

Til pærehavens troldmand

AF SERGEI EISENSTEIN

»Pærehavens elever« er en gammel betegnelse for de kinesiske skuespillere, der blev opdraget i en bestemt del af det kejserlige slot. Den officielle titel Mei Lan-fan - »den første fra pærehaven« - betyder, at han indtager den højeste position blandt Kinas skuespillere.

»Til pærehavens troldmand« blev skrevet i marts 1935 og trykt i antologien Mei Lan-fan og det kinesiske teater (M.-L. 1935, p. 17-26), kort før hans gæstespil i USSR. Oversat efter Izbrannyje proizvedeniya, bd. 5, p. 311-24, M. 1968.

Om Eisenstein og hans forhold til teater se TTT 12.



Mei Lan-fan som den vanvittige Yu-chou feng.

Hvorned skal man begynde en artikel om en stor kunstner, der er så populær, at man kan være sikker på at finde statuetter og fotografier af ham, selv fjernt fra Kinas grænser, i en hvilken som helst afkrog, hvor et kinesisk hjerte banker ved tanken om fædrelandet. Hos en intellektuel kinesisk familie i San Francisco, og i en farverig lille butik i Chinatown i New York, i en fashionabel kinesisk restaurant i Berlin og i kroen »Den gyldne fasan« i det fjerne Itzamala på halvøen Yucatan, der omskyldes af den Meksikanske Bugts blå vande.

Alle steder kender man Mei Lan-fan, alle steder holder man af ham og opbevarer hans billeder og portrætter. Overalt kan man finde de uforglemmelige statuariske positioner fastholdt, med hvilke Mei Lan-fan i overensstemmelse med kinesisk teatertradition fuldender episoderne i sine bemærkelsesværdige sceniske dansedrammer.

Men ikke blot blandt sine landsmænd er han usædvanlig populær og elsket. Hans kunst er så stor, at den griber folk fra lande, kulturer, og traditioner, der er ganske anderledes.

Om Mei Lan-fan hørte jeg første gang, da Charlie Chaplin i begejstrede udtalelser indførte mig i den kinesiske skuespillers bemærkelsesværdige kunst.

Jeg ville gerne ved denne persons ankomst, der har hævet det kinesiske teater op til de allerhøjeste trin af fuldkommenhed, begynde med at minde om en af de raffinerede, lidet troværdige legender om det kinesiske teaters oprindelse.

Det er legenden om byen P'ing-Ch'engs belejring i året 205 før vor tidsregning. Med den forbinder man en af legenderne om marionetternes oprindelse.

Den levende dukke

I denne by havde de kejserlige tropper søgt tilflugt. De blev belejret af Hung-tropper, hvis øverstkommanderende, Mao Tung, omringede byen fra tre sider, efter at have overdraget kommandoen over de øvrige styrker til sin kone Yin shi. Den belejrede by begyndte allerede at lide af sult, nød og alskens elendighed. Men det lykkedes general Chen Ping, som forsvarede byen, ved list at frelse den fra belejringen.

Da han havde fået at vide, at Mao Tung's kone Yin Shi var yderst skinsyg, gav han ordre til at forfærdige et stort antal kvindefigurer af træ, som i høj grad lignede levende kvinder. Disse figurer anbragte han på den del af muren, som vendte ud mod de tropper, der stod under den krigeriske og skinsyge dames kommando.

Figureerne, som blev sat i gang af en snedig mekanisme, bevægede sig og dansede og forundrede tilskuerne ved deres graciøse gestus. Yin Shi så dem fra det fjerne og antog dem for at være levende kvinder, og tilmed kvinder af den mest forførende slags. Da hun kendte sin mands letfængelige natur, blev hun naturligvis urolig for, at han efter byens indtagelse straks ville begynde at interessere sig for disse farlige rivalinder. Dette ville rette et slag mod den indflydelse, som Yin Shi havde på sin mand, og derfor førte hun straks sine tropper bort fra byens mure. Således blev de belejrendes ring brudt, og den belejrede by blev frelst.

Således er legenden. Den har dannet sig omkring begivenheden, hvis heldige udfald historikerne selvfølgelig ikke forklarer ved denne list, men ved general Chen Pings strålende strategi, som frelst byen fra det unge Han-dynasti, som netop var kommet til magten.

Det er en af legenderne om marionettens oprindelse – den marionet, som det levende menneske senere kom til at afløse på scenen. Den kinesiske skuespiller bevarede endnu i lang tid det karakteristiske tilnavn »levende dukke«.

