens Chow was deze oriëntalistische benadering echter niet correct, aangezien het niet-westen ook een toeschouwer is:

---

<sup>153</sup> Ibidem, 24.

<sup>154</sup> McGabe, *Feminist film studies*, 42.



'Although they [critics] undoubtedly expose the fine truths of the European "gaze", the arguments that set up "West" and "East" in terms of spectator and exhibit inevitably dwarf the fact that "the East", too, is a spectator who is equally caught up in the dialectic of seeing.'<sup>155</sup>

De vrouw, poneerde Chow, is in veel Chinese films het prototype van het 'primitieve', omdat zij het slachtoffer is van het barbaarse en achterhaalde patriarchale systeem. De situatie van de vrouwen illustreert de *backwardness* van China en 'through them we come to understand the *fundamental* horrors about a culture'.<sup>156</sup>

De Chinese feministische literatuur- en filmwetenschapper Dai Jinhua, betoogde dat de geschiedenis van China in de *western gaze* geïnterpreteerd wordt als een geschiedenis van mislukkingen, zonder vooruitgang en 'forever lost in the cyclical movement of history'.<sup>157</sup> Volgens Jinhua waren de jaren negentig een problematische tijd voor Chinese filmregisseurs, zoals die van de Vijfde Generatie. Door economische hervormingen werd de filmindustrie niet meer gefinancierd door de staat. Alleen films die een positief beeld schiepen van de Chinese geschiedenis en de Communistische Partij konden subsidie krijgen van de staat. Regisseurs, zoals Zhang Yimou en Kaige Chen, die zich niet wilde houden aan de strenge regels van de staat, moesten hun financiering elders vandaan halen. Om deze reden werden vaak Europese productiemaatschappijen in de arm genomen. Gevolg hiervan was, zo poneerde Dai Jinhua, dat de Chinese filmmakers, in de zoektocht naar het behouden van hun artistieke vrijheid, zich gingen conformeren aan westerse culturele verwachtingen over 'the Other' (hier: China). Dus nadat deze regisseurs het communistische juk van zich af hadden geschud, werden ze onder het juk gebracht van de Eurocentrische cultuur:

'For when the narrative of history ceased to be a constructive retelling based on a (Chinese) reality, it became a (Western) postmodernist replication. It became a field of meanings that might appear to be different yet not at all alien to Western eyes, putting on display the spectacle of an imagined preindustrial China.'<sup>158</sup>

Jinhua was, net als Chow, van mening dat de vrouw in de cinema van de jaren tachtig en negentig vaak afgebeeld werd als een 'sacrificial lamb of backwardness' en een 'iconic victim of political

---

<sup>155</sup> Rey Chow, *Primitive passions. Visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema* (New York, 1995) 12-13.

<sup>156</sup> Chow, *Primitive passions*, 146.

<sup>157</sup> Dai Jinhua, 'Rewriting Chinese women: gender production and cultural space in the eighties and nineties', in: Mayfair Mei-hui Yang (ed.), *Spaces of their own. Women's public sphere in transnational China* (Minnesota 1999) 191-206, 192.

<sup>158</sup> Dai Jinhua, Jing Wang en Tani E. Barlow (ed.), *Cinema and desire. Feminist Marxism and cultural politics in the work of Dai Jinhua* (Londen, 2002) 50-51.

and historical violence'.<sup>159</sup> Jinhua noemde als voorbeeld Zhang Yimou's *Ju Dou* (1989) en *Raise the Red Lantern* (1991) en Chen Kaige's *Temptress Moon* (1996).

Tijdens de periode van hervormingen die vanaf 1978 door Deng Xiaoping waren ingevoerd, kwamen de sociale veranderingen in een stroomversnelling terecht. Jinhua betoogt dat de Chinese bevolking in deze overgangsfase geconfronteerd werd met het fetisjisme van geld, lust en angsten op het gebied van overleving en status. De Amerikaanse dollar en erkenning vanuit het westen werden de hoogste standaarden van succes.<sup>160</sup> Deze snel veranderende maatschappij zorgde voor veel angst en onzekerheid. Volgens Jinhua wendden mannelijke regisseurs onder invloed van deze fenomenen in de jaren tachtig en negentig, een nieuwe narratieve strategie aan. Ze projecteerden, aldus Jinhua, hun 'persoonlijke en sociale crises en angst op de vrouwelijke rollen'.<sup>161</sup> In *Cinema and desire* (2002) stelt Jinhua dat er vanaf dat moment een beeld verscheen van de 'nieuwe vrouw' in contemporaine Chinese cultuur. 'Hysterische', 'hebberige', en 'irrationele' vrouwen werden geconstrueerd als de bron van al het kwaad dat de oorzaak was van angsten en dilemma's van de man. Cinema kon een imaginaire oplossing bieden voor de sociale crises waarin de man zich bevond – of in de woorden van Jinhua 'castration anxiety' van de man.<sup>162</sup> De mannelijke regisseurs deden dit door het criminele gedrag van de man over te dragen aan de vrouw, aldus Jinhua.<sup>163</sup> De vrouw was de oorzaak van het tragische lot van de man. Door haar waren de mannelijke personages 'zwak, timide, vernederd en ruggegraatloos'. Deze portrettering van de vrouw is totaal verschillend van de voorgaande Mao-periode, waarbij vrouwen zichzelf wegcijferden voor het collectief en volledig inzetten voor de revolutie.

Mao Zedong had tijdens zijn leiderschap gelijkheid van vrouwen hoog op de agenda gezet: 'Everything male comrades can do, female comrades can do also'. Dit hield echter in dat vrouwen zich moesten conformeren aan de man. In feite werd het vrouwelijke gender 'uitgewist' en werd er van vrouwen verwacht dat ze zich mannelijk gedroegen en kleedden. Vrouwelijke verschillen werden onderdrukt, terwijl gelijkheid werd gepropageerd – wat in feite betekende: zijn zoals de man. Schrijfster Tang Lifei zei hierover: 'It was another kind of murder of human nature, the women's nature'.<sup>164</sup> De vrouwen in films uit deze periode – zoals *The red detachment of women* (1961) geregisseerd door Xie Jin – reflecteerden het ideaalbeeld van Mao. 'Gedeseksualiseerde' vrouwen die hun leven inzetten voor de communistische revolutie speelden in propagandistische films vaak de hoofdrol. Deze vrouwen hielden zich bezig met

---

<sup>159</sup> Ibidem, 128-129.

<sup>160</sup> Jinhua, 'Rewriting Chinese women', 202.

<sup>161</sup> Jinhua e.a., *Cinema and desire*, 132.

<sup>162</sup> Jinhua, 'Rewriting Chinese women', 202.

<sup>163</sup> Jinhua e.a., *Cinema and desire*, 132.

<sup>164</sup> Mayfair Mei-hui Yang, 'From gender erasure to gender difference: State feminism, consumer sexuality, and women's public sphere in China', in: Mayfair Mei-hui Yang (ed.), *Spaces of their own. Women's public sphere in transnational China* (Minnesota 1999) 35-67, 49.

zwaar werk, zoals oliewinning, of werkten in de koolmijnen en waren rolmodel voor de 'iron girls'.<sup>165</sup>

De economische hervormingen en de markteconomie betekenden een terugkeer van de seksuele vrouw in de massamedia. De nieuwe consumptiecultuur is gebaseerd op genderonderscheid en de viering en uitbuiting van vrouwelijke schoonheid en seksualiteit. Maar zoals Mayfair Mei-hui Yang opmerkt, is dit genderonderscheid asymmetrisch, aangezien de male gaze het vrouwelijke lustobject domineert.<sup>166</sup> De vrouw vormt haar zelfbeeld namelijk naar de mate van plezier die ze bij de man opwekt.<sup>167</sup> Volgens Huang Shuqin – regisseur van *Human, woman, demon* (1987) – zijn er grote overeenkomsten tussen de Culturele Revolutie en de gecommmercialiseerde maatschappij:

'Both the Cultural Revolution and commercialized society today are based on male power. In this respect, they are the same. The difference is that during the Cultural Revolution, men wanted women to become masculinized. In commercial society today, however, men want women to become feminized. Both periods are men telling us what to do, so in terms of male power, they are basically equivalent.'<sup>168</sup>

In mijn optiek gaat deze vergelijking erg ver, maar dit neemt niet weg dat er zeker overeenkomsten zijn wat betreft mannelijke dominantie.

## Vrouwelijke regisseurs

Dai Jinhua is van mening dat de vrouw, in deze seksuele economie, onderworpen wordt aan Laura Mulvey's 'to-be-looked-at-ness'. In mainstream films geregisseerd door Chinese vrouwen is dit niet anders. Dit lijkt een overblijfsel van de Maoperiode te zijn, waarin vrouwen zich behoorden te gedragen als mannen. Het succes van vrouwelijke regisseurs wordt namelijk gespiegeld aan de mate waarin zij het 'talent' hadden films te maken die niet te onderscheiden zijn van films gemaakt door mannen.<sup>169</sup> De vrouwen accepteren op deze manier de dominantie van de man in deze industrie. Hoe meer zij in staat zijn hun gender te verbergen, hoe succesvoller ze zijn. Het tegenovergestelde gaat hier ook op. Is de film duidelijk van de hand van een vrouw, dan zal hij niet als volwaardig worden beschouwd. De vrouwelijke karakters in deze films – net als in films geregisseerd door mannen – zijn geen 'narrating subjects' en worden niet

---

<sup>165</sup> Yang, 'From gender erasure to gender difference', 43.

<sup>166</sup> Ibidem, 50.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Huang Shuqin, geciteerd in: <sup>168</sup> Mayfair Mei-hui Yang, 'From gender erasure to gender difference: State Feminism, consumer sexuality, and women's public Sphere in China', in: Mayfair Mei-hui Yang (ed.), *Spaces of their own. Women's public sphere in transnational China* (Minnesota 1999) 35-67, 50. 35.

<sup>169</sup> Jinhua e.a., *Cinema and desire*, 134.

op een fundamentele manier verbonden met belangrijke historische gebeurtenissen. Bovendien zijn ze nauwelijks de eigenaar van een 'desiring gaze', maar juist het object hiervan. In *Cinema and desire* (2002) zei Dai Jinhua:

'[T]he female gender not only rarely manifests itself as a narrative position or a visual vantage point, but it also seldom emerges as a distinct feature characterizing the film's material structure, plot development, characterization, narrative style and cinematic language.'<sup>170</sup>

Voor de meerderheid van de vrouwelijke regisseurs is feminisme klaarblijkelijk geen drijvende kracht achter hun creatieve werk. Huang Shuqin en Ning Ying zijn beiden voorbeelden van vrouwelijke regisseurs die in interviews vaak ontkend hebben zich bezig te houden met feminisme en *women's issues*. Bovendien wordt feminisme in China geassocieerd met agressieve, beha-verbrandende vrouwen. Voor veel Chinese vrouwen komt de bevrijding van de vrouw als concept voort uit het marxisme, niet het feminisme. Li Xiaojiang, redacteur van de eerste serie publicaties van vrouwenstudies in China in 1989, is van mening dat westers feminisme irrelevant is in haar land. De bevrijding van vrouwen is de uitkomst van een socialistische revolutie en niet van feministische bewegingen. De sociale revolutie legitimeert het concept van seksegelijkheid via staatsideologie en sociaal discours.<sup>171</sup> In het socialistische China staat klasseverschil boven genderverschil. Li Xiaojiang spreekt daarom ook liever van 'feminism with Chinese characteristics'. Deze specifieke Chinese kenmerken zijn: 'the nation as a point of departure, woman the object of research, a comparison between East and West, and men and women as a means of approach'.<sup>172</sup>

Dat de vrouwelijke regisseurs ontkennen er een feministische agenda op na te houden, betekent niet dat ze geen films maken over vrouwen en vrouwenonderwerpen. Sinds het midden van de jaren tachtig is er een grote markt ontstaan voor zogenaamde vrouwenfilms. Maar, zoals Dai Jinhua zei, is er geen doorbraak in de narratieve structuur of experiment in het taalsysteem (specifiek op vrouwen gericht). Er ontbreekt nog steeds een vrouwelijke stem en een vrouwelijk perspectief. Bovendien zijn cameravrouwen heel schaars. Cui Shuqin, auteur van *Women through the lens* (2003) zegt dat het zelfbewustzijn van de Chinese vrouwelijke regisseurs aan het groeien is. De narratieve structuur blijft echter conventioneel, evenals de manieren waarop de vrouw wordt gerepresenteerd: als sociaal, cultureel of politiek symbool, in plaats van 'vrouw' op zichzelf.<sup>173</sup> De opkomst van vrouwelijk zelfbewustzijn, maar het gebrek

---

<sup>170</sup> Ibidem, 133.

<sup>171</sup> Cui Shuqin, *Women through the lens. Gender and nation in a century of Chinese Cinema* (Honolulu, 2003) 173.

<sup>172</sup> Li Xiaojiang, geciteerd in: Cui Shuqin, *Women through the lens. Gender and nation in a century of Chinese Cinema* (Honolulu, 2003) 173.

<sup>173</sup> Shuqin, *Women through the lens*, 183.

aan vrouwelijke cinemaesthetiek is een centraal probleem bij de productie van vrouwenfilms. Ning Ying, regisseur van de Vijfde generatie, is een van de weinigen die redelijk succesvol gepoogd heeft een vrouwelijke visie en subjectiviteit te tonen. Haar films *For Fun* (1993) en *On the beat* (1995) hebben geen seksuele *gaze* en de vrouw staat niet symbool voor sociopolitieke kwesties. Opmerkelijk in deze films is het bijna geheel ontbreken van vrouwelijke personages. Een narratie vanuit een vrouwelijk perspectief ontbreekt dus nog steeds. De vrouwen die echter wel getoond worden, zijn door Ning Ying niet tot seksueel object gemaakt, waarmee zij zich onderscheidt van vele andere vrouwelijke regisseurs. In haar laatste deel van de Beijing trilogie, *I love Beijing* (2001), stapt Ying daarentegen toch weer af van haar neutrale perspectief. *I love Beijing* heeft dan wel een vrouwelijk en mannelijk perspectief in het narratief, maar er is nu wel sprake van een male gaze. Ning Ying lijkt hiermee zich te conformeren aan de commerciële productie eisen, maar een nadere beschouwing, leert dat dit een ander doel dient. Dit komt in de hieropvolgende analyse aan bod.

