

The Mei Lanfang Effect

Af Janne Risum

Indledningsforelæsning til disputatsforsvar den 19. februar 2010

Afhandlingen *The Mei Lanfang Effect* er vokset frem af en fascination, der blev til en stadig større undren. Genstanden var den fremtrædende kinesiske kvindertilfremstiller Mei Lanfang og hans teatertradition Beijing opera, hvor mænd spillede alle roller, ligesom i det antikke græske teater og det elizabethanske teater. Mei var en alsidig skuespiller med moderne meninger og reformerede det feudale system af kvindelige rolletyper ved at lære sig alle de vigtigste: den underdanige hustru eller datter, den livlige tjenestepige og den kvindelige kriger, for siden, ved at kombinere deres særtræk på helt nye måder, at skabe mere komplekse og kritiske portrætter af kvinder og af deres lave status i det konfucianske værdisystem. Et forstærkende element for mig var, at Mei Lanfangs trup blev fremhævet i teaterforskningen som den første der bragte Beijing opera til Europa, nemlig ved at gæstespille i Moskva i 1935, hvor de skulle have gjort et stort indtryk på de mange fremmødte europæiske teaterfornyere; men når jeg på den anden side ville vide mere om hvad disse faktisk så og hvad de mente om det, var der kun genoptrykt de samme ganske få kilder fra dengang, der var hurtigt overset. At den fascination og undren skulle føre til så mange års fordybelse og til en afhandling på så mange sider, der udgør den første dybtgående undersøgelse af dette møde med alle dets frugtbare misforståelser og fantasirige videreudviklinger, anede jeg ikke.

Et gæstespil varer som regel kort, men eftertanken efter Mei Lanfangs gæstespil i Moskva i 1935 blev desuden afbrudt i utide. I Rusland intensiverede Stalin fra januar 1936 sin terror i hidtil uset omfang, således også sin tabuisering af 'formalistisk' kunst såsom sceniske frem-

gangsmåder inspireret af Beijing opera. Og i Kina brød den kinesisk-japanske krig ud i fuldt flor, da japanske tropper indtog Beijing i august 1937.

Da Sovjetunionen brød sammen indefra i 1991, blev det gradvist muligt at komme til at studere meget hidtil utilgængeligt arkivmateriale. Jeg begyndte min systematiske opsøgning af de endnu bevarede kilder om Mei Lanfangs gæstespil i Moskva i 1935, trykte som utrykte på forskellige sprog og – som jeg efterhånden opsporede – opbevaret i arkiver ikke blot i Moskva men også i en række andre lande, og heldigvis bevaret i et større antal end jeg kunne have frygtet. Det blev til en tilsvarende langvarig forskningsproces af stadige rejser, flere arkivstudier, tolkninger og omtolkninger, med denne afhandling som resultat.

Min – om man vil narrative – regel i afhandlingen har været kun at gå i dybden med analyser af de mest centrale teoretiske og kunstneriske forståelser af Mei Lanfangs gæstespil, men samtidig at vise hvor stærkt præget de var af samtidskonteksten, for derved at udfolde i det mindste noget af det større og mere komplekse billede, som censur og krige hidtil har forhindret os i at se.

Jeg stiller derfor skarpt på magtkampene mellem de involverede selvudnævnte kunstneriske avantgarder, og dermed på selve avantgardebegrebet. Herunder påviser jeg, at den stalinistiske forfalskning af denne del af det moderne teaters historie stadig præger fortællingen om den, og jeg søger at rette op på det på nogle centrale punkter.

At prøve, som jeg her gør, at ryste denne del af moderne teaterhistorie på plads på steder hvor den efter min opfattelse er gået af led på grund af en magtkamp i trediverne, der stadig præger fortællingen om den, kan synes at være

et sisyfosarbejde med lige så ringe udsigter til at lykkes som – skal vi sige – at ville give middelalderen et nyt og bedre navn. Hvorfor gå for længst udgivne lærebøger i bedene? Hvorfor ikke bare lade dem som hellere vil nøjes med det blive ved med at kalde Stanislavskij naturalist, se bort fra den sene Meyerholds og den sene Eisensteins nye indsigter og opfindelser, se bort fra Brechts udtalte elevforhold til Meyerhold men udtalte politiske korrekthed, og fra at det, Brecht kalder Mei Lanfangs verfremdungseffekter, dybest set ikke er nogen andens end Brechts? Hvorfor bekymre sig om at skrive den del af historien om? Og da specielt på så sent et tidspunkt, at selvom tilsyneladende forsvundne vigtige kilder nu langt om længe kan fremdrages, er den aktive hukommelse og viden om begivenheden og dens kontekst under alle omstændigheder stærkt på vej til at forsvinde? Netop derfor! Af to grunde: for at aflægge vidnesbyrd og for at forstå. ”Minervas ugle flyver først i skumringen”, mente Hegel, og skulle jeg pege på noget der for mig selv har været vigtigt og ubehageligt at afdække, er det den grad af aggression der, mere ofte end godt er, var en aktiv negativ drivkraft i de kunstneriske -ismers iboende splittelser og dualismer ved denne lejlighed såvel som generelt i det tyvende århundredes politiske historie, det sidste som bekendt med til tider yderst voldelige destruktive resultater; men at disse voldsomme brydninger på den anden side selv under sådanne omstændigheder trods alt blev modgået af en vilje hos nogle personer til at forstå, udveksle og tage ved lære.

Emnet i perspektiv

I den moderne teaterhistorie siden begyndelsen af 1900-tallet er der det paradoks, at mens de asiatiske teaterreformatorer stræbte efter at efterligne de socialkritiske og realistiske *pièces à thèse* i det industrialiserede Europa, og mens imponerende mange af disse asiater rejste langt for selv at studere disse forestillinger på de europæiske eller amerikanske scener, gjorde ikke mindst de efternaturalistiske europæiske teater-

reformatorer det stik modsatte: stræbte efter at efterligne de gamle asiatiske teatertraditioners markante teatralitet efter bedste evne, og det vil sige mest fra bøger, for kun undtagelsesvis drog en og anden af dem ud på den lange rejse til Asien for at lære disse beundrede scenekonventioner personligt og direkte at kende. Mens asiaternes projicerede occidentalisme havde kurs mod vestlig rationalisme og realisme, kort sagt mod metonymi, relancerede europæernes projicerede orientalisme romantikkens projekt om at skabe et moderne poetisk scenesprog der skulle være på højde med de rige men uddøde scenekonventioner i antikt græsk teater, *commedia dell'arte* og elizabethansk teater, og styrede kort sagt mod metafor. Påvirkningen fra asiatisk teater på moderne europæisk teater falder derfor i to faser: En første mindre informeret, men formativ, fase, hvor andenhåndsviden om de gamle asiatiske konventioner tjente som katalysator for en mere eller mindre fri udvikling af egne moderne teatrale udtryk. Det symbolistiske teaters valg af det japanske Noh-teater som sin model var det første skridt på denne vej, hvortil kom inspirationen fra de to meget europæiserede japanske soloskuespillerinder Sada Yakkos og Hanakos europaturneer. Samt en anden, bedre informeret, fase karakteriseret ved systematisk studium på første hånd af de asiatiske teaterformer efterhånden som disse kom på gæstespil til Europa én for én, begyndende med japaneren Ichikawa Sandanji gæstespil med sin Kabukitrup i Moskva i 1928, med et balinesisk danseensembles gæsteoptræden ved Verdensudstillingen i Paris i 1931, samt med Mei Lanfang-truppens gæstespil i Moskva i 1935 (der skulle forblive den hidtil mest omfattende udveksling og undersøgelse i mange årtier derefter). Først ved disse direkte møder blev det muligt for den første fases mere eller mindre vidende europæiske romantiske monolog at blive afløst af den anden fases kulturelle, antropologiske og tekniske dialog mellem europæiske og asiatiske teaterudøvere på mere lige vilkår, og blev det tilsvarende påtrængende for alle parter i udvekslingen at opfatte deres

egne kunstneriske konventioner som sammenlignelige, og dermed som relative. Dette satte en ny standard, der dog snart blev sat i effektiv historisk parentes af den oprækkende globale krig mellem nationalismer, og hvis resultater gik tilsvarende i glemmebogen. Først længe efter Anden Verdenskrigs ophør blev denne mere organiserede og interkulturelle udveksling genoptaget, efterhånden som flere asiatiske teatre ankom på gæstespil i Europa i halvtredserne, og efterhånden som de vestlige antropologer og rygsækfolkets dannelsesrejser Asien rundt i hastigt stigende omfang gjorde den direkte erfaring med hvordan disse teatertraditioner samvirker med deres oprindelige omgivelser mere udbredt. Hvad jeg gør med denne afhandling er således, som en *pars pro toto*, at undersøge det mest omfattende og trendsættende møde i denne historiske udvikling før Anden Verdenskrig, efter først at have gravet mange af de kilder, der dokumenterer det, frem af arkivmørket og af glemslen.

Da Mei Lanfang ankom til Moskva i marts 1935 for at give sit eneste offentlige gæstespil i Sovjetunionen, udgjorde det russiske teater – her sytten år efter revolutionen – endnu en indbyrdes stridende, men kunstnerisk set bemærkelsesværdigt rig, *flerhed* af sceniske avantgardebevægelser. Groft sagt spændte de fra den scenerealisme (og naturalisme) som Stanislavskij og Nemirovich-Danchenko i sin tid havde introduceret på Moskva Kunstner-teater, og til den teatrale groteske som Meyerhold i sin tid havde introduceret i åben opposition til Kunstner-teatrets stilvalg; samt mellem disse to kunstneriske poler en hel vifte af mere eller mindre faste alternative positioner. Denne tætthed gør det russiske teatermiljø på netop dette tidspunkt til et enestående avanceret men også repræsentativt eksempel på de mange kunstneriske positioner, der sameksisterede i moderne teater dengang. Det er så meget mere enestående som at Hitlers magtovertagelse i Tyskland i 1933 allerede havde gjort kål på dets vigtigste konkurrent, det sydende teatermiljø i Berlin, og som at Stalins nye kunstdoktrin i 1934, socia-

listisk realisme, meget snart skulle ensrette russisk teater. For at få det fulde billede af denne mangfoldighed bør vi til denne oversigt føje de ældste Moskvateatres stærke profiler, nemlig Bolshoi Teatret og Maly Teatret med deres traditioner fra barokken, oplysningstiden og romantikken. Kun i Moskva var det stadig muligt at se hele dette spektrum af modpoler i brugen af teaterkonventioner i funktion på samme tid. Kun her eksisterede de alle stadig side om side på tværs af tiden (men mange af de nyere kun kort tid endnu). Læg dertil de udlændinge der fulgte gæstespillet: Tysk politisk teaters nestor Erwin Piscator, der befandt sig i eksil i Moskva. Dets anden frontfigur (og hans ven) Bertolt Brecht og dennes medarbejder Margarete Steffin, der kom tilrejsende fra deres eksil i Danmark. Symbolismens alternative utopi med dens mere vage universelle metafysik eller mysticisme og med det japanske zenbuddhistiske Nohteater som scenisk hovedinspiration, var repræsenteret som kunstnerisk standpunkt af dens aldrende internationale nøgleskikkelse, den nu næsten hvidhårede englænder Edward Gordon Craig, der kom tilrejsende fra sit teaterværksted i Italien; samt af den russiske sceneinstruktør Aleksander Tairov. Hele denne forsamling repræsenterer tilsammen alle de væsentligste retninger i moderne teater før Anden Verdenskrig. Forsamlet er her hele verdensteatereliten minus Max Reinhardt (hvis eksilland var USA).