Denne legende har jeg særlig lyst til at minde om, mens vi venter på Mei Lan-fan og den kunst, som er forbundet med de ældste og bedste traditioner i den store kinesiske teaterkunst. En teaterkunst, der igen på sin side ikke er til at skille fra marionetkulturen og dens særprægede dans. Netop denne dans har indtil i dag bevaret sin indflydelse på den sceniske bevægelses originalitet i Kina.

Det er på sin plads at minde om denne legende, også fordi der i den optræder en af de skikkelser, som indgår i Mei Lan-fans for os usædvanlige karaktergalleri.

Det er den kvindelige feltherre, den kvindelige kriger. Lige så uovertruffent Mei Lan-fan har fremstillet de lyriske kvindeskitser, har han fremstillet denne krigeriske pigetype. For eksempel i **Mu-lan i hæren**, fremstiller han en pige, der forklædt som kriger, drager ud i kamp for at erstatte sin gamle far.

Mei Lan-fans fortjenester

(...) Det kinesiske teaters enestående system og teknik fortjener mere end et katalog over »mærkværdigheder« og konventioner. Det fortjener, at man fordyber sig helt i en tænkemåde, som antager former, der tilsyneladende er fjerne, men i deres inderste alligevel så nære; som, selv om de ikke altid kan forstås, alligevel altid kan opleves dybt.

Hvorfra skulle ellers den tiltrækningskraft komme, som har gjort Mei Lan-fan kendt langt ud over de nationale grænser? Det betaler sig at trænge dybere ind i meningen med hans kunst. Ejendommelighederne bliver naturlige, og det konventionelle dybt begrundet.

Hvormange udlændinge er ikke blevet forbløffet over, at man anbragte tilskuerne i teatret i profil, med ansigtet mod lange borde, der står vinkelret på scenens kant. Men når det kommer til stykket, er det mere naturligt for den gamle tradition ifølge hvilken øret, og ikke øjet, skal være vendt mod scenen. I det gamle teater gik man ikke så meget for at **se** dramaet, som for at **høre** det. En lignende teatertradition har vi jo også oplevet i Malyj-teatret i Moskva. Gamle mennesker husker stadig Ostrovskij, som aldrig så sine skuespil fra teatersalen, men altid hørte dem bag kulisser, og efter talens fuldkommenhed i de foredragne tekster dømte om udførelsens kvalitet.

Derfor er det måske allermest på sin plads netop her at gøre opmærksom på en af Mei Lan-fans store fortjenester overfor den kinesiske teaterkultur.



Mei Lan-fan som Mu lan, den unge pike som drar i krig istedenfor sin far og som i 12 år gir seg ut for å være manlig kriger. Etter å ha vunnet den største heder gjennom sine heltedåder, trekker hun seg tilbake til sin landsby og etter å ha delt ut krigsutbyttet, vier hun seg til et beskjedent bondeliv.

Skuespillet i det kinesiske teater var i dets histories aller-ældste perioder syntetisk: dans og sang var uadskillelige. Derpå fandt en opdeling sted. Mod nord vandt det vokale element frem på bekostning af det plastiske. Mod syd blomstrede den visuelle kultur overdådigt op. Sproget har bevaret det i følgende udtryk: en mand fra nord siger, at han skal hen at »høre« et skuespil, en mand fra syd skal hen at »se« et skuespil.