In mijn analyse van de geselecteerde films van mannelijke en vrouwelijke regisseurs van de Vijfde en Zesde Generatie zal ik proberen te achterhalen op wat voor manier de (stedelijke) Chinese vrouw is geportretteerd sinds 1992. De filmtheorie die ik heb gekozen bij het analyseren van de films is een hybride versie van de 'reflectiethese' en de hierboven besproken kritiek van Claire Johnston en anderen die wijst op de invloed van de ideologie van de makers. Film wordt zodoende niet beschouwd als een letterlijke weerspiegeling van de werkelijkheid, omdat de inhoud ervan wordt gekleurd door de denkbeelden van de maker. Dit laatste is voor mijn onderzoek zo relevant, omdat ik mij juist richt op de mening en daarbij boodschap van de regisseur zelf. Verder is voor de bepaling van de ideologie van de film en diens regisseur, mijns inziens, Mulvey's male gaze een verhelderend instrument. Ik heb voor deze aangepaste theorie gekozen, omdat dit de mogelijkheid biedt om de denkbeelden van de cineast bloot te leggen.

## Hoofdstuk 4

### Sociale kritiek in Chinese cinema

In dit hoofdstuk wil ik de films van vier prominente Chinese cineasten nader beschouwen om te onderzoeken of en hoe de sociale veranderingen in de steden tijdens de hervormingsperiode tot uiting komen in de films die gemaakt zijn in de periode vanaf 1992. Het doel hierbij is te achterhalen wat de houding van de regisseurs is ten opzichte van de economische hervormingen (specifiek de positie van de vrouw).

Ik zal zes films analyseren van vier regisseur van de Vijfde en Zesde Generatie. Van de Vijfde Generatie: Zhang Yimou's *Happy Times* (2000) en Ning Ying's Beijing-trilogie *For Fun* (1992), *On the beat* (1995) en *I love Beijing* (2010). Van de Zesde Generatie: Jia Zhangke's *Unknown Pleasures* (2002) en Yu Li's *Lost in Beijing* (2007). Ik richt mij hierbij op de meest in het oog springende aspecten die betrekking hebben op het onderwerp. Ten slotte analyseer ik op wat voor manier de films de werkelijke positie van de vrouw weerspiegelen.

### De Vijfde Generatie

Filmregisseurs in China worden vaak met een generatie aangeduid, wat te maken heeft met de periode van afstuderen aan de filmacademie. De regisseurs van de door mij behandelde periode behoren tot de Vijfde en Zesde Generatie. De Vijfde Generatie begon in 1978 met de studie aan de Beijing Film Academie, die net heropend was, en studeerde af in 1982. De studenten waren allemaal geboren in de jaren vijftig en groeiden op in de roerige politieke periode van de jaren zestig. Deze generatie filmmakers begonnen hun studie tijdens de economische hervormingen. Het Opendeur beleid had tot gevolg dat deze filmstudenten in aanraking kwamen met westerse films (vooral Europese *artfilms*) en een aantal raakte er sterk door beïnvloed. Ze begonnen in hun werk de Culturele Revolutie te behandelen door middel van complexe verhalende structuren, meerduidig symbolisme en suggestieve beeldspraak. De films hadden nog steeds een politieke boodschap, maar poogden vraagstukken te verkennen in tegenstelling tot het klakkeloos reproduceren van staatsbeleid. Bekende leden van de Vijfde Generatie zijn Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang en Ning Ying. De films van deze groep waren vanwege de thematiek en esthetiek voorheen alleen bekend bij intellectuelen en studenten. Dit veranderde toen Zhang Yimou met de film *Red Sorghum* (1987) in 1988 op het filmfestival van

Berlijn een Gouden Beer won. Van deze generatie zou een aantal regisseurs brede bekendheid genieten in zowel binnen- als buitenland.<sup>174</sup> Er zijn veel verschillen tussen de leden onderling, maar ze hebben een belangrijke gemene deler: ze leveren kritiek de ontwikkeling van China. Dit doen ze door de politieke, sociale en culturele geschiedenis van het land kritisch onder de loep te nemen. De generatie staat bekend om het gebruik van 'nationale allegorieën', waarbij de vrouw opmerkelijk vaak - als slachtoffer van de oude patriarchale gemeenschap - symbool staat voor de 'backwardness' van China. Ze richtten zich dan ook vaak op de gesloten landelijke gemeenschap die de oude traditionele waarden in stand houdt. Voorbeelden hiervan zijn Chen Kaige's *Yellow Earth (Huang tu di)* (1984) en *Ju Dou* (1990) van Zhang Yimou. Hiermee scheppen ze een nieuw beeld van China, dat vaak niet in overeenstemming is met de officiële staatsideologie. Deze 'nationale allegorieën' zijn in overeenstemming met de *western gaze*, waarbij China de 'Other' is. Het verleden van China werd object van zelfkritiek of juist van mystiek.<sup>175</sup> De Chinese critici oordeelden dan ook dat het een aangenomen strategie was van de regisseurs om het westerse publiek voor zich te winnen. Daarnaast is de meerderheid van deze films ontstaan uit een co-productie met buitenlandse investeerders, die ook eisen stelden aan thematiek en esthetiek. Volgens de critici hielden ze geen rekening met het thuispubliek, dat zich niet herkende in deze achterhaalde personages. De Chinese opvatting bestond dat deze regisseurs:

'unveil the nation's weakness and ugliness to Westerners and vilify the nation's character in return for favorable reviews at international film festivals like Cannes, Venice, or Berlin'.<sup>176</sup>

Toch kan niet ontkend worden dat deze Vijfde Generatie ervoor gezorgd heeft dat de Chinese cinema over de hele wereld bekendheid heeft gekregen en gerespecteerd wordt.

## Zhang Yimou

Zhang Yimou heeft een grote bijdrage geleverd aan het succes van de Chinese cinema in binnen- en buitenland en is een van de bekendste leden van de Vijfde Generatie. Zijn debuut *Red Sorghum* (1987) gooide, zoals gezegd, hoge ogen bij het internationale publiek. Sindsdien is zijn werk vaak in het buitenland vertoond. De film *Ju Dou* (1989) – over een affaire van een mishandelde vrouw met haar neef – leverde hem een Oscarnominatie op voor beste buitenlandse film. Andere bekende films van Zhang uit de jaren negentig zijn *Raise the Red Lantern* (1991), *The Story of Qiuju* (1992) en *To Live* (1994), waarmee hij wereldwijde erkenning verwierf. Zhang Yimou kreeg veel kritiek vanuit zijn eigen land, dat hem ervan betichtte te veel

---

<sup>174</sup>Kristin Thompson en David Bordwell, *Film history. An introduction* (New York 2003) 650.

<sup>175</sup> Xiaoping Lin, *Children of Marx and Coca-Cola. Chinese Avant-garde art and independent cinema* (Honolulu 2010) 93.

<sup>176</sup> Ibidem.

te conformeren aan de wensen van het westerse publiek en daarmee de Chinese geschiedenis te oriëntalistisch afschilderde. *Keep Cool* (1997) en *Happy Times* (2000) waren een breuk met zijn andere werk, omdat deze films over het contemporaine stedelijke leven gingen. Met het visuele *martial arts*-spektakel *Hero* (2002) sleepte Zhang wederom een Oscar nominatie in de wacht. Het *martial arts* thema was een groot succes en *House of the Flying Daggers* (2004) en *Curse of the Golden Flower* (2006) waren hier een voortzetting op. In 2008 regisseerde hij de openingsceremonie van de Olympische Spelen in Beijing. Deze laatste films en de openingsceremonie veroorzaakten weer controverse, omdat de westerse critici hem ervan beschuldigden te veel naar de pijpen te dansen van de Communistische Partij. Zhang zegt zelf niet geïnteresseerd te zijn in politiek. Over de film als spiegel van de samenleving zei Zhang in een interview:

'I think all the details in the film will reflect the spirits of a particular period of time. For example, when you look at films shot 20 years ago, through details, you will experience the time, which is very natural. The period always leaves some mark in the film, and reflects the change of society or the political situation and about what people were thinking at the time.'<sup>177</sup>

Dit geldt zeker voor *Happy Times*, waarin de onzekerheden die tijdens de periode van economische transformatie speelden duidelijk weerspiegeld worden.

#### *Happy Times (Xingfu shiguang, 2000)*

In *Happy Times* heeft de oude gepensioneerde fabriekswerker Lao Zhao na achttien mislukte huwelijksaanzoeken eindelijk een kandidaat gevonden. Een gescheiden, dikke vrouw – die met haar verwende zoon (een typische 'kleine keizer') en blinde (verwaarloosde) stiefdochter woont – is bereid om met hem te trouwen, mits hij 50,000 yuan voor de bruiloft over heeft. Om haar in te pakken doet Zhao zich daarop voor als de eigenaar van het hotel 'Happy Times', dat in werkelijkheid een opgeknapte bus is in een bos, waar stelletjes gebruik van kunnen maken. Zijn verloofde vraagt hem de zorg op zich te nemen van haar blinde jonge stiefdochter Wu Ying, waar ze stiekem vanaf wil. Zhao belooft haar een baantje als masseuse te geven in zijn hotel. Zhao en zijn vrienden richten in een verlaten fabriek een ruimte in waarvan ze Wu Ying laten geloven dat het de massagesalon van het hotel is. Om beurten doen ze zich voor als klanten van het meisje en geven haar nagemaakt papieren geld. De groep raakt al snel gesteld op het meisje en zij voelt zich op haar beurt voor het eerst geliefd. Ondertussen komt Zhao erachter dat zijn verloofde is getrouwd met een rijkere man. Onderweg naar huis wordt hij aangereden door een vrachtwagen

---

<sup>177</sup> Auteur onbekend, 'An interview with Zhang Yi Mou', *Asianconnections.com* (6 maart 2002) <http://v1.asianconnections.com/entertainment/interviews/2002/06/13/zhang.yimou/> (21 januari 2012).



en belandt zwaar gewond in het ziekenhuis. Het meisje is er ondertussen achter dat ze niet in een echt hotel werkt en wat de vrienden voor haar doen. Bezwaard vanwege de last die ze Zhao bezorgt, besluit ze weg te gaan, niet wetende dat Zhao in coma in het ziekenhuis ligt. Ze spreekt op haar taperecorder een afscheidsboodschap in waarin ze hem bedankt voor de gelukkige dagen bij hem en zijn vrienden.

Zhang Yimou staat bekend om zijn films die bol staan van de symboliek en verwijzingen. *Happy Times* kan gezien worden als een eenvoudig verhaal van een man die, om te kunnen trouwen, met tegenzin de zorg van een hulpeloos meisje op zich neemt, waar hij uiteindelijk een band mee opbouwt. Wie aandachtiger kijkt, ziet echter dat de film een allegorie voor het kapitalisme is. Of eerder, een film die over de moeilijkheden en conflicten gaat die bij de kapitalistische transitie horen. Zhao vertegenwoordigt een oude generatie die moeite heeft met de manier waarop tegenwoordig geld verdiend kan worden, maar er wel afhankelijk van is. Om 50.000 yuan voor de bruiloft bijeen te sprokkelen, openen Zhao en Fu 'Happy Times' – de opgeknapte bus. Zhao, nog van de oude stempel, krabbelt echter terug als hij er achter komt dat de stelletjes, eenmaal binnen, de deur willen sluiten. Zhao is van mening dat een ongetrouwde man en vrouw niet samen in een afgesloten ruimte kunnen verblijven, zonder dat het verdenkingen met zich meebrengt. De volgende scène is illustratief voor de botsing van oude waarden met de nieuwe werkelijkheid:

Zhao: 'De deur mag niet op slot.'

Fu: 'En geld verdienen dan?'

Zhao: Ik zou liever geen geld verdienen. Ik zou liever niet... Ik moet trouwen. Maar de deur mag niet op slot!'

Fu: 'Denk er eens over na. Verdienen we geld op deze manier?'

Zhao: 'De deur wordt niet op slot gedaan!'

Fu: 'Je gooit gemakkelijk verdiend geld weg. Jij bent degene die nog steeds geen geld heeft! Ik moet wat dingen regelen. Denk na... Hoe krijg je anders wat je nodig hebt?'

Zhao: 'Niemand doet de deur op slot!'

Al snel staat er een stelletje voor de deur dat de bus in wil. Zhao, die het stelletje niet alleen wil laten, krijgt 100 yuan aangeboden om een watermeloen voor het paar te kopen. Ook al is het duidelijk een truc om hem weg te krijgen, neemt Zhao het geld uiteindelijk toch aan. Zhao ziet in dat hij zijn principes aan moet passen, als hij geld wil verdienen om te trouwen.

De vrouwelijke hoofdrolspelers, Zhao's verloofde en Wu Ying, kunnen geïnterpreteerd worden als symbolen van de economische hervormingen. De materialistische, gemene stiefmoeder die duidelijk uit is op geld staat symbool voor het kapitalisme. Ze buit Wu Ying uit als huissloofje en geeft haar slecht te eten. Het dure Häagen Dasz ijs (een duidelijke verwijzing

naar globalisering) is bijvoorbeeld alleen voor haar verwende, dikke zoontje bedoeld. De hulp van Zhao aan Wu Ying kan gezien worden als een verwijzing naar hulp bij de toetreding tot de kapitalistische wereld. Zhao en zijn vrienden begeleiden en beschermen de blinde Wu Ying, die zonder hun steun moeilijk kan overleven. Zhao kan hier symbool staan voor de oude (communistische) maatschappij, die hulp biedt aan de zwakkeren in de samenleving die dat nodig hebben. Het bedrog van Zhao, waarmee hij het meisje om de tuin leidt, wordt door Zhang Yimou niet veroordeeld, maar eerder verbeeld als goedheid en bezorgdheid. De onzekerheid die de regisseur opwekt als het blinde meisje uiteindelijk alleen de stad in trekt en de onduidelijkheid over Zhao's gezondheid, is symbolisch voor de angst en onzekerheid die de nieuwe wereld voor velen met zich mee brengt. Zo schrijft bijvoorbeeld ook David Leiwei Li dat de film een voorstelling is van de ontluikende Chinese publieke sfeer: 'the vast discursive space between a thriving, omnipresent market and a retreating, decentralized state power.'<sup>178</sup>



*Beelden van het oospronkelijke einde. Links: Zhao in coma na het ongeluk. Rechts: De blinde Wu Ying alleen in de stad.*

Het hierboven beschreven einde is echter niet uitgebracht in China. Er bestaan twee versies van de film. In de Chinese versie krijgt Zhao geen ongeluk, maar wordt de fabriek met de nep massagesalon neergehaald door bulldozers. In plaats van de waarheid op te biechten aan Wu Ying, leidt Zhao het meisje naar het massagebed, dat nog overeind staat. Daar leest hij de door hem verzonden brief van haar vader aan haar voor, waarin staat dat haar vader Wu Ying op komt halen zodra hij genoeg geld heeft. Dit einde is beduidend minder somber, want Zhao en het meisje zijn nog samen. Wel is er in beide versies een einde gekomen aan de utopie die Zhao creëerde voor het meisje. De censoren wilden waarschijnlijk niet dat de veranderingen die de economische hervormingen met zich mee brachten te veel in verband werden gebracht met angst en onzekerheid.

