UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Rood, oranje of groen: de kleur van de Chinese cultuur

Landsberger, S.R.

Publication date

2006

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Landsberger, S. R. (2006). *Rood, oranje of groen: de kleur van de Chinese cultuur*. (Oratiereeks). Vossiuspers UvA.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

A black and white close-up portrait of a man with a mustache and glasses, looking directly at the camera. The background is dark. The text is overlaid on the top left of the image.

Rood, oranje of groen – De kleur van de Chinese cultuur

Stefan R. Landsberger

FACULTEIT DER GEESTESWETENSCHAPPEN

Rood, oranje of groen – De kleur van de
Chinese cultuur

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Nauta & Haagen, Oss
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 10 90 5629 435 0
ISBN 13 978 90 5629 435 9
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2006

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j0 het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Rood, oranje of groen – De kleur van de Chinese cultuur

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
buitengewoon hoogleraar van het hedendaagse China
vanwege de Stichting Dr. Olfert Dapper en China
aan de Universiteit van Amsterdam
op vrijdag 19 mei 2006

door

Stefan R. Landsberger

VOSSIUSPERS UvA

*Mevrouw de Decaan,
Geachte leden van het Curatorium
Zeer gewaardeerde toehoorders,*

Kleuren zijn problematische betekenaars, zeker als ze gebruikt worden om grotere fenomenen te typeren. Op de een of andere manier lijken China *and all things Chinese* fenomenen te zijn die vooral westerlingen tot het gebruik van kleurentyperingen noden, waarbij men een voorkeur aan de dag legt voor de kleuren geel en rood. Mijn grootmoeder had het al over het ‘Gele Gevaar’, een typering die de laatste tijd ook weer wordt gebruikt om de opmars van China in een wat negatief daglicht te plaatsen. De keuze voor geel lijkt vooral te zijn ingegeven door de huidskleur van de Chinezen en niet door de gele daken van de keizerlijke paleizen. Uit de tijd van de Koude Oorlog dateert het begrip ‘Rood China’. Dit kwam ongetwijfeld doordat het land destijds stevig was ingekapseld in het socialistische blok, maar ook om het te onderscheiden van dat andere, kleine China. Het had in ieder geval niets te maken met de bloedrode kleur van de muren van de Verboden Stad. De obsessie met de kleur van China dook weer op na 1978, toen Deng Xiaoping zijn medebestuurders wist over te halen tot een groots moderniserings- en hervormingsprogramma. Retorische vragen als ‘Hoe rood is China?’ waren niet van de lucht toen dankzij de modernisering van de landbouw, industrie, defensie en wetenschap en technologie, de aanblik van het land in rap tempo begon te veranderen en menige betrokken westerling ervan overtuigd was dat het kapitalistisch zou worden.

Bij deze gelegenheid wil ik de vraag aan de orde stellen of Chinezen zich ook zo druk maken over de kleur van hun land, van hun cultuur, en dan specifiek over die van hun hedendaagse cultuur. Meer in zijn algemeenheid vraag ik me af of het wel zin heeft een cultuur een kleur toe te kennen, want als een cultuur een kleur heeft, wat zegt dat dan over die cultuur? Om deze vragen te kunnen beantwoorden, moet ik eerst de lange geschiedenis induiken. China is namelijk niet van van-

daag of gisteren, maar laat zich voorstaan op duizenden jaren van ononderbroken existentie.

Zou's IJzeren Logica

In de derde eeuw voor Christus ontwikkelde de wijsgeer Zou Yan een theorie waarmee hij de legitimiteit van de elkaar opvolgende heersershuizen, het zogenaamde Mandaat des Hemels, verklaarde vanuit de Vijf Elementen. Die Vijf Elementen – aarde, hout, metaal, vuur en water – werden voor het eerst genoemd in de *Shu Jing*, het *Boek van de Geschiedenis*, een van de basisbronnen uit de oudheid. Zij vormen de stam waaruit het complexe bouwwerk van de Chinese filosofie zich heeft ontwikkeld. De elementen volgen elkaar logisch op en staan in een dialectisch verband: ze stoten elkaar af en brengen elkaar voort. Volgens Zou hadden de elementen, en de daarbij behorende kleuren, dus ook een politieke toepassing.

Element	Kleur
aarde	geel
hout	blauw/groen
metaal	wit
vuur	rood
water	zwart

Uitgaande van de politieke realiteit van dat moment, ging Zou vervolgens over tot het achteraf legitimeren van de heersers die China had gekend. Huangdi, de mythologische Gele Keizer die als voorvader van alle Chinezen werd beschouwd, kreeg het element aarde en de kleur geel toegekend. Het rijtje afgaande eindigde Zou bij de heersers van Zhou (ca. 1100-256 v. Chr.), die voor vuur en rood stonden. Zou's theorie werd als zo vanzelfsprekend beschouwd dat de Qin (221 v. Chr.), die de Zhou opvolgde om als eerste heersershuis China te unificeren, zich met het element water en de kleur zwart tooide, om de onvermijdelijkheid van zijn machtsovername aan te geven.¹ Wie goed kijkt naar de film *Hero* van Zhang Yimou (2002), waarin een fictieve versie van een van de talrijke aanslagpogingen op de Eerste Keizer van Qin centraal staat, ziet dat de regisseur zich bij de *art*

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

direction keurig heeft gehouden aan de kleurenkeuze van de dynastie: de koning, zijn hofhouding, de raadgevers en zijn troepen zijn in het zwart – althans in een zeer donkere tint – gekleed.²

Kleuren werden dus gezien als een onlosmakelijk onderdeel van de legitimiteit van de macht. Het is verleidelijk om vanaf de zwarte Qin-dynastie te gaan zitten rekenen welke kleuren de daaropvolgende dynastieën hebben gehad, tot aan de dag van vandaag. Het zou te mooi zijn om te kunnen vaststellen dat het rood van de Volksrepubliek de legitieme kleur is die ze hoort te dragen. Dat kan helaas niet. Het systeem dat voor eens en voor altijd legitimiteitsproblemen had moeten oplossen, bleek niet te werken. Rond de Song-dynastie (960-1279) deed Zou's ijzeren logica van kleuren en elementen er eigenlijk niet meer zoveel toe.³ Dat wil niet zeggen dat een nieuwe dynastie niet langer voor een element of een kleur koos. Ze bleven essentiële parafernalia voor macht en legitimiteit, maar Zou's rijtje van geel-groen-wit-rood-zwart paste men naar eigen inzicht toe.

Het Rode China

De Chinese Communistische Partij (CCP), in 1921 opgericht, zag zich zeker niet als een nieuwe dynastie. Desondanks had zij een officiële kleur voor ogen toen zij in 1949 aan de macht kwam. Al in de vroegste Partij-discussies bleek dat men zeer geporteerd was van de kleur rood, om een aantal voor de hand liggende redenen.⁴ Rood heeft in China van oudsher een 'levenbrengende' betekenis gehad en stond traditioneel voor professioneel succes en sociaal aanzien. Vandaar dat het onderscheid tussen 'rood' en 'goed' eigenlijk te verwaarlozen is. Tegelijkertijd gold rood natuurlijk ook als modern en progressief, vanwege het rode karakter van het marxisme en het gebruik van de kleur rood tijdens de Oktober Revolutie in Rusland in 1917. Dit alles maakte de keuze van de Partij voor rood te begrijpen. Het ging dus helemaal niet om het toepassen van een of ander kosmologisch schema uit de grijze oudheid maar om het naadloos integreren van traditionele gevoelens van voorspoed en geluk met progressiviteit en vernieuwingsdrang.⁵

Dat streven naar integratie van traditie en moderniteit speelde een belangrijke rol in de vraag hoe de nieuwe politieke inzichten en het rode/goede imago van de Partij konden worden verbreid. Van meet af aan zocht men naar manieren om de verworvenheden van de revolutie vorm te geven en te visualiseren. Daarbij keek

men in eerste instantie naar mogelijkheden om de literatuur en de kunst, de kanalen waarlangs gewenst gedrag en denken traditioneel werden doorgegeven, voor het rode karretje te spannen. Maar al snel realiseerden de revolutionairen zich dat de traditionele 'hoge' kunsten niet geschikt waren om de politieke doelen van de Partij te dienen: het was immers niet de geletterde elite, de traditionele doelgroep van de kunsten, die moest worden bereikt, maar het waren juist de 'brede massa's van het volk' die moesten worden aangesproken.