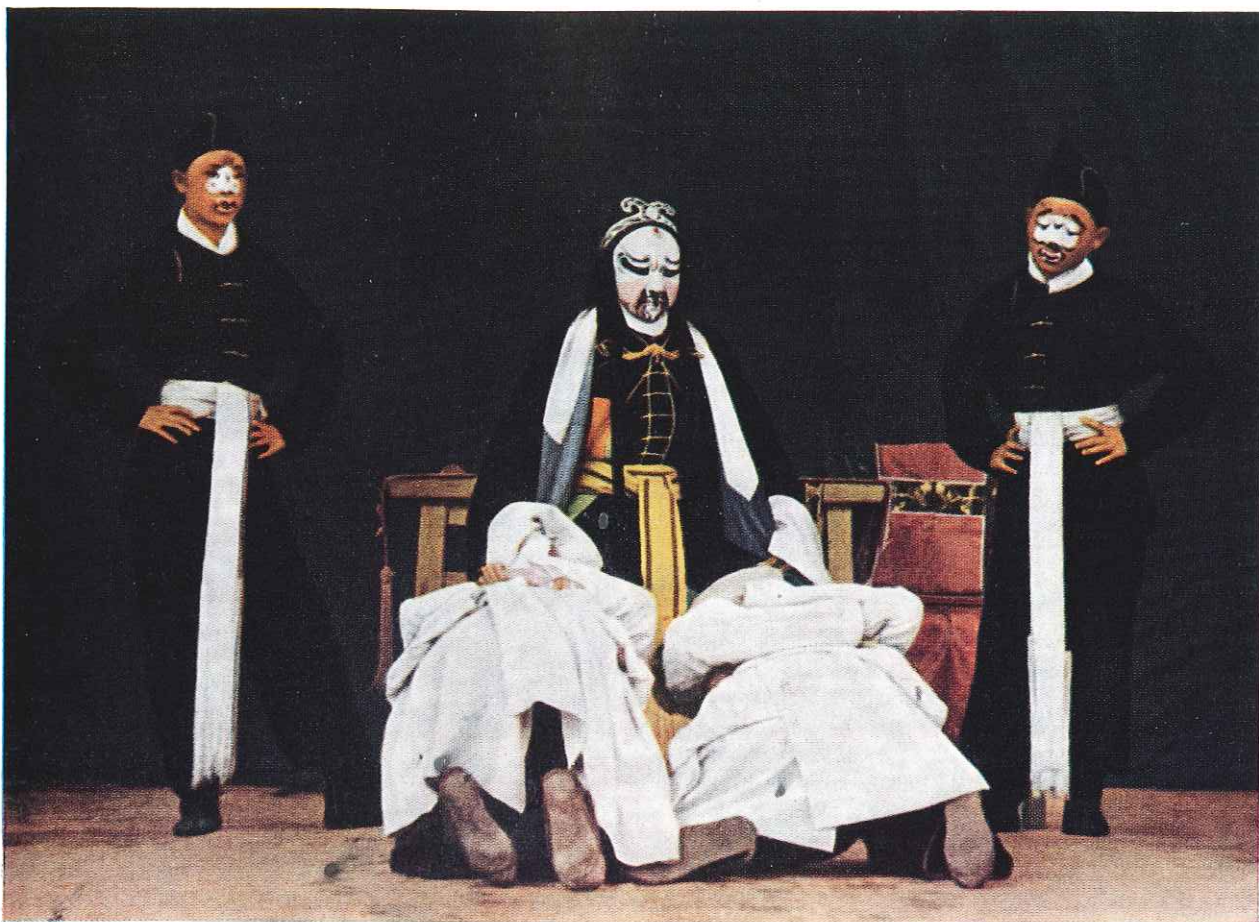
Det blev Mei Lan-fans opgave at skabe en **syntese**. Derigennem kom han til at genoprette den ældgamle tradition.

Med studiet af den gamle sceniske kunst genopliver denne store kunstner, som er en fremragende kender af sin nationale kultur, på ny skuespilkunstens syntetiske karakter. Han lader det visuelle i skuespillet, den komplicerede, raffinerede forening af bevægelse og musik, og de gamle sceniske gevandters pomp genopstå.

Men Mei Lan-fan er ikke blot konservator. Han formår at genoplive de fuldkomne former i den gamle tradition, og forbinde dem med fornyet indhold. Han bestræber sig på at udvide tematikken. Til og med at udvide den i retning af sociale spørgsmål.

I de hundreder af skuespil, som Mei Lan-fan spiller i, møder man emner som berører kvindens vanskelige sociale stilling, udnyttelsen af fattige, osv. Nogle af dem angår kampen mod tilbagestående og religiøs overtro. Disse dramer, som bliver opført i den gamle konventionelle stil, men som i tematikken afspejler nutidige problemer, får en ganske særlig skarphed og charme. Kvindetemaet betragtes i hans skuespil fra vidt forskellige synspunkter.

Beherskelsen af forskellige former for kvindelige rolletyper er desuden et særligt træk i denne skuespillers kunst. Almindeligvis finder man en snæver specialisering og en begrænsning indenfor rammerne af de enkelte rolletyper. Men Mei Lan-fan behersker en hel række af dem til fuldkommenhed.



Det forekommer mange skæmtscener i Peking Operan och skådespelarna har genomgått en specialutbildning för att specialisera sig på komiska karaktärer - ch'ou. I likhet med europeiska clownen kännetecknas de av det vita sminket runt näsan.