---

<sup>178</sup> David Leiwei Li, 'Capturing China in globalization. The dialectic of autonomy and dependency in Zhang Yimou's cinema', *Texas Studies in Literature and Language*, 49,3 (2007) 293-317, 304.

De ideologie van *Happy Times* is niet zozeer een kritiek op de economische veranderingen zelf, maar eerder op de uitwerking die het kan hebben op bepaalde mensen. Zhang levert met zijn film kritiek op de obsessie met geld en het daarmee gepaard gaande materialisme in de hedendaagse Chinese maatschappij. Dit krijgt zijn neerslag in het vrouwelijke karakter van Zhao's verloofde en haar zoontje. De gierige stiefmoeder buit Wu Ying uit en is alleen maar uit op het (weliswaar niet bestaande) geld van Zhao. Het overgewicht van haar en haar zoontje reflecteert de ongebreidelde hebzucht en gulzigheid. De originele versie van de film is voor dit onderzoek de meest relevante bron voor Zhang Yimou's eigen opvattingen. Ondanks de somberder toon van het einde van deze versie, waardoor de kijker achterblijft met een gevoel van bezorgdheid over de toekomst, overheerst het gevoel van de goedheid van mensen.

Het gebrek in *Happy Times* aan een specifieke male gaze draagt bij aan het gevoel dat het niet Zhang Yimou's wens was om vrouwen op wat voor manier dan ook tot een seksueel object te maken. Tevens portretteert hij vrouwen niet in het bijzonder als slachtoffer van de economische hervormingen. Wu Ying's stiefmoeder lijkt er juist gretig gebruik van te maken, door een rijke man te trouwen om in luxe te leven. Het materialisme van deze vrouw maakt zelfs van Zhao een slachtoffer in plaats van andersom. Dat Wu Ying lange tijd onderdrukt wordt door haar stiefmoeder lijkt eerder te liggen aan het feit dat ze niet haar eigen dochter is en ook nog blind, dan dat ze een meisje is. Bovendien tonen de laatste beelden van de film een Wu Ying die daadkrachtig en met een opgeheven hoofd de onbekende wereld in trekt. Haar trotse houding doet geloven dat er, ondanks alle onzekerheid, hoop is voor het meisje.

## Ning Ying

Ook in Ning Ying's films wordt de tijdgeest van economische transformatie weerspiegelt. Ning Ying is een van de weinige vrouwelijke regisseurs van de Vijfde Generatie. Ze heeft onder andere training genoten bij de Italiaanse regisseur Bernardo Bertolucci, als assistent regisseur bij *The Last Emperor* (1987). *For Fun* (1992) was het eerste deel van haar drieluik over Beijing. Ze maakte hiermee deel uit van de zojuist ontluikende 'New Urban Cinema', die gebruik maakte van een documentaire stijl en het dagelijks leven van de gewone stedelijke bewoners toonde. *On the Beat* (1995), de tweede film over Beijing, was een sterk neo-realistische film en won internationale prijzen (Zilveren Mongolfière in Nantes in 1995). *I love Beijing* (2001) was het laatste deel van de Beijing trilogie. Het drieluik toont de realistische werkelijkheid van mensen die omgaan met de sterke veranderingen die Beijing in de laatste jaren heeft doorgemaakt. In elke film richt Ning zich op een andere generatie die zich staande probeert te houden in deze periode van transformatie. In *For Fun* is het de oudere gepensioneerde generatie, in *On the beat* zijn het de dertigers en in *I love Beijing* zijn het de jongvolwassenen. Voor de eerste twee delen van het drieluik gebruikte Ning Ying alleen maar niet-professionele acteurs. In *On the beat*

spelen de agenten zelfs zichzelf. Dit was in de traditie van het Italiaanse neorealisme, waar amateurs gebruikt werden om zo natuurlijk mogelijke acteerprestaties te behalen.

### *For Fun (Zhao Le ,1992)*

In *For Fun* staat een groep senioren centraal die samenkomt in een park om Chinese opera te zingen. De net gepensioneerde Han sluit zich aan bij de groep en regelt zelfs een zaaltje waar ze samen kunnen zingen. De oude Han, die duidelijk moeite heeft met zijn pensioen, voelt zich nutteloos en overbodig. Op weg naar het badhuis betrapt hij een geestelijk gehandicapte jongen die stiekem naar binnen probeert te gluren om meisjes te zien. Han ontfermt zich over de jongen die naar hem luistert en tegen hem op kijkt. Bij het opera-groepje brengt de gepensioneerde Han intussen een hiërarchische structuur aan en wordt tot leider verkozen. Han ontpopt zich al snel tot een ware dictator en stelt strenge maatregelen op waar de leden zich aan moeten houden. Dit zorgt er uiteindelijk voor dat het groepje zich tegen hem keert en hem er aan herinnert dat ze voor hun plezier zingen. Han realiseert zich dat hij zich neer moet leggen bij het feit dat hij niet meer werkt en meer plezier moet gaan hebben en genieten van vriendschap. De ouderen gaan uiteindelijk weer met z'n allen in het park zingen, 'for fun'.

In *For Fun* behandelt Ning Ying de culturele en economische transitie van Beijing. Ze legt niet alleen een verdwijnend fenomeen van de Chinese cultuur vast (de Peking opera), ze toont ook de levens van de oudere generatie in een zoektocht naar zingeving, nu deze niet meer echt meetellen in de maatschappij. Han voelt zich duidelijk ontheemd door het verlies van zijn baan. Er wordt gesuggereerd dat hij een weduwnaar is en het ontbreken van een gezin en een vrouw (waarvan alleen een foto getoond wordt) draagt bij aan dit gevoel. De afwezigheid van vrouwen in de film is opvallend. Bijvoorbeeld, als Han de gehandicapte jongen betrapt op het begluren van vrouwen in het badhuis via een raam, worden de vrouwen niet getoond. Alleen het gepraat van het badhuis is te horen. De afwezigheid van vrouwen in Han's leven versterken een gevoel van gemis. Shuqin Cui schrijft dat het verlies van zijn vrouw en het ontbreken van een familie Han's eenzaamheid verklaren. 'The change in family structure isolates the elderly in urban reality,'<sup>179</sup> aldus Cui. De scène waarin een van de senioren door een journalist geïnterviewd wordt, illustreert Cui's bewering. De oude man zegt:

'Nu heeft elke familie één kind. De zogenaamde kleine keizer die nogal verwend is. Hij gedraagt zich alsof hij mijn grootvader is. Als er iets misgaat, krijg je een uitbrander.'

Het operagroepje is de enige plek waar hij zich gewaardeerd voelt. Het is duidelijk dat er binnen de nieuwe familiestructuur geen plaats is voor de ouderen en hun wensen. Zowel de Peking

---

<sup>179</sup> Cui, *Women through the lens*, 198.

opera als de ouderen worden verdreven naar de marges van de stad. Ning Ying toont bovendien beelden van de oude stad die afgebroken wordt, waar plaats gemaakt moet worden voor de nieuwe werkelijkheid. Deze beelden zijn symbolisch voor de situatie waarin de ouderen zich bevinden. Het operagroepje en de gehandicapte jongen vervullen uiteindelijk voor Han de rol van een surrogaat familie.



*De foto van Han's vrouw aan de muur.*



*Han's surrogaatfamilie (zonder vrouwen).*

#### *On the beat (Ming jing gu shi ,1995)*

*On the beat* toont de dagelijkse beslommeringen van politieagenten in Beijing. De film speelt zich af in een periode dat het politieapparaat, net als de hele stad, hervormingen onderging. De hoofdrolspeler Yang Guoli heeft de jonge Wang Liangui in training, die hij onderwijst in de taken van het stedelijke Openbaar Veiligheidsbureau. Deze taken bestaan onder andere uit triviale bezigheden, zoals het vangen van een loslopende hond met hondsdolheid en de ondervraging van 'criminelen' (zoals een man die plaatjes van naakte vrouwen verkoopt en een hondeneigenaar die zijn hond niet weg wil geven en een politieagent uitscheldt). De hervormingen hebben het politieapparaat getransformeerd van een instrument van een totalitair regime naar een instrument voor de wetshandhaving en surveillance. De gebeurtenissen in de film tonen aan dat sommige personages moeite hebben met de nieuwe taakomschrijving. Een agent vindt het bijvoorbeeld verkeerd om wetsovertreders weer vrij te laten, nadat ze een boete hebben betaald. De ondervraging van Yang van een verdachte illustreert dit:

Verdachte: 'Doe wat je wilt. Ik betaal de boete wel.'

Yang: 'Denk je dat een paar van je luizige centen dit oplossen?'

Verdachte: 'Wat stel je voor?'

Yang: 'Dat je je aan de wet houdt!'

Later in de ondervraging biedt de verdachte nogmaals aan de boete te betalen.

Verdachte: 'Als ik de boete moet betalen, dan betaal ik de boete. Ik betaal de tegemoetkoming.'

Yang: 'Ik wil niets over je geld horen. Denk je dat geld alles kan oplossen?'

De agent heeft moeite met het feit dat de ordehandhaving niet meer is gebaseerd op politieke machtsregels, maar op economische en bureaucratische regels. Degenen die meer zeggenschap lijken te hebben dan de politieagenten zijn de vrouwen van de buurtcommissie – een overgebleven instrument van de overheid om de bevolking te controleren. De commissie bestaat uit vrouwen die allen een specifieke taak hebben: familieplanning, vrouwenzaken, sociale veiligheid, gezondheid of conflictbemiddeling. Het toezicht op familieplanning is de belangrijkste taak van de commissie. In een scène legt de commissie aan Wang Liangui uit wat ze precies doet:

'We beschouwen vrouwen tussen 15 en 49 van kinddragende leeftijd. We hebben 130 ongetrouwde vrouwen in ons gebied. We moeten ons ook over de ongetrouwden ontfermen. In de jaren tachtig zou een ongetrouwd, samenwonend stel gearresteerd worden. Nu is de wet onverschillig ten opzichte van liefdesbetrekkingen en seks voor het huwelijk. Slechts de waakzaamheid van de mensen kan hen in bedwang houden. Bekijk deze dossiers eens. Hierin worden de anticonceptie-methoden voor alle vruchtbare vrouwen in het gebied opgesomd. Deze vrouwen gebruiken een spiraaltje, deze gebruiken condoms, deze de pil en deze zijn ongetrouwd. Elke maand bezorgen we hun anticonceptiemiddelen.'

Deze vergaande maatregelen doen denken aan de controle die de *danwei* vroeger uitoefenden. De commissie wordt zelfs door de politie ingeschakeld om te achterhalen welke huishoudens honden hebben. De staat heeft zich dus nog lang niet uit alle aspecten van het leven teruggetrokken.



*De vrouwen van de buurtcommissie.*

De vrouwen van de commissie zijn niet de enige vrouwen in *On the beat*. Yang Guoli is getrouwd en heeft een kind. Zijn vrouw worstelt met de 'double burden' van werk en gezin. In een verhaaltje aan hun zoon probeert ze kritiek te leveren op het feit dat haar man haar helemaal niet helpt.

Yang's vrouw:

'Er was eens een grote tijger die een kleine tijgerzoon had. De grote tijger deed niets aan het huishouden. Elke dag kleepte de moeder het welpje aan en bracht het naar school. Daarna moest ze nog naar haar werk, boodschappen doen en het avondmaal bereiden. Thuis hielp de grote tijger nooit mee omdat hij bang was dat zijn collega's hem voor watje uit zouden maken. De grote tijger draaide de avonddienst en als hij thuis was sloep hij alleen maar...'

Yang:

'Hey, hou eens op met die onzin! In *Kinderzorg Nieuws* staat dat ouders geen zelfverzonnen verhaaltjes moeten vertellen. Het is het verstandigst om boeken te kopen die vanaf vroege leeftijd traditionele socialistische waarden onderwijzen en die het intellect helpen te ontwikkelen. Luister eens naar die onzin van je: een grote tijger die de avonddienst draait!'



*Yang ligt op bed en bemoeit zich niet met het huishouden.*



*Yang's vrouw is ontevreden over haar dubbele last.*

In *On the beat* verbeeldt Ning Ying de worstelingen van Yang Guoli en zijn collega's met de nieuwe taakomschrijving van de politie. Bovendien is Yang's vrouw ontevreden over zijn nachtdiensten en zijn onwil om mee te helpen in het huishouden en de opvoeding van hun zontje. De film is hierdoor exemplarisch voor de werkelijkheid van de gewone stedelijke inwoners die zich proberen aan te passen aan de getransformeerde stad.



*Transformatie van de stad: oude buurten, met daarachter de uitbreiding van de nieuwe gebouwen.*

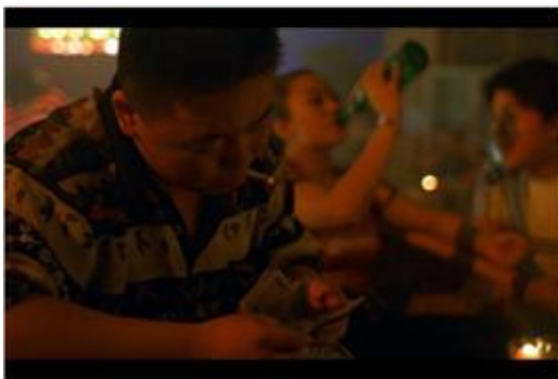
*I love Beijing (Xiari nuanyangyang, 2001)*

Het leven van de jonge taxichauffeur Dezi staat centraal in *I love Beijing*. Zijn vrouw wil van hem scheiden omdat ze vaak alleen is door zijn onregelmatige en lange werktijden. Dezi is zelf ongelukkig over de scheiding en laat haar met tegenzin gaan. Vervolgens krijgt hij verhoudingen met verschillende meisjes die hij oppikt met zijn taxi. Hij gaat op zoek naar de juiste persoon om een relatie mee te beginnen, terwijl hij ondertussen met allerlei meisjes flirt. Naast zijn zoektocht naar meisjes zien we ook de zoektocht naar rijke klanten die hij in zijn taxi rond rijdt. De ontmoetingen met de rijke mensen die zich verheven voelen boven anderen tonen de groeiende kloof tussen arm en rijk. In *I love Beijing* toont Ning het dagelijks gevecht van China's arme mensen, voornamelijk plattelandsmigranten, om hun dromen te realiseren in de grote stad. Ze moeten hun familie onderhouden terwijl ze de slechtst betaalde baantjes krijgen. De harde dagelijkse realiteit van deze levens wordt gecontrasteerd met de excessen van de rijke mensen die Dezi in zijn taxi rond rijdt.

