

Operaen i Kina efter revolutionen

AF COLIN MACKERRAS

Colin Mackerras underviser ved Australian National University, Department of Far Eastern History. Under sit ophold i Kina 1964–1966 indsamlede C. Mackerras materiale til en afhandling om Peking Operas opståen og udvikling i det 18. og 19. århundrede. Afhandlingen er netop blevet afsluttet.

Følgende artikel er blevet trykt i det australske tidsskrift „Masque“, august 1970. „Masque“ har også i tidligere tidsskriftnumre beskæftiget sig med asiatiske teaterforhold.

© Colin Mackerras og „Masque“.

Mao Tse-tungs og Kommunistpartiets sejr i 1949 bragte det kinesiske folk en periode med en fred og stabilitet uden sidestykke i moderne tid. Dette i sig selv skabte gode betingelser for fremgang inden for den dramatiske kunst og andre kunstarter. Den nye regering opmuntrede malere, musikere og skuespillere til at genoplive den kreativitet, der stort set var forsvundet på grund af krigen og de følgende års indre konflikter og skuffelser.

Især blev operaen begunstiget af kommunisterne, fordi den altid havde været en folkelig kunstart, i stor udstrækning skabt af og for de fattiges samfundslag. Til forskel fra nogle musikformer havde overklassen aldrig haft monopol på den, og man karakteriserede den med rette som en del af »folkets kultur«. Dramaet som kunstart opnåede derfor en noget højere status. Der udkom bøger i stort oplag om emnet, nye teatre og teatergrupper blev oprettet, og antallet af unge med skuespilleruddannelse steg kraftigt. Også selve teaterlivets væsen blev ændret i Kina, og man har fortsat med radikale forandringer frem til idag. Det er nu min hensigt at belyse og vurdere teaterreformens forløb i de seneste to årtier.

Uden kunstnerisk kvalitet – ingen slagkraft

De holdninger, man finder i Kina idag, er stort set udsprunget af Mao Tse-tungs tænkning, hvis indflydelse på det kinesiske folk virkelig har været meget stor. Han skitserede sine meninger om kunst i 1942 i 'Talks at the Yenan Forum on Literature and Art', og denne artikel citeres stadig i stort omfang i Kina. Det måske vigtigste synspunkt Mao har fremsat, er kunst og politiks uløselige sammenhæng. Han skriver:

»Al kultur, al litteratur og kunst tilhører bestemte klasser og er spændt for bestemte politiske linier. Der er i virkeligheden ikke noget, der hedder kunst for kunstens egen skyld, kunst, der står over klasser eller kunst, der er adskilt fra eller uafhængig af politik. Proletarisk litteratur og kunst er en del af hele den proletariske revolutionære sag; de er, som Lenin sagde, tænder og hjul i hele den revolutionære maskine. Derfor optager partiarbejde med litteratur og kunst en bestemt og speciel position i partiets revolutionære arbejde som en helhed og er underordnet det revolutionære formål fastsat af partiet i en given revolutionær periode«. (Selected Works of Mao Tse-tung, Peking, 1965, III, p. 86).

Det Mao i realiteten siger er, at al kunst slår til lyd for et bestemt synspunkt, hvadenten den hævder at gøre det eller ej. At fastholde, som det ofte gøres i vesten, at kunst kan være blottet for politisk indhold er for ham simpelthen vrøvl og kun en udflugt for at forlede folk til at tro, at der er mange aspekter i livet, der kan adskilles fra politiske meninger. Kunst er – som en følge heraf – propaganda, og det betyder, at al kinesisk opera må fremsætte den korrekte partilinie, hvad angår etiske og alle andre anliggender. Denne anskuelse betyder ikke, at Mao støtter kunstværker, der er inferiorer ud fra et teknisk synspunkt. Han skriver:

»Det vi kræver er enheden af politik og kunst... og den højest mulige fuldkommenhed i den kunstneriske form. Kunstværker, som mangler kunstnerisk kvalitet, har ingen slagkraft, hvor progressive de end er politisk set«. (Selected Works, III, 90).

Kunst skal være både teknisk stimulerende og politisk korrekt. Hvad mere er, Maos understregning af kunst som propaganda medfører ikke, at han betragter fortidens kultur som dårlig pr. definition. Han udtrykker sig ganske klart om dette punkt:

»En strålende gammel kultur blev skabt under feudalsamfundets lange epoke. At studere denne gamle kulturs udvikling, at forkaste dens feudale skidt og optage dens demokratiske væsen, er en nødvendig betingelse for at udvikle vor nye nationale kultur og forøge vor nationale selvtillid, men vi bør aldrig sluge noget rått og ukritisk. Det er bydende nødvendigt at adskille folkets fine gamle kultur, der har en mere eller mindre demokratisk og revolutionær karakter fra den gamle feudale herskerklassers dekadence«. (On New Democracy, Selected Works, II, 381).

