

goonda, som er leder af en bande gadedrenge, der oplæres til tiggeri og røveri. Disse scener og mødet i slumkvarteret med en elendig drukkenbolt er fortalt med ret stor kraft, og filmen indeholder en meget rørende episode, i hvilken en fattig kone tager sig kærligt af Munna for en nat — denne kone er i virkeligheden hans moder, men ingen af dem genkender den anden.

Slutningen er noget konstrueret, men i den rette dickens'ske ånd. Munna bliver adopteret af et velhavende ægtepar (manden er en stor veksellerer, over hvis demonstrativt engelske vaner der satiriseres let), hos hvilket han bliver lykkelig og forkæles ikke så lidt. En dag bliver han opsporet af sin rigtige moder, og da hans plejeforældre indser, at alle de fordele de kan give ham intet er værd mod hans virkelige moders kærlighed, giver de afkald på ham (plejemoderen kan ikke selv få børn). Og filmen ender med, at moder og søn hånd i hånd vandrer tilbage til Bom-bays fattigkvarter.

Fejlene i „Munna“ er ubetydelige. Nogen kejtethed hist og her i intrigens opbygning, enkelte steder en tilbøjelighed til at udnytte tilfældige sammentræf af begivenheder. Det vigtigste er den spontaneitet, der præger filmens iagttagelser og følelse, og på disse punkter er den usadvanlig charmerende. Der er en hel del optagelser fra Bom-bay, og dekorationerne er omhyggeligt gjort realistiske. Omgivelserne glider naturligt og diskret ind i billederne og bibringer handlingen en atmosfære af stor virkning. Først og fremmest er persontegningen interessant og varieret. Munna selv spilles af endnu en forbløffende 7-årig, *Romi*, en levende og indtagende lille fyr med en stædig vilje bag sin medfødte charme. Og gennem hans oplevelser stifter vi bekendtskab med et livligt galleri af mennesker — røverbandens medlemmer, spilleren og hans enorme og uregerlige familie, de omrejsende fakirer, slumkvarterets drukkenbolte og prostituerede, det rige ægtepar, den gerrige og servile leder af børnehjemmet — alle står de skarpt tegnet.

Abbas fortæller sin historie i en enkel og let stil — ingen visuelle „effekter“, ingen teknisk virtuositet — der samler episoderne i en rytmisk fortrinlig helhed. Ikke alene har han ydet en pionerindsats ved at have skrevet og iscenesat den første indiske film uden sang- og dansenumre, han er også en ægte humanist, følsom og fuld af lune, og med „Munna“ har han skabt en film, der fortjener at blive vist overalt i Europa.

# EN KINESISK OPERAFILM

AF ROBERT NAUR

Meget kender man ikke til den kinesiske film i Danmark. Filmmuseet foreviste for nogle år siden stumfilmen „The Rose of Pui Chui“, og Carlton har spillet Hofdramaet „Den forbudte By“. Ingen af dem overbeviste om tilstedeværelsen af filmskoler, der kunne tåle sammenligning med de moderne japanske. Den bedste kinesiske talefilm før Mao hævdes at være P. K. Tch engs „To Søstre“. Efter den kommunistiske revolution har man herhjemme haft lejlighed til at se bl.a. „Pigen med det hvide Hår“ af Wang Pin og Shui Hua — et socialt drama med sangpassager. Socialrealisme synes nu at dominere i kinesiske film, men i den vestlige verden har især operafilmen „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“, der omtales indgående i artiklen nedenfor og af hvilken der findes en dansktekstet udgave, vakt begejstring.

Kan man overhovedet tale om noget almenmenneskeligt? Naturligvis deler alle verdens folkeslag den skæbne, at individet fødes, spiser, sover, parrer sig, dør. Vi har alle fem sanser, vi ler i glæde, vi græder i smerte. Men kan vi i dybere forstand dele begreber som skønhed, oplevelse, grebthed, med f. eks. kinesere? I den kinesiske scenekunst — som i stiliseret form må tænkes at afspejle lige så meget Kina, som vor scenekunst afspejler Danmark — i denne scenekunst har man to hundrede nuancer af smil med forskellig betydning. Man har en lignende skala af udtryksfulde gestus med hænderne, fingrene, med de lange vide ærmer, der tilhører den kinesiske beklædning, med gangen. Vi har en snes forskellige betydninger at lægge i „nå“, som det så talentfuldt har været demonstreret på dansk scene.