I min afhandling studerer jeg hvordan hele dette brede spektrum af teaterkunstnere reagerer på Mei Lanfangs kunst og på hinanden. De repræsenterer forskellige moderne måder at kombinere de to dramaturgiske poler mimesis (at vise) og diegesis (at fortælle) på, der alle kan skabe god kunst. Hvis de vestlige teaterfolk som her ser Beijing opera for første gang ikke vil forfalde til bagefter blot at kopiere dens scenekonventioner, må de nødvendigvis tage fat på at blotlægge hvilke fremstillingstekniske principper de gør brug af, for så at tilpasse disse principper til deres egne behov og udtryksmidler, hvis de da overhovedet har lyst.

Titlen på min afhandling, *Mei Lanfang effekten*, er et ironisk ordspil på Brechts berømte begreb *Verfremdungseffekt*, som han opfandt for med ét ord at udtrykke den hyperrationelle kunstneriske lære han drog af at se Mei Lanfang og dennes Beijing opera-trup. Som jeg her har givet nogle indledende perspektiveringer af, forholder det sig lige omvendt: en sådan generel effekt var ikke mulig, mulig var derimod en mangfoldighed af inspirationer.

Metode

Min diskussion i afhandlingen står ikke mindst i gæld til de to nyskabende russiske litteraturforskere Viktor Shklovskijs og Mikhail Bakhtins værker. Jeg står ved denne gæld på manifest dialogisk vis: fra begyndelsen til enden diskuterer jeg 'med' deres måder at tolke tingene på igen og igen, især med Shklovskijs begreb *ostranenie* og Bakhtins begreb *heteroglossia*. Men min metodiske gæld er selvfølgelig langt større. Af pladshensyn omfatter min litteraturliste dog kun direkte citerede værker. Om afhandlingens historiske metode og min plan for dens komposition vil jeg derfor gerne præcisere følgende.

Fra historievitenskaben er og bliver min store inspiration de franske mentalitetshistorikere, den såkaldte *Annales* skole. Ikke tilfældigt citerer jeg i afhandlingens indledning fra Marc Blochs *Apologie pour l'histoire, ou Métier d'historien* fra 1949 - et i min sammenhæng ikke helt tilfældigt citat. Det lyder:

"I vort uundgæelige afhængighedsforhold til fortiden har vi dog i det mindste frigjort os så vidt, at vi – skønt vi er dømt til altid kun at kende den på dens spor – alligevel får held til at vide langt mere om den, end den selv har fundet det for godt at røbe for os. Det er, ret forstået, en stor oprejsning vor indsigt her får over for det, som er overgivet os bevidst." (Bloch 1973:51)

Blochs kildekritiske pointe er almen, men er samtidig en pointe med særlig gyldighed for mit emne i betragtning af hvor geografisk

spredte mine kilder viste sig at være, og hvor utilgængelige nogle af mine russiske kilder var indtil for relativt nylig, men ikke desto mindre var blevet passet på med stor omhu af generationer af russiske arkivarer inde bag de hermetisk lukkede døre.

Jeg står videre i gæld til Fernand Braudels skelnen mellem *la longue durée* og *l'histoire événementelle*, altså mellem struktur og begivenhed (Braudel 1969). Og ikke mindst står jeg i gæld til Emmanuel Le Roy Laduries to dybtgående analyser af et historisk øjeblik, bogen *Montaillou* i 1975 der zoomer ind på livet i en landsby i Pyrenæerne i senmiddelalderen og bogen *Le Carnaval à Romans* i 1979 der giver et nær billede af et fransk provinsbykarneval der endte blodigt. Altså i begge tilfælde analyser af *l'histoire événementelle* der åbner et perspektiv til *la longue durée*. Eller anderledes udtrykt: mikrohistorien der genspejler den store historie i fortættet form. At en sådan afdækning forudsætter en metode hvor induktion og deduktion metodisk komplementerer hinanden, anser jeg for en selvfølge. Det er et mikrohistorisk metodeideal som jeg til min glæde deler med nestoren i amerikansk teaterhistorieforskning, Thomas Postlewait, der efter mange års arbejde langt om længe udgav sin *Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. (Postlewait 2009:85). Heri skriver han også at: "We have yet to produce a theatre historian of the stature and influence of Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Le Goff, or Fernand Braudel" (Postlewait 2009:175), og det er ganske rigtigt det metodeideal også jeg søger at leve op til.

Hvad metode angår, er jeg også kraftigt inspireret af det antropologiske feltstudium og dets ideal om "thick description", som Clifford Geertz udtrykker det i *The Interpretation of Cultures* i 1973, og hvis første øjenåbnende læremestre for mig selv gennem deres bøger var Margaret Mead og Gregory Bateson, især deres feltstudier på Ny Guinea og Bali i tredverne.

I sine bedste stunder kommer denne samlede metoderetning tæt på at skildre det diakrone igennem det synkrone, på at gennemlyse den

store histories mekanismer i mikrohistorisk fortætning. I mine øjne er det denne dyd ved metoden der gør den særligt velegnet til at belyse konteksten for netop en teaterbegivenhed, der jo som sit centrum har teaterforestillingens øjeblikskunst.

Jeg kan også konstatere en vis grad af fællesskab med den tyske historiker Karl Schlögel's metode i sine bøger *Moskau lesen* fra 1984, *Im Raume lesen wir die Zeit* fra 2003 og sin nye sværvægt fra 2008 *Terror und Traum: Moskau 1937*. I den sidste fordyber Schlögel sig i en imponerende række komplementære og detaljerede case studies, der alle knytter sig til begivenheder i det store terrorår 1937, men han afstår bevidst fra at fremsætte en samlende historisk tese og dermed fra et tilsvarende forsøg på almen forståelse (Schlögel 2008:30). Hvor sympatisk og tankevækkende sådan et synspunkt end kan være, er en sådan opgivelse af at søge en samlende tese på flere ledder markant forskellig fra den synsvinkel jeg anlægger i min afhandling. Jeg fordyber mig i et kinesisk teatergæstespil sammesteds, Moskva, og to år før 1937, i 1935 hvor terroren endnu var mere latent end manifest, og som almen historisk målestok og lære peger jeg såmænd ganske ubeskedent – som en dansk kvinde der lever i et - på demokratiet som den bedste af de mulige verdener, for nu at sige det med Voltaire. Som vi ved, i den globale dynamik der blev kritisk i tredverne skulle det komme til at koste en krig, nemlig anden verdenskrig, at sandsynliggøre dette yderligere, ikke mindst med oprettelsen af FN i 1945 og vedtagelsen af FN's menneskerettighedserklæring i 1948 som resultat. Mit perspektiv er således uundgåeligt præget af at jeg er dansk statsborger af hunkøn samt borger i nutidens EU, hvis motto er "Unity in diversity". I afhandlingens sammenhæng er det interessant, at denne synsvinkel ligger meget tæt på det personlige standpunkt hos Mei Lanfangs turneleder i Moskva i 1935, den kinesiske kunstprofessor Zhang Pengchun (P. C. Chang), der da også blev Eleanor Roosevelts nærmeste medforfatter, da hendes komite

i 1948 formulerede menneskeretserklæringen.

Af samme grund dyrker jeg et valgslægtskab med den italienske slavist og litteraturhistoriker Renato Poggiolis synsvinkel og metode i hans værk *Avantgardens teori (Teoria dell'arte d'avanguardia)* 1962). Kort fortalt ser Poggioli fra en sociologisk synsvinkel viften af rivaliserende avantgarder i moderne kunst siden 1800-tallet som en flerhed af mere eller mindre simultane nonkonformistiske bevægelser, der har individets frihedsrettigheder i et moderne konstitutionelt demokrati som forudsætning. Derved vælger jeg mig klart nok ind i én avantgardeteori frem for en anden, både kunst- og kulturhistorisk, og min tilgang er på det punkt aristotelisk snarere end platonisk: analytisk snarere end normativ, og altså åben for hvordan kunstneriske forskelligheder indgår i et samspil.

Dertil kommer at mit arbejde fortsætter den interkulturelle tradition i moderne teater og moderne teaterforskning, hvis pionerværker om asiatiske teatertraditioner tæller bøger som englænderen Zoë Kincaids bog om den japanske teaterform Kabuki i 1925, kineseren Cecilia Zungs bog om Beijing opera i 1937, den mexicanske maler Miguel Covarrubias' bog om Bali i 1937, den engelske danser Beryl de Zoete og tyske maler Walter Spies' fælles bog i 1938 om dans og drama på Bali, og den franske teaterdrømmer Antonin Artauds bog inspireret af balinesisk danseteater, *Le théâtre et son double* i 1938. Hele det interkulturelle skred, som disse bøger repræsenterer, er simpelthen forudsætningen for teaterudviklingen efter anden verdenskrig, for eksempel for så centrale nutidige teaterinstruktørnavne som Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski og Eugenio Barba.

De fire synsvinkler på kort begreb

På gæstespillet og dets kontekst anlægger jeg fire synsvinkler (eller dimensioner): 1. mure, 2. køn, 3. køn på scenen, 4. avantgarder.