Ikke nok med det. Han har formået i streng overensstemmelse med stilen at føje en hel række udsøgte forbedringer til den traditionelle udlægning af hver rolle. Han fremstiller lige fremragende forskellige typer i overensstemmelse med de grundlæggende inddelinger af de kvindelige roller.

I almindelighed kender traditionen seks grundlæggende sceniske kvindetyper:

1. **Cheng Tan** – er typen på en rar matrone, en god hustru, en ærbar datter.
2. **Hua Tan** – er for det meste en yngre kvinde, demimonde, af og til tjenestepige. Medens **Cheng Tan** er en positiv og ærbar skikkelse med hovedvægten lagt på lyrik og melankoli i sin sang, så er **Hua Tan** en pige af tvivlsom adfærd. Tyngdepunktet i hendes rolle ligger i det sceniske spils behændighed og bevægelighed.
3. **Kuei Men Tan** – er en ugift pige, en graciøs pige, elegant og ærbar.
4. **Vu Tan** – er til forskel fra hende en heroisk og krigerisk type: pigen som kriger og feltherre.
5. **Tsiai Tan** – er typen på den grusomme kvinde, intrigemagerske, tjenestepige, tilbøjelig til forræderi. Selvom hun besidder et smukt sceneydre, er hun en type, der er negativ i sine handlinger.
6. **Lao Tan** – er typen på en gammel kvinde. Ofte mor. Spilles med stor blidhed. Den mest realistiske af alle skikkelser.

I alle disse betegnelser for kvindelige roller møder man tegn-begrebet »tan«. I almindelig oversættelse betyder det

»den, som fremstiller en kvindelig rolle« eller »den, som forestiller en kvinde«. Men en sådan benævnelse dækker på ingen måde fuldt ud den betydning, som er lagt deri. Mei Lan-fan selv understreger sædvanligvis, at denne benævnelse har en helt igennem speciel mening, som fuldstændig udelukker forestillingen om naturalistisk gengivelse af kvindeskikkelser. Den betegner i første række en særdeles konventionel konstruktion, der har sat sig som mål først og fremmest at skabe en bestemt æstetisk abstraheret skikkelse, der så vidt muligt er renset for alt muligt tilfældigt og personligt.

Tilskueren fanges ind af den fortryllelse, som udgår fra kvindeskikkelsens idealiserede og generaliserede træk. Skuespilleren tager ikke sigte mod en naturalistisk gengivelse eller en reproduktion af almindelige realistiske kvindefigurer. Her støder vi på den første principielle særegen ved alt det, som vises og skildres på den kinesiske scene.

Konventionens elementer

Det kinesiske teater er realistisk i særlig forstand. Det er i stand til både at behandle alment kendte episoder fra historien eller legender, og sociale hverdagsproblemer, men det er i sin form konventionelt, fra de mest forfinede elementer i karakterfortolkningen, helt ned til den sidste sceniske detalje.

Hvis vi fra en hvilken som helst beskrivelse af en teateropførelse tager en fortegnelse over dens konventionelle elementer, vil vi se, at den er præget af den særlige for-

ståelse, som vi har bemærket i analysen af de kvindelige rollers fremstilling. Hver situation, hver genstand er altid abstraheret i sit væsen og hyppigt symbolsk. Realisme er fjernet fra forestillingen, og realistisk udstyr er forvist fra scenen.

Lad os anføre nogle eksempler på de traditionelle attributter.

Ma p'en er en pisk. En skuespiller, som har en pisk i hånden, formodes at ride til hest. At stige til hest og stige ned fra hesten skildres i fastlagte konventionelle bevægelser.

T'je-t'ji er et hestekøretøj. Det fremstilles ved hjælp af to små flag med tegnede hjul. To tjenere holder flagene på siderne. Den kørende bevæger sig eller står stille mellem dem.

Ling chien er et sendebuds pil. Når en hærfører i gamle dage sendte et sendebud af sted, gav han samtidig en pil, som bevis på efterretningens ægthed og som henvisning til at befalingen skulle udføres pilsnart. Derfor ledsages den tilsvarende situation på scenen ligeledes af overrækkelsen af en pil.