In Yan'an, het arme en achtergebleven gebied in het noordwesten, waar de Partij na het lopen van de Lange Mars in 1935 haar toevlucht zocht, werd begonnen met het ontwikkelen van een revolutionaire cultuur die de attitudes en het gedrag van de boeren moest veranderen om zo tot steun van de Partij en haar programma te zijn. Diverse vormen van Sovjet-*agitprop* werden hiervoor geïntroduceerd, maar ze stonden wel erg ver van de doelgroep af. Om werkelijk tot de grotendeels analfabete boeren door te dringen, die ook nog eens onwetend waren van de grotere wereld om hen heen, werd daarom gezocht naar media en vormen om hen te benaderen conform hun eigen denktrant en belewingswereld. De keuze viel op een aantal traditionele culturele vormen die voor partijpropaganda konden worden gebruikt, zoals de rijstplantdans (*yangge*) en de nieuwjaarsprent. Beide waren geliefd en gewaardeerd en in beide werd op grote schaal gebruikgemaakt van de kleur rood.

Rijstplantdansen bestonden uit optochten, dansjes, liedjes, sketches en acrobatiek die opgevoerd werden in de twee weken van feestvieren tussen het Chinese Nieuwjaar en het Lantaarn Festival. Keizers maakten graag gebruik van zulke populaire zang- en dansvoorstellingen voor ceremoniële doeleinden, maar ook om de bevolking te doordringen van de bestaande, of te onderrichten in een nieuwe orthodoxie. Sterker nog, nieuw gestichte dynastieën voerden graag grootschalige festiviteiten op, zoals de rijstplantdans, om aan te geven dat de tijden van correct bestuur en grote vrede weer waren angebroken. Ze vormden het bewijs van legitimiteit, het bewijs dat het Mandaat des Hemels was overgedragen aan de nieuwe machthebbers. Ook in Yan'an werd de rijstplantdans natuurlijk met dit doel in het achterhoofd gebruikt.⁶

Nieuwjaarsprenten werden traditioneel in allerlei soorten en maten, en voor verschillende doeleinden gemaakt. Ze stonden bol van symbolen die als gunstig werden beschouwd, zoals de mythologische figuren van de Keukengod, de Deurgod en de God van het Lange Leven, of een grote rol speelden in het persoonlijke

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

leven van de mensen. Op de eerste dag van het nieuwe jaar werden ze opgehangen op voordeuren, de deuren tussen de hoven, of muren, naast vensters, op water-vaten, rijstkasten, graanschuren of stallen. De boeren zagen sommige prenten als magische amuletten en anderen als uiting van het verlangen naar geluk en blijdschap.⁷

Het moge duidelijk zijn dat de Partij zich dan wel diverse media voor haar doeleinden had toegeëigend, maar dat aan het gebruik van die media nog de nodige ideologische problemen kleefden: bijgeloof, zucht naar rijkdom, obsceniteit, verkeerde normen en waarden, et cetera. In 1942 werd duidelijk welke oplossing de Partij voor deze problemen voor ogen stond. Mao Zedong hield toen progressieve intellectuelen en kunstenaars die in Yan'an bijeengekomen waren voor dat er onder het Partij-bewind een nieuwe oriëntering zou komen op de rol, functie en doelgroep van hun scheppingen. Kunst moest natuurlijk de boodschap van de Partij uitdragen en de arbeiders, boeren en soldaten, de vaandeldragers van het nieuwe China, aanspreken. Om zulke kunst te maken, moesten kunstenaars zich laten inspireren door het buitenland en door het moderne, maar daarbij mochten zij de Chinese essentie en de traditie niet uit het oog verliezen. Het resultaat van de door Mao gedecreteerde benadering was dat de nieuwe kunst- en cultuurinspanningen vaak bestonden uit bewerkte, geactualiseerde traditionele thema's, of, zoals Mao het zelf noemde, het lopen op twee benen en het gieten van nieuwe wijn in oude flessen. In dit proces van culturele recycling moest een aantal elementen het veld ruimen: denk daarbij aan de scabreuze en bijgelovige onderdelen van de rijstplant-dansen en de geluk dan wel rijkdom brengende elementen in de prenten. Hiervoor in de plaats kwamen de nieuwe communistische normen en waarden. Helaas kon het eindresultaat de beoogde consumenten – de arbeiders, boeren en soldaten – meestal niet bekoren. Dat bleek wanneer hen, als focusgroepen *avant la lettre*, werd gevraagd om ten overstaan van de cultuurcritici van de Partij hun oordeel te geven over de nieuwe kunst.⁸

Hoe Roder, Hoe Beter

Na de stichting van de Volksrepubliek in 1949 kreeg de zoektocht naar een cultuur waarin moderniteit en traditie harmonieus gecombineerd zouden kunnen worden een nieuwe wending. Ook de stedelijke Chinezen moesten nu aangesproken wor-

den, en daarom was het eens te meer zaak moderne, ideologisch correcte culturele vormen toe te passen. De Partij koos onvoorwaardelijk voor het in de Sovjet-Unie dominante socialistisch realisme. Hiermee leek de hele discussie over de plaats en de werking van kunst, en daarmee de kleur van de cultuur, in één keer van de baan te zijn. De Sovjettheorieën werden beschouwd als modern en buitenlands, en door de overeenkomsten met traditionele uitingsvormen dacht men een aansprekende, motiverende cultuur tot stand te brengen die er vervolgens als het ware bij de bevolking werd ingehamerd.⁹

Bovendien was het kunst- en cultuur-*establishment*, dat zich sinds zijn knieval voor de dictaten van de Partij in 1942 met de grootst mogelijke moeite had ondergedompeld in de door hen als inferieur beschouwde cultuur van het volk, wel gecharmeerd van de academische aspecten van de Sovjetstijl.¹⁰ Zo konden de zonnige kanten van het leven van de vertegenwoordigers van de 'nieuwe Chinese mens' die zich inzetten voor een 'nieuwe wereld' worden getoond en kon er toch *echte* kunst worden gemaakt. Een en ander betekende in feite de bestendiging van de maoïstische hegemonie over en een steeds verdergaande politisering van de cultuur.

Naarmate de revolutionaire golven in de jaren na 1949 hoger over China sloegen, leek de cultuur ook daadwerkelijk steeds roder te worden. Tegen het einde van de jaren vijftig had Mao al verzucht dat het pure Sovjet socialistisch-realisme eigenlijk veel te somber en pessimistisch was om het ongebreidelde enthousiasme van het Chinese volk adequaat mee uit te drukken.¹¹ Op zijn aandringen werd socialistisch-realisme verchineesd tot revolutionair-realisme en revolutionair-romanticisme. Zo zou de cultuur nog visionairder gemaakt kunnen worden en de bevolking nog beter doordrongen kunnen worden van de noodzaak tot zelfopoffering en enthousiasme. Hierdoor zouden de concrete belemmeringen overwonnen kunnen worden door pure wilskracht en de romantische ideeën kunnen worden gerealiseerd. Het is veelzeggend dat, naarmate de concrete werkelijkheid steeds zwarter en somberder werd – met de hongersnood van 1959-1961 als absoluut dieptepunt – de politiek in woord en beeld onverkort bleef vasthouden aan het rood en de oogverblindende pasteltinten van het revolutionaire realisme en romanticisme. Het beeld werd in die jaren gedomineerd door de Drie Rode Banieren, die van de Volkscommunes, de Grote Sprong Voorwaarts en de Algemene Lijn, die China naar de rozige toekomst zouden voeren.