Med synsvinklen 'mure' sigter jeg primært til den ældgamle kulturelle dikotomi Europa-Asien, men også til den kulturelle grænse in-

den for Europa mellem dets slaviske og ikke-slaviske dele, der siden blev vakt til live igen som 'Jerntæppe'-dikotomien. Min definition af dette aspekt hviler på den franske Marquis de Custines fortolkning af det zaristiske Rusland som 'kinesisk' (*Voyage en Russie* 1939) samt på den amerikanske historiker Larry Wolffs studie i 1994 *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*.

Min synsvinkel 'køn' supplerer den første ved at sætte fokus på samtidens nyudviklinger i de sociale køn og brydninger mellem gamle og nye kønsrolleforventninger, såsom kvindernes emancipation (mit eksempel er Aleksandra Kollontaj) versus dyrkelsen af muskelmanden og den mandlige kriger (mit eksempel er Josef Stalin). Mine teoretiske referencer omfatter den dengang nybrydende tyske sexolog Magnus Hirschfeld, den franske feminist Simone de Beauvoir ('on ne naît pas femme, on le devient', 1949) og senere kønsrollestudier og kulturstudier.

Min synsvinkel 'køn på scenen' tager afsæt i det forhold, der har været centralt for antropologer siden Van Gennep, at rollebytning hvor mænd spiller kvinder og kvinder mænd, altid har været en komponent i ritual og teater (se for eksempel Leach 1961), selvom der i moderne vestligt teater har udviklet sig den hovedkonvention at skuespillerens køn og alder følger rollens. At Mei Lanfang er en mand som spiller kvinderoller (*dan* på kinesisk), repræsenterer altså netop det element, som mere end noget andet udtrykker hans scenetraditions, Beijing operas, kunstneriske ælde og styrke: hans rollebytning er indbegrebet af teatralitet.

Med synsvinklen 'avantgarder' sammenfletter jeg undersøgelsen af disse tre synsvinkler med en retrospektiv omtolkning af fænomenet kunstneriske avantgarder (der rummer flere delaspekter end de tre som jeg primært har brug for at belyse). Her er det min overordnede tese, at hvad de enkelte avantgarder end måtte finde på hver især for at prøve at ensrette hele teaterkunsten efter deres eget hoved, kan de, når alt er sagt og gjort, kun være forskellige. Det

viser det brede spektrum af russiske og øvrige europæiske kunstneriske reaktioner på Mei Lanfangs gæstespil i Moskva i 1935 klart, og resultatet af min case study bekræfter altså Poggiolis tese (såvel som de tilsvarende kunsthistoriske pointer i Egbert 1970 og Calinescu 1987).

Apropos "thick description", så fletter de fire synsvinkler mure, køn, køn på scenen og avantgarder sig på det smukkeste teaterteoretisk sammen i sceneinstruktøren Meyerholds erklæring til kunstavisen *Sovetskoe iskusstvo* straks samme dag som Mei Lanfang ankom: "at lade en mandlig skuespiller spille en kvinde er den højeste form for konventionel teatralitet". Hans formulering samler dem som i et prisme: her har vi murene og deres overvindelse, kønnene, kønnenes rollebytning, og teateravantgardernes uenigheder om teatralitetens væsen for ikke at sige rette udseende. Tilsyneladende taler Meyerhold her kun om teatralitet, ved nærmere eftersyn taler han om alle fire synsvinkler. Med et tilsvarende fortættet udsagn supplerer Eisenstein Meyerhold ved at beklage at netop den kunst Mei Lanfang repræsenterer, "billedets kultur, det vil sige den høje poetiske forms kultur", er blevet nærmest fraværende i midt-tredvernes sovjetkunst, i modsætning til den euforiske nye sovjetkunsts korte blomstring i tyverne. For at belyse deres standpunkter yderligere nærstuderer jeg hvordan Meyerhold og Eisenstein senere komponerer og præsenterer centrale kvindelige karakterer på scenen eller på filmplæret med kinesisk eller anden asiatisk inspiration og kontrasterer deres fremgangsmåde med Brechts mere selektive.

Fra en interkulturel betragtning er det umiddelbart tilsyneladende kun synsvinklen mure, som Mei Lanfangs turneleder, den kinesiske kunstprofessor Zhang Pengchun taler om når han kommenterer at: "Culturally, there are many "Easts" and many "Wests"; and they are by no means all necessarily irreconcilable". Men går man dybere ned i hvad Zhang (og Mei Lanfang ligeså) står for som progressiv og reformivrig kineser, er det ligestilling og dialog, såsom mellem kønnene, på scenen og mellem

teaterformerne. Zhang Pengchun er elev af den amerikanske tolerante pragmatiker John Dewey og personlig ven med datidens hovedformidler af asiatisk litteratur, englænderen Arthur Waley, ligesom Zhang, som nævnt, skal blive Eleanor Roosevelts nærmeste assistent i udformningen af Menneskerettighedserklæringen i 1948. Zhangs globale udsyn er kort sagt mindst lige så godt som Meyerholds og Eisensteins, og der er fuld dækning for at konkludere at en dialog i den fulde bakhtinske betydning af ordet faktisk fandt sted mellem dem.

Referencer

- Artaud, Antonin (1938), *Le théâtre et son double*, i serien Métamorphoses, Paris: Gallimard.
- Bateson, Gregory (1958), *Naven: The culture of the Iatmul people of New Guinea as revealed through a study of the "naven" ceremonial*, Stanford, California: Stanford University Press (1936).
- Bateson, Gregory and Margaret Mead (1938), *Trance and Dance in Bali*, 16 mm, 1 film reel, 22 mins., 785 ft., sound, b/w.
- Beauvoir, Simone de (1949), *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard.
- Bloch, Marc (1973), *Forsvar for historien eller Historikerens håndværk*, på dansk ved Finn Krageskov, København: Gyldendal.
- Braudel, Fernand (1969), *Ecrits sur l'histoire*, Paris: Flammarion.
- Calinescu, Matei (1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Durham: Duke University Press.
- Covarrubias, Miguel (1937), *Island of Bali*, with an album of photographs by Rose Covarrubias, New York: Alfred A. Knopf.
- Custine, marquis de (1843), *La Russie en 1839* 1-4, Paris: Librairie d'Amyot.
- De Zoete, Beryl and Walter Spies (1938), *Dance and Drama in Bali*, with a preface by Arthur Waley, London: Faber and Faber.
- Egbert, Donald Drew (1970), *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, New York: Alfred A. Knopf.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- Hirschfeld, Magnus (1933), *Die Weltreise eines Sexualforschers*, Brugg, Schweiz: Bözberg-Verlag.
- Kincaid, Zoë (1925), *Kabuki: The Popular Stage of Japan*, London: Macmillan.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel (1975), *Montaillou: Village occitan de 1294 B 1324*, Paris: Gallimard.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel (1979), *Le Carnaval de Romans: De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, Paris: Gallimard.
- Leach, Edmund (1961), "Time and False Noses", in: Leach (1961), *Rethinking Anthropology*, London: The Athlone Press, pp. 132-136.
- Poggioli, Renato (1968), *The Theory of the Avant-garde*, translated from the Italian by Gerald Fitzgerald, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Postlewait, Thomas (2009), *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlögel, Karl (1984), *Moskau lesen: Die Stadt als Buch*, Berlin: Siedler Verlag.
- Schlögel, Karl (2003), *Im Raume lesen wir die Zeit: Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München: Carl Hanser Verlag.
- Schlögel, Karl (2008), *Terror und Traum: Moskau 1937*, München: Carl Hanser Verlag.
- Wolff, Larry (1994), *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Zung, Cecilia S. L. [Sieu-ling] (1937), *Secrets of the Chinese Drama: A Complete Explanatory Guide to Actions and Symbols as Seen in the Performance of Chinese Dramas*, with synopses of fifty popular Chinese plays and 240 illustrations, Shanghai: Kelly and Walsh.

Opposition ved Janne Risums Disputatsforsvar

Af Lars Kleberg, første opponert

Författaren kallar sitt arbete en *case study* (s. 1), och den historiska startpunkten och replikpunkten i arbetet är faktiskt en enda händelse, begränsad till tiden av endast några veckor: närmare bestämt en handfull föreställningar av den kinesiske skådespelaren Mei Lanfang (1894–1961, berömd som *dan*, framställare av kvinnoroller) och de reaktioner de framkallade hos en utvald sovjetrysk och internationell publik i Moskva i mars-april 1935, där hela världsteatereliten – med Max Reinhardt som undantag – hade samlats.

Mei Lanfangs sovjetiska gästspel 1935 har i decennier haft status av legend, där endast själva tidpunkten och några få spridda vittnesbörd varit kända. Längre, kanske fram tills Eisensteins stora essä "Trollkarlen från Pärönträdgården" publicerades i (nästan) sin helhet i Sovjetunionen 1968, var händelsen glömd, utsuddad och bortträngd ur historien. Mitt eget bidrag "Trollkarlens lärlingar" från 1982 (i bokform 1988) blev en startsignal för ett fördjupat studium. Janne Risums förtjänst är att hon i sitt arbetes långa forsknings- och tolkningsprocess – från början mer eller mindre intuitivt, efterhand alltmer systematiskt – ha gett sig i kast med en detaljerad rekonstruktion såväl av "texten" i snäv mening (i den mån gästspelets föreställningar gått att beskriva) som av kontexterna för det märkliga mötet mellan kinesisk scenkonst och en rad av 1900-talets stora ryska och västeuropeiska teatermän. Det färdiga arbetet kan liknas vid redovisningen av en omfattande forskningsexpedition. Ibland har resan till synes lett mycket långt från de aktuella händelserna i Moskva 1935, men reserapportens meanderliknande exkurser bidrar till sist alla till konstruktionen av studiens objekt: mötet mellan två kulturella världar i en tid av

ytterst speciella historiska omständigheter. Självsäger författaren – som jag menar med rätta – att detta enda möte kan ses som en "pars prototo" för 1900-talets olika möten mellan den västliga teatern och dess stora Andra: den asiatiska teatern (som naturligtvis bara på mycket långt avstånd kan uppfattas som *en*, och egentligen är ett samlingspåse för en mängd olika traditioner).