De samme træk er også tilstede i den sceniske adfærd. Hvis f.eks. skuespilleren skal forestille, at han går gennem en dør, begrænser han sig til at løfte det ene ben, som om han træder over en tærskel. Hvis han desuden skal give indtryk af, at døren samtidig åbnes, fører han med begge hænder ikke eksisterende dørfløje ud til siderne. Når han lukker dem, fører han hænderne sammen. Disse konventionelle bevægelser er ens i alle tilfælde, der har med døre at gøre. Når man går ind, og når man går ud. For yderdøre, døre, som forbinder værelser, havedøre osv.

En realistisk fremstilling af søvn regnes for at være uæstetisk. Hvis man skal skildre søvn, er det nok for skuespilleren at læne sig let ind over et bord.

Kampskildringerne er karakteriserede ved følgende grundlæggende træk: tvekampens kunst på scenen består først og fremmest i for alt i verden at undgå at berøre modstanderen. På den måde består et slagsmål i et rasende skift af strengt synkroniserede rytmiske bevægelser, der giver en konventionel forestilling om tvekamp.

Af og til abstraheres endog forestillingen om det reelle tempo: en af de mest forbløffende tvekampscener i **Regnbuepasset** forløber som en overdrejet filmoptagelse.

Hele kampen udspiller sig med bevægelser, der er mange gange langsommere. Effekten af dette er forbløffende. Så meget desto mere som den psykologisk fuldstændig rigtigt afspejler den eftertanke, som den troløse Sin Tun-fan falder i under kampen mod sin modstander, hendes mands morder: hun fængsles af hans skønhed og forelsker sig i ham (en interessant gentagelse af de samme motiver, som man møder i Jeanne d'Arcs historie).

Endelig skildrede man i det gamle drama aldrig indtagelsen af føde. En skål ris eller en middag blev erstattet af en melodi eller nogle toner på en fløjte, som betød, at den optrædende person havde taget føde til sig.

Mangetydighed og labilitet

Det var nogle eksempler på en vis symbolsk sammenkobling mellem bestemte genstande og betydninger. Mere interessante er de tilfælde, hvor betydningen er labil. Hvor en og samme genstand, alt efter hvordan den behandles, kan have ligeså mange forskellige betydninger, det skal være. Dertil hører f.eks. et bord, en stol og en lille kost af hestehår. Således taler man også om dem. Bordet, eller **cho-tsu**, som måske mere end nogensomhelst anden gen-

stand kan forestille de mest forskellige ting. Snart et tehús. Snart et middagsbord. Snart en retssal. Snart et alter.

Hvis man vil skildre, hvordan man stiger op på et bjerg eller kravler over en mur, bruger man også et bord til dette formål. Bordet anvendes i alle mulige stillinger: man vender det om, stiller det på siden osv. På samme måde manipulerer man med stolen **i-tsu**. Når stolen er lagt på siden – **tao-i** – betyder det, at en mand sidder på en klippe, på jorden eller i en ubekvem stilling. Hvis en kvinde stiger op på et bjerg, stiller hun sig op på en stol. Nogle stole sat sammen betegner en seng.

Endnu mere omfattende er **ing-chens** funktion – en lille kost af hestehår. På den ene side er den en attribut af halvguddommelig art. Det sømmede sig kun for guder, halvguder, buddhistiske munke, taoistiske offerpræster, himmelske væsener og ånder af forskellig rang at have en sådan kost. Men på den anden side kan den i en tjenestepiges hånd tjene som en brugsgenstand i husholdningen, til at feje støv med, osv. Alt i alt er kosten yderst udbredt i det kinesiske teater, og kan forestille genstande i et hvilket som helst antal eller med en hvilken som helst egenskab.

Den smidighed, hvormed de sceniske virkemidlers betydning defineres, kan i mindre kategorisk form også udstrækkes til andre sceniske attributter og handlinger. Denne labilitet i betydningerne er måske endnu mere forbløffende, end selve den konventionelle brug af de sceniske attributter.

Det allermest bemærkelsesværdige er, at dette træk overhovedet ikke er specielt teatralisk. Dets betydning har langt dybere rødder. Det er karakteristisk for det allerinderste i kinesisk tænkning, og for de almene forestillingsstruktur. De særlige træk i den sceniske konstruktion er kun en enkelt manifestation af disse forestillinger på et specielt område.

Man skal endelig ikke tro, at vi med betegnelsen »kinesisk tænkning« mener den tænke måde, som bestemmes af nationale eller racemæssige forudsætninger! Ved at bruge en sådan betegnelse henviser vi blot til det kompleks af forestillinger og den tankestruktur, hvormed en kineser opererer, først og fremmest i »overbygningen« og på de humanistiske områder.

