

Kunsten at vidne imod

Vidnedimensioner i 1980'ernes og 1990'ernes kinesiske undergrundslitteratur

Den kinesiske undergrundslitteratur i 1980'erne har som naturligt udgangspunkt mistroen til autoritet og styring. Men denne litteraturs fokus er dog ikke blot rettet mod at vidne til fremtidens dommere i et ligefremt og ærligt sprog om de overgreb, der har fundet sted mod det enkelte menneske. Snarere koncentrerer forfatterne sig om at skrive til de, der har gennemlevet Kulturrevolutionen. Undergrundslitteraturen skrives derfor hovedsageligt op mod det, der gjorde de kulturrevolutionære overgreb mulige: den ideologiske og sproglige kontrol af individet. I en virkelighed, der er censureret, er det ikke først og fremmest den ligefremt vidnende, der taler ærligt. Nej, der er det første skridt simpelthen kampen for retten til – og muligheden for – at tale. Derfor får litteraturen også en helt akut sandhedsdimension: Den skrives for at tilbagevinde et sprog, der er blevet overtaget af autoriteterne, og som forhindrer mennesket både i at leve, i at tale og i at forstå. Og den skrives med en bevidsthed om, at sproget aldrig må tage styringen over den enkeltes liv, men altid skal kunne anvendes og bøjes, således at den enkeltes liv kan skrives ind i sproget.

Kulturrevolutionær ensretning

Lad mig begynde med at ridse nogle af de historiske forudsætninger for det kinesiske vidnesbyrd op. Det 20. århundredes Kina er præget af voldsomme begivenheder som kejserdømmets fald, krig og borgerkrig, og et maoistisk styre fra Folkerepublikkens grundlæggelse i 1949. I hele denne proces har litteraturen spillet en central rolle. Man har i tiden før 1949 haft en ide om, at hvis man skulle udvikle det kinesiske samfund fra et feudalistisk til et moderne samfund, så var det vigtigt at skabe en litterær og sproglig revolution. Det betød, at man meget hurtigt forsøgte at importere og inkorporere f.eks. romantisk poesi og realistisk skønlitteratur fra Vesten. Denne import havde til formål at danne og modernisere den kinesiske befolkning, og den var altså vigtig som et *redskab* og ikke som kunst for kunstens skyld. Denne status blev yderligere slået fast i Formand Maos "Yan'an taler" i 1942. Her blev litteraturen officielt underlagt det politiske og skulle tjene masserne.

I realiteten betød det en streng kontrol ikke bare af litteraturen, men af skrift og tale i det hele taget. Den litteratur, der blev skrevet, blev mere og mere intetsigende, dvs. den henviste i højere og højere grad udelukkende til landets ideologiske centrum. Denne kontrol kulminerede under Kulturrevolutionen (1966-76), hvor masserne blev politisk mobiliseret i et centralt angreb på alle landets institutioner. Kulturrevolutionen blev ledet af den såkaldte "Firebande" bestående af Maos kone Jiang Qing og de tre shanghaiensiske politikere Wang Hongwen, Zhang Chunqiao og Yao Wenyuan, samt af Rødgardister, dvs. unge, som efter universiteternes og skolernes lukning organiseredes i bander i gaderne.

Under Kulturrevolutionen var det helt centralt at have fuldstændig kontrol over kunsten og kulturen, fordi denne form for kontrol gav adgang til kontrollen over den enkeltes verdensbillede. Under Kulturrevolutionen var litteraturen og sproget derfor totalt domineret af den revolutionære retorik: Læsning foregik i Maos *Lille Røde* og på store sloganplakater i gadebilledet, og teatret blev reduceret til otte officielle operaer. I denne ekstremt styrede retorik var det bl.a. forbudt at fremstille 'tvivlsomme' heltefigurer eller bruge ambivalente metaforer. Resultatet var et sprog, der altid viste tilbage til Mao, Folket, Kina og Partiet (i utvetydige metaforer som Solen/Faderen, Havet, Muren/Floden og Moderen).

De, der ville overleve Kulturrevolutionen, var i vid udstrækning nødt til at bebo denne virkelighed formet af politiske slagord og maocitater. Tvivl og kritik var her strengt forbudt, og det medførte, at virkeligheden blev fuldstændig udelukket fra billedet og al kommunikation forstummede. Sproget viste igen og igen tilbage til det samme punkt, Mao, og sandheden var et fastlagt retorisk system, der *skulle* fungere som virkelighed. Selv i de tilfælde, hvor den enkelte kom i tvivl om systemets sandhedsværdi, kunne denne tvivl umuligt komme til udtryk. For det var det retoriske billede, som var det sande udtryk, og alle billeder, der blot i små nuancer afveg fra dette, var forræderiske, kontrarevolutionære.

Samtidig var selvkritik og angiveri – disse vidnesbyrdsbrødre – helt centrale for at kunne opretholde den uafbrudte revolutionære (s)tilstand. Det var her den enkeltes ansvar at holde øje med og angive andre, således at kontrarevolutionære elementer kunne elimineres. Samtidig var selvkritikken en daglig øvelse i at skærpe sit eget revolutionære sind.¹ Angiveri og selvkritik var revolutionære kontrolredskaber, og det betød, at det var livsnødvendigt for den enkeltes overlevelse at mestre disse udtryksformer. Men disse udtryk – der står frem som udgydelser af den talendes eget hjerteblod og altså fordrer at blive taget alvorlige som fuldstændigt ærlige udsigelser – var ligesom den officielle version af virkeligheden *ikke* sandhedsbærende udtryk. De var redigerede versioner af virkeligheden, som blev omhyggeligt tilpasset den politisk styrede virkelighed. Problemet med disse udtalelser var altså, at de, hvis de blev sagt retorisk korrekt i det officielle sprog med de officielt anerkendte forbrydelser, skulle betragtes som sande, uanset om de var det eller ej. Deres sandhedsværdi lå i den retoriske kappe, deres skin af ligefrem ærlighed og deres komplette ignorering af de æstetiske virkemidler. Hele ens person blev på denne måde en fiktion, der passede ind i de givne rammer i alt fra holdninger til klassebaggrund, hvorimod virkeligheden blev udelukket fra billedet, fra den enkeltes tankegang og fra litteraturen.