Disse tre anvisninger er næsten blevet alment accepteret i Kina. Alligevel giver de mulighed for forskellige fortolkninger, og der har hersket megen strid om, hvorledes de skulle realiseres. På det dramatiske område har man skiftet politik og holdning adskillige gange i løbet af de

sidste tyve år, selvom alle har påstået at følge Formand Maos tanker.

Man begyndte arbejdet med at omforme teatret i kommunistisk retning i 1949 og oprettede en afdeling for teaterreform under kulturministeriet med T'ien Han i spidsen. Man gjorde meget ud af at omskole skuespillere og opmuntre dem til at opføre operaer med moderne realistiske, revolutionære temaer. Et yndet aktuelt emne i den tidlige periode var ægteskabsreformen. Mange stykker angreb barneægteskaber, medhustrusystemet og den gamle skik, hvor forældrene bestemte ægtefæller for deres børn. Det traditionelle teater forblev også yderst populært, og det var ikke vanskeligt at præsentere en revolutionær fortolkning af de mest populære emner. De generelle retningslinier vedrørende ønskeligheden af traditionelle operaer blev udformet således:

»Det er i princippet vedtaget, at ingen af de eksisterende stykker bør forkastes fuldstændigt, med mindre de er håbløst reaktionære, men hvorsomhelst en revision er nødvendig, skal den foretages omhyggeligt. Scener som hylder despotiske ideer og opmuntrer til slave-mentalitet, bør råt og brutalt kasseres. De som udtrykker patriotiske ideer eller viser folkets mod, arbejdsomhed eller klogskab bør bevares og udvikles.« (People's China, 1. Januar 1951, 13).

Skønt mange dramaer faktisk blev betragtet som håbløst reaktionære, tillod denne erklæring et betragteligt spillerum for skuespillere og trupledere, eftersom det heroiske element, der let kunne fortolkes som patriotisk, var meget fremtrædende i det traditionelle drama.

I de første år efter 1949 satte man meget ind på nøjagtig at afgøre, hvilke aspekter af den traditionelle operas teknik og indhold man skulle ændre. Man dannede komiteer og holdt møder for at klargøre problemet. Et typisk eksempel var en konference indkaldt sent i 1954 af kulturministeren og overværet af topdramatikere, skuespillere og teaterkritikere.

Dialogens reform

Der fremsattes forskellige synspunkter på konferencen, men størstedelen af de delegerede enedes om, at det var unødvendigt at røre særlig meget ved den tekniske side af Pekingoperaen. F. eks. besluttede man at undtage næsten alle ansigtsmasker fra reformen. Scenemaner og kostumer lod man også for største delen uforandret. På den anden side var et begrænset antal gestus, såsom »ydmyg hilsen«, og nogle kostumedele (som f.eks. de små sko af træ, fastgjort under skuespillernes fødder for at vise, at de var indsnørede) blevet stemplet som bagstræberiske og usunde, og konferencen holdt fast ved forbud af den art. Brugen af dekorationer og fortæppe (meget sjældent før 1949) i nogle stykker blev ligeledes stadfæstet, og man støttede en tidligere beslutning om at anbringe orkestret i sidekulissen fremfor på scenen.

Hovedopgaven for reformen lå imidlertid i operaernes indhold og libretti. Reformatorerne slettede adskillige udtryk i dialogen og sangene, som forekom dem reaktionære. Overhovedet noget, der viste en populær helt i en ydmygende position, blev slettet, fordi heroiske karakterer foretrækker døden fremfor underkastelsen.

Sætninger, der fremstillede en sympatisk person som overtroisk eller endog religiøs, blev fjernet og erstattet med andre, der gav ham et mere progressivt image. I mange tilfælde ændredes intrigen, for at vise munke eller andre

bagstræberiske elementer i et dårligt lys og for at sætte heltens taperhed mere i relief.

Konferencer som den i 1954 bevirkede ikke nogen overdreven radikal ændring af det traditionelle teaters struktur, og de gamle operaer blev ved med at have stor tilslutning. Sådan var det især i 1956/57, da al censur midlertidigt bortfaldt. Samtidig opmuntrede man dramatikerne til at skrive moderne stykker, men først i 1958, da Det Store Spring Fremad begyndte, forsøgte man for alvor at give disse en fremtrædende position i teatret.

Da Det Store Spring ebbede ud, så det ud til, at man vendte tilbage til det traditionelle drama. I 1960 udgjorde klassiske stykker 97 % af alle opførelser, i 1961 83 %, og i 1962 var alle operaer, der blev vist i Peking klassiske (se Far Eastern Economic Review, 25-6-1964, 634). Men i 1963 besluttede regeringen at fare mere energisk frem med sit program for en teaterrevolution, og denne gang havde man til hensigt at arbejde henimod den traditionelle operas udslettelse.

I den sidste halvdel af 1963 begyndte pressen kraftigere at fremhæve den maoistiske linie, at kunst i et socialistisk samfund bør genspejle virkeligheden og slå til lyd for socialistiske principper. Teaterarbejdere blev opfordret til »at skille det feudale bundfald fra den demokratiske fløde«, og operaer, der skildrer sine helte med konfucianske dyder som sønlig hengivenhed, blev beskrevet som »en metode, hvorved den herskende klasse forgifter folket« (Kuang-ming jih-pao, 14-9-1963).