In *I love Beijing* staan de levens van de jonge mensen in Beijing centraal. De film begint met een scène waarin de vrouw een scheiding wil omdat haar man geen tijd voor haar heeft en nooit thuis is. Terwijl de echtgenote in *On the beat* alleen maar klaagde over haar mans afwezigheid, onderneemt de jonge vrouw van een nieuwe generatie meteen stappen. Dat Dezi zijn vrouw financieel onderhoudt maakt haar niet uit, voor haar is geluk belangrijker. In *I love Beijing* worden de vrouwelijke personages door Ning Ying voor het eerst onderworpen aan een male gaze. Voor haar vorige films werd ze door feministische filmcritici geprezen om haar 'gender-neutrale' blik. De vrouwen in *For Fun* en *On the beat* werden niet tot seksueel object gemaakt. De keuze voor een male gaze in *I love Beijing* zou uitgelegd kunnen worden als een strategie om een groter publiek te behagen, maar dit zou ook in dienst kunnen staan van de



boodschap die de film heeft. In een sterk gepolariseerde samenleving waar de verschillen tussen arm en rijk groot zijn, wordt de vrouw als seksobject uitgebuit. Een scène waarin Dezi met de rijke klanten in een nachtclub zit lijkt dit te ondersteunen. In de scène vindt een gesprek plaats van de mannen over de grote borsten van een meisje dat net binnenkomt. In een sequentie worden achtereenvolgens haar borsten in beeld gebracht, daarna zien we een stapel biljetten dat door de mannen op tafel gegooid wordt, gevolgd door beelden van de rijke mannen die het erg naar hun zin hebben, om vervolgens een vrouw in beeld te brengen die blauwe plekken op haar gezicht verbergt met een lok haar. Door deze beelden achter elkaar te monteren suggereert Ning de uitbuiting van de vrouwen door de mannen. Ning besteedt veel tijd aan het in beeld brengen van de vele meisjes in de stad die met hun lichaam geld verdienen (als dansers en prostituees).



Ook het zware leven van de vrouwen die vanuit het platteland naar de stad migreerden neemt Ning onder de loep. Een van Dezi's vriendinnetjes werkt als serveerster in een restaurant, terwijl ze de zorg van haar familie op zich moet nemen. Het huis zit vol met familieleden die ook net naar de stad zijn gekomen op zoek naar werk. Naast haar uitzichtloze bestaan worstelt ze ook nog met het trauma van een verkrachting. Dit meisje wordt later dood in huis gevonden nadat ze zelfmoord heeft gepleegd. De houding van de politieagenten die haar vinden suggereert dat deze gebeurtenis geen uitzonderlijk geval is. De enige vrouw die Dezi tegenkomt die geen uitzichtloos

leven heeft, is een rijkere studente waar hij mee naar bed gaat. Ze laat Dezi al snel merken dat ze uit te verschillende werelden komen voor een serieuze relatie. Dit doet ze door hem te koppelen aan een kennis van het platteland. De klassenverschillen zijn te groot om te overbruggen. Dezi legt zich er uiteindelijk bij neer en stemt er in toe om met haar te trouwen.



*Dezi en zijn verloofde van het platteland.*

Ning Ying heeft met haar Beijing trilogie de veranderingen vastgelegd die de stad sinds de jaren negentig heeft ondergaan. Ze schetst een beeld van hoe deze de dagelijkse levens van de stedelingen beïnvloeden. In alle drie de films legt ze de nadruk op de hoe vertrouwde aspecten van het leven plaats moeten maken voor de modernisering. De oudere generatie met hun Peking opera, maar ook de oude stadswijken. Dit doet ze door het tonen van contrasten door middel van beeld en geluid. Bij *For Fun* toont ze bijvoorbeeld beelden van een groeiende, drukke stad, terwijl ze oud gezang laat horen van de Peking-opera. Een ander typisch voorbeeld is het tonen van de oude volkswijken met daarachter opdoemend de nieuwe stad met hoge, moderne gebouwen in *On the beat*. In *I love Beijing* toont Ning Ying achtereenvolgens een oud park aan de rand van Beijing waar senioren aan gymnastiek doen en de nieuwe gebouwen waarvoor dit oude leven uiteindelijk plaats moet maken. Haar films zijn op deze manier zowel een ode als een afscheid. Maar waar *For Fun* en *On the beat* een meer neutrale kijk op deze veranderingen geven, is *I love Beijing* kritischer. De eerste twee films lijken de nadruk te leggen op de documentatie van verdwijnende fenomenen en de weerslag daarvan op de bewoners van de stad. In *I love*

*Beijing* is een duidelijker kritische houding te bemerken tegenover de huidige stand van zaken. Vooral met betrekking tot de situatie van de drijvende bevolking die volgens Ning uitgebuit wordt door de rijkere klasse. In haar laatste film is een zekere afkeur voelbaar over de situatie van vrouwen uit deze groep onderbedeelden. Door montage en een onverbloemde male gaze toont zij deze vrouwen als objecten van de rijke mannen en slachtoffers van hun decadente levensstijl. De enige vrouw in de film die in staat is haar eigen lot te bepalen is de studente. Ning Ying toont hiermee aan dat klassenonderscheid in China erg groot is en bepalend voor iemands status in de stedelijke maatschappij.



*Oud versus nieuw in I love Beijing.*

## De Zesde Generatie

De filmmakers van de Zesde Generatie die in de jaren negentig ten tonele verschenen, produceerden hun films voor het grootste gedeelte onafhankelijk, omdat ze buiten de staatsproductie opereerden. Ze werden gefinancierd door Chinees kapitalisme of buitenlandse subsidies. De Zesde generatie hield zich niet bezig met de nationale geschiedenis, cultuur, moraliteit en politiek. Zij wilden de persoonlijke levens van de jeugd in de steden filmen. Hierdoor werden de films vaak bestempeld als 'egocentrisch', 'marginaal', 'vervreemd', 'verbitterd', 'nihilistisch', 'vulgair' en dergelijke. Deze generatie opereerde volgens de critici namelijk in een 'nongenerational, individualistic, diversified, and urban-oriented era'.<sup>180</sup> Toch behandelden deze regisseurs wel degelijk sociale problemen. Dit deden ze alleen op een andere manier dan de Vijfde Generatie, die gebruik maakte van allegorieën. De Zesde Generatie filmmakers behandelden maatschappelijke kwesties door een persoonlijk perspectief te tonen,

---

<sup>180</sup> Harry H. Kuoshu, *Metro Movies. Cinematic urbanism in post Mao China* (Carbondale 2011) 6.

waardoor ze zich verbonden met de meerderheid van het Chinese publiek. De werken van deze generatie zijn vaak realistischer en kritischer dan die van de Vijfde Generatie en hebben vaak een sombere en deprimerende toon. De meeste films van deze generatie kunnen echter vanwege de inhoud niet in China worden vertoond, maar hebben wel vaak prestigieuze prijzen gewonnen op internationale filmfestivals. Internet en de daarbij gemoeide piraterij hebben ervoor gezorgd dat ze steeds beter in staat zijn dit publiek te bereiken. Bekende leden van deze generatie zijn Jia Zhangke, Li Yu, Lou Ye, Zhang Yuan. Tegen het einde van de jaren negentig probeerde een aantal van deze regisseurs het thuispubliek te bereiken, door toch binnen het staatsstudiosysteem te opereren.

### Jia Zhangke

Jia Zhangke is een van de meest vooraanstaande leden van de Zesde Generatie. Zijn films worden gekenmerkt door hun rauwe realisme. Hij gebruikt vrijwel altijd amateurs in plaats van acteurs om zo realistische en ongepolijste acteerprestaties te krijgen. Belangrijker nog is zijn documentaire stijl van filmen: *handheld* camera's, direct geluid en geen vooropgezette *mise-en-scène* (zoals gewoon op straat). Net als velen van zijn generatiegenoten heeft hij last gehad van de censoren. Veel van zijn films zijn geproduceerd buiten het staatsstelsel en waren afhankelijk van externe financiering en hadden daarom een zeer laag budget. *Xiao Wu* (1997), zijn eerste speelfilm, werd gemaakt met slechts 40 duizend Chinese renminbi (bijna 51 duizend euro). Zowel *Xiao Wu* als *Unknown Pleasures* (2002) mochten niet vertoond worden in China, maar waren een groot succes bij het internationale publiek. *The World* (2004) was zijn eerste film die goedkeuring en financiële steun kreeg van de staatscensoren. Het verschil in budget met zijn vorige films is opvallend: mooie locaties, kostuums, animatie intermezzo's en acteurs. Ook gebruikte hij geen *handheld* camera's meer. Sinds *The World* conformeert Jia Zhangke zich aan de richtlijnen van het staatsstelsel en worden zijn films ook aan het Chinese publiek vertoond. Ondanks zijn inschikking met de censuur blijft hij sociale kwesties van hedendaags China aan de kaak stellen. In een interview vertelde Jia Zhangke:

'After the nineties (...) rapid economic development brought rapid urbanization. This is a very important thing that's happened in my lifetime, so the changes of the city and how these changes affect culture and life in China is something I've been observing all along.'<sup>181</sup>

Zijn interesse voor de stad en de veranderingen in de stad is merkbaar in zijn vele films die deze thematiek hebben, zoals *Unknown Pleasures*.

---

<sup>181</sup> Sanwei, 'Cinema and the city. Interview with Jia Zhangke', *Yesasia.com* (31 januari 2011), <http://www.yesasia.com/us/yumcha/cinema-and-the-city-interview-with-jia-zhangke/0-0-0-arid.355-en/featured-article.html>, (22 januari 2012).

### *Unknown Pleasures* (2002)

*Unknown Pleasures* toont het dagelijkse leven van een aantal jongeren in het kleine voormalige mijnstadje Datong, provincie Shanxi. Bin Bin en Qiao Ji zijn twee vrienden die werkloos zijn en verveeld rondhangen. Bin Bin heeft een relatie met Yuan Yuan, een onschuldig schoolmeisje waar hij karaoke mee zingt. Qiao Ji wordt verliefd op Qiao Qiao die met dansen haar geld verdient en gevangen zit in een relatie met haar manager, een gangster genaamd Qiao San. De twee vrienden zijn ontevreden over hun uitzichtloze leven en denken dat geld al hun problemen op kan lossen. Bin Bin's moeder stelt voor dat hij het leger in moet gaan, maar hij wordt afgekeurd als hij hepatitis blijkt te hebben. Tegelijkertijd deelt Yuan Yuan hem mee dat ze weg zal gaan om internationale handel te gaan studeren. Yuan Yuan is de enige van haar leeftijdsgenoten die zich bezighoudt met haar toekomst en zich hiervoor inzet. Zij is dan ook de enige die aan het uitzichtloze bestaan lijkt te ontsnappen. Ook Qiao Qiao, probeert zich aan haar ellendige situatie te ontworstelen, maar helaas slaagt zij hier minder goed in. Nadat Qiao Qiao en Qiao Ji een nacht samen uit zijn geweest, wordt Qiao Ji in elkaar geslagen in opdracht van Qiao San. Ook Qiao Qiao verschijnt de volgende dag met een blauw oog. Voor het eerst besluit ze zich te verzetten tegen Qiao San en het lukt haar uiteindelijk de relatie te ontsnappen. Ze zoekt haar toevlucht bij Qiao Ji, waar ze voor het eerst zichzelf kan zijn. Maar zonder de steun van Qiao San als manager, is het een stuk moeilijker voor haar om geld te verdienen. Als (nota bene) de vader van Qiao Ji haar een Amerikaanse dollar aanbiedt voor haar 'gezelschap', wordt er gesuggereerd dat ze de prostitutie is ingegaan. Bin Bin (in de steek gelaten door zijn vriendin en afgekeurd voor het leger) en Qiao Ji (vernederd en in elkaar geslagen door Qiao San) besluiten dat ze een drastische maatregel moeten nemen om hun leven te veranderen. Beïnvloed door de Amerikaanse film *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), kiezen de jongens voor het snelle geld en proberen een bank te overvallen. De overval mislukt volledig en Bin Bin wordt opgepakt, terwijl Qiao Ji op zijn motor vlucht, die al vrij snel midden op de snelweg kapotgaat.

De belangrijkste thema's van de film zijn globalisering, met name veramerikanisering en de economische veranderingen. Door het lokale en het globale met elkaar in contrast te zetten, toont Jia Zhangke dat de globalisering en de nieuwe internationale rol van China bijna geen invloed heeft op de levens van de inwoners in kleine plaatsjes, ver van Beijing. Dit doet hij door in zijn film nieuwsberichten op de achtergrond te tonen, waarin internationale ontwikkelingen te zien zijn. Bovendien bekritiseert hij de idealisering van Amerika en Amerikaanse populaire cultuur. Hoewel hij de hopeloze situatie van zowel mannen als vrouwen belicht in de kleine stadjes in een periode van economische veranderingen, zijn Jia's opvattingen over de positie van vrouwen niet moeilijk te achterhalen. De vrouw is op meerdere manieren een kwetsbaar potentieel slachtoffer van het kapitalisme.