Nogle af de yderligere problematikker, der knytter sig til Kulturrevolutionen og spørgsmålet om vidnesbyrddet i litteraturen, er, at Kulturrevolutionen har fundet sted for relativt kort tid siden, og selvom man i Kina officielt har fordømt mange af periodens episoder, så har man ikke fuldstændig gjort op med denne del af fortiden. Derudover er det svært at adskille bødlerne fra ofrene i perioden. Det var nemlig meget normalt, at de, der blev ofre, selv havde stået i bøddelrollen tidligere, fordi dette er en del af det revolutionære offer. Et eksempel er Rødgardisterne, Kulturrevolutionens bøddler, der mistede deres ungdom og uddannelse, og som undervejs blev sendt på landet for at lære af bønderne. Her gik det op for mange af dem, at det revolutionære glansbillede var usandt, at bønderne var uuddannede, stupide og fattige, og at de selv var blevet frarøvet deres uddannelse og ungdom.

Det første vidnesbyrd

Betragter man dette som udgangspunktet for den vidnende undergrundslitteratur i Kina efter Kulturrevolutionen, står det klart, at vidnesbyrddet her er en yderst problematisk størrelse. For det første ligger der en generel mistro mod det påståede hudløst ærlige udsagn, som ellers ofte forbindes med ideen om et vidnesbyrd. En sådan udsigelse tenderer nemlig i alt for høj grad mod noget officielt acceptabelt, noget politisk korrekt, fordi både bøddel og offer identificeres og fortiden udlægges som forstået. For det andet er vidnesbyrddets udlægning ofte beregnet på at belære de udenforstående om begivenheden, medens det kinesiske vidnesbyrd netop forsøger at vidne om Kulturrevolutionen til de, der selv havde været en del af den, og som lever i et system, der følger efter den.

Det politisk korrekte i vidnesbyrddet kan spændes ud over en hhv. euro-amerikansk og kinesisk version af Kulturrevolutionen. En eksilforfatter som Jung Chang beskriver i bestselleren *Vilde Svaner* (1992) og siden i Mao-biografien *Mao – The Unknown Story* (2005) konsekvent Mao som ondskaben selv, en person, der fratog individet al værdighed og selvstændighed. Hun bagatelliserer dermed individets – eller massens – involvering i revolutionen, og præsenterer sort på hvidt Mao som bøddlen og den menige kineser som offeret. Kinesiske forfattere i Kina hælder derimod til at repræsentere den såkaldte Firebande som de skyldige. Dette kinesiske officielle vidnesbyrd kommer frem i en form, som siden blev døbt “Såret Litteratur” (Shanghen wenxue).² Den Sårede Litteratur kan ses som et begyndende brud, der forsøger sig gennem den ligefremme, hudløse ærlighed i teksten i håb om at tilføre en menneskelig dimension, som tillader og fordrer medlidenhed og kærlighed ind-enfor ideologien. Offeret er her de intellektuelle, mens bødlerne er Firebanden. Den Sårede Litteratur søger således at kaste lys over de menneskelige konsekvenser af Kulturrevolutionen og de talrige kampagner i Folkerepublikken Kinas historie. Men den forkaster ikke kommunismen: snarere søger den en humanisering af de kommunistiske værdier. Det er altså ikke en afvisning af kommunistpartiets program, men en uddybning af Partiets (og Deng Xiaopings) linje. Her drejer det sig om fornyelse af ideologien, åbning ud mod verden, og en dertil svarende fordømmelse af udvalgte dele af den maoistiske historie og ideologi.

Man ser altså, at både forfatter og læser let fanges i en allerede etableret, umiddelbart begribelig virkelighed, der på forhånd udnævner bøddler og ofre ud fra en



Bagsideillustration til *China Reconstructs* 16:8 (1967).

alment accepteret evaluering af de historiske begivenheder. Denne forudindtagede opdeling er farlig, fordi man let overser, at det ikke bare er en Hitler, en Mao eller en Firebende, man skal undgå for at undgå lignende katastrofer, men at begivenhederne er langt mere komplekse og langt mindre absurde og uforståelige, end man måske har tendens til at gøre dem til. Derfor starter det kinesiske undergrundsvidnesbyrd også i en grundlæggende mistro til vidnesbyrdet, til den ligefremme tekst. Men en sådan grundlæggende mistro til teksten udmunder imidlertid ikke i en afvisning af vidnesbyrdet selv. Snarere opstår der en litteratur, som f.eks. vidner gennem sin stil og sin form. Dette vidnesbyrd hører til i den kinesiske undergrund og fokuserer i første omgang på nogle basale rettigheder, som for os danskere måske er selvfølgelige, men som absolut ikke var til stede under Kulturrevolutionen: Det er retten til det personlige sprog, retten til mistro og retten til at befinde sig i nuet. Det er således et vidnesbyrd, der ikke vidner mod personer, men mod ideologier, mod sprogbårne sandheder og mod sproget selv, der i et strengt kontrolleret miljø helt fratager mennesket autoriteten og dermed muligheden for at handle.

Retten til en mistroisk litteratur

Den undergrundslitteratur, der skrives med Kulturrevolutionen som baggrund, er i endog meget høj grad præget af denne. Litteraturen får her en helt særlig karakter af nødvendighed, som skyldes, at forfatterne tager udgangspunkt i et engagement, hvor litteraturen er større end blot og bar opspind: Den er en nødvendighed for mennesket, og den er værd at dø for. Litteraturen er en mulighed for sandhed og

frihed, som ellers forhindres af ideologiens censur, og litteraturen har derfor helt klart en funktion, og forfatteren skriver i en stærk tro på litteraturens kræfter.