Man vikler sig ind i disse tankepind, når man har set den kinesiske operafilm „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“, en farvefilm, iscenesat af Sang Hu og Huang Sha (manuskript af Sang Hu og Hsu Chin), alle, såvidt man forstår, fremtrædende folk i det kommunistiske Kinas filmverden. Denne kinesiske filmopera er baseret på en 1600 år gammel legende. Som opera blev forestillingen vist i Peking i 1952 med Shaosing for-søgsopera ved Østkinas dramatiske institut,

de samme kunstnere, der et år senere medvirkede i filmatiseringen.

Det overordentlig interessante ved denne film er, at den hen mod den dramatiske kulmination pludselig bliver almenmenneskelig, hvilket for os vil sige følelsesmæssigt appellerende til en vesteuropæer. Mens man under hele filmens eksposition med stor æstetisk oplevelse følger en slags ophøjet pantomimisk pokerspil, hvis regler man kun aner, tager den pludselig en vending og bliver menneskeligt gribende. Den bliver direkte — efter vore begreber direkte — og man opdager, at også et kinesisk ansigt kan tabe det evindelige, apatiske smil og udtrykke rædslen ved det uafvendelige, det tragiske.

Filmens legende er enkel som en folkevise. Den unge Chu Ying-Tai, køn og begavet, er datter af en velhavende købmand. Det er hendes sorg, at hun ikke må rejse til skolen i Hangchow og studere ligesom drengene. Omsider får hun overtalt faderen på den betingelse, at hun under studietiden optræder forklædt som en ung mand. På rejsen møder hun en anden ung student, Liang Shan-Po. De to studerer sammen i tre år, erklærer sig fosterbrødre, og da faderen igen kalder hende hjem, følger han hende bedrøvet på vej. Under turen forsøger hun under udfoldelse af det yndefulde lune at gøre fyren begribeligt, at hun er en forklædt pige, og at hun elsker ham. Omsider går det op for ham, og han gør rejsen til hendes hjem for at fri hos faderen. I mellemtiden er Chu Ying-Tai blevet lovet bort til en rig ung mand. De to elskende kan ikke få hinanden. Han drager bort og dør af sorg. Hun sætter sig modvilligt i bærestolen, der skal føre hende til bryllup. På vejen til den troløvede knæler hun ved Liang Shan-Po's grav. Mirakuløst åbner gravhvelvingen sig, og i døden forenes de. Som en symbolsk ballet slutter filmen med et kort optrin, hvori de to i sommerfugleklæder flagrer evigt ved hinandens side.

Det er ikke ubegribeligt, at denne legende i sin enkelhed har faktorer, som har inspireret det nye kinesiske regime til at lave den første farvefilm på den. Der er både en antydning af kvindens emancipation og et skud mod feudalismen i den. Hvad filmen iøvrigt kan stå for i det nye Kinas spil, skal vi ganske afholde os fra at gisne om. Sammenligningsgrundlag med andre kinesiske operaer råder vi ikke over.

Af selve den filmiske udformning får man det indtryk, at producenterne (Shanghai

Film Studio of People's Republic of China) i videst mulig udstrækning har villet fastholde selve den kinesiske operatradition. Dekorationerne er med enkelte undtagelser interiører, kameraet arbejder statisk i lange indstillinger, i udendørsscenerne er der intet forsøg gjort på at skjule virkningen af kulisser. Det er filmatiseret teater, indfattet af et fortæppe, der går til vejs inden skuet og sænkes efter. Men hele forestillingen er så rig på stil, at denne teatermæssige, filmisk passive løsning forekommer naturlig. Farverne — formentlig Agfacolour — giver et udmærket indtryk af den kostumepragt, der kan ses på den kinesiske scene. Men de er ikke udnyttet med det utrolige raffinement, som man fandt i den japanske „Ingen kan tvinge et Hjerte“.

Mens man kan glæde sig over de fantastiske pantomimiske færdigheder, disse kinesiske kunstnere råder over, mens man kan undres og fornøjes over det næsten rituelle, der præger gang, tale og gestus, så er det sangen og musikken, man gribes af.