Egenarten i denne tænke måde har dybe historiske rødder i forskydningerne i de sociale formationer, som Kinas historie opviser. Den har rødder i det særegne sociale fænomen i historien, at de bevidsthedsformer, der spejler de tidlige stadier i den sociale udvikling, ikke viger for de efterfølgende, men kanoniseres af traditionen, og beriges af de senere stadiers erfaring.

Jeg gentager, at dette i første række refererer til det kulturelle og humanistiske kompleks, hvis rammer imidlertid er tilstrækkelig brede, fordi de rummer spørgsmål, der angår talens struktur, moralkodeks osv. osv.

I dette særlige kompleks er grundlaget for de præfeudale forestillingers struktur fuldstændig klart bevaret. I den følgende feudale periode blev de indsat i et ejendommeligt hierarkisk system, der synes at danne et billede af perioden. Da det symbolske system var blevet stadfæstet i kejserepoken opnåede det sin endegyldige formulering. Netop da disse resultater nærmer sig deres fuldkomngørelse, sættes kunstigt en grænse for forestillingssystemets videre udvikling og for udviklingen af tænkningens former på det humanistiske område.

Fuldkommenheden af fortidens erfaring bliver ophøjet til guddommeligt kriterium og norm for bestemmelsen af fremtidens handlinger og præstationer. Med dynastiet Han,

som ved hjælp af fortidens normer ville legalisere sit imperiums lovmæssighed, lægges netop dette princip til grund for statsledelsens teori og praksis. De nutidige formers underkastelse under fortidens former føres frem som det afgørende princip. Tong Chong-chi sætter i det andet århundrede disse anskuelser i filosofisk system og gør dem til en fasttømret doktrin.

Til en vis grad er en sådan bevarelse af kontinuiteten karakteristisk for enhver tænkning, særlig for den kunstneriske. Men det vigtigste er netop – i hvor høj grad. I den kinesiske kulturs struktur er tilstedeværelsen af disse træk i den grad fremhævet, at de selv hinsides de sociale sfærens grænser skaber det grundlæggende, afgørende indtryk, og det ved allerførste blik.

De bestemmer de yderst komplicerede forudsætninger for det kinesiske tegnsystem og den kinesiske emblematik. Og netop her viser det sig, at mangetydigheden og labiliteten, der forbløffede os i spørgsmålet om rekvisitterne er det grundlæggende, karakteristiske træk ved et hvilket som helst kinesisk udtryksmiddel. I disse træk er – på lige fod med en hel række andre elementer i traditionen – den præfeudale forestillings struktur skarpt fikseret.

Man vil uundgåeligt støde på disse træk, der gennemtrænger alt, så snart man gør forsøg på at stifte højere bekendtskab med de lovmæssigheder, som de fremragende kinesiske kulturminde bygger på.

Ordet som registrerende symbol

Lad os begynde med det første middel til kulturelt samkvem – med talen. Her går dette træk bogstaveligt talt igen i hvert ord. Kinesisk hører til de såkaldte enstavelsessprog – dvs. består af et bestemt antal (460) monosyllaber – som forbliver uforandrede i tale og ikke får forstavelser eller endelser.

Disse enstavelsesord får først bestemt betydning, når de udtales med et bestemt tryk, og en bestemt intonation. Hvert monosyllabum udtaler en kineser med fem forskellige intonationer, og på den måde får man ud af de 460 ubestemte lyde omkring 2000 ordrødder, hvoraf hver har sin bestemte betydning. Men eftersom dette antal er yderst ringe i sammenligning med de krav, som talen stiller, opstod der i kinesernes sprog et stort antal enslydende ord eller homonymer, således at hvert ord dækker fra fire til tolv forskellige begreber.

Således udtrykkes f.eks. begreberne: snakkesalighed, brand, vandfad, skib, og dun på kinesisk med et og samme ord: **chou**, mens det kinesiske ord **hao** på en og samme tid betyder: god, at elske, almisser, venskab, meget. Således ser vi, at det samme ord på kinesisk både kan have en helt forskellig klang og natur, være snart substantiv, snart adjektiv, snart adverbium, snart verbum. I mundtlig tale er det temmelig svært at skelne en betydning fra en anden. Her må man lade sig lede af kontekstens almene betydning eller af ordfølgen.