I teksten kommer den kulturrevolutionære erfaring til syne som mistro, lakune, famlen eller tomhed, total afvisning af retningssans, tekstlig standsning eller en ekstrem sensitivitet overfor tekstens virkemidler. Forfatteren afviser ofte, at hans tekst er politisk, men også det gør, at teksten er engageret. Den skriver sig frem under censuren eller op mod en politisk og ideologisk virkelighedsopfattelse og forsøger derved at ramme et sprog, hvor de begivenheder, som udelukkes af historien, kan inkorporeres i teksten. Det betyder, at selv tekster, der ikke eksplicit beskriver begivenheder under Kulturrevolutionen, ofte vidner gennem deres mangel på engagement, deres afvisning af kontrol og definition, deres kortslutninger og deres afstumpede, meningsløse vold. Selv den humoristiske teksts afvisning af sprogets alvor kan i denne sammenhæng vidne om den overdrevne tiltro til eller afhængighed af sprogets fuldstændigt kontrollerede univers. Vidnesbyrdet ligger således under teksten, som et fundament eller en erfaring, der understøtter tekstens til tider temmelig amputerede og svært tilgængelige form.

For at forklare, hvordan litteraturen på denne måde kan vidne uvilligt eller indirekte, vil jeg her citere forfatteren og Nobelpristageren Gao Xingjian (f. 1940). I et interview i *Weekendavisen* siger han om sin roman *Et ensomt menneskes bibel*:

“ Der er ikke tale om et historisk vidnesbyrd, for jeg er forfatter og har et litterært ærinde. For mig handler det om at sætte ord på, hvordan magtens sprog, når det bliver totalitært, udsletter det frie og tænkende individ og fremkalder mental uligevægt i hele samfundet. [...]

Skal man give vidnesbyrd om det 20. århundredes totalitære tendenser, bør man ikke have den forfængelige intention, at man kan forandre verden. Man kan derimod skrive historien om det magtesløse individ, der over for ideologiernes vanvid bliver stedse mere forkrøblet. Fra dette nulpunkt af håbløshed kan man gennem den litterære erfarings former vise, at menneskets bevidsthed ikke så nemt lader sig knægte, men tværtimod ejer evnen til at erindre, hvordan livet kan være, og hvordan frie mennesker kan udfolde sig, hvis de blot får lov.³

Gao Xingjian arbejder med at fremskrive evnen til at være til stede som et individ, samtidig med at forfatteren ikke skal fremstå som “profet eller åndelig vejleder”. Denne balancegang mellem individualitet og distance udspringer helt klart af Gao Xingjians kulturrevolutionære erfaring. Det gør i Gao Xingjians tilfælde, at teksten midt i sin fortælling hele tiden skal distancere sig fra sig selv, at der hele tiden anes et hul eller en tomgang i teksten, som afviser fortællerens fortælling og derved påpeger, at “magtens sprog” netop frembyder en glat ubrydelig overflade som i virkeligheden er usand. Gao Xingjian fremskriver derved oftest tekstuelle universer, der, i deres iver for at give individet plads, hele tiden må påpege deres egen ustabilitet. Teksten er derved en uafbrudt fremskrivning af individualitet, selvstændighed og ensomhed, men en fremskrivning, der i sin tøven og konstruktion bibeholder sin – og dermed også sprogets, ideologiens – fiktive karakter, for også at give plads til – og fordre – læserens fremtræden som selvstændigt tænkende individ. Den

kulturrevolutionære erfaring giver Gao Xingjians værker denne mærkelige karakter af både at vidne – at træde frem – og at nægte at vidne – at nægte at træde frem.

Ser man den første vidnende litteratur som drevet af denne nødvendighed – og umulighed – af at vidne, bliver det måske mere klart, hvordan man kan forstå den første nye litteratur, den såkaldte “Dunkle” eller “Obskure Poesi” (menglongshi) som i en eller anden grad vidnende. Den første undergrundspoesi er først og fremmest en kamp for at genvinde sproget. Digteren Yang Lian (f. 1955) formulerer det således:

“ et politisk tyranni kvalte poesiens stemme, mens den ideologisk ensrettede læsning fortyndede poesiens blod. [...] En sådan ydre klædning af modstand lader fuldstændig hånt om poesiens (eller den menneskelige naturs) komplicerede indre konflikt. En af tyranniets ‘gevinster’ er, at det tvinger os til at stille færre krav. ‘Uafhængig tænkning’ og ‘autentisk skrift’, disse naturlige udgangspunkter, bliver gjort til litteraturens mål, således at man kæmper sig frem mod begyndelsespunktet.⁴

For de unge forfattere, som ofte var tidligere rødgardister, er det første vidnesbyrd et vidnesbyrd mod sproget, mod den officielle historie.⁵ Dette vidnesbyrd skrives gennem en art dobbeltsprog, et sprog i sproget, der arbejder bevidst ved siden af den store, politisk retoriske formede virkelighed. I en bevidsthed, der kun kan formulere sig gennem politiske slagord, er teksternes lyriske stemmer, deres fordunklinger, grammatiske nedbrydninger, kulturelle overskrivninger, opbrydninger og blandinger af fiktion og fakta eller den retoriske splitgang mellem en officiel tekst og en sideløbende nedbrydning og opsplnitning af denne, i sig selv så innovative tiltag, at de slår hul på den retoriske konstruktion, ideologien og det officielle sprog, og lader vidneudsagnet mod sproget træde frem som noget nyt og mere sandt end den maoistiske – sprogligt ideologisk fastholdte – virkelighed. De tekstlige eksperimenter skal altså ikke nødvendigvis tilskrives en forkærlighed for verdensfjernhed, avantgardisme og modernisme. De er tværtimod udtryk for en mistro til den sproglige sandhed, og et forsøg på at nedbryde tekstens evne til at dele verden op i helheder og generaliseringer, der spærrer for den enkeltes adgang til sandheden og livet.