De vrouwelijke personages in de film worstelen allemaal met het meedraaien in de nieuwe maatschappij, waar zekerheden van vroeger niet meer gelden. Zhu heeft bijvoorbeeld een massagesalon, waarvan gesuggereerd wordt dat er ‘immorele’ praktijken gebeuren. De moeder van Bin Bin is het slachtoffer van de slechte omstandigheden van de staatsfabrieken en wordt met vervroegd pensioen naar huis gestuurd. Zij zoekt haar heil bij de Falun Gong<sup>182</sup> die opgevat kan worden als een substituut voor het maoïstische communisme en reactie op het toenemende individualisme. Zoals hierboven vermeld lijkt Yuan Yuan, het vriendinnetje van Bin Bin, de enige te zijn die echt kan profiteren van de economische veranderingen. De relatie tussen Bin Bin en Yuan Yuan is heel pril en onschuldig. Ze ontmoeten elkaar meestal in een schimmige karaokeclub, waar klanten onder het voorwendsel om karaoke te zingen, kamers kunnen huren. De daadwerkelijke functie van de kamertjes is echter overduidelijk, aangezien de geluiden van vrijende stelletjes in de gang te horen zijn. Bin Bin en zijn vriendinnetje zitten echter altijd onschuldig naast elkaar films of muziekvideo's te kijken. Het meest intieme contact tussen de twee is al zingend elkaars hand vasthouden. Yuan Yuan is de enige die de uitzichtloze situatie van haar leeftijdgenoten lijkt te ontsnappen, als ze Datong verlaat om internationale handel te gaan studeren.

Het belangrijkste vrouwelijke personage is Qiao Qiao. Zij wordt door Jia Zhangke neergezet als een product van de nieuwe economie. Ze heeft een relatie met Qiao San een gangster, die ook haar manager is en haar verhuurt als danseres en zangeres. In eerste instantie wekt Qiao Qiao de indruk dat ze een stoere, onafhankelijke vrouw is die genoeg geld heeft om een goed leven te leiden. Ze biedt bijvoorbeeld aan om Bin Bin en Qiao Ji te trakteren op een lunch en ze kan de dure ziekenhuisrekening van haar zieke bejaarde vader betalen. Qiao San beschouwt Qiao Qiao echter als zijn bezit en gebruikt haar om geld te verdienen. Voor Qiao Qiao is het een noodzaak haar eigen wensen en gevoelens ondergeschikt te maken aan de eisen van Qiao San, omdat hij ervoor zorgt dat ze betaald krijgt. Verschillende scènes uit de film tonen aan dat er een *commodificatie* plaats vindt van Qiao Qiao (en hiermee in feite van de vrouw). Commodificatie is een marxistische term die het proces aanduidt waarbij alle entiteiten materiële geldwaarde krijgen. Qiao Qiao moet bijvoorbeeld, om haar salaris te krijgen, voor foto's poseren met mannen die belangrijk zijn voor haar danscarrière. Haar afkeer is licht merkbaar, maar ze laat zich desondanks zo behandelen. Volgens filmcriticus Harry Kuoshu is deze scene een ‘subtle sequence that shows the vulgarity and hidden erotic desires of the men’.<sup>183</sup> Het wordt nog erger als Qiao San haar dwingt een mannelijke fan (Qiao Ji) een zoen te geven. Omringd door mannelijke toeschouwers geeft ze hem uiteindelijk met tegenzin een zoen.

---

<sup>182</sup> De Falun Gong, opgericht door Li Hongzhi, is een religieuze stroming gebaseerd op boeddhistische en taoïstische ideeën, waar de nadruk gelegd wordt op moraliteit en de deugden *zhen*, *shan* en *ren* (waarachtigheid, mededogen en verdraagzaamheid). Zie bijvoorbeeld: <http://www.falundafa.org/Dutch/>.

<sup>183</sup> Kuoshu, *Metro Movies*, 207.

Jia Zhangke's verbeelding van Qiao Qiao is hierbij een kritiek op de huidige economische omstandigheden, waarbij vrouwen tot gebruiksvoorwerpen gemaakt worden.



*Qiao Qiao poseert met een van de mannen voor een foto.*



*Qiao San (rechts) geeft Qiao Qiao (midden) opdracht Qiao Ji (links) een zoen te geven, omringd door mannelijke toeschouwers.*

In *Unknown Pleasures* zijn globalisering en veramerikanisering hoofdonderwerpen. Ook bij Qiao Qiao's personage komt dit terug. Ze loopt bijna de hele film met een pruik op – een pruik die verwijst naar Uma Thurman's personage in de Amerikaanse film *Pulp Fiction*. De eerste keer dat ze zonder pruik te zien is, ziet het publiek voor het eerst Qiao Qiao's ware gevoelens terwijl ze vecht tegen Qiao San. Als ze uiteindelijk bevrijd is uit de uitbuitende relatie zien we haar in traditionele Chinese kleding (in tegenstelling tot westerse kleding). Zonder haar masker van

hippe kleding en een pruik, toont Jia Zhangke haar voor het eerst zoals ze echt is: een kwetsbaar meisje dat graag in vrijheid wil leven. Er is te zien dat ze een tatoeage heeft van een vlinder. Qiao Qiao vertelt Qiao Ji dat haar vlinder een verwijzing is naar een kort verhaal van Zhuang Zi 'Vlinderdroom'. Volgens deze filosoof moet het leven een vrolijk proces zijn, dat niet verzwaard moet worden door realiteit.<sup>184</sup> Het leven van Qiao Qiao wordt er echter niet beter op nadat ze zich heeft ontworsteld uit de klauwen van Qiao San. Haar leven in vrijheid van haar voormalige vriend zorgt er ironisch genoeg voor dat ze haar heil lijkt te moeten zoeken in de prostitutie. Op dat moment zien we haar dan ook weer met een pruik op. Ditmaal is het er een met blauwe, korte haren, die een nog meer uitgesproken masker doet vermoeden, waarbij ze haar ware zelf nog dieper heeft weggestopt.



*Qiao Qiao zonder pruik of 'masker' nadat ze zich verzet heeft tegen Qiao San.*



*Qiao Qiao met haar nieuwe pruik. Op het tafeltje ligt een Amerikaanse dollar die de vader van Qiao Ji haar biedt voor haar gezelschap.*

---

<sup>184</sup> Jia Zhangke in: auteur onbekend, 'Interview with Jia Zhangke,' *Cannes Film Festival* (15 mei 2002) [http://a69.g.akamai.net/7/69/7515/v1/img5.allocine.fr/img\\_cis/images/festivaldecannes/img/download/fichiersfilm/GBrenxiaoyao.pdf](http://a69.g.akamai.net/7/69/7515/v1/img5.allocine.fr/img_cis/images/festivaldecannes/img/download/fichiersfilm/GBrenxiaoyao.pdf) (20 januari 2012).



*Unknown Pleasures* is – ondanks de weinige woorden – een film die uitgesproken kritiek levert op de economische veranderingen van China. Jia Zhangke brengt in zijn film de levens van de mensen voor het voetlicht die achterblijven of nauwelijks tot niet kunnen profiteren van deze transformatie. Zowel de mannen als de vrouwen zijn hier in *Unknown Pleasures* de dupe van, maar in de film is de vrouw het belangrijkste slachtoffer van de nieuwe kapitalistische realiteit. Jia belicht het proces van ‘verworden tot product’ voornamelijk via Qiao Qiao’s personage, maar is zij niet de enige die hier mee te maken krijgt. Het meest opvallende voorbeeld is een vrouw die verkleed is als een traditionele Chinese concubine van een keizer. Zij treedt op als zangeres en danseres, maar er wordt ook gesuggereerd dat ze te huur is als gezelschapsdame. Niet alleen de vrouw verwordt op deze manier tot product, ook een deel van de Chinese geschiedenis. Toch wekt Jia Zhangke via het personage van Yuan Yuan de suggestie dat er hoop is voor de jongere generatie. Niet via de gemakkelijke weg die Bin Bin en Qiao Ji kiezen met de bankoverval, maar met toewijding en hard werken is het mogelijk je eigen positie te verbeteren.



*Zowel de vrouw als de Chinese geschiedenis worden in deze korte scène tot product gemaakt.*



*Yuan Yuan laat Bin Bin achter en ontvlucht het uitzichtloze bestaan.*

## Li Yu

Li Yu is een vrouwelijke filmregisseur van de Zesde Generatie die bekend staat om haar provocatieve films over het contemporaine China. Haar films worden vanwege onderwerpen als homoseksualiteit, verkrachting, prostitutie en de vertoning van expliciete seksscènes dan ook regelmatig verboden door de Chinese censoren of gedwongen opnieuw gemonteerd. Haar debuutfilm *Fish and Elephant* (2001) ging over een lesbische relatie en was een onafhankelijke productie. De film is in China nog steeds verboden. Ook *Lost in Beijing* (2007) leverde veel controverse op: de film moest vanwege de expliciete seksuele inhoud en verkrachting geknipt worden. Daarnaast was het censurbureau van mening dat het een veel te deprimerend en onjuist beeld van het leven in Beijing schetste. De boodschap van de film moest optimistisch en positief zijn. Uiteindelijk werd de film helemaal verboden. Bovendien kreeg de filmproducent Fang Li een verbod van twee jaar om films te produceren.<sup>185</sup> *Buddha Mountain* (2010), de film die daarop volgde, had ondanks de delicate sociale onderwerpen zoals de eenkindpolitiek, minder last van de censoren. Dit is waarschijnlijk omdat de boodschap van de film minder negatief is en de sociale kritiek subtieler.

### *Lost in Beijing* (Ping Guo, 2007)

*Lost in Beijing* gaat over twee echtparen - de jonge Liu Pingguo en An Kun en het rijke kinderloze stel Lin Dong en Wang Mei - wiens levens op een bizarre wijze met elkaar verward raken. Liu Pinggou en An Kun zijn jong en hebben weinig geld. Pingguo werkt in een voetmassagesalon en An Kun werkt als glazenwasser. Lin Dong is de eigenaar van het *Gouden Bassin Voetmassage Paleis* en heeft een vrij liefdeloos huwelijk met Wang Mei. Lin Dong speelt graag de rijke playboy en heeft regelmatig seks met jonge prostituees terwijl Wang Mei zich vooral bezighoudt met het uitgeven van het geld van haar echtgenoot. Het huwelijk gaat erg gebukt onder het feit dat ze geen kinderen kunnen krijgen.

Als An Kun toevallig aan het werk is als glazenwasser in het gebouw waar de voetmassagesalon zich bevindt, is hij getuige van de verkrachting van Pingguo door haar baas Lin Dong. De razende An Kun eist een schadevergoeding van Lin Dong en gaat hiervoor naar diens vrouw Wang Mei. Zij is woedend op Lin Dong (maar niet verbaasd) en stelt voor dat An Kun met haar naar bed moet gaan, aangezien dat, aldus Wang Mei, een gepaster wraak zou zijn. Niet lang daarna blijkt dat Pingguo zwanger is en ze weet niet zeker wie de vader is. An Kun grijpt meteen de kans aan om een financiële compensatie te vragen van Lin Dong, die ditmaal wel bereid is mee te werken, omdat hij heel graag een zoon wil. Ze sluiten een overeenkomst dat ze na de geboorte van het kind een bloedtest zullen laten uitvoeren om te bepalen wie de vader

---

<sup>185</sup> J. Martinsen, 'Lost in Beijing finally gets killed', *Danwei* (versie 5 januari 2005). [http://www.danwei.org/media\\_regulation/lost\\_in\\_beijing\\_finally\\_gets\\_k.php](http://www.danwei.org/media_regulation/lost_in_beijing_finally_gets_k.php) (20 februari 2012).

is. Als Lin Dong de vader is, zullen hij en Wang Mei het kind krijgen en het jonge stel een royale financiële vergoeding ontvangen. An Kun heeft echter alleen maar oog voor het geld en als na de geboorte van de baby blijkt dat het zijn eigen zoontje is, laat hij de bloedtestresultaten vervalsen. Lin Dong is in de wolken met zijn zoontje en heeft hier maar al te graag geld voor over. De overeenkomst behelst tevens dat Pingguo een half jaar bij Lin Dong en Wang Mei in huis gaat wonen om borstvoeding te geven en voor de baby te zorgen. Wat beide vrouwen van deze situatie vinden wordt door de mannen genegeerd. An Kun begint al snel spijt te krijgen van zijn acties en mist Pingguo. Hij krijgt het er steeds moeilijker mee als hij ziet hoe Lin Dong en Pingguo samen voor het jongetje zorgen en een hechtere band krijgen. Ook Wang Mei is jaloers en gedraagt zich heel vijandig tegen Pingguo, die echter ook slachtoffer is van de plannen van de echtgenoten. An Kun besluit uiteindelijk toch Pingguo te vertellen wat hij heeft gedaan en dat hij de echte vader is. Pingguo is woest dat hij hun zoontje heeft verkocht en haar in deze situatie heeft gebracht. Ze is dan ook niet van plan om naar hem terug te gaan. De boze An Kun ontvoert hierop de baby, maar hij wordt al vrij snel opgepakt door de politie. Op deze manier komt Lin Dong erachter dat hij niet de vader van de baby is. Pingguo besluit eindelijk voor zichzelf en de baby op te komen, neemt geld van Lin Dong mee en vertrekt met haar zoontje, zonder dat de mannen het weten.

In *Lost in Beijing* spelen geld en hebberigheid een belangrijke rol. Met de film levert Li Yu hier niet alleen kritiek op, maar belicht ze ook de positie van de vrouw als slachtoffer van deze materialistische op geld beluste maatschappij. Net als in Jia Zhangke's *Unknown Pleasures* zijn vrouwen objecten en producten van de economie. De openingscène waar de *handheld* camera op de voet een wandelend meisje volgt is hiervoor illustratief. De eerste minuut van de film toont een jong tienermeisje, waarvan voor de kijker nog niet helemaal duidelijk is waar ze precies loopt. Haar gympen, roze kleren, rugzak en kinderlijke oorbellen roepen een onschuldige en schattige indruk op. Dit beeld wordt drastisch verstoord als het meisje een hotelkamer binnenloopt en zich begint uit te kleden voor een man die op haar zit te wachten. Deze ommezwaai wordt versterkt door de onderkoelde manier waarop het meisje tegen de man zegt dat ze snel moeten zijn, omdat ze hierna een afspraakje heeft. Het onschuldige meisje blijkt een prostituee te zijn. Met de commodificatie van het jonge meisje zet Li Yu in deze beginsequentie meteen de toon. De positie van de vrouw in de hedendaagse maatschappij van China zal de regisseur in de film nog vaker aan de kaak stellen. In een andere scène wordt Xiao Mei, een collega en vriendin van Pingguo, lastiggevallen door een klant van de voetmassagesalon. De klant grijpt haar bij haar borst en uit wraak snijdt ze zijn teennagel eraf. De dader is een goede klant van de salon en Lin Dong ontslaat het meisje. Deze gebeurtenis is illustratief voor de dagelijkse werkelijkheid van vrouwelijke arbeiders in voornamelijk de entertainmentsector. Zij worden niet beschermd tegen seksuele intimidatie of zelfs aanranding. Nadat Xiao Mei ontslagen

is ziet ze zich genoodzaakt om de prostitutie in te gaan. De transformatie van Xiao Mei van een onschuldig meisje naar een ordinair gekleede prostituee is zo compleet, dat ze bijna niet meer herkenbaar is. Het tragische lot van het meisje wordt bezegeld als een klant haar berooft en vermoord.