Måske er det her på sin plads at minde om, at vi kan finde et lignende fænomen indenfor kulturer, som er særdeles fjerne fra den kinesiske. Som f.eks. på engelsk, dvs. på sproget i et land, som ligeledes udmærker sig ved en udtalt traditionalisme og ved bevarelsen af en række traditionelle symboler og former fra fortiden.

Engelsk har også et ganske stort antal bogstavkombinationer med forskellig fonetisk udtale i forskellige ord. Udtalen afhænger i det givne tilfælde ikke blot af de ledsagende bogstavkombinationer, men skal indlæres i hvert enkelt tilfælde. Hvor mange vanskeligheder skaber det ikke

for studiet af engelsk! Lad os f.eks. tage endelsen -ough, som kan udtales på syv forskellige måder, alt efter i hvilket ord den optræder: plough, through, cough, hiccough, rough, though, lough.

I skriften kan man i højere grad fastlægge betydningen takket være et system af supplerende nøgle tegn. Men heller ikke dette fjerner labiliteten i det skildrede begrebs natur.

Når selve ordenes natur er en sådan, vil også ordkombinationernes struktur aftegne sig på nøjagtig samme måde. I kinesisk er syntaksen endnu ikke stivnet i en regelbundet ordfølge, men befinder sig overvejende endnu på et rytmisk stade. Det betyder, at sætningens udtale fuldt ud afgør dens syntaktiske fortolkning – i sig selv er sætningerne jo »hvad det skal være«, ligesom kosten af hestehår på teatret!).

Overalt ser vi, at ordet, tegnet, genstanden, sætningen ikke tjener til at præge formuleringen eller til at give en skærpet forestilling om begrebet. Deres opgave er en anden. De skal først og fremmest fungere som registrerende symboler, som aktive elementer, der er endeligt definerede inden for komplekset af deres egen virksomhed. Medens den »vestlige« logik stræber efter at fastlægge en nøjagtig begrebsmæssig definition af en given betegnelse, har den kinesiske betegnelse et helt andet mål.

Det kinesiske skrifttegn tjener først og fremmest til at bestemme det emotionelle oplevelsesindtryk ved hjælp af hele det kompleks af ledsageforestillinger, som fremholdes samtidig med det. Derfor er skrifttegnet eller symbolets mål slet ikke at videregive et strengt præciseret begreb (symbolet følger så at sige efter det enkelte skrifttegn og er i kraft af sit omfang et »samlestadium«). Tværtimod spiller det først og fremmest en diffus, billedlig rolle, og satser på en umiddelbar påvirkning. Det er et flertydigt fænomen, hvori enhver opfattelse kan opsummere og anbringe sit mål af emotionel erfaring og erkendelse. Det samstemmer kun i de mest omfattende og almene elementer med sine naboer.

Hvilken praktisk lære og erfaring kan vi uddrage af studiet af dette teater? Vi kan jo ikke lade os nøje med vor begejstring over dets fuldkommenhed. Vi søger en yderligere berigelse af vor erfaring. Imidlertid repræsenterer vi vidt forskellige standpunkter. Vi går i den kunstneriske praksis ind for realisme, tilmed realisme på dens højeste udviklingstrin. Den socialistiske realisme. Man spørger sig selv, om en kunst, der helt og fuldt repræsenterer konvention og symbolisme, og som tilsyneladende er uforenelig med vore forudsætninger og vort tanke-system mon kan være lærerig for os. Og i bekræftende fald, da hvordan.

Når man nærmer sig spørgsmålet om, hvorledes vi kan berige vor erfaring gennem kunst fra andre, højt udviklede kulturer, der ikke umiddelbart lader sig overtage, bør man altid gøre sig klart, hvor der kan være en forbindelse, et fælles sprog, og i hvilken gren af vort kunstneriske virke det almene udtryk i en kunst, der i det store og hele er os fjern, kan få betydning. Det gjaldt f.eks. for det japanske Kabuki-teater. Det opviste på ganske speciel måde ligheds-punkter med tonefilmens æstetik. Eller snarere med tonefilmens æstetiske program. En æstetik, som desværre ikke er blevet erkendt af tonefilmen i praksis.

1) Lad os ikke glemme, at det også til en vis grad gælder for andre sprog. Hyppigt kan former for udråb, spørgsmål eller bekræftelse overhovedet ikke skelnes i nedskrivningen. Der kræves en særlig betegnelse for i rytme og intonation at give dem den ønskede mening (udråbsteget foran sætningen hos spanierner).