Undergrundens vidnesbyrd starter altså ikke umiddelbart med en traditionel opdeling i offer og bøddel, men er et kampskrift mod det, der er blevet kaldt “Den Maoistiske Litterære Stil” (maowenti). Man kan sige, at de første nye forfattere formulerer sig i et sprog, som de er bevidst om er løgnagtigt og fjendtligt. De indsætter et modsprog i sproget for på den måde at kommunikere en åbning ind, der kan vise hele billedet, både den retoriske overflade og den vanskeligt ordgivne underflade. Dette modsprog udfordrer den officielle retorik ved at sætte de fastlagte betydninger af ordene ind i nye kontekster, således at meningens fastlagte (styrede) betydning og dermed den officielle magt over sproget – og virkeligheden – løsnes og brydes, og individets og det unikkes tilstedeværelse igen bliver synligt i det ellers stærkt kontrollerede og fattiggjorte sprog.

Digteren Bei Dao (f. 1949) betegner modsproget gennem “Oversætterstilen” (fanyiti).⁶ Oversætterstilen når de unge gennem værker, der oprindeligt var blevet

oversat til intern brug i Kommunistpartiet som eksempler fra det perverterede Vesten. Værkerne fandt vej til de unge fra rødgardisternes husundersøgelser og plyndringer af bibliotekerne under Kulturrevolutionen. De cirkulerede siden blandt de unge i private, hemmelige læseklubber i storbyerne. Oversættelserne var tilsyneladende udført af tidligere forfattere, der havde opgivet selv at skrive under den strenge politiske kontrol.⁷ Men man må bide mærke i, at det ikke var de oversatte værker som sådan, der dannede skole for de unge. Det udtryk, de unge fangede her, var derimod et sprog, som fremkom i selve oversættelsen, og som tillod tvetydigheden, uforståeligheden og personligheden i sprogets rytmer og billeder. Det var denne stil, som iflg. Bei Dao gav unge digtere muligheden for at skrive i et anderledes sprog og promovere en ny måde at læse og afkode sproget på.

Den Dunkle Poesis indflydelse var enorm, og det var dette første udtryk, der gjorde det muligt igen at skabe diversitet i den kinesiske litteratur. Men den Dunkle Poesis enorme popularitet vidner også om, at mange i dette fordunklede sprog så sig selv og deres eget liv: De Dunkle digte beskrev de unges oplevelser under Kulturrevolutionen. I det nye sprog så man muligheden for at udtrykke den tvivl, den kærlighed, den oprørstrang, den indestængte vrede – og den optimistiske tro på en bedre ‘demokratisk og fri’ fremtid – som havde været fortrængt.

Lad mig her kort vende tilbage til det kulturelle landskab umiddelbart efter Kulturrevolutionen. De, der blev opdraget under Kulturrevolutionen, havde en yderst kontrolleret retorisk virkelighed at gebærde sig i. Dette betød, at udgangspunktet for den nye litteratur efter Mao var en befolkning, der var ekstremt ensrettet og læste og forstod meget ens. De fleste var meget følsomme over for retoriske ændringer og sproglige nuancer, fordi det var disse, der varslede politiske ændringer. Et eksempel ser man i Kulturrevolutionens begyndelse. Startskuddet var en kritik af Wu Hans drama *Hai Rui Dismissed from Office*. Stykket, der foregår i Ming-dynastiet, fortæller om ministeren Hai Rui, der bliver fængslet for at have kritiseret kejseren. Stykket blev sat op første gang i 1961 og blev oprindeligt modtaget positivt af Formand Mao. Men i en kritik i avisen Shanghai Daily i november 1965 læser Yao Wenyuan stykket som en allegori: I virkeligheden ser man her en kritik af, at Mao har afsat politikerne Peng Dehuai. Yao Wenyuans analyse var på sin side ikke møntet på selve stykket, men på at identificere dem, der satte sig op mod Formand Maos politik. Overordnet var kritikken altså et forsøg på ramme Maos politiske modstandere, og det var på denne måde den blev startskuddet til Kulturrevolutionen.

Befolkningen er således meget retorisk bevidst, og de besidder en ensrettet litterær (pauver) dannelse, der gør det muligt at bryde ind til en hel række mennesker med et næsten fuldstændigt ens sprogmentalt og kanonisk udgangspunkt. Derfor er det muligt at lade mange ting usagt i en tekst, og derfor kan det være endog meget svært for en vesterlænding at fange tekstens egentlige betydning. Metaforer fra den umiddelbare fortid er så indgroede, at de i nye kontekster virker fuldstændigt overrumplende og forklarende – eller provokerende – på (den kinesiske) læser. Derfor er den nye litteratur også særligt central, fordi den i sine nye metaforer og sin omvendning af gamle metaforer bogstaveligt talt åbner op for verdensbilledet. Et digt om en moder, der handler om en moder og en moders kærlighed, er netop centralt, fordi den officielle betydning af moderen (Partiet) hele tiden skurrer imod. Digteren ved

sin lampe eller en blodig sol skurrer mod billedet af Mao. Tekstens hudløshed og tomhed skurrer mod de store officielle ord. Og Bei Daos emphatiske udråb:

“ jeg – nægter – at tro!

er udtryk for en meget klar – men førhen umulig – menneskelig ret, fordi troen var den enkeltes revolutionære pligt.⁸

Den Dunkle Poesi kiler sig altså ind mellem to poler i sproget, ideologien og individet. Den skrevne skrift er derfor kun den ene side af billedet og giver kun sin fulde mening fra sig, når den læner sig ind mod Den Maoistiske Litterære Stil i sproget. Teksternes dobbeltspænd mellem en ideologisk fastlagt sandhed og en poetisk løstnet virkelighed er på denne måde selve forudsætningen for at forstå den kinesiske avantgardelitteraturs virkelighedsopfattelse og læse dens billeder som frisætning af betydning og oprør mod en ikke bare fysisk, men også i høj grad retorisk, spændetroje. Det er en sproglig tilbagevinding, der uafbrudt vidner om tidligere tiders sproglige og menneskelige forarmelse. Litteraturen er fuldstændig central i denne nye vej tilbage mod det sande udtryk. Den er en måde at løse op på, at komme til stede på, at brede ud på og skrive sandt på. Det er en afvisning af den politiske kontrol af litteraturen ved at insistere på ambivalens; en afvisning af den politiske kontrol af virkeligheden ved at fremskrive ‘sandhedens’ utopisme.