Den övergripande narrativa formen i Janne Risums arbete är ett historiskt presens, som dock inte liknar den klassiska "inlevande" historieskrivarens – "Napoleon rider framför fronten, djupt försjunken i tankar på" etc etc. – utan vars berättare är en allt annat än auktoritativ instans. Personerna, vars vägar korsades i Moskva 1935, visste naturligtvis inte vilka öden de skulle gå till mötes, och i vilket ljus eftervärlden skulle läsa deras ord och handlingar. För att göra dem rättvisa, säger Risum, "the present tense proved to be a valuable tool, because in this way new information from new sources, in the order of my uncovering them, always forced me to revise my account with due consideration of chronological sequence and causality" (s. 37). Egentligen är alltså det historiska presens, där *dramatis personae* uppträder, hela tiden sammanflätat med ett annat nu: tolkandets, referensernas (till andra forskare) och skrivandets presens. Författaren kallar sitt sätt att beskriva händelserna i det förflutna "*a sociogram in motion*", där perspektivet hela tiden skiftar från mikro- till makroplanet, där framställningen zoomar in eller zoomar ut efter behov, och de olika planen finns inuti varandra som *kinesiska askar* (s. 39). Dessa bilder gör dock inte riktigt rättvisa åt framställningens historiska dimension. Vi har inte att göra enbart med ett (rekonstruerat) snitt i tiden. Tvärtom.

Nästan alla personer och begrepp som korsar varandra i avhandlingobjektets mitt, de tre veckorna i Moskva våren 1935, får såväl sin förhistoria som sin efterhistoria klarlagd med en ibland överflödande mängd detaljer. De olika tematiska linjerna konvergerar i händelserna i mars-april 1935, skär varandra och går isär igen. Snarare än ett sociogram (i form av träd eller raster, låt vara i rörelse) bildar de ett tredimensionellt koordinatsystem. Texten kommer till slut nära vad Sergej Eisenstein – som alltid med viss ironi till skydd för sin romantiska utopi – vid 1920-talets slut och framåt betecknade som idéen om *en kulförmig (sfärisk) bok*, där objektets kärna inte konstrueras hierarkiskt utan genomkorsas av ett i princip obegränsat antal linjer för läsaren att följa. Eisensteins idé nämns i förbigående i avhandlingen (s. 116) men inte som tänkbar modell för dess komposition. Regissören skrev bl.a. så här:

*"[...] och jag skulle vilja rent rums-
ligt bestämma möjligheten för varje
avsnitt att förhålla sig direkt till varje
annat – för det ena att övergå i det
andra och omvänt. Via korsreferenser
från det ena till det andra. Via öm-
sesidigt samspel mellan det ena och det
andra.*

Ett sådant delarnas simultana och ömsesidiga genomträngande skulle bara kunna uppfyllas av en bok i formen av en... sfär, en kula.

Där sektorerna existerar tillsammans som en sfär, och där – hur avlägsna de än är från varandra – likväl en omedelbar övergång från den ena till den andra är möjlig genom sfärens centrum."¹

Fördelarna med det valda historiska presens, den *vision avec* som författaren kallar det, är uppenbara. Narrationen är medryckande och sammanhagens stegvisa framträdande ur det

1) Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein. Drei Utopien – Architektursturfe zur Filmtheorie*, Berlin: PotemkinPress 1991, s. 31 ff. Boken en av de få titlar med betydelse för ämnet som tycks saknas i Janne Risums referenslista. Citatet från Oksana Bulgakowa, "Teorija kak utopicheskij proekt", *Novoe Literaturnoe Obozrenie* No. 88, 2007.

enorma källmaterialet är verkningsfull. Mikrohistoriska verk kan, som vi vet från en Emanuel Le Roy Laduries *Montaillou* (1975) eller en Karl Schlöglers *Terror und Traum: Moskau 1937*, bli ganska tjocka. I mikrohistorien är narrationsens problem inte mindre än i makrohistoriska verk, bara tydligare. Den italienske historikern Carlo Ginzburg säger att mikrohistoriens kärna är att "the obstacles interfering with research in the form of lacunae or misinterpretations in the sources must become part of the account".²

Istället för en historisk fresk, som försöker ge läsaren illusionen av ett "levande förflutet" återberättat, måste alltså *hindren för utforskningen bli del av berättelsen*. Så sker också på det stora hela i *The Mei Lanfang Effect*.

Eftersom det är estetiska problem – mötet mellan två konstnärliga kulturer – som står i centrum för avhandlingen kan en del av digressionerna i de sovjetiska, europeiska och globala politiska skeendena, åtminstone för undertecknad läsare, verka fördröjande. Ibland visar det sig dock att dessa yttre händelser flätas samman med de inre händelserna på ett oväntat sätt. Andra gånger hotar dock digressionerna att bli utvikningar från utvikningar (t ex i redogörelsen om de första insatserna för att återerövra kunskapen om händelserna i Moskva 1935 i det med rätta katalogartat betitlade avsnittet "Pera, Olga, Vega, Yolanda, Jay, Sylvia, Mei, Jack and Percy").

Även om avhandlingen är *mikrohistoria*, handlar den inte bara om händelser i tiden mars-april 1935 och deras för- och efterhistoria. Den handlar om estetiska problem, teaterestetiska problem av central betydelse. Även här ger den valda framställningsmetoden otvivelaktigt fina resultat, men det finns också problem med den, som vi skall återkomma till.

Till ett så stort akademiskt projekt som *The Mei Lanfang Effect*, med över 700 sidor huvudtext, kunde man vänta sig en tung teoretisk introduktion där författaren sätter sitt arbete i relation till olika forskningstraditioner och

2) Carlo Ginzburg, "Microhistory: Two or Three Things I know about It", *Critical Inquiry* 20 (Autumn 1993), s. 28.

-problem, presenterar en tolkningsteori och diskuterar för- och nackdelar med sin metod. Av denna apparat finns inte mycket i Janne Risums arbete. I en "Introduction" skisseras på drygt tjugo sidor tämligen löst de fyra aspekter författaren vill lägga på sitt objekt: *Walls, Genders, Genders on Stage, Avant-Gardes* varpå följer ett avsnitt om "Sources", som avslutas med en kort diskussion av det valda framställningssättet (det historiska presens, de kinesiska askarna etc.). I relation till verkets storlek och framställningens problem är detta inte mycket. Icke desto mindre utvecklar sig efterhand under skrivningen/läsningen författarinnan metod i sin överflödande rikedom. Risums stil kan med rätta kallas mångstämmig i Bachtins anda: orden och meningarna är "bebodda", och rymmer ofta ett dolt citat och en reflektion över sig själva. Med en suverän kontroll av sitt enorma källmaterial leder författarinnan läsaren vid handen genom förhistorierna, händelserna i Moskva på ytan och under ytan och deras efterverkningar – ständigt med stor nyfikenhet, generös med överraskande associationer, skickligt friläggande tidigare okända eller osedda källors innebörder, alltid medveten om historiens ironier och om de mänskliga dramerna bakom personernas skenbart strikt teoretiska utsagor och bakom dokumentens torra fakta. När man väl har läst arbetet till slut saknar man egentligen inga metodologiska deklARATIONER från författarinnan sida: Risums hermeneutiska arbete ger egentligen i sig självt svar på frågorna om hur verket är byggt.

I en avhandling skall finnas en problemställning och ett framställningssätt. Efter att ha diskuterat den narrativa aspekten av den föreliggande avhandlingen vill jag nu övergå till några frågor som har att göra med dess andra, minst lika viktiga sida: dess sätt att formulera problem.

Det övergripande intrycket är här, att narrationen ibland tar överhand över problemformulering. Dess *vision avec* tycks ibland hindra författaren att ta ett steg tillbaka från de redovisade händelserna och syna sina egna begrepp.

Författaren skriver på s. 35: "What I have done in this study should be compared in a balanced way to what I have not".

Vad man här vill efterlysa är inte flera källor, fördjupade arkivstudier, flera referenser, eller flera kontexter – härvidlag är allting på högsta tänkbara nivå. Det man som läsare efterlyser är utrymme för en ytterligare problematisering av avhandlingens objekt och begreppen för att fånga detta objekt. Det gäller inte minst det som måste anses vara studiens centrala del – sfärens kärna, så att säga – nämligen mötet mellan Mei Lanfangs konst å ena sidan och regissörerna Sergej Eisensteins, Vsevolod Meyerholds och Bertolt Brechts teori och praktik å den andra.

Mei Lanfangs konst och den så kallade Pekingoperan brukar beskrivas som en djupt traditionell konst med månghundraårig historia och rötter i en minst tusenårig kinesisk kulturtradition. Detta upprepades också i det mesta som skrevs under Mei Lanfangs besök i Sovjetunionen, som sågs som ett märkligt möte i realtid mellan två historiska världar – den mest uråldriga, den kinesiska, och den mest avancerade, femårsplanernas Sovjetunion.

Avhandlingsförfattaren ansluter sig ganska lojalt till uppfattningen om Pekingoperans uråldriga traditioner med Mei Lanfangs *dans* skådespeleri som en central del. Redan på sidan 27 sägs att de västerländska regissörerna som såg Pekingoperan i Moskva 1935: "will never possess what Mei Lanfang has got: an ancient theatre tradition deeply rooted in ritual and still fully intact".

Den historiska presensformen "what Mei Lanfang has got" gör det här oklart om detta *bara* är vad regissörerna i Moskva 1935 ansåg, eller om avhandlingsförfattaren delar denna uppfattning om den djupa traditionalismen med levande rötter i ritualen. Mitt intryck är att författaren delar den. Bristen på indexering gör det svårt att räkna upp alla tillfällen i som denna topos – Pekingoperans "uråldriga" men också "fortfarande levande teatertradition" – uppträder på avhandlingens 707 sidor. Men de

är många. Jag vill ta upp ett ytterligare citat:

“Mei Lanfang is an outstanding performer of female roles within a still living and fully intact ancient theatrical tradition. However, despite their differences of culture and stage conventions, the artistic programmes of the Mei troupe and the Europeans have more in common than it appears on the surface. Beijing opera is in rapid development and an object of many modern experiments. To which degree surely very few know at this point. No doubt for tactical reasons of theatre politics the organizers of the guest performances publicly stress its antiquity and popularity as a theatrical tradition, and present Mei as its prime reformer. This is neither quite true nor altogether wrong. Many – among them are the two German exiles arriving from Denmark for the occasion, Bertolt Brecht and Margarete Steffin – are to believe to see ancient authentic Beijing opera (whatever that means). Or tactically to pretend to do so” (s. 151).