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

In de aanloop naar de Culturele Revolutie kreeg een in hoge mate gepoliti-seerde visie van de cultuur de overhand. De kunsten moesten het volk verenigen en onderwijzen, de strijd van het volk inspireren en de bourgeoisie elimineren. Kunst moest – als vanouds – revolutionair zijn en geïnspireerd worden door het Mao Zedong-denken, maar ook militant zijn én de werkelijkheid weerspiegelen. Hierdoor ontstond een geheel nieuwe vorm van hyperrealisme dat vervuld was van proletarische ideologie, communistische moraal en geest, revolutionair hel-dendom en totale opofferingsgezindheid. De kleur rood domineerde het dagelijkse leven nog meer dan tevoren, want rood stond voor alles wat als revolutionair, goed en hoogstaand werd beschouwd. Zwart- en grijsinten stonden daarentegen voor alles wat slecht was en moesten daarom zoveel mogelijk vermeden wor-den.¹² De Culturele Revolutie zelf hulde in de jaren 1966-1976 het land in een wolk van roodheid die nog niet eerder was waargenomen, dankzij de Rode Boek-jes, de Rode Gardisten, Mao zelf die als de Roodste, Roodste, Meest Rode Zon in de harten van alle Chinezen bijna de vleesgeworden revolutie was, en de Chinese kunstmaan die in de ruimte eindeloos het populaire *Dongfanghong* (东方红, ‘Het Oosten is Rood’) uitzond.

Rood, Wit of Pimpelpaars?

Na het beëindigen van de Culturele Revolutie en met het aan de macht komen van Deng Xiaoping in 1977 vond er een ongeken-de liberalisering plaats, ook op het terrein van cultuur en kunst. Een belangrijk onderdeel hiervan was de vaststelling dat de kunsten niet langer ondergeschikt waren aan de politiek, maar ten dienste stonden van het volk, het socialisme en de modernisering. Er moest zelfs met nieuwe ideeën, concepten en waarden worden geëxperimenteerd. Deze koerswij-ziging opende letterlijk de deur voor een ontbijtbuffet aan westerse invloeden en verbeeldingen die stuk voor stuk werden aangegrepen om de cultuur van dit on-tegenzeggelijk Nieuwe Tijdperk vorm te geven. En zoals Deng had gezegd dat het er niet toe deed of een kat wit of zwart was, zolang hij maar muizen ving, zo leek het hem, in het licht van zijn pragmatische benadering van de problemen waarmee China werd geconfronteerd, even irrelevant te zijn of de cultuur rood, wit of pimpel-paars was. Leek, want Mao’s opmerkingen uit 1942 – leren van het oude, het buitenlandse gebruiken om de Chinese essentie te versterken – bleven gewoon

van kracht. Kunst en cultuur moesten een rol blijven vervullen bij het onderwijzen in gewenst gedrag en denken.¹³

Onder Dengs pragmatisme ging het China steeds meer voor de wind. Toch was de essentie van het land in wezen richting- en kleurloos. De maatschappelijke preoccupatie met ideologie verschoof in toenemende mate naar een fixatie op geld, en dat hield de gemoederen van vele intellectuelen bezig. Intellectuelen die de overheid de juiste morele weg menen te moeten wijzen, zijn een typisch Chinees fenomeen van alle tijden. Al duizenden jaren dienden zij, gevraagd en ongevraagd, het centrale gezag van advies en schroomden ze er niet voor om – overtuigd van hun eigen gelijk – bij afwijzing van dat advies de hand aan zichzelf te slaan. Ook in de jaren tachtig manifesteerden intellectuelen en kunstenaars zich weer nadrukkelijk in de koortsachtige discussies over de nationale identiteit en over de richting en inhoud van de cultuur in het moderniseringstijdperk. Meestal gebruikmakend van het medium van de literatuur, met alle connotaties van elitecultuur en van geletterdheid, hekelden zij de samenleving, de bevolking in haar geheel, de traditionele cultuur, de politiek van het moment – kortom, alles behalve zichzelf.¹⁴ Deze periode is de geschiedenis ingegaan als die waarin de ‘Cultuur Koorts’ (*Wenhua re*) heerste.

Modernisering of Herformulering?

Er werden in die jaren diverse scenario's voor de nieuwe cultuur gelanceerd, vaak westers geïnspireerd en daarom nieuw en relevant in de ogen van hen die van mening waren dat het in China anders moest. De dissidente Wei Jingsheng bijvoorbeeld brak al tijdens de Pekingse Lente van de late jaren zeventig een lans voor een vijfde modernisering, namelijk die van de politiek, die hij als essentieel zag voor het slagen van de modernisering van de vier economische sectoren die de overheid definieerde. De uitstraling van een democratisering van de politiek zou ook geweldige gevolgen hebben voor de bredere cultuur. Het voorstel leverde Wei vele jaren gevangenisstraf op.¹⁵

Natuurlijk had de Partij zelf ook zo haar ideeën over de moderniseringscultuur, die vorm kregen in het streven naar een socialistische geestelijke beschaving (SGB). Dit beschavingscomplex moest nieuwe normen en waarden formuleren die in overeenstemming waren met de enorme veranderingen die plaatsvonden in

de samenleving. Dit alles moest voorkomen dat er een autonome massacultuur zou ontstaan, waarvan de Partij-ideologen geloofden dat die alleen maar vulgair, bijgelovig, pornografisch en ongezond van aard zou kunnen zijn. Deze opvatting werd gedeeld door vele intellectuelen. De SGB moest de strijd aanbinden met de negatieve uitwassen van commercie en consumptiedwang, en het politieke bewustzijn van de mensen en hun gevoel voor normen en waarden verhogen door hen te doordringen van revolutionaire idealen en discipline zonder toe te geven aan 'bourgeoisinvloeden'. In het gunstigste geval kon de SGB bovendien dienen als een rem op de ernstige sociale ontwijking die was opgetreden. De SGB was al met al minder vernieuwend en verfrissend dan gedacht en had een verdacht rood tintje: aan de basis van dit nieuwe beschavingscomplex stonden, als vanouds, het marxisme-leninisme en het Mao Zedong-denken.¹⁶

Een Klaagzang

De discussie over de nieuwe cultuur kwam tot een climax in juni en augustus 1988 toen een serie van zes televisiedocumentaires werd uitgezonden met een titel die zich het best laat vertalen als *Klaagzang op de Rivier* (*Heshang*, 河殇). De makers van deze *Klaagzang* kan men niet anders dan interdisciplinair noemen: het gezelschap bestond, naast Su Xiaokang een academicus en schrijver van rapportageliteratuur, de Chinese variant van *New Journalism* –, uit diverse academici, variërend van een estheticus tot sociale wetenschappers. De serie was in alle opzichten nieuw en anders dan wat men tot dan toe op de Chinese televisie gewend was, al was het maar omdat hierin openlijk politiek commentaar werd geleverd. Verder werd er gebruikgemaakt van nog nieuwe televisietechnieken, zoals het monteren en mixen van westerse en Chinese actuele en historische documentaires en nieuwsitems, interviews met deskundigen, reisverslagen, kunstverzamelingen, archiefopnames en foto's.

Het gebruik van de televisie voor het geven van de cultuurkritiek in *Klaagzang* was ook buitengewoon vernieuwend, omdat hierbij geen gebruik werd gemaakt van het geschreven woord, tot dan toe het medium bij uitstek voor het intellectuele discours. Hiermee leken de makers schoorvoetend de dominantie van de beeldcultuur te accepteren, ook al bleef de intellectuele voorhoede van de jaren tachtig zich afzetten tegen de platte volkscultuur en het passief consumeren waarmee

televisie werd geassocieerd.¹⁷ Het tot tweemaal toe uitzenden van een programma met een dergelijk kritische inhoud gaat niet zomaar in de Volksrepubliek, zelfs niet in de relatief verlichte jaren tachtig. De makers konden dan ook bogen op de steun van geestverwanten in kringen van uitgesproken progressieve politici, van wie partijvoorzitter Zhao Ziyang de meest prominente was.

Klaagzang en de aangesneden thema's kunnen misschien het beste worden gekarakteriseerd als de laatste stuip trekking van de kaste van intellectuelen die zichzelf als potentiële richtinggevers beschouwden in de culturele vorming van de natie, in de traditie van de raadgevers die de vorst/keizer terzijde stonden. Ook de veronderstelling dat *Klaagzang* als inspiratie diende voor – of zelfs de oorzaak was van – de demonstraties die studenten driekwart jaar later op het Plein van de Hemelse Vrede in Peking zouden organiseren, is niet vreemd. Op de keper beschouwd – en anders dan wij in het Westen over het algemeen dachten en hoopten – waren de demonstranten, als aankomende intellectuelen en als zodanig de toekomstige adviseurs van het gezag, er eerder op uit om voor zichzelf een groter politiek speelveld te creëren dan dat zij zich inzetten voor een volledige democratie. *Klaagzang* bood hen hoop op een nieuwe invulling van hun traditionele rol in de zo sterk veranderende tijd.