Der var selvfølgelig ikke noget nyt i disse anvisninger, men det blev hurtigt klart, at de skulle forstås langt strengere end før. De operaer, som man tidligere havde syntes rummede progressive elementer, til trods for deres »feudale overtoner«, skulle nu fordømmes som reaktionære, og der skulle lægges langt større vægt på samtidige revolutionære temaer.

Den 5. juni 1964 begyndte en festival for Pekingopera bygget på samtidige revolutionære temaer i hovedstaden. Fra den tid blev traditionelle dramaer kun opført i Peking ved ganske få særlige lejligheder. Andre byer fulgte snart Pekings eksempel. I februar meddelte T'ao Chu, første sekretær for Partiets Central-Syd Afdeling, de kulturelle arbejdere i Kanton følgende:

»I øjeblikket vil opsætning af traditionelle skuespil ikke være tilladt. Nu vil det kun være tilladt at skrive og opføre revolutionære moderne stykker. En smule tvang vil gøre gavn. Den vil give alle et skub til at få gjort tingene bedre og hurtigere.« (Yang-ch'eng wan-pao 3-7-1965, cit. og ovs. i Current Scene, 15-10-1965, 7).

Men hvad var der da sket med Maos udtalelser om, at det gamle ikke nødvendigvis er dårligt og sommetider bør bevares, og at teknisk høj standard er essentiel i teatret?

I en tale holdt den 1. juli 1964 ved slutningen af Festivalen for Pekingopera over samtidige revolutionære emner kommenterede Pekings borgmester P'eng Chen festivalens succes, nødvendigheden af at fastholde social realisme og indhold i operaernes temaer og i at tjene de proletariske klasser. Dette var naturligvis meget maoistisk. Han understregede også behovet for en høj standard indenfor skuespilkunst og dramatik, men han nævnte ikke noget steds i sin tale Formandens klare anskuelse, at gamle ting kan være gode.

Jeg boede i Peking kort efter den store festival, og da jeg bragte dette spørgsmål på bane over for kinesiske venner, fortalte de mig, at musikken og andre formelle aspekter af den klassiske opera bibeholdtes i de revolutionære stykker og følgelig fulgte man altså stadig Maos

dictum. Dette kan diskuteres, men det er ikke desto mindre meget slående, at kineserne har haft en tendens til at ignorere Maos kærlighed og respekt for traditionen i de seneste år.

Moderne drama: opposition og tilslutning

Kulturrevolutionen gav den fjendtlige storm mod fortiden ny kraft. Denne bevægelse begyndte i 1965 med en voldsom anklage mod visse dramaer bygget på historiske emner og disses forfattere; og da den vandt tilslutning, blev den traditionelle opera fordømt mere og mere heftigt.

Chiang Ch'ing¹⁾, Mao Tse-tungs hustru, blev fremhævet som den ideelle leder i kulturelle spørgsmål, og dette ville i realiteten sige en endnu større understregning af revolutionære og realistiske temaer. Flere af de forhenværende ledere i kunstneriske anliggender blev samtidig stærkt kritiseret. P'eng Chen T'ao Chu og Viceministeren for kulturelle anliggender var nogle af de første, der faldt. En anden var Lu Ting-i, beskrevet som »den store »dæmonkonge«, der arbejdede som agent nr. 1 for Kinas Krushev (Kinas faldne præsident Liu Shao-ch'i) i litterære og kunstneriske kredse. Lu blev udnævnt til at være »diktatorisk og arrogant«, og hans rolle ved Festivalen for Pekingopera over samtidige revolutionære temaer i 1964 blev angrebet bitert. Der blev specielt rejst anklage mod ham for at have »planlagt at lade 40 % af de traditionelle operaer opføre efter festivalen for at hindre Pekingoperarevolutionens vældige frembrusen«. (**Chieh-fang chun wen-i**, 10-9. 1967, cit. og ovs. i Selections from China Mainland Magazines, nr. 605, II-12-1967).

En sådan virksomhed blev betragtet som den værste forbrydelse af maoistfraktionerne under Kulturrevolutionen. De drev den opfattelse, at kunst skal tjene som en direkte propagandamølle for socialismen, meget langt ud. Nogle af dem viste tegn på en usædvanlig puritansk holdning over for kunst. Det blev en stor dyd »at forkaste Chou Yangs kontrarevolutionære linie, hvor »underholdende« litteratur og kunst bliver forsvaret«, og det betragtedes som meningsløst at vise »skuespil og operaer, der bibringer tilskuerne afslapning og fornøjelse«. (New China Agency rapport, eng. udgave, 6-2-1968). Selvom det på ingen måde er typisk at fornægte afslapning og underholdning i Kina, bliver disse sider af et teaterbesøg sandelig betragtet som underordnet propaganda og de opdragende funktioner.