Här väcks en rad frågor. Vi har en ”fully intact ancient theatrical tradition”, som dock, sägs det i nästnasta mening, ”is in rapid development and an object of many modern experiments”. Av taktiska skäl presenterades denna teater i Moskva som antik och samtidigt populär och med Mei Langfang som ”its prime reformer”. Många tror att de ser autentisk Pekingopera ”(whatever that means)” – eller ”pretend to do so”. En rad frågor väcks, varav den första utan tvekan är: hur ser avhandlingsförfattaren själv på Mei Lanfangs teater och dess ”fully intact ancient theatrical tradition”, som samtidigt har moderna drag? Om detta är ”neither quite true nor altogether wrong” – vad är, enligt författaren, då sant? Jag ser inte att detta problem utvecklas, att problematiseringen av själva utgångspunkten för studien – Mei Lanfangs tea-

ter och dess förhållande till uråldriga kinesiska traditioner – gått så långt som den borde. Även om 90% av alla författare som skrivit om Mei Lanfang talar i essentialistiska termer om den obrutna traditionen så är den inte oomstridd. I en artikel från 1999 (senare inarbetad i en bok 2007; bådadera i avhandlingens litteraturförteckning) har Joshua Goldstein analyserat Mei Lanfangs och hans medarbetare Qi Rushans insatser för att skapa den moderna Pekingoperan under 1910- och 1920-talen. Goldstein hävdar att Pekingoperan egentligen inte är uråldrig utan tvärtom en produkt av en mycket medveten och skicklig konstruktion:

“Though the genre of Peking opera seems encrusted in a thick patina of ancient tradition, it is in fact, fairly young and is in many ways a fine example of Eric Hobsbawms and Terry Ranger’s ”invented traditions”.”³

En uppfunnen tradition alltså, en tradition konstruerad för aktuella syften. Goldstein argumenterar eftertryckligt att Mei Lanfang och Qi Rushan av mycket heterogena element skapade det som kommit att kallas Pekingoperan. Detta var å ena sidan ett modernt, teoretiskt medvetet skapande av en ”fortida” tradition, varvid man så att säga plockade isär den kinesiska teaterns traditioner i dess delar och satte ihop dem igen. Å andra sidan var det ett bidrag till den nya, republikanska kinesiska nationella kulturen efter 1911, samtidigt som denna kultur gjorde det möjligt för Mei Lanfangs teater att bli en modern, oerhört framgångsrik showbusiness, för vilken just ”uråldrigheten” hade ett enormt marknadsvärde utomlands. Goldstein menar att Mei Lanfangs och Qi Rushans projekt präglades av ”tactical Orientalism”.

En frågan är hur författaren ser på ”traditionsproblemet” med Mei Lanfang och Pekingoperan, och hur hon värderar Joshua Goldsteins diskursanalytiska approach? Varför

3) Joshua Goldstein, ”Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1910-1930”, *positions: east asia cultures critique*, 7.2 (1999), s. 380.

diskuteras detta inte i boken? Det gäller dock det objekt som avhandlingen rör sig runt, som alla *dramatis personae* förhåller sig till och har sin uppfattning om.

Ett analogt problemkomplex som återkommer med stor frekvens i avhandlingen är ”det kinesiska tänkandet”. Den stora källan till föreställningen om det kinesiska tänkandet som skilt från det västerländska — med en mer eller mindre obruten mångtusenårig tradition, där den kinesiska skrifttraditionen med ”dif-fusa” tecken (med ikoniska rötter) istället för indoeuropeiskt alfabet skapat ett annat förhållande mellan tecken och symboler, mer knutet till ritual än till västerländska differenser — är fransmannen Marcel Granets bok från 1934. Eisenstein var en stor beundrare den. Men Granets mera långtgående teorier är inte oomstridda. Haun Saussy har bl a i sin artikel ”Outside the Paranthesis” (2000, också i avhandlingens litteraturförteckning) diskuterat och dekonstruerat hur en tradition från Granet lever vidare, som det tycks alltmer livaktigt ju mindre de som bygger på den faktiskt vet något om Kina, kinesisk filosofi och kinesisk skriftkultur. Kina och ”det kinesiska tänkandet” projiceras av franska post-strukturalister som t ex Julia Kristeva som en *motsats* till logocentrismen i västerländskt tänkande, som sägs ha nått vejs ende.⁴

Inte bara föreställningen om den ”traditionella” Pekingoperan skulle ha kunnat problematiseras mera i avhandlingen. Så borde också ha skett med de populära föreställningarna om det ”uråldriga kinesiska tänkandet”, inklusive yin/yang-komplexet, föreställningar som i högsta grad är traderade och som egentligen främst har sin styrka genom traderingen — ja, som ”invented traditions”. Särskilt iögonfallande är detta i avsnitten om regissören och teoretikern Sergej Eisenstein.

Frågan bli alltså: Varför problematiseras inte ”det kinesiska tänkandet”, trots att avhandlingsförfattaren i sin litteraturlista sänder med

4) Haun Saussy, ”Outside the Paranthesis (Those People were a Kind of Solution)”, *MLN* vol. 115, No. 5 (2000), s. 849-891.

verktygen för en sådan problematisering?

Titeln på avhandlingen, *The Mei Lanfang Effect* rymmer i sig ett citat. Den hänvisar till Bertolt Brechts kända artikel ”Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst” som för många forskare och teatervetare i Väst faktiskt var den första introduktionen till den kinesiska teatern och Mei Lanfangs konst. Genom en omläsning som aktualiserar alla tänkbara för- och sidoarbeten (inklusive tidigare oanvända källor) av Brecht och hans medarbetare, särskilt Margarete Steffin, och konfronterar dessa med andra beskrivningar kommer Risum fram till en skarpt kritisk värdering av Brechts artikel som kunskapskälla av den kinesiska teaterns tekniker och symbolspråk och av hans ”ultra-rationalistiska” blockeringar. Här är hon enig med andra forskare som Min Tian, som menar att Brecht helt misstolkar den kinesiska teaterns verknytningsmedel för sin kritik av den naturalistiska illusionsteatern och Stanislavskijs psykologism.⁵ Hennes viktiga bidrag, som säkert kommer att väcka diskussion inom Brechtforskningen, är en djup kontextualisering, som klargör både Brechts komplicerade förhållande till Stanislavskijs psykologiska skådespelarteori och den sovjetiska realismdebatten och hans begränsade förståelse av (och samtidiga villighet att hämta bränsle från) andra teaterkulturer.

De som enligt Janne Risum såg djupast in i och var mest mottagliga för den kinesiska teaterkonsten och den raffinerade ambivalenta semiotiken i Mei Lanfangs skådespeleri var Vsevolod Meyerhold och hans arvtogare Sergej Eisenstein. När Min Tian också kritiserar Meyerholds reception av den kinesiska teatern i ungefär samma termer som han kritiserar Brechts visar det sig emellertid att Janne Risum inte är enig med den amerikansk-kinesiske forskaren.⁶ Frågan inställer sig:

Om Min Tian har rätt vad gäller Brechts ut-

5) Min Tian, ”’Alienation-Effect’ for Whom? Brecht’s (Mis) interpretation of the Classical Chinese Theatre, *Asian Theatre Journal*, vol. 14, No. 2 (Autumn, 1997), s. 200-222.

6) Min Tian, ”Meyerhold Meet Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful”, *Comparative Drama* 1999, No. 2 (vol 33), s. 234-269.

nyttjande av den kinesiska teaterestetiken för sin anti-illusionism, varför har han fel när han avvisar att Meyerholds teori och praktik inspirerats av den kinesiska teaterkonsten? Om Bertolt Brechts teoretiserande – som Risum menar – var ren konstruktion, var inte Meyerholds och Eisensteins det också? Författaren borde här ha stannat upp narrationens ström och kritiskt diskutera argumenten för och emot.

Analysen av Meyerholds andra version (dedicerad till Mei Lanfang, 1935) av Griboedovs klassiska komedi *Snillets förbannelse* (*Woe to Wit*, s. 427-484) är en tour de force av arkivarbete och omläsning av kända källor, kontextualisering och rekontextualisering. Här visar Risum en skicklig teaterhistorikers förmåga att rekonstruera både intentionerna i och receptionen av en föreställning i det förflutna. Detta arbete kommer otvivelaktigt att ge föreställningen en ny status i Meyerholds verk, så att den inte längre bara betraktas som en revidering av versionen från 1928 utan ses som ett självständigt verk.

Allra längst när Risums tolkningsarbete i kapitlet om Eisenstein. Meyerholds främste elev, filmregissören, teatermannen, konstteoretikern, polyglotten m m Sergej Eisenstein var säkerligen den i Moskva 1935 som på det djupa sättet upplevde mötet med den kinesiska teaterns mästare. Hans initierade analyser av Mei Lanfangs konst och hans kreativa ”översättning” av vissa element därav har länge varit okända eller oåtkomliga för annat än ett fåtal forskare. Först postumt (1968) publicerades på ryska texten till hans stora essä om ”Trollkarlen från Pärönträdgården”. Risum gör nu, med mobilisering av alla tryckta och otryckta primär- och sekundärkällor, den definitiva kritiska genomgången av denna nyckeltext och dess inre och yttre historia. Redan härför kommer Eisensteinforskningen att vara henne tack skyldig. Än mer betydande, och av intresse för en större krets, är hennes detaljerade rekonstruktionen av omständigheterna kring den timslånga film som Eisenstein i hemlighet spelade in med Mei Lanfang och som nu måste

anses definitivt försvunnen. I sin mikroanalys av de bevarade två (2) minuterna av filmen demonstrerar Risum ett maximum av skicklighet och forskarintuition. En verklig nyhet är de omfattande kommenterade utdragen ur regissörens föreläsningsmanuskript från filmhögskolan VGIK i samband med det kinesiska gästspelet, vilka ingen forskare tidigare använt. Här behandlas konventionerna i den kinesiska teatern i samband med grundläggande frågor om scenisk expressivitet i allmänhet. Även föreläsningarna om den ryske målaren Serovs porträtt av skådespelerskan Ermolova visar sig i Risums analys vara djupt påverkade av mötet med Mei Lanfang. Det är dock bara i sina opublicerade arbeten som Eisenstein låter den kinesiska tematiken klinga fullt ut, i motstånd mot det Stalinstyrda sovjetiska nuet. Erfarenheter av asiatisk konst och särskilt yin/yang-tanken återfinns i Eisensteins sista film, torson *Ivan den förskräcklige* (573-607), som konstnärligt sett är det viktigaste av de många ekon av Moskvamötet 1935 som avhandlingens senare delar diskuterar. Få gjorde kopplingen mellan Asien och Eisenstein när filmen var ny (undantaget var den store franske filmkritikern André Bazin, som gjorde det utan inblick i Mei Lanfang-gästspelets betydelse).⁷

Mångfalden och rikedomerna i Janne Risums *The Mei Lanfang Effect* är överväldigande. Att hålla samman det enorma stoffet ställer betydande krav på läsarens uthållighet. Framställningen behåller dock sitt grepp tack vare att den är på en gång medryckande och samtidigt oavbrutet inbjuder till reflexion och omtänkning av det redan lästa. Den förutsätter en läsare som är villig att använda sin tid till att fördjupa sig i vad som – därom övertygar oss avhandlingen – var ett av nittonhundratalets kultur- och teaterhistorias säregnaste möten. Mötet 1935 påverkade djupt de av de närvarande som var beredda att möta det främmande i Mei Lanfangs gestalt och låta detta främmande belysa deras egen värld.