*Het onschuldig uitziende meisje van de openingssequentie.*



*De klant (Lin Dong) pakt zijn portemonnee, terwijl het meisje van de begincène zich uitkleedt.*



*Links Pingguo en rechts Xiao Mei, nadat ze aangerand is door een klant.*



*Xiao Mei als prostituee, vlak voor ze vermoord wordt.*

Het vrouwelijke hoofdpersonage Liu Pingguo is het meest prominente slachtoffer van de door mannen gedomineerde maatschappij. Aan de ene kant wil haar eigen echtgenoot, An Kun, haar gebruiken om geld te krijgen. An Kun ziet verkrachting van zijn vrouw en de geboorte van zijn zoon als mogelijkheden om veel geld te verdienen. Bovendien vindt hij dat hij daar recht op heeft, omdat hem naar zijn mening onrecht is aangedaan. Volgens hem is hij het slachtoffer van de verkrachting en niet Pingguo. Hij beschouwt haar als zijn bezit en om dit kracht bij te zetten verkracht hij haar vervolgens ook. Aan de andere kant ziet Lin Dong haar als een manier om een lang gewenste zoon te krijgen. Voor hem biedt geld de uitkomst om aan een zoon te komen, aangezien hij in feite de baby van Pingguo koopt. Voor Lin Dong is Pingguo dus eerst een instrument om seks te krijgen en vervolgens een instrument om een zoon te krijgen. Voor An Kun is Pingguo een instrument om geld mee te verdienen. Beide mannen houden geen rekening

met haar gevoelens, maar Pingguo zelf vecht ook niet tegen de overeenkomst die de mannen hebben getroffen. Het lijkt alsof ze zich heeft neergelegd bij haar lot en alles lijdzaam ondergaat. Ze neemt pas het heft in eigen handen als ze erachter komt wat haar eigen man haar en haar baby heeft aangedaan.



*Links An Kun met een envelop met geld en rechts Lin Dong met de baby. De transactie vindt plaats terwijl Pingguo ligt te slapen na de bevalling.*

Het andere vrouwelijke hoofdpersonage is Wang Mei, Lin Dong's echtgenoot. Het contrast van de levens van de twee vrouwen is enorm. Pingguo moet hard werken voor een laag salaris en woont met An Kun in een armoedige woning. Het hoofdthema van de obsessie met geld krijgt een andere dimensie door Wang Mei's karakter dat meer geld heeft dan ze uit kan geven, maar een leeg en eenzaam bestaan leidt. Met haar personage levert Li Yu de boodschap dat geld niet gelukkig maakt. Al beweert Wang Mei zelf geen kinderen te willen, wordt sterk gesuggereerd dat de oorzaak van haar lege bestaan te wijten is aan het onvermogen om kinderen te krijgen. De indruk wordt gewekt dat dit de reden is van de afstand tussen haar en Lin Dong. Ook zij is net als Pingguo het slachtoffer van een door mannen gedomineerde maatschappij, hetzij op een andere manier. Wang Mei is op de hoogte van de buitenechtelijke seksuele escapades van haar echtgenoot en lijkt wraak op hem te nemen door elke keer flinke sommen geld uit zijn kluis te halen. Daarnaast wordt er klaarblijkelijk nog erg veel waarde gehecht aan het voortbrengen van (mannelijk) nageslacht. Bovendien krijgt Wang Mei er (bijna vanzelfsprekend) de schuld van dat ze geen kinderen hebben. Ook met haar gevoelens wordt geen rekening gehouden als Lin Dong het kind wil kopen dat het resultaat kan zijn van zijn

verkrachting van Pingguo. Lin Dong ziet het als een redelijke oplossing, aangezien zij hem geen kinderen kan geven. Er wordt daarbovenop ook van Wang Mei verwacht dat ze de moeder van het kind wordt en accepteert dat Pingguo een half jaar bij hen in huis zal gaan wonen. Wang Mei probeert hier mee om te gaan door een affaire met An Kun te beginnen en haar woede te botvieren op Pingguo. Ze leeft in constante angst dat Lin Dong haar zal verlaten voor Pingguo en eist daarom de helft van Lin Dong's geld als hij dit zou doen, om zichzelf ervan te verzekeren dat hij bij haar blijft. Uiteindelijk ziet Wang Mei in dat ze bij Lin Dong weg moet gaan en dat het niet Pingguo's schuld is. Het einde van de film is, zonder dat er woorden vallen, zeer sterk en sprekend. De twee vrouwen zitten, voordat ze beide besluiten te vertrekken, samen op een bed en troosten elkaar. Zonder iets te zeggen kijken ze elkaar aan, houden elkaars hand vast en huilen samen. Voor het eerst hebben ze oog voor elkaar en zien ze in dat ze allebei slachtoffers zijn. Tenslotte zien we Lin Dong en An Kun, waarschijnlijk op zoek naar Pingguo en de baby, pech krijgen met de auto. Het laatste beeld dat van hen getoond wordt, is wanneer ze beide de kapotte Mercedes Benz moeten duwen. De twee mannen hebben alles verloren, zowel hun vrouw als hun kind, in hun jacht naar geld en nageslacht. Het enige dat ze nog hebben is materieel, maar zelfs dat laat hen in de steek.

Li Yu stelt met *Lost in Beijing* de ondergeschikte positie van de vrouw aan de kaak. De vrouwen van de lagere klasse zijn vaak slachtoffer van seksueel misbruik en worden hierbij aan hun lot overgelaten. De ongeschoolde en arme meisjes belanden daarnaast ook nog eens vaak in de prostitutie. De maatschappij die Li Yu toont is er een waar mannen nog altijd vrouwen domineren en waar vrouwen zich moeten neerleggen bij de wensen van hun echtgenoot. Ze beperkt zich hierbij niet alleen tot de armere vrouwen, maar behandelt ook de vrouwen van een hogere klasse. De status die ontleend wordt aan het krijgen van mannelijk nageslacht is voor veel vrouwen nog steeds een zware last. Toch is er ook in deze film ruimte voor hoop. Beide vrouwen komen er uiteindelijk achter dat ze hun eigen lot in handen moeten en kunnen nemen. Het einde van de film zou dan ook een aansporing kunnen zijn voor vrouwen om hun uitbuiting niet lijdzaam te ondergaan, maar zelf verantwoordelijk te zijn voor de verbetering van hun eigen positie.

Zoals gezegd werd Li Yu gedwongen de film veranderen voordat hij helemaal verboden werd door de Chinese censoren. De expliciete seksscènes en verwijzingen naar prostitutie werden eruit geknipt. De affaire die Wang Mei en An Kun met elkaar begonnen uit wraak werd compleet verwijderd, net als de moord op Xiao Mei, het vriendinnetje van Pingguo. Personages moesten een sympathieker karakter krijgen. De scène waarin Pingguo Lin Dong's geld mee neemt werd verwijderd, zodat haar 'zelfrespect intact' bleef na haar vertrek. Ook wilden de censoren bepaalde beelden van Beijing er uit halen, zoals vieze straten en politiek-historische

monumenten. Op meer dan vijftig plaatsten moesten er stukken uit geknipt worden.<sup>186</sup> In het buitenland is de originele film wel verkrijgbaar, maar in China is hij (zowel in oorspronkelijke als geknipte vorm) nog steeds verboden. Volgens Chinese filmcritici die de originele versie gezien hebben is dit erg zonde, aangezien het volgens hen een 'krachtige afbeelding is van bepaalde werkelijkheden in de hedendaagse maatschappij'<sup>187</sup>.



*Wang Mei (links) en Pingguo (rechts) zien in dat ze beide slachtoffer van de situatie zijn en hebben samen verdriet.*



*An Kun (links) en Lin Dong (rechts), in de steek gelaten door hun vrouwen. Door hun eigen acties staan ze uiteindelijk met lege handen. Zelfs materiële zaken laten hen in de steek.*

<sup>186</sup> Martinsen, 'Lost in Beijing'.

<sup>187</sup> Ibidem.



## Cinema en de reflectie van de werkelijkheid

Zoals Zhang Yimou opmerkte, weerspiegelen films altijd de tijdsgeest waarin ze gemaakt zijn. Een film weerspiegelt namelijk in meerdere of mindere mate de trends die kenmerkend zijn voor die specifieke periode. De thematiek van geanalyseerde films van Zhang Yimou, Ning Ying, Li Yu en Jia Zhangke weerspiegelen de heersende ontwikkeling van urbanisatie en kapitalisme. Ook verbeelden alle films de veranderende stedelijke samenleving en hoe de stedelijke bewoners hiermee om gaan. Films met het leven in de stad als thema kwamen sterk op in deze periode van urbanisatie: de zogenaamde *metro movies* of stadsfilms. De meerderheid van het bioscooppubliek bestond sinds de economische hervormingen uit stedelingen en deze groep bleek een grote behoefte te hebben aan films waarin ze zichzelf herkenden. Dit is terug te vinden in de opkomst van films die over op een nuchtere manier de gefragmenteerde dagelijkse situaties van individuen behandelen. Deze ontwikkeling was een logisch gevolg van de individualisering van de Chinese maatschappij, nu de nadruk op het collectief door de staat minder expliciet was. Regisseurs van de Vijfde en Zesde Generatie hadden zich bovendien door liberalisering in de filmindustrie los kunnen maken van strenge staatsvoorschriften. Ze waren nu in staat zelf hun thematiek en manier van filmen te kiezen. Een groot aantal cineasten legden zich toe op de zo realistisch mogelijke verbeelding van het dagelijks leven in de stad. Kapitalisme was de grootste verandering in de levens van de stedelingen en daarom een dankbaar onderwerp voor cineasten. De door mij geanalyseerde films zijn hiervoor illustratief, aangezien kapitalisme bij al deze films in meer of mindere mate een rol speelt. In *For fun* is de verwijzing naar het kapitalisme subtieler dan in bijvoorbeeld *Lost in Beijing*. Ning Ying verbeeldt in *For fun* vooral de gevolgen van het kapitalisme voor het stedelijk aangezicht, terwijl Lu Yi in *Lost in Beijing* de diepere gevolgen van deze economische veranderingen op de dagelijkse levens toont.

Niet alleen op het gebied van thematiek begonnen de films op de veranderende samenleving te reflecteren. Ook de filmconventies werden vernieuwd, zodat filmmakers deze gebeurtenissen zo realistisch mogelijk konden verbeelden. Jia Zhangke's film *Unknown Pleasures* is een van de voorbeelden waarbij documentaire stijl conventies gebruikt werden: op locatie (zonder decor), *handheld* camera, amateur-acteurs, weinig dialoog, direct geluid (meestal van de straat). Ook Ning Ying hield zich in *For fun* en *On the beat* aan deze conventies. *I love Beijing* en *Lost in Beijing* wijken enigszins af van deze conventies, maar er wordt nog steeds gebruik gemaakt van *handheld* camera's en weinig dialoog.

Daarnaast was sociale kritiek in cinema ook een trend die kenmerkend was voor de periode na de liberalisering van de filmindustrie. Cineasten konden sinds 1992 in meer of mindere mate onafhankelijke films produceren. De coproducties waar de Vijfde Generatie voor het eerst gebruik van kon maken gaf de regisseurs een groter budget (ter compensatie voor het gebrek aan staatsfinanciering) en een afzetmarkt in het buitenland. Voor de Zesde Generatie

bracht de digitalisering van film nog grotere vrijheid, aangezien het nu mogelijk was met een lager budget te schieten. Nu de cineasten niet meer afhankelijk waren van goedkeuring door de staat voor distributie en financiering, konden ze voor het eerst openlijk maatschappelijke kritiek leveren. Het risico was echter dat een film een verbod zou krijgen in eigen land. Dit betekende dat regisseurs er vaak toch voor kozen subtiele kritiek te leveren of anders helemaal niet. Er is op dit gebied een onderscheid te ontwaren tussen de Vijfde en Zesde Generatie. In Zhang Yimou's *Happy Times* en Ning Ying's *For fun* en *On the beat* is de maatschappelijke kritiek aanzienlijk subtieler van die van de Zesde Generatie. Zhang Yimou paste de inhoud van *Happy Times* zelfs aan volgens de wensen van het censuurbureau, zodat zijn film in China uitgebracht kon worden. *For fun* en *On the beat* konden helemaal zonder problemen vertoond worden, aangezien Ning met haar films op een zeer neutrale manier op de werkelijkheid reflecteerde. Zonder een oordeel te vellen toonde ze de ontwikkelingen in de stad en invloed hiervan op de bewoners. Pas met *I love Beijing* brak ze hiermee en werd haar toon aanzienlijk kritischer. Het verschil tussen de Vijfde en Zesde Generatie is te vergelijken met een generatiekloof. De Vijfde Generatie moest voor een voldoende budget op zoek naar buitenlandse investeerders of gebruik maken van staatsfinanciering. Bovendien moesten deze regisseurs de afweging maken tussen aan de ene kant artistieke vrijheid en aan de andere kant goedkeuring van de staat. Gehele artistieke vrijheid betekende meestal dat het Chinese publiek de film nooit te zien zou krijgen. Voor veel cineasten was dit de reden om geen sociale kritiek te leveren, of anders zeer subtiel. De Zesde Generatie daarentegen leerde films maken met digitale camera's en lage budgetten en ontwikkelde zich in een periode waarin van internet gebruik kon worden gemaakt voor de distributie. Deze regisseurs konden dus veel onafhankelijker opereren van staatsfinanciering en -goedkeuring dan hun voorgangers en waren zo in staat vrijer maatschappelijke kritiek leveren.