Her er en europæers reaktion på kinesisk opera. For et halvt århundrede siden skrev *Paul Claudel* i sin bog „Connaissance de l'Est“: „Man holder sammen på en bisværmer ved at banke på en kasserolle, og på en lignende måde lyder orkestrets tumultiske anræbelsel bagest på scenen under hele stykkets forløb, som var man bange for, at de sceniske fantasier skulle brydes ved stilhed. Orkestret spiller suflør, det aftenregens publikums reaktion, det gør scenegangen langsommere eller hurtigere, understreger med en skarp akcent skuespillerens tale, løfter ham i bruset af lyde. Der er guitarer, træstykker, som man slår som trommer eller kastagnetter, en slags enstrengt violin, der som en fontæne i en ensom gård hæver sin klagede cantilene i dramaets gang. Endelig er der i de heroiske scener trompeten. Den er en slags signalhorn, skabt som en kobbertragt. Dens tone er utrolig gennemtrængende, dens tremulanter frygtindgydende. Som et æselkrig lyder den, en påkaldelse i ørkenen, en fanfare mod solen, en ræben gennem en elefantsnabel. Men det vigtigste er gong'erne og bækkenerne, hvis usammenhængende banken ophidser og forbereder nerverne, døver tanken, som i en slags søvn nu kun lever i det skue, der oprulles“.

Næsten ironisk er det en regulær russisk hymne for messingblæsere, der lyder, mens filmens fortekster rulles. Men snart sætter den kinesiske tværføjte ind, og så er vi —

musikalsk set — på Kinas jord. Musikken er skrevet af *Liu Ju-Tseng*. Den følger de kinesiske forskrifter meget nøje, men er næppe fuldkommen uopåvirket af europæisk skrivemåde. Der er fra tid til anden optræk til en slags kontrapunktik i visse orkesterpassager, og der er ansats til en harmonisk skrivemåde, som vistnok overskrider de oprindelige kinesiske regler. Men den europæiske påvirkning synes mere sporadisk, end den, som ytrer sig i musikken brugt af Pekingoperaen, der i sommer har optrådt med så stor succes i Paris og ventes til Danmark. (En LP-plade med optagelser fra denne opera er udsendt af Columbia, FCX 429). Samtidig synes Pekingoperaens sangere og instrumentalister at ligge i et nok så virtuost plan.

I sin oprindelige form er den kinesiske musik eenstemmig, melodisk og rytmisk, mens harmoni og dynamik ikke er udviklet. Fra ældgammel tid har man fundet frem til en tvælvdeling af oktaven — omtrent svarende til vor kromatiske skala — men til trods for, at en teori for „ligesvævende temperatur“ har eksisteret meget tidligt, har kineserne holdt sig indenfor „ren stemning“, en metode, der af vesteuropæere høres som „uren“. (Nordmanden *Olav Aarflot* gør rede for disse problemer i „Kinesisk Musik“, Oslo, 1948).

Efter europæiske normer må en kinesisk opera nærmest karakteriseres som et pantomimisk præget syngespil. Det vil sige, at talte dialoger afveksler med sange — nogle nærmest recitativiske, andre viseagtige, eller som en vekselsang mellem to personer med indslag af kvindekore. Da flerstemmighed ikke er udviklet, kender man ikke egentlige duetter, terzetter o. s. v.

Af en af de få tilgængelige bøger om emnet, „Über die chinesische klassische Oper“, *Kwang-chi Wang*, Genève 1934, fremgår det, at der i den klassiske opera — som videreudvikledes for omkring hundrede år siden — var ganske bestemte regler for, hvad personerne sang, og hvad koret sang. Personerne stod inde for oplysninger af mere konkret art, koret gav de emotionsbetonede kommentarer. Denne distinktion synes helt at være brudt i en moderne kinesisk opera. Man finder en vis tilbøjelighed til at symbolisere følelser — en tilbøjelighed, der får et usædvanlig poetisk og undertiden lunt, slagfærdigt udtryk under Chu Ying-Tai og Liang Shan-Po's vandring hjem fra skolen. Men da katastrofen er over dem, og de to elskende erkender, at de aldrig får hinan-

den, er udtrykket både direkte og personligt.