Kommunisterne var uden tvivl forberedt på opposition mod deres forsøg på at eliminere det traditionelle teater. På den anden side forsøger deres propagandamedier sædvanligvis at give indtryk af, at deres politik bliver støttet vidt og bredt – ja undertiden næsten universelt. Kinesiske kilder har indrømmet en vis fjendtlighed mod dramareformerne, men understreget, at flertallet støttede dem. Udenlandske kommentatorer har alt i alt lagt vægt på oppositionen og undervurderet den positive tilslutning som ren og skær propaganda. Derfor kunne det være umagen værd at forsøge en vurdering af, hvorledes skuespillere og folket i al almindelighed har reageret på den løbende teaterpolitik.

Den 18. juli 1964 bekendtgjorde New China News Agency, at visse af de mest berømte veteranskuespillere i Pekingoperaen gik ind for de moderne operaer. På den anden side er der udførlige beviser på, at ikke alle skue-

spillere bryder sig om de nye strømninger. I juni 1963 skrev Canton Evening News (Yang ch'eng wan-pao) om de revolutionære dramaer, at »trupperne gør alt for at undgå sådanne stykker og forsøger ikke at opføre dem ret tit«. Man citerer et medlem af en trup i Kanton, som udtaler, at »opførelser af moderne stykker er lige som et vindstød, der blæser en stund og så forsvinder«. Sådanne bemærkninger fik en vestlig journalist til i 1964 at skrive i et indflydelsesrigt ugeblad med sæde i Hongkong:

»Som det kunne forventes, er en stærk modstand mod de moderne stykker under opmarch fra de professionelle skuespillere selv«. (Frederic Kaplan, Far Eastern Economic Review, 25-6-1964, 635).

I juni 1965 fremstillede en Shanghai-avis problemet således:

»Den socialistiske omformning af vore teatergrupper er endnu ufuldstændig. Politisk set er den store majoritet af vore teaterarbejdere villige til at blive revolutioneret, men det er stadigvæk kun en minoritet, der har en fuldkommen proletarisk verdensopfattelse. En del tynges stadig i deres bevidsthed af forvirrede individualistiske fornemmelser, som hindrer dem i at tjene arbejderne, bønderne, soldaterne og socialismen fuldhjertet. Nogle få har ikke besluttet sig for at kæmpe for revolutionære moderne stykker, eller har besluttet sig, men er endnu ikke fuldt pålidelige«. (Wen-hui pao, 19-6-1965).

Da Kulturrevolutionen startede, erklærede pressen, at »borgerlige autoriteter« havde forsøgt at hindre skuespillere i at spille moderne operaer. Kun gammeldags skuespillere foretrak de klassiske stykker, og hovedstyrken af professionen var for det revolutionære drama. Chiang Ch'ing fik æren for at have overtalt kunstnerne til at modstå »kontrarevolutionære revisionister« som P'eng Chen, der – som det blev påstået – ville have dem til at opføre traditionelle operaer.

En rapport fra New China News Agency (30-9-1968) informerede sine læsere om, at P'eng Chen havde inviteret nogle skuespillere til sit hus for at diskutere deres bestræbelser for at spille revolutionær opera. Vi får at vide, at han »foregav at have »sympati« med deres forsøg, men tilskyndede dem til at sætte gamle operaer op, eftersom det var dét, de var »eksperter« i. »Den førende skuespiller« tillod sig at protestere op i P'eng Chens åbne ansigt: **»Nej, fra nu af vil jeg arbejde 100 % på revolutionære operaer med samtidige emner«**.

Det er ironisk, at netop den embedsmand, der offentligt havde talt for den moderne opera på den første festival, skulle kritiseres på denne måde.

Man får det indtryk, at mange skuespillere, der oprindeligt var fjendtlig indstillede over for det revolutionære teater, på det tidspunkt ikke længer så nogen mening i at fortsætte en opposition, da det engang for alle blev klart, at »vindstødet« var kommet for at blive. Når alt kommer til alt, er der meget få, der kan modstå et konstant pres, og for gennemsnitsskuespilleren er der ikke meget, der kan blive vigtigere end at beholde sit job. Det er ikke vanskeligt at forestille sig en kunstner, – som uddannet i den traditionelle skole – bevæger sig fra forfærdelse over de nye operaer til en »villighed til at blive revolutioneret, men stadig tynget af forvirrede individualistiske fornemmelser«. Sandsynligvis kom de fleste skuespillere til at holde af at spille revolutionære roller. Standarden inden for skuespilkunst blev sandelig ved med at være høj, kan jeg bevidne efter at have set adskillige moderne operaer i Kina, og de fleste virkelig store traditionelle skuespillere har accepteret det revolutionære teater.

På den anden side dét at støtte det nye er ikke

¹⁾ Se TTT 13.

det samme som at bifalde total bandlysning af det gamle drama. I visse skuespillerkredse hersker der helt sikkert endnu vrede mod forbudet. Dette fremgår tydeligt af den kendsgerning, at så mange traditionelle skuespillere blev kritiseret eller led fysisk overlast under Kulturrevolutionen.