De vrijheid van deze jongere generatie vertaalde zich ook naar de behandeling van de vrouwenkwestie. Met uitzondering van *I love Beijing* van Ning Ying, is er in de bestudeerde films van de Vijfde Generatie weinig aandacht voor de werkelijke situatie van vrouwen. De economische hervormingen hadden een terugkeer van traditionele confucianistische waarden tot gevolg en een heropleving van patriarchale denkbeelden. Dit had onder andere discriminatie op de arbeidsmarkt tot gevolg en een dubbele last voor werkende moeders. Daarnaast zorgde het kapitalisme ervoor dat een zeer groot aantal ongeschoolde vrouwen, met name plattelandsmigranten, in de entertainmentindustrie en zelfs prostitutie terecht kwamen. *Happy Times* stelt op geen enkele manier deze situatie aan de kaak, net zo min als *For Fun*. In *On the beat* komt de dubbele last van de vrouw kort aan het licht, met de vrouw van de agent die klaagt dat haar man haar niet helpt met de zorg voor het kind en het huishouden. Dit doet ze echter op zo'n neutrale wijze, dat ze het oordeel over laat aan de kijker. In *I love Beijing* heeft Ning Ying meer uitgesproken kritiek op de huidige situatie van vrouwen die uitgebuit worden in de

entertainment industrie. De reden dat Ning toch de censuur heeft weten te ontlopen, heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat ze de nadruk legt op de klassenverschillen. In de film zijn het de rijkere mannen die de vrouwen exploiteren. Klassenstrijd is een onderdeel van de communistische agenda en strookt dus met de staatsideologie. In zowel Zhang's *Happy Times* als Ning's Beijing-trilogie wordt er geen enkele verwijzing gemaakt naar de heropleving van traditionele waarden. In *Happy Times* worden de traditionele waarden van het hoofdpersonage juist afgeschilderd als verouderd en achterhaald ('De deur mag niet op slot!'). De echtgenote in *On the beat* klaagt weliswaar over het gebrek aan hulp van haar man in het huishouden, maar nergens wordt er kritiek geleverd op de het feit dat dit volgens de staat de taak is van de socialistische vrouw en moeder. Het is een neutrale documentatie van een fenomeen. Toch verschijnen in *Happy Times* en *I love Beijing* vrouwen als *agents* (handelende / zelfopererende wezens); een positieve ontwikkeling die in frequentie toeneemt.

De films van de Zesde Generatie (*Unknown Pleasures* en *Lost in Beijing*) hebben een meer uitgesproken negatieve houding ten opzichte van de situatie van de stedelijke vrouw in hedendaags China. Beide films leveren kritiek op de commodificatie van de vrouw in de nieuwe kapitalistische maatschappij. De hoofdpersonages van deze films zijn uitgesproken slachtoffers van uitbuiting (van mannen). Ze weerspiegelen de situatie van de meisjes in de entertainmentindustrie, die niet door wetgeving of een vakbond beschermd worden tegen misbruik. Ook in deze films verschijnen vrouwen als handelende personages, maar de meerderheid wordt gedomineerd door mannen. Uitgesproken kritiek op de heropleving van patriarchale waarden is er niet, maar een paar gevolgen hiervan worden wel in beeld gebracht. Bijvoorbeeld in *Unknown Pleasures* wordt kort het lot getoond van een vrouw die ontslagen is na de herstructurering van een staatsfabriek. De reden van haar ontslag wordt echter niet besproken en of dit discriminatie betrof op basis van sekse wordt in het midden gelaten. In *Lost in Beijing* is er meer aandacht voor traditionele waarden, in de vorm van het belang van de creatie van mannelijk nageslacht. Wang Mei en Lin Dong kunnen geen kinderen krijgen en de echtgenote krijgt hier volledig de schuld van. Het zou zelfs Lin Dong's vreemdgaan rechtvaardigen. Een andere traditionele waarde is gehoorzaamheid aan de echtgenoot. In *Lost in Beijing* worden Pingguo en Wang Mei gedomineerd door hun echtgenoten. Pingguo weliswaar meer dan Wang Mei (die Lin Dong's geld uit geeft en zelf ook een affaire heeft), maar beiden verzetten zich niet tegen de plannen van hun echtgenoten die verstrekkende gevolgen voor hun levens hebben. Li Yu levert kritiek op deze situatie en laat dan uiteindelijk de vrouwelijke personages het heft in eigen handen nemen.

Ook tussen de mannelijke en vrouwelijke cineasten is er een subtiel verschil te bemerken in hun behandeling van de positie van vrouwen. Hoewel Jia Zhangke, net als Ning Ying en Li Yu de commodificatie van de vrouw aan de kaak stelt, hebben de vrouwelijke regisseurs net een iets

diepgaander oog voor de belevenis van de vrouw. Ning laat in *On the beat* de echtgenote van de agent aan het woord, waardoor haar visie of perspectief getoond wordt. In *Lost in Beijing* is het vrouwelijke perspectief zelfs dominant, aangezien Pingguo's perspectief het meest belangrijk is. Maar, zoals eerder vermeld, is Li Yu de enige die van de situatie van de vrouw openlijk aan de kaak stelt. Bij Ning Ying is de kritiek of heel subtiel (*On the beat*) of eerder gericht op de klassenverschillen. Ning Ying zou daarom gerekend kunnen worden tot de meerderheid van de Chinese feministen die nog steeds geloven dat gelijkheid van vrouwen via klassenstrijd behaald kan worden. Toch heeft het gebrek aan aandacht voor de achtergestelde positie van de vrouw waarschijnlijk ook voor een groot deel te maken met het feit dat cineasten niet met censuur te maken willen krijgen. Openlijke protesten tegen de onderdrukking van vrouwen worden door de Chinese staat nog steeds de kop in gedrukt. Eind 2011 kondigde de Chinese staat zelfs een verscherping van de filmcensuur aan. De druk uit feministische hoek om meer geëngageerde films te maken op het gebied van vrouwenrechten of -gelijkheid is daardoor erg laag. Ook de male gaze is daarom nog steeds dominant en zijn er slechts enkele films die een neutrale gaze belichten: *For fun* en *On the beat*. Maar zelfs Ning Ying stapt uiteindelijk over op een male gaze. Over een uitgesproken female gaze is er in de geanalyseerde films al helemaal geen sprake. In de Chinese filmindustrie heerst nog altijd de visie dat vrouwelijke regisseurs pas serieus genomen worden als ze films maken zoals mannen. Li Yu's *Lost in Beijing* heeft weliswaar geen female gaze, maar de manier waarop de vrouwenkwestie aan de kaak gesteld wordt en de vrouwelijke perspectief is een goede stap in de juiste richting. Het is dan ook erg jammer dat deze film niet te zien is voor het Chinese publiek.

## Conclusie

De redentie ligt voor de hand dat de positie van vrouwen in China vanzelf zal verbeteren in een vrijere markteconomie die hun meer mogelijkheden biedt om onafhankelijk te worden. Helaas is gebleken dat de gedeeltelijke liberalisering van de economie juist ruimte bood voor de terugkeer van oud gedachtegoed dat gebaseerd was op vrouwelijke minderwaardigheid. Deze opvattingen, stammend uit keizerlijk China, zijn zo diepgeworteld in de Chinese samenleving dat ze moeilijk uit te roeien zijn. Confucianistische denkbeelden - waarbij de vrouw onderworpen werd aan de Drie Gehoorzaamheden en zij moest leven volgens de Vier Deugden - maakten haar ondergeschikt aan en afhankelijk van de man. De keizerlijke samenleving was niet alleen patriarchaal, maar ook patrilineaal en patrilokaal. Dit maakte de vaderlijke familielijn eeuwenlang soeverein, waardoor de prioriteit van de voortbrenging van mannelijk nageslacht nog altijd geworteld is in de Chinese cultuur. Ook Mao Zedong, die voor het eerst maatregelen trof voor de liberalisering van vrouwen, was niet vrij van vooringenomenheid. Dit was vooral te merken in de stedelijke *danwei*, waar vrouwen te maken hadden met horizontale en verticale segregatie op de werkvloer. Bovendien was Mao's gelijkheidsprincipe gebaseerd op de plicht dat vrouwen zich volledig aan dienden te passen aan mannen. Toen hij zijn revolutie wilde versnellen met de Grote Sprong Voorwaarts was de bevrijding van vrouwen in feite niets meer dan een instrument om een grote bron van arbeidskracht aan te boren. Met de komst van Deng Xiaoping werd strenge controle op de bevolking gedeeltelijk losgelaten. Dit creëerde de ruimte voor de terugkeer van oude denkbeelden die discriminatie op basis van geslacht in de hand werkte. De herstructurering van de staatsfabrieken en *danwei* was de grootste oorzaak voor leed en onzekerheid over de toekomst. De directe gevolgen van de eenkindpolitiek, zoals abortus en verlaten meisjes, illustreerden tevens de waarde die nog altijd gehecht werd aan mannelijk nageslacht. Dit betekent niet dat de Chinese regering niets deed om de situatie van vrouwen te verbeteren. De CCP zag wel degelijk de noodzaak maatregelen te treffen toen de gevolgen van de economische hervormingen en geboortepanning zich aftekenden. Deze maatregelen waren echter – en zijn nog steeds – zeer paternalistisch van aard, waardoor ze uiteindelijk contraproductief zijn. De situatie van de Chinese vrouw staat in schril contrast met het positieve beeld van het 'economische wonder' van China. Opvallend genoeg is er in de geanalyseerde films weinig uitgesproken sociale kritiek te vinden op de huidige positie van de Chinese vrouw.

Bij de analyse van de films van de Vijfde en Zesde Generatie cineasten kwam naar voren dat de gevolgen van de economische hervormingen sterk hun weerslag hadden op de Chinese cinema. De geanalyseerde films leverden in meer of mindere mate op subtiele of juist uitgesproken wijze kritiek op de uitwerking van de economische veranderingen. Desalniettemin waren niet alle films even kritisch tegenover de situatie van de vrouw. Zhang Yimou levert bijvoorbeeld in *Happy Times* (2000) niet echt kritiek op de economische veranderingen zelf, maar eerder op het materialisme en de obsessie met geld die daar de gevolgen van zijn. Zhang portretteert de vrouw niet als specifiek slachtoffer hiervan. In *Happy Times* is het juist een vrouw die de hoofdpersonages uitbuit. Ning Ying's Beijing-trilogie legt vast hoe de stad in een periode van tien jaar in een moderne metropool veranderde. De eerste twee films van het drieluk *For fun* (1993) en *On the beat* (1995) leveren geen expliciete, maar impliciete kritiek op de veranderingen in de maatschappij. Een meer uitgesproken mening over de positie van de vrouw laat Ning Ying zien in *I love Beijing* (2001). Het personage van Dezi's vrouw, die de mogelijkheid heeft een scheiding aan te vragen, illustreert de nieuwe vrijheden die de vrouw in China verworven heeft. Ze is niet afhankelijk van hem en ziet de kans om bij hem weg te gaan. Ning Ying is echter niet alleen maar positief over de status van vrouwen in Chinese steden. Ze hekelt namelijk het feit dat veel meisjes als gebruiksvoorwerp worden gezien door rijkere mannen die er een decadente levensstijl op na houden. Onder andere door middel van montage en de male gaze toont ze hoe de vrouwen een seksobject zijn in deze maatschappij.

De films van de Vijfde Generatie *Happy Times*, *For fun* en *On the beat* zijn niet uitgesproken negatief over de gevolgen van de economische hervormingen, maar *Unknown Pleasures* (2002) van de Zesde Generatie is dat zeker wel. Jia Zhangke veroordeelt in zijn film de obsessie met de Amerikaanse dollar en popcultuur. Ook bekritiseert hij de manier waarop de werkloze jongeren doelloos en ambitieeloos hun leven leiden en alleen geïnteresseerd zijn in snel geld verdienen. Daarnaast toont hij, net als Ning Ying in *I love Beijing*, hoe de Chinese vrouw in een nieuwe maatschappij waar alles om geld draait tot object gemaakt wordt. Jia Zhangke doet dit echter uitgesprokener dan Ning Ying. Hiermee wordt meteen het verschil duidelijk tussen de Vijfde en Zesde Generatie. De Zesde Generatie uit aanzienlijk explicieter sociale kritiek dan de Vijfde Generatie. Ook de film *Lost in Beijing* (2007) is hier emblematisch voor, want Li Yu levert openlijk commentaar op de positie van de vrouw. De vrouwelijke personages in deze film zijn ondubbelzinnig slachtoffers van de mannelijke dominantie en de preoccupatie met geld in de nieuwe kapitalistische orde. De meisjes in de film werken in de entertainment sector waar ze slecht betaald krijgen en niet beschermd zijn tegen seksueel misbruik. Het leed van vrouwelijke personages is groot, maar ook in Li Yu's film weerklinkt de boodschap dat ze uiteindelijk zelf het heft in handen moeten en kunnen nemen.

Het idee dat vrouwen zelf moeten bijdragen aan de verbetering van hun positie lijkt de essentie te zijn van de sociale kritiek die de regisseurs van de Vijfde en Zesde Generatie in de geanalyseerde films geven. Er is zeker sprake van een ongelijke en oneerlijke behandeling van vrouwen, waardoor ze uitgebuit en tot object gemaakt worden. Maar de films van Zhang Yimou, Jia Zhangke en Li Yu hebben allemaal de boodschap dat mensen zelf verantwoordelijk zijn voor hun lot. Ning Ying is wat negatiever over het lot van de vrouw, omdat zij geen uitweg voor haar personages biedt. Haar vrouwelijke personages zijn meestal plattelandsmigranten die geen zicht hebben op een beter leven. Zij legt vooral de nadruk op de klasseverschillen, die volgens haar onoverkomelijk zijn.