Geel is Fout...

De kern van *Klaagzang* was de boodschap dat China weliswaar groots was, maar was aanbeland aan het einde van zijn mogelijkheden. Het was tijd voor groot-scheepse veranderingen, en die zouden alleen maar van buitenaf kunnen komen. Centraal stonden vragen als: Waarom is China overvleugeld door het Westen? Wat is er fundamenteel fout gegaan waardoor het millennia oude idee van het Rijk van het Midden niet langer te handhaven valt? Bestaat de bewierookte culturele en morele superioriteit van het Chinese volk eigenlijk wel?

Het antwoord van *Klaagzang* was kort en bondig dat China de aansluiting met de buitenwereld had verloren en in de versukkeling was geraakt, en daarvoor werden een aantal – voor Chinezen althans – schokkende oorzaken aangewezen. Door steeds maar weer beelden te herhalen van een traditioneel belangrijk symbolisch gewicht – de draak, de Grote Muur, het loess-plateau, de Gele Rivier – werd een negatief licht geworpen op het eeuwige China, maar ook op alle modernise-

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

ringspogingen waarmee al een eeuw lang getracht was het land er weer bovenop te helpen. Het moest, kortom, helemaal anders!

Klaagzang wond er geen doekjes om. De kleur geel werd gezien als de belichaming van de traditionele Chinese beschaving. De Gele Rivier, die de Chinese cultuur had voortgebracht, had hem ook getransformeerd in een statische, naar binnen gekeerde agrarische samenleving die werd gekenmerkt door kleinschalige productie en zo was gesmoord. Niet alleen de Chinese beschaving was begonnen in het loess-plateau in een bocht van de Gele Rivier, ook de wieg van de Volksrepubliek stond daar, in Yan'an. Dit was een eerste indicatie dat de makers het karakter van de Chinese revolutie als minder vernieuwend beschouwden dan door de Partij zelf werd gepretendeerd. De Gele Rivier, de steeds weer overstromende 'Smart van China', stond ook voor de periodieke onrust en rebellie die de samenleving duizenden jaren had geteisterd. Het gele sediment, dat de Gele Rivier vanaf het loess-plateau naar het oosten voerde, duidde op de zware last en de verstikende invloed van de confucianistische en feodale traditie die op het hele land drukte en uiteindelijk vooruitgang in de weg stond. De vele bochten van de rivierbedding stonden voor de moeizame weg van de Chinese ontwikkeling.

De noodzaak om de rivier te beheersen, had geleid tot drakenverering die volgens de makers op haar beurt weer gelijkstond aan de hydraulische dictatuur van het Aziatische despotisme. De draak zelf was een symbool dat eerder stond voor een isolationistisch land dan voor een zich moderniserende republiek. Het vereren van de draak was illustratief voor een beschaving die zich neerlegde bij charismatische, willekeurige, persoonlijk getinte politieke machtsuitoefening zoals de keizers die aan de dag hadden gelegd, en Mao eigenlijk niet minder. De kennelijk latent aanwezige neiging tot isolationisme werd nog versterkt door de Grote Muur. Dat was geen symbool van nationale grootsheid en etnische eenheid, maar juist een bewijs van de verstikking van de bewegingsvrijheid van de Chinezen, en van de gevangenschap en de keizerlijke dictatuur waaronder het volk duizenden jaren had gezucht.¹⁸

...en Blauw is Goed

Tegenover deze caleidoscopisch gele catalogus van alles wat er fout was met China stelden de makers van *Klaagzang* het weldadige blauw van de Stille Oceaan, waar

de Gele Rivier in uitmondde en waarin het gele water langzamerhand oploste. De kleur blauw, die in de Chinese symboliek overigens geen enkele betekening heeft, werd gebruikt als een metafoor voor de buitenwereld, voor de westerse beschaving in haar geheel, voor moderniteit, openheid en democratie, en tegelijkertijd voor de onvermijdelijkheid waarmee de Chinese beschaving zou moeten veranderen. Zoals in gele kleuren werd getoond hoe slecht het gesteld was met China, zo werden van de blauwe wereld alleen die beelden gebruikt die moesten illustreren hoeveel beter het in die buitenwereld toging. Er was geen ruimte voor voorbeelden die het perfecte Westen in een kwaad daglicht zouden kunnen stellen.

De vraag dringt zich op waarom de makers zich nu juist zo afzetten tegen de *gele* kleur en cultuur. Was China aan het einde van de jaren tachtig werkelijk nog wel zo geel? Ook de Partij had zich immers vanaf het begin van haar bestaan fel afgezet tegen de traditie en getracht tal van elementen die ogenschijnlijk tot het essentieel Chinese behoorden, totaal uit te roeien. In de eerste dertig jaar van de Volksrepubliek werden de complete en rijke geschiedenis van China én de keizerlijke traditie afgedaan als feodaal of achterlijk en als het ware verantwoordelijk gehouden voor alles wat er fout was in het land. Men probeerde de voortdurende invloed van het confucianisme te elimineren, al werden sommige aspecten – maar dan onder een andere naam – in de nieuwe ideologie geïncorporeerd.

Het lijkt me dan ook moeilijk vol te houden dat de cultuur van het China van de late jaren tachtig werkelijk nog puur en reactionair geel was. *Klaagzang* had kunnen kiezen voor *oranje*, een mengvorm van het traditionele geel en het revolutionaire rood. De doorwerkende effecten van de revolutionaire bevliegingen van de Volksrepubliek waren in de hele samenleving nog voelbaar aanwezig. De trauma's van de Culturele Revolutie, waar iedere Chinees in meerdere of mindere mate persoonlijk onder leed, waren zeker nog niet volledig verwerkt. Officiële beoordelingen van de periode als 'tien jaren van chaos' en van Mao als 70% goed en 30% slecht hadden wat politieke afstand kunnen scheppen.¹⁹ Artistieke stromingen als de *littekenliteratuur*, met in het kielzog de *littekenkunst* en de *rapportageliteratuur*, hadden als uitlaatklep van persoonlijk leed kunnen fungeren en zo wat pijn kunnen wegnemen. Maar de herinneringen aan de politieke excessen en de directe betrokkenheid van de Partij daarbij waren nog vers. Tien jaar van economische hervormingen en de aarzelend op gang komende politieke veranderingen boden nog onvoldoende uitzicht op een werkelijke wijziging van de vroegere rode Chinese werkelijkheid.

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

We kunnen de diepere bedoelingen van *Klaagzang* ook helemaal anders opvatten. De openlijke verguizing van de kleur geel en het onbesproken laten van de kleuren rood of oranje kunnen wel degelijk zijn bedoeld als een ontkenning van de maoïstische hegemonie van de voorgaande dertig jaar, en daarmee misschien zelfs van de hele Volksrepubliek. Dat was tenminste een van de verwijten die de critici van *Klaagzang* later, na het Tian'anmen-incident van 1989, de makers voor de voeten wierpen.²⁰

We moeten ons ten slotte afvragen waarom de makers de eenzijdige, kritiekloze en volledige overname van de westerse, *blauwe* cultuur bepleitten, alsof dat een totaal nieuw inzicht was. Ze gingen voorbij aan het feit dat al vanaf de gedwongen opening van China in het midden van de negentiende eeuw een groot aantal westerse politieke, wetenschappelijke en culturele elementen waren binnengedrongen of overgenomen. Westerse reclame had de populaire Chinese esthetiek beïnvloed; er was een op westerse leest geschoeide film- en toneelcultuur ontstaan; westerse literaire invloeden hadden een enorme bijdrage geleverd aan de totstandkoming van de moderne Chinese poëzie en literatuur. Er sprak bovendien een soort naïeve hoop uit de effecten van het totaal overnemen van de westerse cultuur, zoals dat al eerder, bijvoorbeeld ten tijde van de Vier Mei Beweging van 1919, aan de dag was gelegd. Toen waren het de artsen *De* en *Sai*, de westerse doktoren *Democracy* en *Science*, die de enigen waren die China – de zieke man van Azië – zouden kunnen redden. Nu stond de genezende westerse invloed vooral voor moderniteit en democratie in het algemeen, openheid en transparantie, zaken en gebruiken die de effecten van de Chinese traditie en het despotisme zouden moeten wegnemen.²¹

Het Groene China?