Skal man vurdere, hvorledes folket stort set har reageret på teaterreformen, står man ligeledes over for modsigelsesfyldt bevismateriale. Man kan nævne en postarbejders tilfælde (omtalt i *People's Daily* 26-2-1964). Han foretrak at gå til klassiske teaterforestillinger i stedet for at deltage i sin kollektivgruppes aktiviteter. Eller man kan citere en skuespiller, som i Hongkong erklærede, at den moderne trup han tilhørte, ikke var blevet hilset velkommen på landet i provinsen Hunan vinteren 1963/64. Sådanne vidnesbyrd fik en vestlig kommentator til i 1964 at bemærke følgende:

»Den socialistiske revolution i Kina har måske erobret den kinesiske befolknings dagligliv, men de millioner, der vælger at holde sig væk fra det revolutionære teater, antyder, at den endnu har tilbage at erobre deres fantasi«. (Frederic Kaplan, *Far Eastern Economic Review*, 25-6-1964, 636).

Modstanden mod undertrykkelsen af det klassiske teater blev selvsagt ved. Midt i 1968 læste man på mange plakater beklagelser over, at den traditionelle kultur blev ødelagt, og sent i 1969 indrømmede **Red Flag**, det teoretiske organ for Kommunistpartiets centralkomité, at visse elementer stadig forsøgte at sætte de moderne revolutionære dramaer i miskredit.

På den anden side behøver man ikke lede længe efter beviser på, at mange mennesker har reageret begejstret på det nye drama og foretrækker det fremfor det gamle. Den samme Shanghai artikel, der – som tidligere citeret – vedkendte en vis mangel på interesse for revolutionen blandt mange skuespillere, fastslog rent ud, at »de store masser af arbejdere, bønder og soldater ikke blot ønskede at se på moderne revolutionære operaer, men selv ønskede at tilrettelægge og opføre dem«.

En stålarbejder citeres i en typisk rapport fra New China News Agency (30-9-1968) for at udtrykke mangel på interesse for de gamle operaer, fordi han i sådanne forestillinger »så og lyttede til ting fra en anden verden«. Om det moderne drama bemærkede han derimod: »Det er lige netop dét, vi ønsker«.

Der vil altid ske kulturelle tab

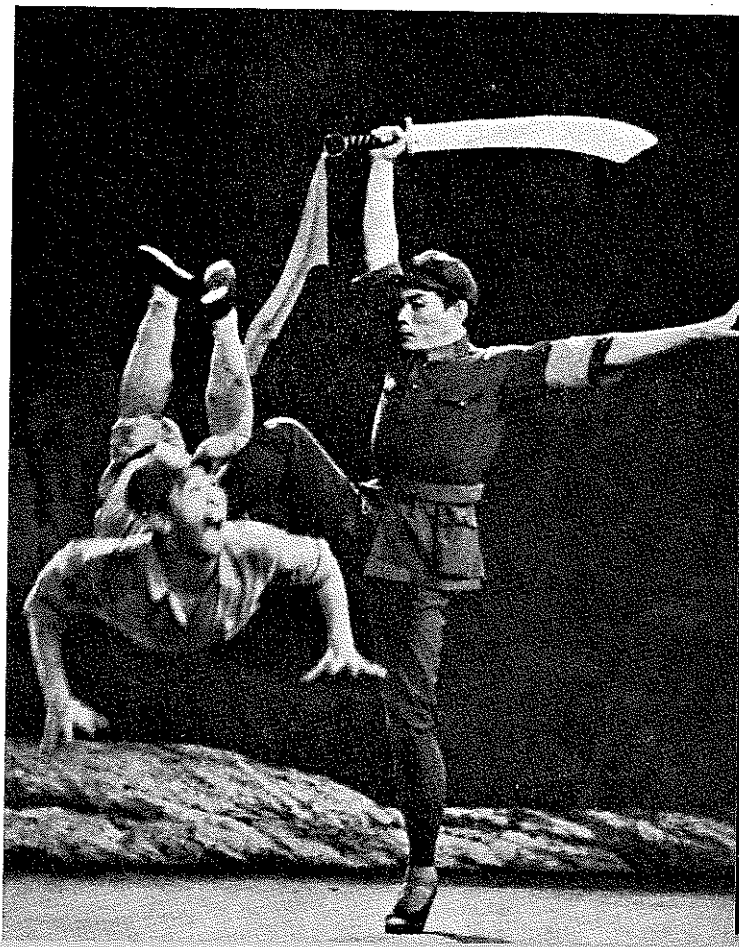
Sandheden er, at der er kinesere, som byder den moderne opera velkommen og er ligeglade med, at den gamle forsvinder, og andre, som er vrede over undertrykkelsen af den traditionelle, selvom de i mange tilfælde også kan lide den nye. Det er svært at afgøre, hvilken gruppe, der udgør majoriteten. Mit indtryk er imidlertid, at fjendtlig indstilling til regeringens løbende teaterpolitik slet ikke er så udpræget, som de fleste Kina-iagttagere har antaget.