7) Bert Cardullo (ed.), *Bazin at Work. Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, New York and London: Routledge 1997, s. 99-103.

Janne Risum har gjort resan tillbaka i tiden, rekonstruerat det som då ägde rum och på så sätt – som den av henne citerade Marc Bloch (s. 34) säger – gjort det förflutna mer fyllt av mening än det en gång var. Samtidigt har hon också, indirekt men ändå med stor skärpa, vänt ljuset mot vår egen tid och vårt sätt, eller våra sätt, att se på möten med det främmande.

”Utanförstående” brukar ibland anses vara en belastning, identifikation ett högsta ideal. Men det finns ett förstående utanförstående som är kreativt och dialogiskt. Den ryske filosofen Bachtin, som ofta är tyst närvarande i Janne Risums avhandling, talade om ”utanförvarandet” eller *exotopy*, som det brukar översättas till engelska. Han formulerade saken med dessa ofta citerade ord:

”Det är först i en annan kulturs ögon som en främmande kultur kan komma djupare och fullödigare i dagen (men inte i hela sin fullhet, ty åter andra kulturer skall komma och se och förstå ännu mer). En innebörd röjer sina djup sedan den mött och sammanträffat med en annan, främmande innebörd: mellan dem inleds en dialog, som övervinner slutenheten och ensidigheten i dessa innebörder, i dessa båda kulturer. Till den främmande kulturen ställer vi nya frågor som den inte ställt sig själv, i den söker vi svar på våra frågor och den främmande kulturen svarar genom att öppna nya sidor hos sig själv för oss, nya meningsdjup”.⁸

Ingen bok kan återskapa det förflutna. Detta är heller inte avsikten med den överflödande rika, detaljskarpa och insiktsfulla avhandlingen *The Mei Lanfang Effect*. Den är ett djärvt och lyckat försök att förstå det förflutna och det främmande, i Bachtins anda, och samtidigt demonstrera förutsättningarna för en sådan förståelse.

8) Michail Bachtin, ”Svar på en fråga från *Novyj mir* [1970]”, *Det dialogiska ordet*, övers. av Johan Öberg, Gräbo 1988, s. 13.

Texten är skriven på en lättläst engelska, som förefaller idiomatisk trots att författaren inte väjer för ordlekar och ironiska formuleringar när sådana är på plats. Alla citat på ryska i avhandlingen ges i en engelsk översättning som, så vitt jag kunnat kontrollera, är korrekt och mycket användbar.

Ingen läsare med intresse för teaterkonstens villkor och verkningssmedel under 1900-talet kommer att återvända opåverkad efter att ha gjort resan med Janne Risum till Moskva 1935 – och tillbaka till vår tid.

Opposition ved Janne Risums disputatsforsvar

Af Live Hov, anden opponert

Metode og struktur

Janne Risums doktoravhandling *The Mei Lanfang Effect* er resultatet av en imponerende forskningsinnsats, og avhandlingen bærer preg av stor faglig kompetanse. Det er et særdeles innholdsrikt og omfangsrikt verk, men både det usedvanlige formatet og håndteringen av det vidt forgrenede stoff innbyr også til kritiske spørsmål angående valg av metode, perspektiv og fokus. Selve avhandlingens tekst er på 707 sider, og i tillegg kommer en seksjon på 441 sider, som består blant annet av et utførlig resymé på dansk, en bibliografi på 73 sider og et noteapparat som omfatter 2793 noter fordelt på 311 sider. Alt i alt fyller avhandlingen altså 1148 sider, og etter min vurdering er den simpelthen alt for lang, med sin overflod av temaer, hovedspor og sidespor i mange retninger, forhistorie, "kjernehistorie" og etterhistorie.

Under lesning av avhandlingen føler man seg nærmest bombardert av facts: personnavn, årstall, datoer - og faktisk også klokkeslett; i lange perioder følger vi begivenhetenes gang så å si time for time, av og til nesten minutt for minutt. Mye er i høy grad interessant, men ofte føres vi som lesere ut på lange og ganske krevende vandringer som ikke alltid virker klart motivert. Kort sagt: det er en gjennomgående tendens til at urimelig mange historiske detaljer, omstendigheter og personer er tatt med, i den grad at grundigheten og fullstendigheten skygger for de mest sentrale linjene.

Overordnet fremstår avhandlingen som en historisk undersøkelse, som omfatter både politisk historie - især russisk og kinesisk - og teaterhistorie. Som det fremgår av den detaljerte fremstillingen og det omfangsrike noteapparatet, er arbeidet først og fremst basert på omfattende arkivstudier, og på kildekritisk behand-

ling av arkivmaterialet. Man savner imidlertid en bevissthet om relevante historieteoretiske retninger som kunne ha bidratt til et fastere metodisk grep i disponeringen av det enorme materialet. Klarere kriterier for relevans og for den analytiske bruk av de enkelte aspekter ville utvilsomt ha fått konsekvenser for avhandlingens lengde - og bredde.

Ideen om å benytte Mei Lanfangs gjestespill som et *case* og dermed som kilde til forståelsen av bredere kulturelle og estetiske strømninger, i dette tilfellet især mellomkrigstidens teater og film, fungerer ikke helt etter sin hensikt i avhandlingens helhet. Dels fører den historiske mikroskoperingen til en så fullstendig - og omstendelig - gjengivelse av hendelsesforløpet at begivenheten knapt nok får representativ karakter, fordi forfatteren ikke i tilstrekkelig grad har sortert, løftet frem og valgt fra i massen av detaljer. Dels kommer selve avhandlingens *case* periodevis ut av fokus, fordi det er lagt så mange forstudier og sidehistorier inn for å belyse eksemplet.

Selve fremstillingsformen, avhandlingens struktur, er ifølge forfatteren basert på den narrative montasje. Den positive effekten av en slik struktur er en viss dynamikk og variasjon i fremstillingen, men formen virker samtidig litt tilfeldig og springende, med de stadige skift i fokus, tematikk, geografisk kontekst og historisk tid. Selve komposisjonen kommer dermed til å stille seg i veien for avhandlingens akademiske klarhet og stringens.

Hensikten med en historisk presens som gjennomgående narrativ form skulle være å unngå den entydige, autoritative fortellerstemme, men etter min mening er effekten av dette valg negativ snarere enn positiv. Når absolutt alle historiske hendelser og forløp, i stort og

smått, gjengis i presens, kommer fremstillingen til å mangle en bevisst stillingtagen til de begivenheter som beskrives, og det hele kommer til å virke like betydningsfullt. Heller enn å unngå en ”entydig autoritativ forteller”, burde forfatteren av en historisk undersøkelse nettopp benytte seg av sin faglige autoritet, både i redigeringen av materialet og i den endelige fremstillingen av stoffet.

Avhandlingens ”økonomi”: noen sidespor - og et savn

For å konkretisere vurderingen av avhandlingens urimelige omfang vil jeg nevne noen eksempler på avsnitt som kunne vært strøket, fordi stoffet synes å danne sidespor eller i noen tilfeller blindspor. ”Exit Piscator” (ss. 500-512) og ”Mission to Moscow” (ss. 613-636) handler begge om personer som i sin tid var involvert i Mei Lanfangs gjestespill, men her gjelder det begivenheter i ettertid som slett ikke forbindes med avhandlingens hovedtema. Et annet eksempel er ”An Actor prepares, and an actress plays Hamlet” (s. 484-497), som er en omtale av aktivitetene i Stanislavskijs siste, operadramatiske studio. Her forekommer blant annet en beretning om Stanislavskijs elevoppsetning av Puccinis opera *Madame Butterfly* i 1937. Men avhandlingsteksten kommenterer ikke hvordan dette skulle forholde seg til temaet Mei Lanfang-effekten, bortsett fra at det inngår i et ”Europeisk-Asiatisk perspektiv”. *Madame Butterfly* var imidlertid etablert som en del av det europeiske standardrepertoar på operaens område, og tittelrollen selv har ikke mye til felles med Meis *dan*-roller, bortsett fra at hun er ”asiatisk”. Avsnittet virker dermed umotivert i den aktuelle sammenheng.

En tilsvarende innvending kan knyttes til beskrivelsen av den kvinnelige skuespiller som fikk aksept for sitt ønske om å spille Hamlet, også i Stanislavskijs operastudio. Med dette gikk Stanislavskij inn i et område som er relatert til både Shakespeares og Mei Lanfangs scenetradisjon, men med omvendt fortegn, konstateres det her. Hvordan denne *omvendte*

praksis skulle være relevant og interessant i diskusjonen om effektene av Mei besøk, kommenteres ikke hverken fra eller til.