De films van Zhang Yimou, Ning Ying, Jia Zhangke en Li Yu weerspiegelen allemaal de tijdsgeest waarin ze gemaakt zijn. De onzekerheid over de toekomst die het gevolg is van de economische transformatie is in het werk van deze cineasten duidelijk voelbaar. Het kapitalisme wordt in de films verbonden met hebberigheid, materialisme en uitbuiting. Vooral in *I love Beijing*, *Unknown Pleasures* en *Lost in Beijing* besteden de regisseurs aandacht aan de positie van de vrouw. Dit komt tot uiting in de commodificatie van de vrouwelijke personages, die tot verkoopbare objecten gemaakt worden. De belangrijkste reden dat vrouwen nog altijd een minderwaardige positie in de Chinese maatschappij hebben wordt echter niet expliciet verbeeld. De traditionele, patriarchale opvattingen die na de maoïstische periode hun herintrede deden zijn de hoofdzakelijke oorzaken van de achterstelling van de Chinese vrouw. In slechts drie van de zes geanalyseerde films komt dit heel impliciet en subtiel tot uiting: *On the beat*, *Unknown Pleasures* en *Lost in Beijing*. De eerste twee titels besteden hier echter heel beperkt aandacht aan. In Ning Ying's *On the beat* klaagt de vrouw over haar rol als enige verantwoordelijke over het huishouden en opvoeding van het kind, wat betrekking heeft op de vrouwelijke plicht om een deugzame vrouw en goede moeder te zijn. In *Unknown Pleasures* verwijst Jia Zhangke heel kort en subtiel naar de vrouwen die ontslagen werden na de herstructurering van de staatsindustrie. Li Yu is de enige die dieper ingaat op volharding van traditionele opvattingen en de minderwaardige status van vrouwen in *Lost in Beijing*. Gehoorzaamheid aan de man en de plicht om voor mannelijk nageslacht te zorgen zijn de hoofdthema's van de film en Li Yu levert hier sterke kritiek op.

Dat slechts een van de films de oorzaak van de achtergestelde positie van de vrouw aan de kaak stelt is kenmerkend voor de aandacht van de Chinese filmindustrie voor deze kwestie. Deze industrie wordt door mannen gedomineerd en Ning Ying en Li Yu vormen hierop twee van de weinige uitzonderingen. Bovendien is er om meerdere redenen bijna geen druk uit feministische hoek om geëngageerde films te maken. Feminisme blijft in China voor velen een westers fenomeen, dat niet van toepassing is op het communistische China. Daarnaast is de angst voor censuur een motivatie om bepaalde kwesties niet te behandelen. De recente

verscherping van de filmcensuur maakt het uiten van maatschappelijke kritiek nog moeilijker. Nieuwere generaties filmregisseurs weten echter steeds beter met een laag budget onafhankelijk films te maken en te verspreiden via internet. Velen maken hier dan ook gretig gebruik van om sociale kritiek te uiten. Hoewel de Chinese overheid hier ook strenge controle op uitoefent, zullen deze filmmakers op deze manier steeds beter in staat zijn het Chinese publiek te bereiken. De toekomst zal uitwijzen of er dan meer cineasten een bijdrage willen leveren aan de verbetering van de status van de Chinese vrouw, zodat ook zij kan profiteren van China's 'economische wonder'.



## Bronnen

### Speelfilms in chronologische volgorde

#### *Vijfde Generatie:*

*For Fun / Zhao Le* (Ning Ying, 1992)

*On the beat / Ming jing gu shi* (Ning Ying, 1995)

*Happy Times / Xingfu shiguang* (Zhang Zimou, 2000)

*I love Beijing / Xiari nuanyangyang* (Ning Jing (2001)

#### *Zesde Generatie:*

*Unknown Pleasures / Ren xiao yao* (Jia Zhangke, 2002)

*Lost in Beijing / Pingguo* (Li Yu, 2007)

## Literatuurlijst

Alberts, Hana R., 'Why is China an incubator for female billionaires', *Forbes.com* versie 22 maart 2010, <http://www.forbes.com/2010/03/22/billionaire-women-entrepreneur-china-richest.html>, bezocht 12 januari 2012.

Beauvoir, Simone, de, *The second sex* (Londen 1953).

Bjorklund, E.M., 'The *danwei*. Socio-spatial characteristics of work units in China's urban society', *Economic Geography* 62,1 (1986) 19-29.

Cai, Rong, 'Gender imaginations in Crouching Tiger, Hidden Dragon and the Wuxia world', *Positions*, 13.2 (2005) 441-471.

Chaudhuri, Shonini, *Feminist film theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (New York 2006).

Cheek, Timothy, *Living with reform. China since 1989* (New York 2006).

Chen, N. Nancy, Constance D. Clark, Suzanne Gottschang en Lyn Jeffery, 'Introduction', in: Nancy N. Chen, Constance D. Clark, Suzanne Gottschang en Lyn Jeffery (ed.), *China urban. Ethnographies of contemporary culture* (Durham 2001) 1-22.

Chow, Rey, *Primitive passions. Visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema* (New York 1999).

Cooke, Fang Lee, 'Equal opportunities? The role of legislation and public policies in women's employment in China', *Women in management review*, 16,7 (2001) 334-348.

Croll, Elisabeth, 'The movement to criticize Confucius and Lin Piao. A comment on "The women of China"', *Signs* 2,3 (1977) 721-726.

Cui, Shuqin, 'Gendered perspective: the construction and representation of subjectivity and sexuality in *Ju Dou*', in: Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.) *Transnational Chinese Cinemas. Identity, nationhood, gender* (Honolulu 1997)303-330.

---, *Women through the lens. Gender and nation in a century of Chinese cinema* (Honolulu 2003).

Kuoshu, Harry H., *Metro movies. Cinematic urbanism in post-Mao China* (Carbondale 2011).

Ebenstein, Avraham, 'The "missing girls" of China and the unintended consequences of the one child policy', *Journal of Human Resources*, 45,1, (2010) 87-115.

Farrer, James en Sun Zhongxin, 'Extramarital love in Shanghai', *China Journal* 50 (2003) 1-36.

Fenby, Jonathan, *Modern China. The fall and rise of a great power, 1850 to the present* (New York 2008).

Friedman, Betty, *The feminine mystique* (New York, 1974).

Gaetano, Arianne, 'Sexuality in diasporic space. Rural-to-urban migrant women negotiating gender and marriage in contemporary China', *Gender, place and culture. A journal of feminist geography* 15.6 (2008) 629-645.

Gaetano, Arianne M. en Tamara Jacka, *On the move. Women and rural-to-urban migration in contemporary China* (Columbia 2004).

Granrose, Cherlyn Skromme, 'Images of women and government in the Chinese cultural heritage. A brief overview', in: Cherlyn Skromme Granrose (ed.), *Employment of women in Chinese cultures. Half the sky* (Massachusetts 2005) 35-46.

Hassard, John, Jonathan Morris, Jackie Sheehan en Xiao Yuxin, 'Downsizing the *danwei*. Chinese state-enterprise reform and the surplus labour question', *The international journal of human resource management* 17.8 (2006) 1441-1455.

Hershatter, Gail, *Women in China's long twentieth century* (Californië 2007).

Hesketh, Therese, Li Lu en Zhu Wei Xing, 'The effect of China's one-child family policy after 25 years', *The New England journal of medicine*, 15 september (2005) 1171-1176.

Jieyu, Liu, *Gender and work in urban China. Women workers of the unlucky generation* (Oxon 2007).

Jinhua, Dai, Jing Wang en Tani E. Barlow (ed.), *Cinema and desire. Feminist marxism and cultural politics in the work of Dai Jinhua* (Londen, 2002).

Kristeva, Julie en Ellen Conroy Kennedy, 'On the women on China', *Signs*, Vol. 1, No.1, (Autumn 1975) 57-81.

Leung, Alicia S.M., 'Feminism in transition. Chinese culture, ideology and the development of the women's movement in China', *Asia Pacific Journal of Management*, 20,3 (2000) 359-374.

Li, David Leiwei, 'Capturing China in globalization. The dialectic of autonomy and dependency in Zhang Yimou's cinema', *Texas Studies in Literature and Language*, 49,3 (2007) 293-317.

Li, Jiali en Rosemary Santana Cooney, 'Son preference and the one child policy in China. 1979-1988', *Population research and policy review*, 12 (1993) 277-296.

- Lin, Jing, 'Chinese women under the economic reform. Gains and losses', *Harvard Asia Pacific review*, 7.1 (2003) 88-90.
- Lin, Xiaoping, *Children of Marx and Coca-Cola. Chinese avant-garde art and independent cinema* (Honolulu 2010).
- Liu, Zhiqiang, 'Institution and inequality. The hukou system in China', *Journal of comparative economics* 33,1 (2005) 133-157.
- Logan, John R. en Susan S. Fainstein, 'Introduction. Urban China in comparative perspective', in John R. Logan (ed.) *Urban China in transition* (Oxford 2008) 1-24.
- Mackenzie, Peter W., 'Strangers in the city. The hukou system and urban citizenship in China', *Journal of international affairs*, 56,1 (2002) 305.
- Martinsen, J., 'Lost in Beijing finally gets killed', *Danwei* (versie 5 januari 2005).  
[http://www.danwei.org/media\\_regulation/lost\\_in\\_beijing\\_finally\\_gets\\_k.php](http://www.danwei.org/media_regulation/lost_in_beijing_finally_gets_k.php) (20 februari 2012).
- McGabe, Janet, *Feminist film studies. Writing the woman into cinema* (Londen, 2004).
- Meisner, Maurice, *Mao's China and after. A history of the People's Republic* (New York 1999).
- Mitter, Rana, *A bitter revolution. China's struggle with the modern world* (Oxford 2004).
- Mulvey, Laura, *Visual and other pleasures* (Hampshire 2009).
- Oudheusden, Jan, van, *De geschiedenis van China in een notendop* (Amsterdam 2008).
- Palmer, Michael, 'On China's slow boat to women's rights. Revisions to the women's protection law, 2005', *The international journal of human rights* 11,1-2 (2007) 151-177.
- Rai, Shirin, "Watering another man's garden: gender, employment and education reforms in China." In S. Rai, H. Pilkington, and A. Phizacklea (ed.), *Women in the face of change: The Soviet Union, Eastern Europe and China* (London 1992) 20-40.
- Ross, Kaz, 'China and women's Liberation. Re-assessing the relationship through population policies', *Hecate*, 36 (2010) 117-142.
- Sanwei, 'Cinema and the city. Interview with Jia Zhangke', *Yesasia.com* 31 januari 2011,  
<http://www.yesasia.com/us/yumcha/cinema-and-the-city-interview-with-jia-zhangke/0-0-0-arid.355-en/featured-article.html>, bezocht 22 januari 2012.
- Sardar, Ziauddin, *Introducing cultural studies* (Royston, 2004).
- Schaffer, Kay en Song Xianlin, 'Unruly spaces. Gender, women's writings and indigenous feminism in China', *Journal of gender studies*, 16,1 (2007) 17-30.
- Shoppa, Keith R., *Twentieth century China. A history in documents* (New York 2004).
- Smelik, Anneke, *And the mirror cracked. Feminist film theory and cinema* (Londen 1998).
- Spence, Jonathan D., *The Search for modern China* (New York, 1990).
- Swinnen, Johan, *Reflecties. Film als filosofie* (Brussel, 2009).
- Tang, Xiaobing, 'Rural women and social change in New China cinema. From *Li Shuangshuang* to *Ermo*', *Positions* 11.3 (2003) 647-674.

- Thaxton, Ralph A., Jr., *Catastrophe and contention in rural China. Mao's Great Leap Forward famine and the origins of righteous resistance in Da Fo village* (Cambridge 2008).
- Thompson, Kristin en David Bordwell, *Film history. An introduction* (New York 2003).
- Tsui, Ming en Lynne Rich, 'The only child and educational opportunity for girl in urban China', *Gender and society*, 16,1 (2002) 74-92.
- Walder, Andrew G., *Communist neo-traditionalism. Work and authority in Chinese industry* (Los Angeles 1986).
- Watts, Jonathan, 'China's cosmetic surgery craze', *The Lancet* 363,9413 (2004) 958.
- Weeks, Margaret R., 'Virtuous wives and kind mothers. Concepts of women in urban China', *Women's studies international forum*, 12,5 (1989) 505-518.
- Weili Ye en Ma Xiaodong, *Growing up in the People's Republic. Conversations between two daughters of China's revolution* (New York 2005).
- Wolf, Margery, *Revolution postponed. Women in contemporary China* (Californië 1985).
- Xinran, *The good women of China* (Londen 2003).
- Yang, Jie, 'Politics of the Dang'an. Spectralization, spatialization, and neoliberal governmentality in China', *Anthropological Quarterly* 84,2 (2011) 507-533.
- Yang, Mayfair Mei-hui (ed.), *Spaces of their own. Women's public sphere in transnational China* (Minnesota 1999).
- Yuan, Haiwang, (ed.), *This is China. The first 5.000 years* (Massachusetts 2010).
- Zhang, Yuching, e.a., 'A new look at the old "little emperor". Developmental changes in the personality of only children in China', *Social behavior and personality* 29,7 (2001) 725-731.
- Zhen, Zhang (ed.), *The urban generation. Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century* (Londen 2007).
- Zhu, Ying, *Chinese cinema during the era of reform. The ingenuity of a system* (Westport 2003).
- Auteur onbekend, 'An interview with Zhang Yi Mou', *Asianconnections.com* versie 6 maart 2002  
<http://v1.asianconnections.com/entertainment/interviews/2002/06/13/zhang.yimou/> bezocht 21 januari 2012.
- Auteur onbekend, 'China's floating population' exceeds 221 mln', *China.org.cn* versie 1 maart 2011  
[http://www.china.org.cn/china/2011-03/01/content\\_22025827.htm](http://www.china.org.cn/china/2011-03/01/content_22025827.htm), bezocht februari 2012.
- Auteur onbekend, 'President Hu Jintao: gender equality crucial', versie 30 augustus 2005  
[http://english.people.com.cn/200508/30/eng20050830\\_205282.html](http://english.people.com.cn/200508/30/eng20050830_205282.html), bezocht februari 2012.
- Auteur onbekend, 'Interview with Jia Zhangke', *Cannes film festival* versie 15 mei 2002  
[http://a69.g.akamai.net/7/69/7515/v1/img5.allocine.fr/img\\_cis/images/festivaldecannes/img/download/fichiersfilm/GBrenxiaoyao.pdf](http://a69.g.akamai.net/7/69/7515/v1/img5.allocine.fr/img_cis/images/festivaldecannes/img/download/fichiersfilm/GBrenxiaoyao.pdf), bezocht 20 januari 2012.
- Auteur onbekend, 'Saving face', *The Economist* 372, 8383 (2004).
- Auteur onbekend, 'The status of women in China deteriorating', *Women's international network news*, 17,3 (1991).
- Auteur onbekend, 'The status of women in China', *Women's international network news*, 18,3 (1992).

## Overige bron

Documentaire: 'China's capitalist revolution', *BBC* 2009.