

MEI LAN-FAN

Mei Lan-fan, 1894-1961, stammet fra en skuespillerfamilie som i fem generasjoner hadde spesialisert seg i Tan — kvinnefremstillere. Han mistet sin far i meget ung alder, en tragedie i Østen hvor faren er mesteren som innfører sin sønn i faget. 7 år gammel begynte han sin opplæring. Opp kl. 5 om morgnen, ut til byens murer for i to timer å forsterke og forfine stemmen med muren som resonansbrett. Tilbake til skolen til kampakrobatikken, våpenhåndteringen, kostymebeherskelsen og ch'iao-gangen, de unaturlige og i begynnelsen meget smertefulle oppstyltede sko som skulle gjengi på scenen den spesielle gangen til aristokratiske kvinner i Kina med deres stramt bandasjerte føtter. Resten av dagen sang, sang og sang. Om aftenen utenat læring av roller.

Da han var 15 år gammel, ble Mei Lan-fan engasjert av en teatertrupp som opptrådte i teater-tehus, hjemme hos rike familier og i kjøpmannsklubber. I løpet av noen få år var hans navn på alle teater-



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

interessertes munn. En turné i Shangai i 1913 gjorde hans navn kjent utenfor Peking.

Den fullstendige oppløsning av den keiserlige familie og Japans ekspansjonistiske politikk som truet med å sluke store deler av Kina, hadde fremkalt en nasjonal bevisstgjørelse hos de kinesiske intellektuelle. Republikken som ble innført i 1912 degenererte i militærdiktaturet og flere og flere gikk aktivt inn for radikale forandringer. Student-bevegelsen fra 1919 var kimen til det som seinere skulle bli Kinas historiske utvikling: kampen mot Japan, borgerkrigen og kommunistenes maktovertagelse.

Teatret gjenspeilet tydelig disse forhold. Den første europeiske forestilling — Onkel Toms hytte — var blitt presentert i 1907. Rundt 1915-1920 var Ibsen og Shaw de mest spilte europeiske forfattere. Kinesiske intellektuelle som hadde oppholdt seg i utlandet, angrep den tradisjonelle opera og gjorde seg til talerør for en dramatik med et „budskap“.

Mei Lan-fan tok disse nye ideer til seg og forplantet dem i den tradisjonelle opera. Han foretok presise stilistiske inngrep, forandret skjemaene og intrigen og fikk dem akseptert av publikum takket være sin kunstneriske slagkraft. Allerede i 1920 våget han å vise en ny opera hvor en ung pike nektet å gifte seg med den mann som hennes foreldre hadde valgt for henne. I denne konflikten mellom tradisjonen og sine egne følelsesmessige behov, lot han de siste seire.

Som en av de første mottok Mei Lan-fan kvinnelige elever og lot dem spille i sin trupp. Helt fra 1916 hadde han samlet rundt seg en gruppe forfattere og musikere som både skrev nye operaer og samtidig drev forskningsarbeid innenfor andre opera-arter hvis bearbejdede elementer Mei Lan-fan tilpasset til Peking opera-stilen som var hans egen. Og han fikk sitt ellers konservative publikum til å akseptere dem. Bare ut fra kjennskap til forholdene i kinesisk teater i den tiden, vil det være mulig å vurdere betydningen av denne fornyelsesprosess.

I 1919 var han på turné i Japan hvor han traff Utaemon V, den største onnagata fra Kabuki. Dennes unge sønn, et barn på 10 år, så Mei Lan-fans arbeid og forestillinger. I 1956, i anledning av en ny turné til Japan, traff Mei Lan-fan dette barn igjen, men nå som Utaemon VI, den største kvinnefremstiller i Kabuki etter sin fars død.

I 1930 var det USA som ble kjent med Mei Lan-fans skuespillerkunst. Den amerikanske æreskomite som tok imot ham talte bl. a. Charlie Chaplin, Cecil de Mille, Douglas Fairbanks og John Dewey. Turnéen varte i fem måneder og gikk til New York, Chicago, San Francisco og Los Angeles. To amerikanske universiteter utnevnte ham til æresdoktor.