Det er nærliggende å peke på at en mer selektiv utvelgelse av stoff kunne ha gitt plass til annet materiale som savnes i avhandlingen, nemlig illustrasjoner. Årsaken er åpenbart ikke mangel på billedmateriale fra gjestespillet; tvært i mot presenteres leserne både for en serie fotos og et kort filmklipp, som i begge tilfeller analyseres ”ekfrastisk”, altså via utførlige billedbeskrivelser (ss. 229-258). Underveis i avhandlingen omtales også flere andre bilder, som man gjerne ville ha sett med sine egne øyne. Spørsmålet er dermed hvorfor forfatteren har unnlatt å vise oss de omtalte bildene, ikke minst av Mei Lanfang i kunstnerisk utfoldelse?

Genders on stage

Ett av avhandlingens fire hovedperspektiver er altså *genders on stage*, hovedsakelig knyttet til Mei Lanfangs sceniske spesialitet som mannlig fremstiller av kvinneroller (*dan*). Det var utvilsomt dette kvinnelige rollefag som gjorde Mei særlig interessant for Vestens teaterfolk, især fordi mannlige kvinnefremstillere ikke lenger eksisterte som en integrert del av den vestlige teatertradisjon. Denne konvensjon ble dermed oppfattet som arkaisk og autentisk, og paradoksalt nok ble Meis spillestil som *dan* samtidig oppfattet som moderne, eller nærmest modernistisk, fordi den var stilisert, formalisert og ikke-naturalistisk, og dermed *teatral*.

En slik oppfattelse kommer klart til uttrykk i følgende formulering av Meyerhold: ”To have a male actor perform a woman is the highest form of conventional theatricality” (sitert s. 172 og 698). Spørsmålet er hvorfor Meyerhold, Eisenstein og mange andre vestlige teaterfolk var så fascinert av denne formen for teatralitet, i den grad at de vurderte å adaptere den? Det enkle svaret er vel at teatraliteten føyer seg inn i deres kunstneriske preferanser, jf. blant annet Eisensteins karakteristikk av den sovjetiske kunsten på 1920-tallet: ”the culture of the image, that is, the culture of the high poetic

form" (s. 172, skrevet 1935). Men dette leder videre til et mer komplisert spørsmål: hvorfor er nettopp en mann som spiller en kvinne et uttrykk for teatralitet, for "tegnets kultur" og for "den høye poetiske forms kultur"? Dette spørsmålet ble faktisk diskutert lenge før Mei Lanfangs tid, blant annet av forfatteren og teatermannen Goethe, i det korte essayet *Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt* (1788). Eisenstein hentyder for øvrig litt indirekte til dette essay, i sin dagbok fra 1947 (omtalt og sitert i avhandlingen ss. 606-607).

I Goethes essay diskuteres tittelens tema dels generelt, og dels med særlig fokus på en spesiell forestilling han hadde sett i Roma, nemlig Carlo Goldonis komedie *La Locandiera*, egentlig "Vertshusholdersken", men bedre kjent i Skandinavia under tittelen *Mirandolina*, som er den kvinnelige hovedperson. Da Goethe så henne på en romersk scene, ble hun altså spilt av en mann, i overenstemmelse med en særegen lokal konvensjon. Både i Roma og i andre mindre byer i Vatikanstaten ble alle kvinneroller, både i skuespill, opera og ballett, spilt av menn gjennom det meste av 1600- og 1700-tallet. Pavemakten overholdt et slags forbud mot kvinnelige aktører på offentlige scener, åpenbart ut fra "moraliske hensyn", selv om en slik begrunnelse knapt nok finnes eksplisitt formulert. Adskillige skribenter fra samtiden, fortrinnsvis utenlandske tilreisende, har kommentert denne spesielle teatral praksis, herunder altså Goethe. Og i motsetning til nesten alle de andre kommentatorer, skrev Goethe meget positivt om *kvinneroller spilt av menn* i dette essay, hvor han utviklet temaet til en diskusjon om teatral mimesis og illusjon.

Goethes konklusjon er at han, til tross for en viss skepsis på forhånd, følte en særlig fornøyelse som tilskuer i det romerske teatret. Og ved nærmere ettertanke kom han frem til følgende forklaring:

"I en sådan forestilling forble imitasjonens idé, selve kunstens tanke, hele tiden levende. (...) Hva vi her fant, var fornøyelsen av å se ikke tin-

gen selv, men dens imitasjon" (min oversettelse).

Lesley Ferris har påpekt at Goethe faktisk synes å antyde at "men make better women",⁹ men som jeg har argumentert for i en annen sammenheng, er dette likevel ikke representativt for Goethes syn.¹⁰ Hans essay er ikke desto mindre interessant, fordi hans diskusjon så å si gjenopstår i forbindelse med Mei Lanfang. Det er i begge tilfeller tale om et "fremmed blikk" på en gitt teaterkonvensjon, hvor konvensjonens form for teatral mimesis i neste instans blir oppfattet som et høyere kunstnerisk prinsipp.

Teatralitet med omvendt fortegn?

Ifølge Meyerholds kommentar (sitert ovenfor) er en mann som spiller en kvinne det høyeste uttrykk for "conventional theatricality", og i avhandlingen siteres også en mer omfattende kommentar skrevet i 1928 av den russiske skuespillerinnen Vera Yureneva, etter et besøk i Beijing (ss. 134-135). Yureneva går så langt som til å tenke, nærmest mot sin vilje, at kvinner ikke er nødvendige i teatret i det hele tatt! Det påfallende ved diskusjonen om temaet menn i kvinneroller, slik den kommer til uttrykk både i slutten av 1700-tallet og i første del av 1900-tallet, er at ingen tilsynelatende stiller det samme spørsmål med motsatt fortegn. Hvis en mann som spiller en kvinneverole fremtrer som særlig teatral, må det omvendte vel også være tilfellet, altså at en kvinne spiller en mann?

I vestlig teater finnes jo en tradisjon for nettopp dét, nemlig de såkalte bukseroller, som var svært utbredt både i 1700- og 1800-tallets teater, og som stadig finnes i operarepertoaret, for eksempel Cherubino i *Figaros bryllup* og Octavian i *Rosenkavaleren* - og mange andre, ikke minst i barokkoperaen. Også fra oppførelser av Shakespeares komedier kjenner vi i dag flere eksempler på den kvinnelige skuespiller som

9) Lesley Ferris: *Acting women: images of women in theatre*, 1990, s. 55, og samme forfatters *Crossing the stage: controversies on cross-dressing*, 1993, ss. 53, 55.

10) Se evt. min artikkel "The 'women' of the Roman stage - as Goethe saw them", i *Theatre History Studies*, vol. XXI, 2001.

spiller mann, men da i en noe annen versjon: som spill i spillet. Opprinnelig ble publikum presentert for en dobbelt forkledning når Viola og Rosalind, i *Twelfth Night* og *As you like it*, opptrådte som menn, for alle kvinneroller ble jo spilt av unge gutter på Shakespeares tid. I Violas og Rosalinds tilfeller var det dermed tale om både *cross-casting*: at en rolle besettes med en skuespiller av motsatt kjønn, og *cross-dressing*: at en rollefigur gir seg ut for å være en person av motsatt kjønn, i visse scener. Et eksempel på sistnevnte variant er Brechts Shen Te, som spiller sin fiktive fetter Shui Ta, i *Det gode menneske fra Sezuan*. Ofte benyttes imidlertid *cross-dressing* som en samlebetegnelse for begge kategorier; det vil også være tilfellet i den videre fremstilling.

Mei Lanfang representerte altså den historisk mest utbredte varianten av scenisk forkledning: mann i kvinnerolle, og det er denne modellen som til stadighet kommenteres i faglitteraturen. Når man kan få inntrykk av at den sceniske *cross-dressing* bare er blitt oppfattet som teatral når menn spilte kvinner, skyldes det muligvis at de mannlige kommentatorene har vært mest oppptatt av hva (andre) menn kan i kunsten. *Cross-dressing* er en meget krevende disiplin, både teknisk og kunstnerisk, fordi den baserer seg på en særlig avansert mimesis, hvor skuespilleren ikke primært kan ta utgangspunkt i seg selv. At en mann behersker noe så grenseoverskridende og vanskelig som å spille en kvinne, kan ha virket så overveldende på mannlige forfattere og teoretikere at de rett og slett har glemt å diskutere det motsatte alternativet, nemlig kvinner i mansroller, selv om den kunstneriske prosessen skulle være ganske tilsvarende. I den foreliggende avhandlingen har forfatteren altså også oversett denne muligheten for en problematisering av diskursen omkring Mei Lanfangs kvinnefremstilling.

I avhandlingen omtales en gruppe russiske skuespillerinner som arrangerte "a mock trial", hvor tidens mannlige dramatikere ble anklaget for skrive for få kvinneroller (s. 71, årstall fremgår ikke). Meyerhold spilte med i denne fiktive

rettsak som rådgiver for aktoratet og argumenterte for at kvinner burde overta menns roller både på scenen og i det virkelige liv. Kvinner burde spille både Khlestakov (i Gogols *Revisoren*), Don Juan og Hamlet, hevdet Meyerhold ved denne anledning. Det nevnes videre at han i 1931 satte opp et skuespill, hvor hovedrollen er en skuespillerinne som opptrer som Hamlet to ganger i løpet av handlingen. Det dreier seg for så vidt om et spill i spillet, men på fiksjonsnivået er det samtidig tale om *cross-casting*, hvor en kvinne spiller en mann. På denne bakgrunn kunne det vært interessant om forfatteren hadde sammenholdt de omtalte begivenhetene med Meyerholds utsagn om at en mannlige skuespiller som spiller en kvinne representerer den høyeste form for teatralitet. Hva kan han ha ment om den omvendte praksis?

Off stage genders?

Nært forbundet med synsvinkelen *genders on stage* er forholdet mellom Meis status og image som *dan*-skuespiller og hans private personlighet og identitet, *off stage*. Følgende sitat fra avhandlingens innledende redegjørelse for *genders on stage* kan danne utgangspunktet for videre diskusjon: "Transvestism and the professional theatre have also always been related". (...) legal incrimination against actors, dancers and performers became standard practice for centuries throughout the history of the theatre. The practice of stage transvestism was associated with sexual perversion, or at best tolerated as the low-status licence of the acting profession, or the prerogative of stage buffoons" (s. 17).