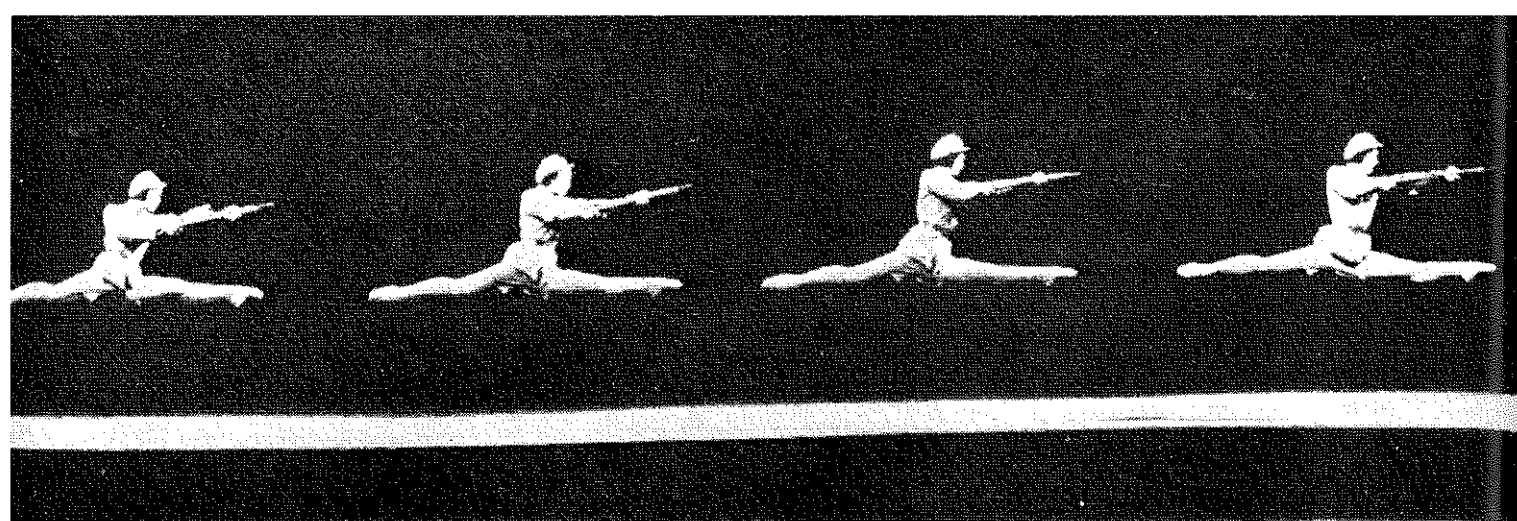
Mine grunde til denne konklusion bygger på personlige oplevelser i Kina i årene 1964/66. Jeg husker, jeg diskuterede problemet, klassisk opera, med en midaldrende kinesisk ven, der var opvokset under Kuomintang. Jeg fortalte ham, at jeg personlig sørgede over, at en kunstart, der efter min mening var en af de mest fuldkomne, der nogensinde er udtænkt, skulle forsvinde. Han svarede:



Kvindernes røde afdeling, et moderne revolutionært dansedrama fra 1964 om de kinesiske kvinders ideologiske modning og deres aktive kampindsats under den anden revolutionære borgerkrig (1927-1937). En kvindelig soldat træner i granatkastning.

Kvindernes røde afdelings partirepræsentant, den mandlige Hung, tilintetgør sine fjender.





De kvindelige kæmpere angriber som pile fra en bue.

»Kina er gået igang med en revolution, og der vil altid ske kulturelle tab under de omstændigheder. Det er tilfældet i hvilken som helst af historiens revolutionære bevægelser. Jeg blev selv opdraget til at elske den traditionelle opera, men jeg savner den ikke nu. Og hvad der er mere vigtigt, mine børn har ikke brug for de gamle dramaer. Hvilken relation har disse stykker til den kinesiske ungdoms dagligliv og interesser?»

Flere af mine kinesiske venner, særlig blandt de unge, bekræftede over for mig, at de var holdt op med at gå i det klassiske teater, fordi de fandt det kedeligt. Jeg udelukker ikke muligheden af en vis politisk opportunisme i deres motiver. Alligevel tvivler jeg på, at det gjaldt for flertallets vedkommende. Jeg har fundet en lignende holdning hos den yngre generation af mine kinesiske venner fra Taiwan, Hongkong og Singapore, som alle påpeger, at hvor der sker en radikal social forandring, ændrer den kulturelle smag sig efter alt at dømme dybtgående.

Altså understøtter mine erfaringer ikke den påstand, at folket holder sig væk fra de moderne operaer. Under mit ophold i Kina satte jeg mig den opgave at gå til moderne teater så ofte som muligt. Jeg gjorde det ikke kun, når mine værtsfolk inviterede mig, men gik til de små teatre i Pekings sidegader, og jeg så en moderne opera i faktisk alle de tyve byer, jeg besøgte. Ved enhver lejlighed fandt jeg teatret næsten eller helt fyldt. Endvidere havde jeg hele tiden følelsen af, at publikum kunne lide forestillingen, og jeg tror, at det almindeligvis er muligt at fornemme reaktionen i et tilskuerrum. Hvis mine indtryk holder stik, er det sandsynligt, at et meget stort antal kinesere støtter det revolutionære drama af egen fri vilje snarere end af tvang.