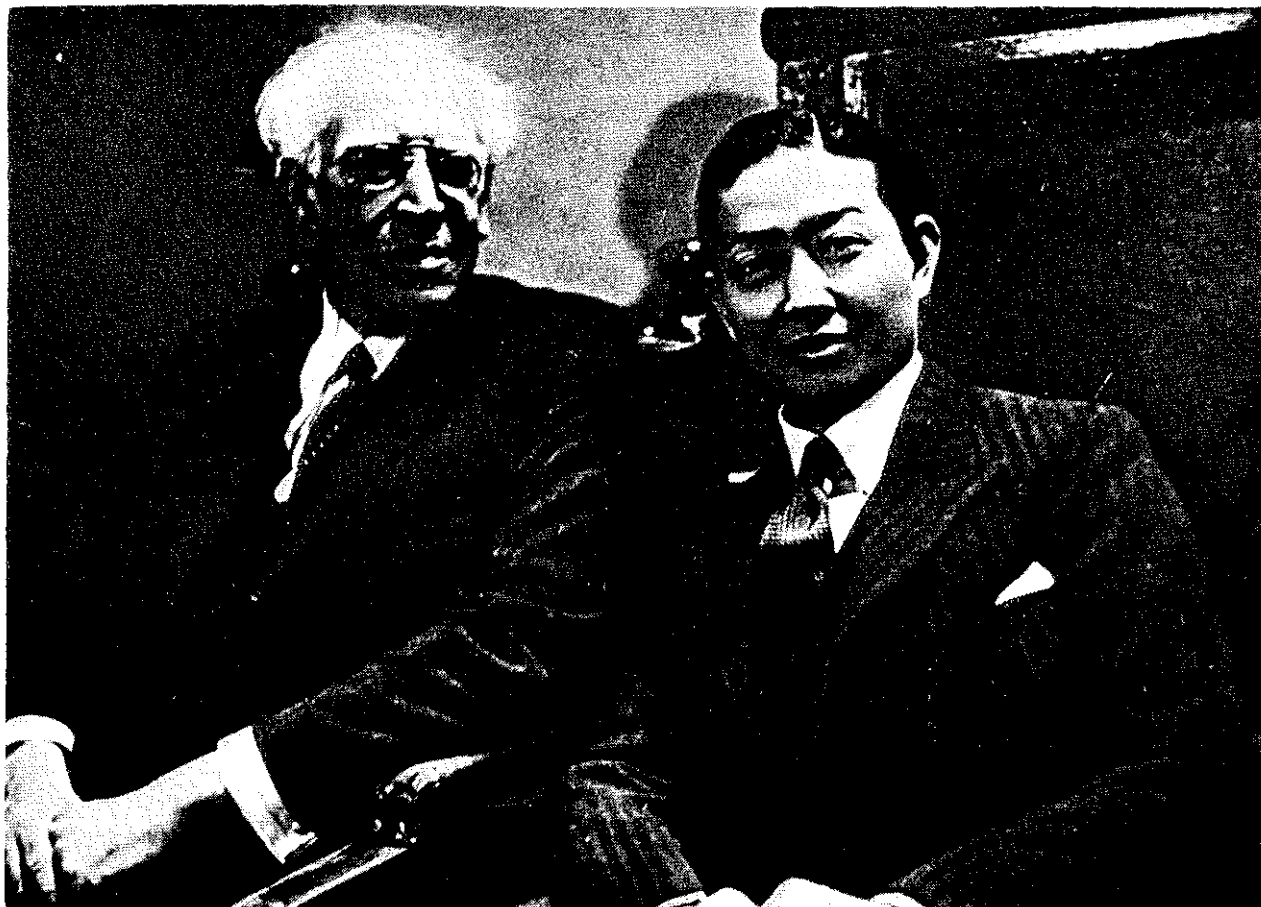
I 1935 fulgte en turné til Sovjet der han møtte Stanislavskij, Eisenstein, Meyerhold, Tairov, Tretjakov og Brecht. Det fortelles at Stanislavskij og Meyerhold var tilstede ved hver eneste forestilling Mei Lan-fan ga i Moskva.

Så kom krigen. I protest mot den japanske besettelse trakk Mei Lan-fan seg fra scenen og lot en bart gro: et tegn for sorg eller protest hos en Tan. Tross de lokkende tilbud som Japanerne utsatte ham for, nektet han å opptre og tilbrakte hele krigsperioden i vanskelige økonomiske forhold. Men allerede noen få dager etter frigjøringen var han på scenen igjen. Tilskuerne gjenfant den store trollmann: tross sine 51 år og den lange pause, oppfylte han forventningene.