Het zou waarschijnlijk effectiever en zeker minder confronterend zijn geweest, wanneer Su en de zijnen hun pleidooi voor blauw wat hadden getemperd. Puur, onversneden blauw past namelijk gewoon niet bij China. De weinig positieve ervaringen met directe culturele importen uit het Westen hadden aan het einde van de jaren tachtig al genoegzaam duidelijk gemaakt dat de confrontatie met het ruwe, 'ongekookte' westerse over het algemeen toch iets te heftig was voor de Chinese gevoeligheden en eenvoudig niet kon gedijen. Het proces van filtering, van sinifi-

catie, van vergroening zo u wilt, van dergelijke westerse invloeden in het Chinese cultuurgebied had zijn zin inmiddels al bewezen. Ook Japan, het meest ontwikkelde Aziatische land van dat moment, gold als zo'n filter.

Enkele van de mooiste voorbeelden van botsingen met puur westers blauw waren ongetwijfeld de oorverdovende eerste optredens van de synthesizer-*opérateur* Jean Michel Jarre in Peking en Shanghai in 1981. Die werden door de jeugd wel, maar door de op de eerste rijen zittende cultocraten, de cultuur-officials, helemaal *niet* gewaardeerd. Ook de pogingen van de huidige diva en wereldster Madonna om in de jaren tachtig als punkmeisje, gehuld in gescheurde netkousen en de voorloper van het naveltruitje dat heden ten dage ook in China volledig geaccepteerd is, de Chinese markt te penetreren, faalden jammerlijk. Maar haar Japanse, Hongkongse, Taiwanese en Singaporese epigonen daarentegen, die via illegaal gekopieerde audiocassettes en later via transnationale jeugdzenders als V-Channel de Chinese markt betraden, werden door de Chinese jeugd wél gretig omarmd – al bleven de gezagdragers beducht voor het zedenverwilderende effect van dergelijke muziek. De verklaring hiervoor moet zijn dat deze Aziatische Madonna's ontdaan waren van hun scherpe randjes en op die manier verchineesd, en daardoor minder bedreigend waren. Dit suggereert dat een verdunning of een adaptatie van directe westerse importen over het algemeen meer kans van acceptatie heeft. De zin van significatie wordt onderschreven door *account executives* van internationale reclamebureaus die op de Chinese markt meer succes boeken met gelokaliseerde publiciteitscampagnes dan met westerse reclame in vertaling.²²

Het denken in termen van nationale kleuren wordt in China niet meer als relevant beschouwd. Ook de Chinezen, die bijna allemaal bijna elke dag televisie kunnen kijken, zijn onderdeel geworden van de *Global Mind*, een moderne verfijning van Marshall McLuhan's *Global Village*: iedereen ziet dezelfde televisieprogramma's, wil dezelfde spullen consumeren, streeft dezelfde ambities na, denkt hetzelfde. Dat kan niet anders betekenen dan dat het proces van vreedzame evolutie²³ – het geleidelijk ondermijnen van het socialisme door het kapitalisme – waar de Chinese leiders al sinds de jaren vijftig zo bevreesd voor waren, definitief in werking is gezet!

Of toch maar liever Geel?

Vanuit dat perspectief zouden we moeten constateren dat de Chinese cultuur nu dus ongemerkt groen is geworden, maar in werkelijkheid blijkt dat niet het geval te zijn. Er is zelfs een openlijke, officiële en populaire rehabilitering bespeurbaar van het traditionele, despotische geel dat in 1988 nog zo hartstochtelijk werd verworpen. In een poging om de bevolking iets aan te reiken dat meer beklift dan de officiële ideologie propageren de Partij-leiders sinds 1992 gevoelens van trots voor de natie. Dit kan moeilijk nationalisme worden genoemd omdat hiermee de eenheid van de multiculturele staat in gevaar kan komen. Nationalisme zou de 55 niet-Han-Chinese minderheden binnen de Volksrepubliek immers aanleiding kunnen geven om meer onafhankelijkheid te eisen dan de autonomie die ze nu hebben. De leiders hebben daarom steeds de nadruk gelegd op nationalisme in de vorm van vaderlandsliefde, om de politieke integratie en cohesie te bevorderen. Deze vaderlandsliefde bestaat concreet uit het koesteren van het socialistische systeem en de koers die is gekozen door alle volkeren in China onder leiding van de Communistische Partij.²⁴ De Liefde voor het Moederland wordt in toenemende mate gerelateerd aan de *economische* moderniseringssuccessen, want die, zo wordt steeds gesteld, zorgen ervoor dat de wereld weer geïmponeerd is door China. En dit leidt op zijn beurt tot hernieuwde gevoelens van superioriteit, waarbij China zich waarlijk weer ziet als het 'Rijk van het Midden', of het 'Al onder de Hemel', zoals in keizerlijke tijden.

Tal van belangrijke iconen, gebeurtenissen en persoonlijkheden uit heden en verleden worden ingeschakeld om bij te dragen aan de nieuwe gevoelens van nationale trots. Ze worden niet langer verketterd als voorbeelden van feodaal denken maar eerder omarmd door hoog en laag. Het verleden geldt dus niet langer als een blok aan het been, maar wordt juist beschouwd als de bron waaruit de modernisering en als het ware logisch voortspruiten. Op dezelfde manier wordt beredeneerd dat de ontwikkeling van de geschiedenis vanzelfsprekend heeft geleid tot de oprichting van de Partij en tot de leidende rol die zij in de samenleving speelt. Door zich de geschiedenis op deze manier toe te eigenen, kan de Partij zich werkelijk presenteren als de enige legitieme erfgenaam van de Chinese traditie. Er worden zelfs televisiereclames uitgezonden die deze Partij-redenering in gelijkkluidende termen verwoorden.²⁵

De van bovenaf aangewakkerde vaderlandsliefde heeft zich inmiddels genesteld in de cultuur en vindt uiting in talrijke rituelen die onderdeel zijn geworden van het dagelijkse leven van veel Chinezen. Er worden patriottische liederen gezongen in karaokebars en voetbalstadions, schoolkinderen in het hele land zingen iedere dag het volkslied bij het hijsen en strijken van de vlag. De dagelijkse vlagceremonie op Tian'anmen, die sinds 1995 plaatsvindt, is zelfs een toeristische trekpleister geworden, een activiteit die gemakkelijk gecombineerd kan worden met een bezoekje aan het Maosoleum.²⁶

Laat ik een paar voorbeelden noemen van wat weer helemaal terug is van weggevoerd:

- Huangdi, de Gele Keizer, die mythische figuur waar volgens de legende alle Chinezen uit zijn voortgekomen, geldt niet langer als een folkloristisch overblijfsel, als een voorbeeld van volksbijgeloof dat fel bekritiseerd moet worden, maar wordt juist weer geprezen als het bindende element, als de aartsvader van de natie.²⁷ Ook andere keizers maken een opmerkelijke herwaardering door. Ik sprak al over de Eerste Keizer, die door Zhang Yimou zo positief wordt neergezet in de film *Hero* dat wel wordt gesproken van een loflied op het autoritaire systeem.²⁸ De Chinese televisiekijker wordt dagelijks geconfronteerd met historische soaps die in het keizerlijke China spelen. Opvallenderwijs worden alle daarin meespelende keizers – ongeacht of ze nu Chinees, Mongool of Manchu zijn – neergezet als positieve figuren die het lot van het volk zeer ter harte gaat, maar die stuk voor stuk door de hen omringende slechte raadgevers tot desastreuze beslissingen worden gebracht.²⁹
- Beroemde monumenten, zoals de Grote Muur en het poortgebouw van het Plein van de Hemelse Vrede, respectievelijk de verbeelding van nationale eenheid en van de macht van de staat, gelden als voorbeelden van culturele en materiële grootsheid. De Grote Muur wordt dus niet langer beschouwd als een symbool van dynastieke onderdrukking – zoals de *Klaagzang* nog deed –, of als een eindproduct van eeuwen van uitbuiting van de boeren en arbeiders – zoals de Partij dat eerst nog zag –, maar als een gezamenlijke prestatie van *alle* Chinese volkeren die als een bindend cultureel element fungeert.³⁰ De ‘Parel van de Oriënt’-televisietoren en de futuristische kantoorkolossen in Pudong bij Shanghai belichamen op hun beurt bij uitstek de successen van het moderniseringsbeleid. Zij vormen niet bij toeval letterlijk en figuurlijk een spiegel voor