Samtlige roller i filmen — de to elskende, deres to tjenerinder — som karakteriserer trediestanden på den grinagtigste måde — hendes gamle fader og et par mindre roller — udføres af kvinder. Der var i den klassiske kinesiske opera ligesom i den gamle europæiske opera tradition for, at mænd udførte roller af begge køn. Heri menes iøvrigt forklaringen på de mandlige kinesiske sangers højt udviklede falцetsang at ligge. Som den kinesiske sangkunst kommer til udtryk i denne film, byder den på meget radikale divergenser fra vor tradition. Samtlige soliststemmer ligger i et leje, der nærmest modsvarer mezzo eller alt. Koret derimod klinger lysere, nærmest sopranagtigt. Det foredragsmæssige, den musikdramatiske behandling af selve ordet, synes ganske at dominere det rent vokale. En forklaring herpå finder man formentlig i den kendsgerning, at digtningen har været den første kunst i Kina. Musikken, som har været belemret med et utilstrækkeligt notationssystem, kommer som den sidste i rækken af kunstneriske genrer. Komponisternes rolle var stort set kun at nedfælde sprogets talemelodi i rytmisk udformning. Melodien gav med andre ord sig selv — født af ordet selv.

Selv om kineserne råder over en tolvtoneskala, giver musikken indtryk af at være overvejende pentaton, skrevet over en række varianter af femtoneskalaer. For en vesteuropæer er det overordentlig vanskeligt per gehør at fiksere det kinesiske skalabegreb. Dels betjener man sig i rig udstrækning af en svævende, skalfremmed intonation — som vor kulturkreds kun kender flygtigt i jazz'ens „blue notes“ — dels er melodierne så forsurede og ornamenterede, at man vel i vore regioner kun finder noget tilsvarende i den ægte skotske sækkepipemusik.

Orkestrets rolle i den kinesiske opera, som man hører det i denne film, er at understøtte sangerne og forme korte overgange. De melodiførende instrumenter spiller altid unison med sangerne. Til gengæld gives en stor skala af klanglige nuancer i dette eenstemmige spil. Undertiden domineres klangen af den oboagtige sonah, snart af det højt udviklede strenginstrument tseng'en, den mandolinagtige san hien (et ganske tilsvarende instrument havde den japanske ballet, der for nylig gæstespillede i København), eller den tostrengede violin eurl hou. Stort set er orkestrer udeltagende, passivt, i det dramatiske forløb. Dette bør måske hævdes med det yderste forbehold, for de mange-

artede kinesiske skalaer har fra gammel tid symbolsk betydning, og befordre muligvis associationer, som vi er ganske ude af stand til at registrere. Et enkelt og meget virkningsfuldt udbrud i orkestret af mere „subjektiv“ art noterede man dog: de to elskende har sunget en lang sang om deres ulykkelige kærlighed. Han får af hendes tjenestepige opgivet navnet på hendes trolovede og erkender for første gang, at deres fælles udsigter er håbløse. Orkestret sætter ind med et tretone-motiv i stærkt crescendo, samtidig med, at man får nærbillede af hans sorgforstemte ansigt.

Også rytmeinstrumenterne, trommer og træstykker, medvirker undertiden til musikalsk at understrege dramaet, og den kinesiske rytmeopfattelse er subtil hørt med vore forudsætninger.

Mens man traditionelt i kinesisk opera har hele orkestret siddende foran bagtæppet, ser man kun musikere i en enkelt af filmens scener. Det er under bryllupstoget, hvor man forrest finder et skingrende, skrålende, barbarisk orkester bestående af primitive oboer, der slå volter ovenpå nogle dybe trompeters drone-bas. Oprinet er meget virkningsfuldt, både lydligt og i de okkerrøde farver, men virker som en bevidst historiseren.

Blandt den række af observationer, man kan gøre overfor dette fremmedartede skue, står een tilbage, som hæver oplevelsen op over det etnografiske, det musikteoretiske, det stilæstetiske: filmen formidler noget alment. Vi overværer ikke blot et fjernt folkeslags spil med ældgamle konventioner, vi spiller selv med i en enkel og stærk menneskelig tragedie.



*Fra den kinesiske operafilm »Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai«. En af situationerne med de elskende.*