Man får inntrykk av at begrepet "stage transvestism" her anvendes som synonymt med *cross-dressing* i betydningen *cross-casting*, som jo var den helt dominerende konvensjon i vestlig teater opp til 1500/1600-tallet. I denne historiske sammenheng stemmer det ikke at "scenisk transvestisme" generelt ble assosiert med seksuell perversjon, selv om man nok kan finne eksempler på det. Menns opptreden i kvinneroller ble heller ikke oppfattet som en form for klovnespill; det var rett og slett en integrert del av ti-

dens teaterkonvensjon. I 1930-årene, derimot, var jo menn i kvinneroller så godt som avskaffet i Vestens teater, i alle fall i en seriøs kontekst, så på det tidspunkt kunne Mei Lanfang og hans opptreden tilsynelatende danne grobunn for mistanker om seksuelle avvikelser med derav følgende moralsk fordømmelse.

Det synes å fremgå av avhandlingen at Mei ikke var homoseksuell, men temaet russisk og kinesisk syn på homoseksualitet berøres likevel flere ganger (bl.a. ss. 158-59, 255-56). I det ene tilfellet antydes en teori om hvorfor Eisensteins filmopptagelse av Mei så å si forsvant i årevis. Meis opptreden kan ha vært oppfattet som "a male drag show: dressed up as a woman, a man is flirting with the camera and with another man", heter det her (s. 255). I en annen sammenheng nevnes det - som et ironisk poeng - at Eisenstein deltok som aktivt medlem av den offisielle mottagelseskomité ved gjestespiellet, til tross for myndighetenes ønske om å kontrollere og ensrette kunstnerne."Eisenstein the homosexual Clown with bravado promotes Mei the Woman", lyder den ledsagende kommentar (s. 163), og meningen må være at offentligheten oppfattet ham som en slags kvinne, eller i alle fall som transvestitt, fordi de assosierte ham med hans kvinnelige rollefigurer.

Blant avhandlingens mange referanser til Eisenstein finnes som nevnt også omtale av hans dagbok fra 1947, hvor han er opptatt av temaer som sirkelens symbolikk, karnevalet, rollebyttet, yin og yang, østlige og vestlige teaterformer hvor alle roller spilles av menn (ss. 606-607). Det hele knyttes til androgyni og biseksualitet. Mei Lanfang og hans teater nevnes som ett blant flere aspekter i disse dagbokopptegnelsene, men det er uansett relevant å knytte tematikken til avhandlingens overordnede perspektiv. Spørsmålet er altså: Hvordan spilte temaer som androgyni, biseksualitet og homoseksualitet inn i "the Mei Lanfang effect", og særlig i relasjon til Eisenstein, som ifølge forfatteren var den viktigste eksponenten for denne effekten? Var Eisensteins fascinasjon av

Meis kunst delvis betinget av homoerotiske assosiasjoner?

Walls and genders

Meis Lanfangs opptreden i *dan*-faget berører også et annet av avhandlingens fire hovedperspektiver, nemlig *Walls*, som står for den kulturelle dikotomi Øst-Vest, eller Asia-Europa. Når man leser om de vestlige teaterfolks begeistrede reaksjoner, får man tydelig inntrykk av at anerkjennelsen ikke bare skyldes Meis beherskelse av den kunstneriske "female impersonation", men også at denne utspiller seg innenfor en fremmedartet og mer "teatral" teatertradisjon. I Beijing-operaen opptrer både mannlige og kvinnelige karakterer annerledes enn i Vestens teater, men kvinnerollene fascinerer i særlig grad. Forfatteren presiserer at Mei spilte mange forskjellige slags kvinneroller innenfor Beijing-operaens typegalleri, ikke kun de blyge lotusblomster, men også blant annet "the female warrior". Ikke desto mindre kan man få inntrykk av at de sarte og sky har gjort størst inntrykk ved gjestespillene.

I avhandlingens introduksjonskapittel, under redegjørelsen for synsvinkelen *Walls*, nevnes Edward Said og hans begrep orientalisme (s.12), som er et kritisk uttrykk for den tradisjonelle Øst-Vest dikotomi, altså at Vesten tradisjonelt har oppfattet Østen som "feminin", irrasjonell og i bunn og grunn svak, mens Vesten selv omvendt representerer det maskuline, rasjonelle og kraftfulle.¹¹ Ifølge Suids argumentasjon har europeiske forfattere, kunstnere og forskere fra opplysningstiden og fremover skapt et bilde av Orienten, som gjorde den til et omvendt speilbilde av Vesten, med den orientalske person som "*the essentialized Other*". Allerede her i introduksjonen fremheves det videre at hele det kinesiske gjestespill kan ses som et uttrykk for den mentale Øst-Vest-akse, fordi det åpenbart var iscenesatt eller arrangert nettopp for å fremheve det denne aksens representerte. Senere (s. 86) nevnes det mer spesifikt at den tilsiktede propagandaeffekt ved besøket, fra de

11) Edward W. Said: *Orientalism*, London 1995.

sovjetiske myndigheters side, var ”to serve up a weak and feminine feudal China to a Soviet macho culture”. Her trekkes altså orientalisme-perspektivet direkte inn i diskusjonen, men spørsmålet er om det kunne ha vært utnyttet bedre i avhandlingen som helhet. Forbindelsen Øst/Vest går som en rød tråd gjennom hele fremstillingen, men de to poler er ikke like vektige, for langt de fleste ”stemmer” som høres, er jo vestlige, inkludert forfatterens egen. Dermed kunne man mene at orientalisme-perspektivet også er relevant i vurderingen av selve diskursen omkring Mei og hans kunst. På et overordnet og politisk nivå lå det altså en klar propagandahensikt bak gjestespillet, basert på en ”orientalistisk” oppfattelse av kinesisk kultur generelt og Beijing-operaen spesielt. På denne bakgrunn kunne avhandlingen med fordel ha trukket linjene videre til de involverte vestlige observatører. I hvilken grad kan Meyerhold, Eisenstein og de andre teaterfolkene ha oppfattet Meis kunst med et - ubevist - orientalistisk blikk?

The Show and the Gaze

De spørsmål som hittil er diskutert, kommer selvfølgelig an på øynene som ser, tilskuerens *blikk*. Dette blikk er alltid en vesentlig faktor i teater, for som Erika Fischer-Lichte har markert via selve tittelen på en av sine bøker, er teatret pr. definisjon et samspill mellom *The Show and the Gaze (of theatre)*.¹² Her kommer blant annet teatrets etablerte konvensjoner i fokus, for både det som vises, og det som ses, er i mange henseender bestemt av tradisjoner og forventninger til hvordan fiksjonens elementer skal gestaltes og fortolkes. Men hverken *the show* eller *the gaze* er jo endimensjonalt eller entydig, heller ikke samspillet mellom dem. Når teatret benytter seg av *cross-casting* og *cross-dressing* er visse aspekter av den potensielle flertydighet så å si satt i system, og i moderne teori har man blant annet søkt å belyse disse dimensjoner ved hjelp av det såkalte *queer*-perspektiv.

Den amerikanske litteraturforsker og filosof

12) Erika Fischer-Lichte: *The show and the gaze of theatre. A European perspective*, Iowa City 2003.

Judith Butler er som kjent det store navn innenfor *queer theory*, men også desiderte teater- og performanceforskere har utnyttet og videreutviklet hennes teorier. *Gender og genders on stage* utgjør altså i utgangspunktet to av avhandlingens fire synsvinkler, og det kunne ha vært interessant å se disse spørsmålene i lys av den nyeste teorien på området. Avhandlingens riktige bibliografi omfatter faktisk en bok om *Cross-Dressing in Chinese Opera* (av Siu Leung Li), hvor slike teoretiske perspektiver i høy grad er inkludert.¹³ Flere av kapitlene belyser temaer som overlapper viktige aspekter i avhandlingen, som det fremgår av følgende stikkord fra kapitloverskriftene: ”A theatre of cross-dressing. A revisionist History”, ”Un/queering the Latently Queer and Transgender Performance”, ”Gender and Performance: Crossing Reality/Fiction and Acting of the Other Sex” og ”The Last Female Performer: Wen Ruhua and His Aesthetics of Male Transvestism”. Her benyttes blant annet teoretikere som Lesley Ferris, Laura Mulvey og Judith Butler, og uansett om man er tilhenger eller motstander av *queer theory* som sådan, kunne perspektiver fra dette feltet ha nyansert og komplementert avhandlingens diskusjoner.

Das Ewig-Weibliche?

På avhandlingens tittelside har forfatteren siteret det berømte Chorus Mysticus fra Goethes *Faust II*, selve avslutningen av dikterens store verk. De aller siste ord i dette kor lyder som kjent ”*Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan*”, og sitatet er tilsynelatende valgt for å poengtere at den mannlige skuespiller Mei Lanfangs kvinnefremstilling ble oppfattet som det perfekte uttrykk for det evig kvinnelige - selve essensen av kvinnen (jf. referansen til sitatet s. 18). Hvis dette er den underliggende intensjonen, blir sitatet samtidig en illustrasjon av Goethes egne vurderinger i det omtalte essay om *Frauenrollen durch Männer gespielt*, altså noe i retning av at ”men make better women”.

Det siterte korverset som helhet er langt fra

13) Siu Leung Li: *Cross-dressing in Chinese opera*, Hong Kong 2003.

enkelt å forstå, men det dreier seg neppe om teater og skuespillerkunst. ”Først hele det levende livet åpner for det uendelige perspektiv, som er dragingen mot det Andre, det kvinnelige, det (for ’mannens bryst’) objektive”, heter det i *Faust*-oversetteren Per Øhrgaards kommentar. Åse-Marie Nesse, som har oversatt *Faust* til norsk, mener at verket klinger ut i en lovsang til den nådefulle, forløsende kjærligheten, Det Evig-Kvinnelige.¹⁴ Med dette er vi inne i metafysiske, religiøse sfærer som strekker seg langt ut over avhandlingens *Walls, Genders, Genders on stage og Avant-Gardes*, og sitatet virker strengt tatt ikke særlig velvalgt som nøkkeltekst eller motto.

Under alle omstendigheter er det selvfølgelig avhandlingens innhold som teller. Det er all grunn til å fremheve verkets store kvaliteter og betydning, som en rikholdig kilde til ny kunnskap og interessante perspektiver både for teatervitenskapen og for tilstøtende kulturhistoriske disipliner.

14) Per Øhrgaard: *Goethe. Et essay*, København 1999, Åse-Marie Nesse: *Faust*, del II, Oslo 1999.