Vejen – en bærende myte

Et af problemerne med den Dunkle Poesi var dens fortsatte fremskrivning af individet som helt, martyr eller offer. Derved blev man fastholdt i en maoistisk retorik og et maoistisk verdensbillede, hvor de gode og de onde stod over for hinanden. En del af det felt af nye forfattere, der brød frem efter Kulturrevolutionen, forsøgte sig derfor med en litteratur, der både fremskrev individualitet og samtidig bibeholdt en modvilje mod at ophøje subjektet til en unik og uangribelig instans lig den revolutionære martyr. Hos forfattere som Gao Xingjian og Yu Hua (f. 1960) ser man således en litteratur, der i sin skrift konstant opretholder distancen ved at insistere på den sproglige vaklen og inkonsistens, og individualiteten ved at insistere på den unikke, personlige stil. Interessant nok skriver både Gao Xingjian og Yu Hua i hhv. et af sine tidlige teaterstykker og i sin debuttekst med Vejen som udgangspunkt. Og det er ikke nogen tilfældighed, at netop Vejen er et centralt symbol for disse (og i øvrigt rigtig mange andre) kinesiske forfattere. For herigennem forsøger disse forfattere at underminere mytologien i og omkring “Den Lange March”. Den Lange March henviser til en historisk begivenhed, der fandt sted i Kina i 1934-35, og hvor kommunisterne vandrede fra syd- til nordkina på flugt fra nationalisterne, udviste “historisk udholdenhed” og vandrede mod en storslået sejr, det kommunistiske Kina. Men Den Lange March er også “den nationale ‘historiske fortællemodel’ og dennes tidslige og rumlige visualisering. Gennem denne lange rejse stivner kød og blod til ideologi, det lille jeg forvandles til det store jeg, og kommunistpartiets historie bliver skabt.”⁹ Hele den kommunistiske historie kan siges at bygge over denne mytologi, og den lange march genskabes i 5-årsplaner, i rødgardisternes bevægelse ud



Bagsideillustration til *China Pictorial* 5 (1967).

på vejene og i maoismens overordnede sigte, bevægelsen mod en fantastisk fremtid, der annullerer nuet og tillader nutidens grusomheder og overgreb på de enkelte i fremtidens navn. Selv med Deng Xiaoping fortsætter denne knusende bevægelse fremad i et ekstremt fokus på økonomiske fremskridt.

Mytologien omkring Den Lange March er altså central for den kinesiske nations selvforståelse. Men det er samtidig også denne mytologi, der forhindrer den enkelte i at træde frem som individ eller gå sine egne veje. For på Den Lange March ofrer den enkelte *altid* sin egen nutid for fællesskabet og for de fremtidige generationer. Og det er denne ideologiske dimension, der tillader f.eks. en Kulturrevolution at finde sted, fordi den udvisker det enkelte offer og placerer fokus i fremtiden.

Gao Xingjian perspektiverer i sit teaterstykke *Chezhan* (Busstoppestedet) (1983) denne mytologiske dimension af virkeligheden.¹⁰ Stykket omhandler en flok almindelige mennesker, der står ved et stoppested og venter på bussen. Der kører mange busser forbi, men ingen standser. Alligevel er der kun en enkelt af dem, der tør forlade busstoppestedet og gå ind til byen. De andre bliver stående, og snart har de ventet i 10 år. Til sidst beslutter de sig for at gå ind mod byen. Men chefen skal lige binde sit snøreband. Og med chefen bøjet over sin sko og gruppen ventende slutter stykket.

Det er tydeligt, at stykket har rod i Gao Xingjians egen interesse for vestlig litteratur og teater: Stykket anvender Becketts *Waiting for Godot* som forlæg. Men det er ikke en introduktion af Beckett, der er Gao Xingjians hovedsigte. Nej, det er selve den introducerede venten, der er central, fordi den synliggør en kinesisk virkelig-

hed/mytologi gennem en korresponderende beckett'sk ironisering over den kristne, bibelske venten.¹¹ Referencen til 10 år påpeger tydeligt, at stykket er kritisk netop over for den maoistiske mytologi, fordi de 10 år henviser til Kulturrevolutionens stilstand. Men de manges fortsatte venten ironiserer også over det faktum, at til trods for, at samfundet går i stå, og bevægelsen mod en bedre fremtid helt sikkert ikke finder sted, så bliver befolkningen stående og venter i stedet for selv at bevæge sig frem mod målet.