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

- de art deco-gebouwen aan de Bund die er tijdens de ‘Eeuw van Vernedering’ door de buitenlandse imperialistische mogendheden werden neergezet,
- De Grote Muur wordt sinds de late jaren tachtig door vele ‘alternatieve’ kunstenaars opnieuw als inspiratiebron gebruikt, niet vanuit politiek maar juist vanuit esthetisch oogpunt.³¹ Sterker nog, de Muur-als-China is eigenlijk helemaal terug in de Chinese beeldtaal, zoals we kunnen vaststellen aan de hand van diverse officiële en commerciële televisiereclames die momenteel worden uitgezonden. Afbeeldingen van keizerlijk geïnspireerde, kronkelende draken in allerlei vormen en maten vervullen ook een belangrijke rol in de commercials. Niet-Chinese bedrijven zoals Nike and Nippon Paint hebben al ontdekt dat de reclames waarin zij Chinese draken het onderspit lieten delven ten opzichte van hun producten hen duur zijn komen te staan.
 - Maar de meest opvallende gerehabiliteerde is misschien wel Confucius. Aan het begin van de Volksrepubliek werd deze nog met grote regelmaat bijna persoonlijk verantwoordelijk gehouden voor alles wat er mis was met het land en publiekelijk bekritiseerd. In 2000 gaven de Chinese media zelfs openlijk toe dat ‘...de pogingen tijdens de Culturele Revolutie om de invloed van Confucius op de bevolking weg te poetsen geen succes hadden gehad’. De rehabilitatie van Confucius is nog signifikanter wanneer we naar de achterliggende motivaties kijken. Het feit dat landen als Japan, Zuid-Korea en Singapore een sterke economische ontwikkeling hebben doorgemaakt zonder dat zij te kampen kregen met sociale ontwrichting, zoals China, heeft velen binnen de Partij-leiding de ogen geopend. Men schrijft de sociale cohesie in deze landen in belangrijke mate toe aan de krachtige invloed van zulke confucianistische waarden als correct gedrag, gehoorzaamheid en conformiteit, en gelooft dat die ook hun toepassing zouden kunnen vinden om het morele en ethische vacuüm op te vullen dat in de afgelopen kwart eeuw is ontstaan in de Volksrepubliek.³²

De Terugkeer van de Wijze

De hernieuwde erkenning van Confucius heeft China duidelijk weer herkenbaarder gemaakt voor diverse buurlanden die vaak zelf van confucianisme zijn doordrongen. En er is een relatie met de groeiende Chinese belangstelling voor het verkrijgen van *soft power*, het kunnen beïnvloeden van andere staten door culturele of

ideologische middelen zoals neergelegd in de nieuwe doctrine van de *peaceful rise* die in 2003 werd gelanceerd. China wil immers meer zijn dan alleen de *factory of the world*. Inspanningen om internationaal culturele macht uit te oefenen, leiden tot de ver-confucianisering van het buitenlandse gezicht van China, bijvoorbeeld in de vorm van het Confucius Instituut Project, dat – analoog aan de Goethe Instituten, Instituts Descartes en andere nationale cultuurinstellingen – de Chinese cultuur en taal wereldwijd moet verbreiden. Men heeft voor de naam ‘Confucius Instituut’ gekozen vanwege het feit dat ‘...Confucius is a famous thinker, educator and philosopher in Chinese history. His doctrine has a very important influence throughout the world. To name this institute after him shows the longevity and profundity of Chinese language and culture. It also embodies the development trend of the integration of Chinese language and culture into the world in the new century.’³³

Wint Wit?

Maar laten we terugkeren naar het uitgangspunt van dit betoog, namelijk de kleur van de Chinese cultuur. Is die rood (mijns inziens: niet meer), of oranje (mijns inziens: minder dan een kwart eeuw geleden), of groen (mijns inziens: teveel nadruk op westerse invloed)? Doet het er eigenlijk wel toe? Belangrijker nog dan de kleur van de Chinese cultuur vind ik het feit dat er door de economische vooruitgang en het onvermogen van de overheid om met een nieuw normen- en waardenstelsel te komen, een culturele scheuring tussen stad en platteland dreigt te ontstaan die de materiële en welvaartskloof tussen beide alleen maar zal verscherpen. Het platteland lijkt zich letterlijk om te draaien en in het vertrouwde gele verleden inspiratie te zoeken voor het vaak verwarrende heden, al past men de vormgeving van de traditie wel degelijk aan de moderne tijden aan. Televisie zorgt ook in ruraal China voor een blik naar buiten, maar de eeuwenoude normen, waarden en gebruiken lijken niets aan belang te hebben ingeboet.

In de steden is men juist meer geneigd naar zin- en richtinggevende voorbeelden uit het blauwe buitenland te zoeken. Het voor onderzoek toegankelijker stedelijke China van vandaag de dag doet zeker veel minder ‘eigen’ of eeuwig Chinees aan dan een kwart eeuw geleden. Extreem gesteld: Shanghai en Singapore zijn bijna inwisselbaar geworden. Zaken als Benneton, *Idols*-achtige talentenjachten op

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

televisie,³⁴ MBA en NBA, MacDonalds en KFC en Head & Shoulders, Harry Potter en sms-en zijn veel Chinezen net zo vertrouwd als ons in het Westen. Maar men komt ook daar niet los van de traditie, van de Chinese karakteristieken. Of, zoals een Pekingse bedrijfsleidster in 2002 zei: 'Traditional things are our glory.'³⁵

We moeten misschien dan ook concluderen dat de kleur van de Chinese cultuur niet overal dezelfde is. En als er al sprake is van een culturele kleur, dan is die op dit moment bruin, een mengsel van geel, rood en blauw. Maar de culturele ontwikkeling van het hedendaagse China is nog in volle gang, de effecten van de opening naar buiten en de integratie in de internationale politieke, economische en culturele orde zijn onomkeerbaar. Naarmate als gevolg hiervan nog meer invloeden, en daarmee kleuren, China binnensijpelen en het mengproces zich voortzet, wenkt er nog maar één resultaat, één kleur, en dat is wit, een kleur die geen kleur is en toch alle kleuren in zich draagt.

En dat geeft meteen aan hoe zinloos de kleuren van een cultuur kunnen zijn. De kleur wit staat in China voor de dood, en als er iets niet doods is, dan is het wel de hedendaagse cultuur.

Onderzoeksgebied

De hedendaagse Chinese cultuur is het gebied waarin ik hier aan de Universiteit van Amsterdam mijn activiteiten ontplooi. Zowel de tijdsbepaling 'hedendaags' als het begrip 'cultuur' zijn voor vele interpretaties vatbaar. Ik ben geneigd hedendaags te definiëren als het tijdperk vanaf 1978, het tijdperk van hervormingen en opening naar buiten. Maar China zou China niet zijn als een deel van het historische traject daarvoor niet ook aan de orde zou moeten komen. Cultuur schrijf ik zowel met een grote C als met een kleine. De kunsten, de grote C, zijn niet langer volledig onderworpen aan de eisen van de politiek, en zijn op zoek naar een eigen stem, een eigen stijl, die niet noodzakelijkerwijs hoeft te voldoen aan onze door oriëntalisme beïnvloede verwachtingen, maar ook niet occidentalistisch van aard moet zijn. Die kunsten komen voort uit, en sturen, de kleine C, de samenleving. Ook deze zal onderwerp van mijn aandacht zijn. In het voorafgaande zijn al enkele voorbeelden aan de orde gekomen die ik als richtinggevend beschouw voor de ontwikkeling van de hedendaagse cultuur: inhoud en effecten van gedrukte en zendmedia, reclame in al zijn verschijningsvormen, computergebruik in de

breedste zin van het woord, ontwikkelingen op filmgebied, maar evenzo goed ook de nieuwe relevantie van Confucius.