En personlig mening

Som slutning på denne artikel vil jeg gerne sige, hvad jeg selv mener om nutidige kinesiske holdninger til teatret og begynde med at overveje, hvorfor myndighederne har tilsluttet sig den radikale politik fra og med 1963. Den essentielle grund er deres ønske om at ændre samfundet. Rødgardisterne og de fleste andre kinesiske revolutionære tror på, at det traditionelle teater fungerede som et bolværk for det samfund, som skabte det. De værdier, de mener, det fremlægger, selv efter 50'ernes reform, er uløseligt forbundet med en fortidig samfundsorden, som de ønsker at erstatte. En effektivering af en radikal samfundsændring kræver en tilbundsgående forandring af folks holdninger og som en følge heraf – af den folkelige kultur. Heri ligger nødvendigheden af at lave en radikal teaterreform.

Der er en vis logik i dette synspunkt. I Kina har teatret altid været langt tættere forbundet med samfundet og folkets hverdagsliv end i vesten – i hvert fald siden den industrielle revolution. Det har udgjort en integreret del af de folkelige religiøse fester og været tilgængeligt for alle. Omrejsende trupper turnerede på landet og bragte teaterunderholdning ud til selv de fjerneste landsbyer.

Desuden har temaerne i folkeoperaen altid været historiske og har haft en stærk tendens til at glorificere fortiden og de dertil knyttede værdier. Man behøver bare at se på vort eget samfund for at blive klar over, hvor stor indflydelse den folkelige kultur har på det store flertals bevidsthed. Men hvor den form for kunst, der distribueres via vore massemedier, er solidt forankret i nutiden, var Kinas derimod altid forbundet med fortidige begivenheder. Man har endog antydnet, at det klassiske teater for en stor del var ansvarligt for traditionens dybt rodfæstede magt i Kina.

Dette lands store masser har altid været langt mere fortrolig med deres egen historie – skønt i en temmelig traditionsbundet form – end andre nationer, og har følt sig stærkere fristet til at se tilbage til forgangne gyldne tider. En af grundene til det var, at de konstant blev mindet om fortidens helte i det folkelige teater. Det er derfor diskutabelt, om noget alvorligt forsøg på at bryde traditionens magt vil betyde udslettelsen – og ikke bare mindre forandringer af de dramaer, der altid har fastholdt den så stærkt.

Et sådant argument er en plausibel begrundelse for en teaterreform. Men er det en retfærdiggørelse af den totale censur, vi har oplevet i Kina i de senere år? Censorer tager altid en sådan argumentation til sig. Jeg er imod den, når myndighederne i mit eget land anvender den og er bestemt ikke parat til at forsvare den i den kinesiske sammenhæng, især fordi jeg på ingen måde er overbevist om det umulige i en alternativ politik.

Det er for mig hævet over enhver tvivl, at den kinesiske ledelse har ret, når den mener, at fortidens klassiske drama kraftigt bevarer traditionelle værdier. Men hvis ændringen af samfundet kan blive hjulpet ved at ændre dets teater, er det omvendte ikke også tilfældet? Burde folk ikke ganske automatisk miste interessen for det gamle teater, eftersom det blev mere og mere uvedkommende for deres daglige eksistens? Jeg har allerede antydnet min overbevisning om, at denne proces faktisk tydeligt var i gang, men at den var altfor langsom for de revolutionære. Hvilken anden fremgangsmåde end den radikale, der betød total censur, var da mulig for dem?

Mit indtryk er, at regeringen lige fra begyndelsen ikke var tilstrækkelig opmærksom på det problem det er at

skabe et godt, moderne teater. Jeg er klar over, at økonomisk støtte og protektion ikke nødvendigvis skaber talenter, men en intensiv indsats i et vist tidsrum plejer at forbedre den kunstneriske standard. Kineserne har, efter min mening, vist sig i stand til at lave godt revolutionært teater. Men svulstige eksempler er altfor almindelige, og de bedre stykker opføres for tit. Hvis den kinesiske ledelse havde investeret mere i at fremme et godt, moderne drama og mindre i at genoplive det traditionelle i sit første magtår, ville den folkelige interesse for revolutionære stykker nu have været stærk nok til at tilfredsstille de fleste radikalt indstillede. Ved overlæg at opmuntre til genoplivelse af det gamle teater har myndighederne helt nødvendigt forstærket dets greb om folket.

Det var selvfølgelig præcis det, rødgardisterne klagede over. Men selv så sent som 1963, da problemet i sin fulde kraft synes at være gået op for lederne, ville det sikkert have været muligt at give fuld støtte til det moderne drama uden netop at undertrykke det klassiske. Hvis de store masser forlangte at se revolutionært stof på scenen, hvorfor behøvede man så at forbyde mindre progressive borgere deres fornøjelse? Hvis den traditionelle opera bliver umoderne et sted som Taiwan, ville den afgjort også blive det i resten af landet uden at blive forbudt.