Den noget yngre forfatter Yu Hua er i Vesten mest kendt for at have skrevet romanen *At Leve* (Huozhe), som i 1994 blev filmatiseret af Zhang Yimou. Yu Hua har dog skrevet talrige romaner og er en af Kinas allerstørste forfattere. Yu Hua debuterede tilbage i 1986 med novellen "Atten år og af sted hjemmefra".¹² Novellen begynder med beskrivelsen af en ung mand, der travler muntert ud ad landevejen. Han er taget af sted hjemmefra, og da det er hen under aften, leder han efter et herberg. Men vejen er øde, ingen kan hjælpe ham, og han har kun set en eneste bil. Da han kommer op over den næste bjergtop, ser han imidlertid en mand stå med hovedet nede i en bil. Han løber derhen, giver manden en cigaret og regner med et lift. Men manden beder ham skrubbe af og sætter sig ind i bilen for at køre af sted. Drengen kaster sig ind på passagersædet, og de kører af sted sammen. Det viser sig nu, at manden faktisk er fantastisk venlig. Og drengen er glad for at have fået et lift, selvom de kører tilbage mod det sted, hvorfra han kom. De taler sammen og bliver snart rigtig gode venner. Midt på vejen går bilen imidlertid igen i stå, og manden kan denne gang ikke reparere den. Snart dukker nogle bønder op. De går ned til bilen og begynder at læsse lasten – æbler – over på deres cykler. Drengen forsøger at standse dem og råber til chaufføren, at de stjæler fra bilen. Siden kommer store flokke af bønder. De lægger æblerne ned og skiller bilen ad. Drengen gør modstand, men bliver sparket og slået og ligger tilbage på vejen. Det sidste han ser, er chaufføren, der stikker af sammen med bønderne med drengens røde taske i hånden. Drengen kryber ind i den ødelagte bil og tænker tilbage på faderen, der pakkede hans taske og med et muntert smil sagde, at nu da han var blevet 18 år skulle han ud og lære verden bedre at kende.

Umiddelbart fremstår novellen som absurd. Men novellens historie er på den anden side også helt klart en forvansket version af den maoistiske mytologi: Billedet er en ung rødgardist, der drager ud på landevejen med Maos Lille Røde i hånden (den røde rygsæk). Den er således en yngre version af Den Lange March. Men drengens møde med bønderne viser, at den ærlighed og retfærdighedssans, den unge mand selv besidder, og som han forventer findes i verden, slet ikke gælder her. Samtidig fører den unge mands rejse ikke frem mod noget. Han går ud, møder en bil og kører tilbage, bliver slået ned og berøvet og kryber sammen i den ødelagte bil. Novellens slutning forklarer begyndelsen med en klar reference til den kærlige fader, der sender sin søn ud i verden. Faderens kærlige afskedsord: "Du er nu 18 år. Du skal ud i verden og lære den bedre at kende", runger dog noget uheldsvangert i det øjeblik, man har historien i baghovedet. Man kan derfor se novellen som en klar korrektion af den maoistiske myte.¹³ Denne korrektion påpeger, hvordan Mao – den store Fader – sendte de unge fra byen ud til landet for at lære af bønderne, og hvordan dét, de unge lærte af bønderne, slet ikke var det, som de havde troet: I stedet for at møde

landets ideelle borgere, mødte de en stupiditet og voldsomhed, som slet intet havde med de revolutionære idealer at gøre. Igen bliver faderens ords dobbeltklang insisterende: Ved han, hvad han sender dem ud til (en uretfærdig og ond verden) eller ved han det ikke? Dette spørgsmål er netop den tvivl, som mange af de unge sad tilbage med efter deres udsendelse: Var de sendt ud for at lære af bønderne, eller var de i virkeligheden bare blevet deporteret? Under alle omstændigheder opdagede de unge, at verden ikke var retfærdig og god, og at vejen ikke førte fremad mod noget bedre, men var uendeligt lang og tilfældig – og at de var ladet i stikken af deres fader, ikke kunne vende hjem og ikke stred sig frem mod en lysende fremtid. Denne version forklarer samtidig den helt utroligt naive og opofrende hovedpersons handlinger og tanker (hans tiltro til chaufføren, hans fuldstændigt naive og aldrig svigtende tiltro til faderens ord) som reelle og formet af ideologien, snarere end absurde og udtryk for ‘umenneskeligt barnlig’ adfærd.

Som sådan er teksten et vidnesbyrd, der korrigerer en officiel sandhed – mytologien om Den Lange March – ved at pege på en reel virkelighed. Teksten slår sig samtidig i tøjret ved sin nøgterne skildring og sit poetiske billedsprog. Den er ikke fordømmende, men former i sin evige rundgang et sted, hvorfra læseren kan korrigere den mytologiske sandhed og selv skabe sig et verdensbillede, der er mere sandt end det på forhånd givne. Læser man novellen som en reel refleksion over virkeligheden, bliver det også klart, at hverken dens vold, grusomhed eller naivitet er absurd. Snarere er den et reelt forsøg på at koble den ideologiske verdensforståelse af og give plads til det ulogiske, absurde og uvenlige som reelt værende til stede. Yu Hua starter da også essayet “Hykleriske værker” med ordene: “I dag forstår jeg langt bedre, hvorfor det er, jeg skriver. Alt, hvad jeg arbejder på, er at komme tættere på sandheden.”¹⁴

Yu Huas sandhedsbegreb er dog ikke begrænset til den nøgterne skildring af både den ideologiske og reelle virkelighed. Den er også præget af et krav om vildhed og frihed i litteraturen. Denne vildhed og frihed er i en eller anden grad et forsøg på at påpege, at verden ikke er logisk, at vejen ikke er fastlagt, og at det er muligt at bryde ud af systemet – og dermed at leve. For litteraturen bliver også sandhedsbærende i det øjeblik, den hjælper den enkelte til at bryde ud og kunne tænke selv:

“ Da jeg havde skrevet “18 år og af sted hjemmefra” færdig, fornemmede jeg i den fortællestil en helt ny tænke måde. [...] Da jeg havde etableret hele min fortællestil begyndte jeg endelig at forstå, at der var kommet et helt nyt perspektiv i min tankegang.¹⁵

Yu Huas litteratur arbejder i denne spalte mellem mytologi og realitet, som konstituerer den kinesiske revolutionære virkelighed og sandhed. Hans litteratur inkorporerer gang på gang det absurde voldelige i teksten. Og ad den vej er det ikke blot et fortsat vidnesbyrd med rod i en absurd voldelig fortid, men også en påpegnings af, at denne fortid ikke er forbi, og at vold og absurditet er en fortsat del af den ofte ellers så selvretfærdigt og fornuftigt formede virkelighed.