De hedendaagse Chinese cultuur is datgene waar mijn onderwijs en onderzoek zich op richten. Het is mijn overtuiging dat goed onderwijs moet voortbouwen op goed onderzoek. China valt heel goed te onderzoeken, vanachter het bureau zeker. Hiertoe zijn in Amsterdam, Leiden en elders in ruime mate bronnen aanwezig. Het internet vormt daarnaast een steeds rijkere bron van onderzoeksmateriaal, vooral voor de ontwikkelingen in de Chinese samenleving. Onder de vijf miljoen bloggende Chinezen, bijvoorbeeld, zitten er veel die niets te melden hebben, maar je komt ook pareltjes tegen die je daadwerkelijk informeren over wat er gaande is.

Bij het bestuderen van een cultuur in ontwikkeling weegt echter niets op tegen onderzoek *in situ*, tegen participerende observatie, tegen het aan den lijve ontdekken van wat er gebeurt, tegen het letterlijk en figuurlijk opsnuiven van de sfeer, tegen het uithoren van de mensen om erachter te komen wat zij er zelf van vinden. De ruimte die daarvoor nodig is, zowel in tijd als in financiering, hoop ik in voldoende mate te kunnen vinden.

Dankwoord

Allereerst wil ik de stichting Olfert Dapper en China, haar bestuur en Curatorium bedanken voor de tomeloze inzet waarmee zij een stukje China in Amsterdam hebben laten terugkeren. Een warm woord van dank richt ik bovendien tot de sponsors van de Stichting die deze leerstoel mogelijk hebben gemaakt. Maar ere wie ere toekomt, zonder Anneke LeCoultré waren we hier vandaag niet bijeenge-weest.

Het College van Bestuur van de Universiteit van Amsterdam wil ik danken voor het aanvaarden van de leerstoel. De Faculteit der Geesteswetenschappen en haar bestuurders en medewerkers, evenals die van de Afdeling Kunst-, Religie- en Cultuurwetenschappen – mijn Amsterdamse collega's – dank ik voor de steun die zij mij als vreemde Pekingenaar in de bijt hebben gegeven en geven. Laten we proberen de belangstelling voor China in Amsterdam te stimuleren en verder vorm te geven, zodat we niet alleen de nieuwsgierigheid van de studenten bevredigen, maar tegelijkertijd onze kennis van China kunnen vergroten.

DE KLEUR VAN DE CHINESE CULTUUR

Mijn Leidse collega's dank ik voor de gelegenheid die ze me gegeven hebben om deze functie te aanvaarden. Ton van Haaften en Jelle Kaldewaij op college- respectievelijk faculteitsniveau, en Barend ter Haar, Maghiel van Crevel en Axel Schneider op Instituutsniveau. En waar zouden wij Azianisten zijn zonder het Internationaal Instituut voor Azië Studies, geleid door de onvermoeibare Wim Stokhof? Mijn oprechte dank, heren!

Dat ik u hier vandaag mag toespreken, komt door vele leermeesters. De hooggeleerde Zürcher, Liang, Saich, Schipper, Cheek, Zhang, Benewick en anderen hebben mij het academische handwerk bijgebracht, waarvoor ik hen buitengewoon dankbaar ben.

Na al die jaren vind ik het nog steeds geweldig om college te geven en daarom wil ik alle studenten – in Leiden, Amsterdam en elders – bedanken die ik de afgelopen jaren heb zien langskomen en die het nu ongetwijfeld allemaal maatschappelijk helemaal gemaakt hebben. Sommigen van jullie slagen er jaar na jaar weer in om die ene lastige vraag te stellen die voorkomt dat ik in een routineuze halfslaap geraak en ervoor zorgt dat ik bij de les blijf. En zo hoort het ook.

Mijn moeder heeft mij altijd gestimuleerd om de weg van de wetenschap te volgen. Daarom wil ik dit bijzonder hoogleraarschap aan haar opdragen.

Geen buitenkant zonder binnenkant, geen *wai* zonder *nei*, geen *yang* zonder *yin*. Mijn thuisfront wordt al bijna een kwart eeuw vertegenwoordigd en verdedigd door LinDai. Dankjewel, Lin!

Ik heb gezegd.

Noten

1. Chan, H.L., 1984, p. 26-27. Williams, C.A.S., 1976, p. 186-187.
2. Zhang, J.X, 2005, p. 50.
3. Chan, H.L., 1984, p. 82-83.
4. Anon., 1982, p. 187-191
5. Eberhard, W., 1986, p. 248-249. Chuang, H.C., 1967, p. 6-9.
6. Holm, D., 1984, p. 13.
7. Wang, S.C., 1985, p. 5.
8. McDougall, B.S., 1980, p. 75. Cai, R.H., 1950, p. 22. Holm, D., 1984, p. 4-12, 30-33.
9. Holm, D.L., 1979, p. 316.
10. Valkenier, E., 1989, p. 165-186.
11. Galikowski, M., 1998, p. 100-104. Cohen, J.L., 1987, p. 90.
12. Anon., 1964, p. 23-24. Yang, X.M., 1994, p. 94-97.
13. Liu, J.M., 1990, p. 226-228, 236. Fitzgerald, J., 1984, p. 105.
14. Chen, P.Y., 2003, p. 126-127.
15. Bergvelt, D., Rappard, C. van, 1981, p. 63-74.
16. Liu, J.M., 1990, p. 113-143. Keane, M., 2001, p. 1-17. Zhao, B., 1996, p. 643. Wang, X.Y., 2002, p. 15-16.
17. Mi, J.Y., 2005, p. 327-328. Wang, Y., 1999, p. 222, 228-229.
18. Su, X.K., Wang, L.X., 1991, p. 124-132.
19. Anon., 1981, p. 46, 47, 56.
20. Bodman, R.W., 1991, p. 2. Anon., 1991, p. 314, 325.
21. Tu, W.M., 1991, p. 302. Mitter, R., 2004, p. 303. Su, X.K., Wang, L.X., 1991, p. 216.
22. Fung, A., Curtin, M., 2002, p. 265-266. Dai, J.H., 2001, p. 161-186. Zhou, N., Belk, R.W., 2004, p. 63-76.
23. Ong, R., 2002, p. 116-119.
24. Zhao, S.Z., 2000, p. 17, 18, 20-21.
25. Persoonlijke waarnemingen, Beijing, Shanghai, 1998. Barmé, G., 1999, p. 8-9, 20-22.
26. Waldron, A., 1995, p. 848. State Education Commission, 1994, p. 791-799. Zhao, S. Z., 2000, p. 19.
27. Ma, L., 2000, p. 5. Dikötter, F., 1997, p. 16-17. Sautman, B., 1997, p. 79-84.
28. Berry, C., Farquhar, M., 2006, p. 163-168
29. Keane, M., 2002, p. 124, 133. Bulag, U.E., 2006, p. 27.
30. Waldron, A., 1995, p. 844-850. Sautman, B., 1997, p. 89-91.
31. Gao, M.L., 2004, p. 775-785.
32. Jia, H.P., 1999, p. 9. Jia, H.P., 2000, p. 6.

33. Suettinger, R.L., 2004. China National Office For Teaching Chinese as a Foreign Language, 2006.
34. Martinsen, J., 2005.
35. Mittenthal, L., 2002.