Kunstværkets kerne: billedlighed

Det samlede kompleks af de træk, som bestemmer kunstværket i dets kerne, er dets billedlighed. Billedligheden er et af de centrale problemer i den nye praktiske æstetik, som er ved at opstå hos os. Selvom vores kunst allerede behersker fremstillingen af mennesket og dets karakter, dets handlinger og virkeform, holder den sig alligevel i mangt og meget på grænsen til det gengivende. Det afbildende. Men dermed etablerer man ikke et værks kunstneriske karakter, og det udtømmes ikke.

Formens kunstneriske gyldighed kræver endvidere en billedlig udformning af det, som i gengivelsen svarer til det forestillede fænomen.

Jeg gentager – kulturen er på dette kunstneriske formområde endnu kun i vuggen.

Og her kommer Kinas kultur fra sin allerinteressanteste side, i en enkelt manifestation – det kinesiske teater. Den er som den rene gengivelses absolutte modsætning. Den synes at overdrive den billedlige generalisering på bekostning af den konkrete, reale gengivelse.

Den er den grad af billedlighed, hvor billedet smeltes om til en ny betydningsbærende betegnelse – til symbolets konvention.

Enheden mellem den konkrete gengivelse og den billedlige forenkling er i den kinesiske kunst brudt, generaliseringens flertydighed dominerer på bekostning af det konkret-genstandsmæssige. Bruddet med denne enhed er i en vis forstand det stik modsatte af den overdrevne gengivelse, som vores kunst på mange punkter hævder. En sådan overdrivelse er typisk for al stor kunst i dens første selvstændige tilblivelse. Denne udviklingstype er så at sige det første skridt mod realismen, ligeså vel som det vi ser i den kinesiske kunst er et eller nogle skridt hinsides realismen.

Er mon denne polaritet i de to metoder noget absolut uforeneligt?

Nej, overhovedet ikke. De er blot yderpunkter i udviklingen af de træk, som i deres harmoniske enhed og gensidige påvirkning er de højeste forbilleder for en fuldkommen realisme. I kraft af fortidens Kinas højtstående kulturtraditioner bliver eksemplerne på ren billedlighed, der opføres til symbolets forenklede flertydighed, særlig levende og instruktive.

Foran os har vi et strålende fænomen. Et fuldkomment mindesmærke om det komplekse system i en sanselig-billedlig tænkning, som med fortsat ikke har bevæget sig bort fra alle sine grundlæggende lovmæssigheder, og som i det senere stadium har afvist indblanding fra den logik, der er karakteristisk for vesten. Den har udviklet sig i andre sociale omstændigheder og bestræbelser, og har nået en rigdom og en forfinelse af sit system, som går ud på en sanseligt-billedlig, tankemæssig tilnærmelse til fænomenerne.



Mei Lan-fan mellem Tairov t.v. og Eisenstein t.h. i Moskva 1935. Den skallede mann i baggrunden er den russiske dramatiker Tretjakov som havde vært i Kina i to år, og var en av hovedkrefterne bak Mei Lan-fans besøk i Moskva.

For mon ikke strukturen i det kinesiske skrifttegn og den kinesiske æstetiks sanselige symboler (som tjener til kommunikation mellem provinserne og folkeslagene, der er adskilt ved de enkelte nationalsprogs specielle karakter) er et karakteristisk eksempel på, hvordan man må forvente, at de store ideer i vort store land – gennem emotionelle billeder, mættede med proletarisk visdom og humanisme – vil strømme ind i hjerterne på millioner af mangesprogede folkeslag?

Er mon ikke ideerne i vor litteratur og vor kunsts ideer lige så stærke bånd, som forbinder det bedste der findes blandt mennesker, på tværs af grænser og kontinenter, forener dem med den progressive menneskeheds bedste ideer?

Den kinesiske kultur og kunsts erfaring kan ud fra dette bemærkelsesværdige synspunkt give os et kæmpemæssigt materiale til at studere og berige vor kunstneriske metodik, som blev og bliver løst i helt andre former og i en helt anden egenskab.

Derfor vores hjertelige hilsen og glæde over vort møde med den, der først bringer os de mest fuldkomne eksempler på klassisk kinesisk kultur, og derved bygger bro til en levende og umiddelbar forbindelse med den.

Vores hilsen til den store mester, som repræsenterer det bedste, Kinas kultur har skabt – til vores ven

MEI LAN-FAN.

die asta

tidsskrift for film og tv

nr. 14 – afrika – kolonialisme og film