Samtidig med at jeg sympatiserer med de kulturrevolutionæres ønske om at modernisere og tilpasse folks indstillinger til et industrielt samfund, kan jeg således ikke indse, at de har ret i deres alt-eller-intet holdning til teatret. Denne har betydet mange lidelser især blandt skuespillere. Chou Hsin-fang, engang Shanghais førende skuespiller, blev forhen ofte hævet til skyerne for sine progres-

sive tanker og fremholdt som et ideal for de unge skuespillere. I 1966 blev han nedværdiget og offentligt ydmyget af rødgardisterne. I følge nogle rapporter døde han på grund af den behandling, han var udsat for i hænderne på de revolutionære.

Lignende eksempler kunne nævnes og viser et meget mørkt billede af kulturrevolutionens sammenstød med de ældre skuespillere. Desuden har bevægelsen for en tid forandret Kina til en næsten total udørken, hvad professionelt teater angår. Kun meget få emner må i øjeblikket bruges, og den vedvarende frygt for at blive stemplet som revisionist må være meget hæmmende for talentfulde kunstnere.

Samtidig mener jeg det hævet over enhver tvivl, at kommunisterne har held med at forandre folks smag, så at udsigterne for det traditionelle teater er temmelig dårlige. Det er selvfølgelig meget sandsynligt, at en kommende regering vil tillade eller støtte en tilbagevendende af de klassiske operaer. Imidlertid, jo længere den nuværende politik mod dem fortsætter, des sværere vil det blive at genoplive dem. Deres skæbne afhænger af, om den ældre skuespillergeneration er i stand til at oplære den unge, og et brud på denne kæde kunne let blive fatalt.

Muligheden for, at det traditionelle drama aldrig igen vil opnå den succes og popularitet, det nød i tidligere tider, eksisterer uden tvivl. Der er måske nogle mennesker, for hvem dette ikke er specielt tillokkende udsigter, men fremtidige generationer vil højst sandsynlig ikke fælde mange tårer over det. Når alt kommer til alt, behøver man ikke lede længe for at finde andre storslåede og engang populære kunstformer, der nu kun har arkæologernes interesse.

concerned theatre japan

Concerned Theatre Japan is the most vibrant, the most stimulating English-language journal of theatre, politics, and the arts ever published in Asia. Maintaining the highest standards of literary excellence, every quarterly issue includes the complete translation of a full-length Japanese play, political essays, criticism, photo essays, poetry, and articles on the arts and literature, both classical and modern, in Japan and abroad, by Japan's most influential writers, artists, and scholars. In addition, **Concerned Theatre Japan** serves as a forum where the most important writing in Asia is made available to a broad international audience in a succinct and lucid format.

But **Concerned Theatre Japan** is not just another "little magazine" geographically removed from the world's intellectual nexus. It is, rather, a challenge to the intellectual hegemony established by the Western imagination. Its aims are to assault and destroy the Western-technological notion of modernity, to fundamentally reassess and redefine the concepts of concern and of theatre, and to rewrite "world" history to include that world which lies east of the Urals.

In Issues One and Two:

plays:

- * Makoto Sato's *Nezumi Kozo: The Rat*
- * Juro Kara's *John Silver: The Beggar of Love*

criticism:

- * Kaitaro Tsuno on Brecht, on the dwindling power of modern theatre, on the Royal Shakespeare Company, and on the history of modern Japanese theatre.
- * Hiroshi Osada on Anatoly Kuznetsov's defection to Britain.
- * Tamotsu Hirose on classical Japanese literature and art.

interviews:

- * With Kichimon Nakamura, Kabuki actor.
- * With Koreya Senda, translator of Brecht and the living embodiment of Japanese theatre's modern history.

photo essays:

- * On Masahiro Shinoda's film *The Double Suicide at Ten no Amijima*.
- * On Okinawa.
- * On the erotic-grotesque paintings by the nineteenth century artist Ekin.

political essays:

- * A critical review of the U.S.-Japan

Mutual Security Treaty.

- * The explosive transcript of a secretly recorded interview between black U.S. Marines and their commanding general at Iwakuni Airbase, Japan.

poetry and short stories:

- * Shiro Hasegawa's "Ballad of Soldiers"
- * *The Songs and Revolution of Bharathi*, new translations from Tamil of South India's revolutionary poet, Subramania Bharathiyar.
- * Hajime Kijima's adult fairy tale *A Tale Told by the Scorched Tree*

Audience:

Concerned Theatre Japan is aimed at a highly diverse audience. It will satisfy both the scholarly and general reader, appealing particularly to those interested in serious literature, theatre, film, politics, and the graphic arts.

Size:

25.7 x 18.2 centimeters (approximately 10.3 x 7.3 inches)

Price:

U.S.\$10.00 per year
U.S.\$2.50 per issue
Concerned Theatre Japan Co., Ltd.,
Hikari-cho 2-13-25, Kokubunji-shi,
Tokyo 185, Japan