Både Gao Xingjian og Yu Hua fordrer konstant, at læseren engageres, således at han kan tænke selvstændigt, og sådan at en ny Kulturrevolution kan undgås. Begge lader forstå, at litteraturen i sin kritik af Kulturrevolutionen hele tiden forholder sig

til en tidligere eksisterende fiktiv virkelighed, og de fokuserer på at afkode historien, omskrive mytologien, bibeholde deres placering i nuet og styrke læseren som individ snarere end fortælleren som guide.

En litteratur på vagt

Meget store dele af – hvis ikke hele – den postkulturrevolutionære litteratur er vidnende i en eller anden form. Faktum er, at dens vidnesbyrd, som jeg har forsøgt at vise det, modsætter sig både den individuelle påståede reelle udsigelse og den overordnede systematisering af verden. Derved modsætter den sig også i mange tilfælde et reelt, uskyldigt fortællende vidnesbyrd, fordi den konstant forsøger at fastholde nuet og selvbestemmelsen og forhindre undertrykkelse. Undergrundsvidnesbyrdet bliver således ofte kraftigt konstruerede og reflekterende tekster, der sætter 'hverdagens' mytologier under pres for at muliggøre læserens frisætning og selvstændighed. Vidnesbyrdet er altså i nutid, og dets vidnende dimension beror på forfatterens erhvervede mistillid til eller hypersensitivitet over for kontrol og censur eller tekstlig konstruktion af virkeligheden. To eksempler, af forfatterne Yu Jian og Mo Yan, kan her tjene til at vise, hvordan denne fortsat vidnende dimension kommer til syne i litteraturen som en kulturrevolutionær erfaring, der bruges til at begribe og formulere sig om nutiden. Teksterne er begge fra 1992 og markerer i sig selv store skift i forfatterskaberne. Disse skift kan også lægges ud på et mere generelt billede af det litterære kinesiske landkort. For skiftet markerer en bevægelse væk fra en relativt optimistisk, kulturfikseret periode med en tro på en bedre fremtid i 1980'erne til en relativt pessimistisk litteratur i 1990'erne. De symbolske fikspunkter i denne udvikling markeres på den ene side af Deng Xiaopings "Åbne Døres Politik". Mange så den økonomiske åbning af Kina ud mod verden som en begyndelse, der ville blive fulgt op af demokrati og frihed. På den anden side markerer Urolighederne på Den Himmelske Freds Plads i juni 1989, at Deng Xiaopings åbning mod verden udelukkende var økonomisk og aldrig var tænkt som en bevægelse mod f.eks. frihed og demokrati. De "gamle" forfattere, der fortsætter med at skrive i 1990'erne, reagerer ved i højere grad at fokusere på det stadige net af systemer, som forhindrer en udvikling i at finde sted og fastholder vold og stupiditet i virkeligheden. De lader sig mere eller mindre villigt drage ind i det sproglige spind for derfra at pege ud gennem sprækkerne mellem fiktion og fakta på virkelighedens uvirkelighed. En digter som Yu Jian (f. 1954) følger overordnet denne bevægelse fra en tidligere fokusering på at fremskrive individualisme til at fremskrive selve systemet, der udelukker livet i langdigtet *O Dang'an* (Arkivmappe 0).¹⁶ Digtet fremskriver en arkivfil over et enkelt menneske, men indlemmer også øjeblikke af liv og den systematiske opremsning, der både opsummerer og udelukker det enkelte menneske fra teksten. Yu Jian fokuserer ikke på, at man først må styrke den materielle velstand for at skabe grobund for demokrati, men mener derimod, at det er helt centralt, at mennesket bliver i stand til at tænke og tage ansvar og frigøre sig fra den arkivmappe, hvori han holdes fast. Og her spiller poesien en central rolle, fordi poesien kan gøre mennesket sprogligt bevidst og "opløse metaforen, således at læseren sættes fri".¹⁷

Tilsvarende udgiver Mo Yan (f. 1955), hvis roman *Red Sorghum* blev filmatise-

ret af Zhang Yimou, også i 1992 den rablende gale roman *The Republic of Wine* (Jiuguo).¹⁸ Her udforsker en politimand, Ding Gou'er, om der er hold i rygterne om, at man i den rige og amoralske kinesiske provins Jiuguo ("Liquorland") serverer ristede spædbørn som en udsøgt delikatesse. Politimanden løber gang på gang ind i vanskeligheder med overhovedet at kommunikere. De største vanskeligheder skyldes dog, at han grundet de kinesiske drikkeritualer gang på gang bliver drukket sanseløst beruset. Sideløbende med historien om politimandens efterforskning i Jiuguo, korresponderer forfatteren Mo Yan med Jiuguos aspirerende forfatter og ekspert i spiritus, Li Yidou ("Onepint Li"). Forfatteren Mo Yan ender med at besøge provinsen for at deltage i den første "Ape Liquor Festival". Her bliver han drukket under bordet, hvorefter en rablende monolog slutter bogen af med den bevidstløse Mo Yans strøm af ord og detektiven stående i lort til halsen, hvorpå han med sin sidste kugle skyder Mo Yans og detektivens dobbelte skygge:

“ We both feel our hearts pierced with unbearable pain we jump up like carp on dry land with all hope gone it seems our flesh was shot but what springs up from the ground are our shadows then we fall down face to face smiling like true brothers reunited after a long separation...¹⁹