I 1949 falt Nanking i hendene på Folkets Hær. Mei Lan-fan ville ikke flykte til Formosa. Som han selv sa: Jeg har ingen grunn til å flykte fra mine landsmenn. Det nye styre ga seg øyeblikkelig i kast med en bevisst kulturpolitikk. I 1951 ble China Dramatic Research Institute åpnet med Mei Lan-fan som leder. En rekke av hans forestillinger ble filmet. Hans erfarne og verdige stemme ble hørt for opplegget av den nye pedagogikk.

To lengre skrifter oppsummerer hans innsats: Stark Young, Mei Lan-fan, Theatre Arts, New York, april 1930 og A. C. Scott, Mei Lan-fan, leader of the Pear Garden, Hong Kong University Press, 1959.

E. B.



Mei Lan-fan og Stanislovskij i Moskva, maj 1935.

CHARLES DULLIN: Det er gudene vi trenger

Et ubestridelig eiendommelig trekk ved de elisabethanske forestillinger var travestien, utkleddningsrollen, dvs. at kvinnerollene ble spilt av unge menn. Til grunn for denne eiendommelighet spekket med dramatiske konsekvenser, ligger en tydelig respekt for »gode skikker«, men bør man egentlig betrakte utkleddningsrollen som en siste utvei? Under krigen 1914-18 og i våre dager, i de tyske krigsfangeleirene blir også kvinneroller erstattet av unge menn hvis fysikk står nærmest det ut-søkt kvinnelige.

Men på teatret har utkleddningsrollen en helt annen betydning. Det japanske og det kinesiske teater er i så henseende blitt beriket gjennom et behov for transponering, idealisering – om jeg må bruke et slikt uttrykk – av de kjedelige vesener som vi nå engang er. Mye større enn naturen, slik er eller burde i det minste teatrets største lov være. Teatrets sannhet er ikke den samme som virkelighetens. Altså, utkleddningsrollen på teatret slik som den burde bli spilt, leder forestillingens helhet mot en generell transponering som er nesten uunn-gåelig.

For et par år siden fikk jeg flere ganger anledning til å treffe den berømte kinesiske skuespiller Mei Lan-fan som ifølge alle de som har sett ham, inkarnerte uovertruffent alle heltinner. Han er en slank mann, med et behagelig ansikt og han har ikke noe som helst bløtaktig over seg. Jeg hadde lest ganske meget om hans skjønnhet, det yndefulle ved hans plastikk, hans øynes milde uttrykk, og det mysterium som omga hans person. Og plutselig befant vi oss ansikt til ansikt i min garderobe på Atelier-teatret og snakket lidenskapelig om teater.

For hvordan unngå å snakke lidenskapelig om det kinesiske og det japanske teater: denne kilde til sceniske oppfinnelser og dramatiske symboler, denne kunst med tradisjoner, denne hierarkiske kunst overstrømmende av liv som får oss til å virke som arme sjauere! Mei Lan-fan befant seg der foran meg, og hadde det ikke vært for de spinkle fine hendene som jeg bemerket en passant, så var det nettopp den riktige kroppsbygning for den unge førsteelsker, meget maskulin, meget bestemt. Hvor var kvinnen?

Plutselig, idet han livnet til mens han forklarte meg visse scener, syntes han meg noen sekunder å forlate sitt kroppslige hylster. En helt uvanlig sjarm strømmet ut fra hans gester og hans stemme fikk en sjelden melodisk klang. Jeg hadde foran meg ikke en imitasjon av kvinnen, men et vesen som bare inneholdt det vi drømmer om å finne hos kvinnen. Dette eksemplet fikk meg til å forstå hvilken betydning utkleddningsrollen hadde på teatret. Men dens anvendelse krever et tålmodig studium, en virkelig dramatisk opplæring som vi fullstendig overser og som ikke ligger i vårt teaters natur, heller ikke i publikums smak eller vår tidsepoke.



Mei Lan-fan som Lady Yu i Det endelige farvel mellom kongen og hans favoritt, danser og oppmuntrer sin herre før kampen. Stillingens mening er: parat til striden.