Bibliografie

- Anoniem, '美术家学习解放军美术' [Kunstenaars bestuderen legerkunst], in: 美术 [Schone Kunsten] (4), 1964, p. 23-24
- Anoniem, *Resolution on CPC History (1949-81)*, Beijing, 1981
- Anoniem, 中共党史主要事件简介 [Short introduction to important events in the history of the CCP], Chengdu, 1982
- Anoniem, 'Historians in the Capital Criticize *Heshang*: A Summary', in: X.K. Su & L.X. Wang, *Deathsong of the River* (Richard W. Bodman & Pin P. Wang, vert.), Ithaca, 1991, p. 311-327
- Barmé, G., 'CCP™ & ADCULT PRC', in: *The China Journal*, no. 41, 1999, p. 1-23
- Bergvelt, D. & C. van Rappard (red.), *De papieren lente – Documenten van de Chinese democratische beweging 1978-1980*, Utrecht, 1981
- Berry, C. & M. Farquhar, *China on Screen – Cinema and Nation*, New York, 2006
- Bodman, R.W., 'From History to Allegory to Art: A Personal Search for Interpretation', in: X.K. Su & L.X. Wang, *Deathsong of the River* (Richard W. Bodman & Pin P. Wang, vert.), Ithaca, 1991, p. 1-61
- Bulag, U.E., 'The Yearning for "Friendship": Revisiting "the Political" in Minority Revolutionary History in China', in: *The Journal of Asian Studies* 65, no. 1 (February 2006), p. 3-32
- Cai, R.H., '关于新年画的创作内容' [De creatieve inhoud van nieuwe Nieuwjaarsprenten], in: 人民美术 [Kunst van het Volk] (2), april 1950, p. 19-22
- Chan, H.L., *Legitimation in Imperial China – Discussions under the Jurchen-Chin Dynasty (1115-1234)*, Seattle, 1984
- Chen, P.Y., 'Scholarship, Ideas, Politics', in: Chaohua Wang (ed.), *One China, Many Paths*, London, 2003, p. 108-127
- China National Office For Teaching Chinese as a Foreign Language (Guojia duiwai Hanyu jiaoxue lingdao xiaozu bangongshi), 'Introduction to the "Confucius Institute" Project' (<http://english.hanban.edu.cn/market/HanBanE/412360.htm>, bezocht op 23 maart 2006)
- Chuang, H.C., 'The Great Proletarian Revolution – A Terminological Study', *Studies in Chinese Communist Terminology*, no. 12, Berkeley, 1967
- Cohen, J.L., *The New Chinese Painting 1949-1986*, New York, 1987
- Dai, J.H., 'Behind Global Spectacle and National Image Making', in: *Positions*, vol. 9, no. 1, 2001, p. 161-186
- Dikötter, F., 'Racial Discourse in China: Continuities and Permutations', in: F. Dikötter (red.), *The Construction of Racial Identities in China and Japan – Historical and Contemporary Perspectives*, London, 1997, p. 12-33
- Eberhard, W., *A Dictionary of Chinese Symbols*, London, 1986

- Fitzgerald, J., 'A New Cultural Revolution: The Commercialisation of Culture in China', in: *Australian Journal of Chinese Affairs*, no. 11, January 1984, p. 105-120
- Fung, A. & M. Curtin, 'The anomalies of being Faye (Wong) – Gender politics in Chinese popular music', in: *International Journal of Cultural Studies*, vol. 5, no. 3, 2002, p. 263-290
- Galikowski, M., *Art and Politics in China 1949-1984*, Hong Kong, 1998
- Gao, M.L., 'The Great Wall in Contemporary Chinese Art', in: *Positions*, vol. 12, no. 3 (2004), p. 773-785
- Holm, D.L., 'Art and Ideology in the Yanan Period, 1937-1945' (ongepubliceerd proefschrift), Oxford, 1979
- Holm, D., 'Folk Art as Propaganda: The *Yangge* Movement in Yan'an', in: Bonnie S. McDougall (ed.), *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979*, Berkeley, 1984, p. 3-35
- Jia, H.P., 'Confucian ideas still valuable', in: *China Daily* (29 juni 1999), p. 9
- Jia, H.P., 'Confucian teachings stand test of time', in: *China Daily* (11 december 2000), p. 6
- Keane, M., 'Redefining Chinese citizenship', in: *Economy and Society*, vol. 30, no. 1, 2001, p. 1-17
- Keane, M., 'Television Drama in China: Engineering Souls for the Market', in: T.J. Craig & R. King (red.), *Global goes Local – Popular Culture in Asia*, Honolulu, 2002, p. 120-137
- Liu, J.M., 邓小平宣传思想研究 [On Deng Xiaoping's Ideas of Propaganda (sic)], Shenyang, 1990
- Ma, L., 'Home to the spirit of Yellow Emperor', in: *China Daily* (6 mei 2000), p. 5
- Martinsen, J., 'The meaning(lessness) of "Super Voice Girl"', 2005 (<http://www.danwei.org/archives/002157.html>, bezocht op 9 februari 2006)
- McDougall, B.S., *Mao Zedong's 'Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art': A Translation of the 1953 Text with Commentary*. Michigan Papers in Chinese Studies No. 39, Ann Arbor, 1980
- Mi, J.Y., 'The Visual Imagined Communities: Media State, Virtual Citizenship and Television in Heshang (River Elegy)', in: *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 22, no. 4 (2005), p. 327-340
- Mittenthal, L., 'Chinese Increasingly Donning Traditional Attire', *Chinese News Digest*, 2002
- Mitter, R., *A Bitter Revolution – China's Struggle with the Modern World*, Oxford, 2004
- Ong, R., *China's Security Interests in the Post-Cold War Era*, Richmond, 2002
- Sautman, B., 'Myths of Descent, Racial Nationalism and Ethnic Minorities in the People's Republic of China', in: F. Dikötter (red.), *The Construction of Racial Identities in China and Japan – Historical and Contemporary Perspectives*, London, 1997, p. 75-95
- State Education Commission, 'Jiunian yiwu jiaoyu quanrizhi xiaoxue chujing zhongxue kecheng jihua (shixing)' [Curriculum leidraad voor voltijdse basis en lagere secundaire scholen voor het verplichte programma van negen jaar onderwijs (voor proefimple-

- mentering)], in: *Zhongguo jiaoyu nianjian 1993* [China Onderwijs Jaarboek 1993], Beijing, 1994
- Su, X.K. & L.X. Wang, *Deathsong of the River* (Richard W. Bodman & Pin P. Wang, vert.), Ithaca, 1991
- Suettinger, R.L., 'The Rise and Descent of "Peaceful Rise"', in: *China Leadership Monitor*, no. 12 (Fall 2004) (<http://www.chinaleadershipmonitor.org>, bezocht op 23 maart 2006)
- Tu, W.M., 'Deathsong of the River: Whither Chinese Culture', in: Su, X.K. & L.X. Wang, *Deathsong of the River* (Richard W. Bodman & Pin P. Wang, vert.), Ithaca, 1991, p. 301-309
- Valkenier, E., *Russian Realist Art – The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York, 1989
- Waldron, A., 'Scholarship and Patriotic Education: The Great Wall Conference, 1994', in: *The China Quarterly*, no. 143 (September 1995), p. 844-850
- Wang, S.C., *Ancient Chinese Woodblock New Year Prints*, Beijing, 1985
- Wang, X.Y., 'The Post-Communist Personality: The Spectre of China's Capitalist Market Reforms', in: *The China Journal*, no. 47, 2002, p. 1-17
- Wang, Y., 'Intellectuals and popular television in China – Expectations as a cultural phenomenon', in: *International Journal of Cultural Studies*, vol. 2, no. 2 (1999), p. 222-245
- Williams, C.A.S., *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, New York, 1976
- Yang, X.M., *The Rhetoric of Propaganda – A Tagmemic Analysis of Selected Documents of the Cultural Revolution in China*, New York, 1994
- Zhang, J.X., 'Hero', In: *Film Quarterly*, vol. 58, no. 4 (2005), p. 47-52
- Zhao, B., 'The little emperors' small screen: parental control and childrens' television viewing in China', in: *Media, Culture and Society*, vol. 18, no. 4, 1996, p. 639-658
- Zhao, S.Z., 'Chinese Nationalism and Its International Orientations', in: *Political Science Quarterly*, vol. 115, no. 1, 2000, p. 1-33
- Zhou, N. & R.W. Belk, 'Chinese Consumer Readings of Global and Local Advertising Appeals', in: *Journal of Advertising*, vol. 33, no. 3, 2004, p. 63-76