Bogens tema, de *muligvis* spædbørnsædende embedsfolk i den fiktive provins Jiuguo, er en kraftig reference til det moderne kinesiske litteraturs fader Lu Xun (1881-1936). Lu Xun beskriver i den stærkt kanoniserede novelle *A Madman's Diary* en mand, der tror, at alle omkring ham er kannibaler. Novellens berømte sidste ord lyder: "Save the children". Lu Xuns novelle læses ofte som en politisk allegori, og det farver også læsningen af Mo Yans roman. Enhver kinesisk læser vil således med referencen til Lu Xun umiddelbart læse Mo Yans roman som et portræt af en korrump kinesisk kultur eller korrump politisk virkelighed. Men Mo Yan fokuserer her absolut ikke på fortiden. Hans vidneudsagn er snarere rettet mod den fortsatte armod og mangel på udvikling i Kinas provinser, mod den korrupsion og stupiditet, man ser overalt i Kina, og som bl.a. fører til salg af ulovlig og livsfarlig medicin og mad, og ulovligt fjernede organer. Den fokuserer også på en kultur, hvor man taler forbi hinanden, og hvor alkoholiske drikkevarer tilsyneladende spiller en central rolle for den kommunikation, der aldrig finder sted. I den forstand kan man kalde romanen for absurd, grotesk og vild. Men dens sigte er ikke vildskaben. Den er en kritik af det fortsat eksisterende kaos og en påpegning af, at Kina ikke har udviklet sig, men tværtimod stadig bygger på grotesk vold og stupiditet og er et barbarisk ødeland.

Disse to sidste eksempler tjener til at uddybe, hvordan vidnedimensionen er en fortsat del af den kinesiske litteratur, og hvordan den kulturrevolutionære erfaring skinner gennem mange af de sidste 20-30 års litterære værker som en fortsat bevidsthed om og mistro til forskellige former for kontrol og systematiseringer af verden. Forfattere som Bei Dao, Yang Lian, Gu Cheng, Gao Xingjian, Yu Hua, Mo Yan, Yu Jian og mange flere kan på denne måde læses som forfattere, der begynder deres litterære karrierer med en kulturrevolutionær forståelse af sprog, ideologi og verden. I hovedparten af deres værker fokuserer de på at frisætte både sig selv og læseren fra autoriteternes kontrol. Dette fokus er netop så centralt for forfatterne,

fordi de selv har oplevet, hvordan livet formes i en verden, hvor denne kontrol er absolut. Forfatterne fordrer netop derfor konstant, at læseren engageres, således at han kan tænke selvstændigt – og således at en umyndiggørelse af mennesket kan undgås.

Noter

- 1 En parodi (?) på en selvkritik kan ses i Yu Jians langdigt “Arkivmappe 0” (0 Dang’an) (1992):
“**en selvkritik:** 2. november 1968 gjorde noget slemt i dag jeg malede en kampvogn på væggen den fine hvide væg den offentlige væg alles væg på kollektivets væg malede jeg en stor kampvogn jeg har handlet liberalistisk jeg vil arbejde hårdt for at ændre mig selv”, (fra *Yu Jian ji* (Yu Jians samlede værker), bd. 2 (Kunmin, 2003), pp. 27-41, egen oversættelse).
- 2 Eksemplariske tekster er Dai Houyings *Stones of the Wall* (Ren ah Ren! (egtl. Åh menneske!) (1980), Zhang Jies *Love must not be Forgotten* (1979), Lu Xinhua *Scar* eller *The Wound* (1987).
- 3 *Weekendavisen Bøger*, 15.-21. juni 2007.
- 4 Fra essayet “På jagt efter poesien som eksilets grundform”, trykt i: kataloget *Kineserne Kommer!* (Århus, 2004), p. 80. (Citatet henviser i øvrigt til en fortsat kinesisk virkelighed efter 1989, men tjener her også til at belyse den tidligere erfaring af politisk kontrol over det poetiske). Under sit besøg i Danmark i 2004 forklarede Yang Lian, at denne ‘pre-poetiske’ begyndelse på hans forfatterskab også ses i hans udgivne samlede værker: *Yang Lian zuopin 1982-1997* (Yang Lians værker 1982-1997). Disse udelukker med vilje det, der er skrevet før 1982.
- 5 Jf. i øvrigt Yomi Braesters meget væsentlige gennemgang af vidnedimensioner i kinesisk litteratur i det 20. århundrede: *Witness against History* (Stanford, 2003).
- 6 Se: Bei Dao: “Translation Style: A Quiet Revolution”, i Wendy Larson og Anne Wedell-Wedellsborg: *Inside Out* (Århus, 1993), pp. 60-64.
- 7 Jf. Bei Dao, *ibid.*
- 8 Citat fra Bei Dao: *I daggryets bronzespejl* (Århus, 1989), p. 9.
- 9 Wang Dewei: *Dangdai xiaoshuo ershi jia* (28 nutidige forfattere) (Beijing, 2006), p. 131. Egen oversættelse.
- 10 Uddrag af stykket er oversat og trykt som “The Bus Stop”, i *Renditions*, pp. 19-20 (1983).
- 11 Dette er jo selvfølgelig kun én dimension af Becketts stykke. Men dimensionen er helt central i Kina, fordi den her kan fremskrive den maoistiske “venten” som noget nær religiøs fanatisk.
- 12 “Shiba sui chumen yuanxing”. Oversat til engelsk af Harriet Clompus til: “Leaving Home at Eighteen”, i *Renditions* nr. 39, pp. 69-75.
- 13 Jf. Wang Deweis analyse. Wang Dewei: *Dangdai xiaoshuo ershijia* (20 nutidige forfattere) (Beijing, 2006), pp. 128-32.
- 14 Yu Hua: *Mei you yi tiao daolu shi chongfu de* (Der findes ikke en eneste vej som er en gentagelse), p. 176. Egen oversættelse.
- 15 *Ibid.*, p. 181.
- 16 Oversættelse af Maghiel van Crevel “File 0” in *Renditions* nr. 56, pp. 19-57.
- 17 Fra essayet “Jujue yinyu” (Afvis metaforen), i Yu Jian Ji (Yu Jians samlede værker), bd. 5, p. 133. Egen oversættelse.
- 18 Oversat i 2000 af Howard Goldblatt. Mo Yan: *The Republic of Wine* (London, 2000).
- 19 Mo Yan: *The Republic of Wine* (London, 2000), p. 354.