

Dino Raymond Hansen

# Film og filmkritik i Kina



*Er det ikke absurd, at mange kommunister er entusiastiske med hensyn til at fremme feudal og kapitalistisk kunst, men ikke socialistisk kunst?*

(Mao Tse-tung 12. dec. 1963)

Kunsten, og dermed også filmkunsten, er en del af overbygningen. Ifølge den dialektiske materialisme danner forholdet mellem den økonomiske base og overbygningen den afgørende modsigelse i samfundet. Den økonomiske base og overbygningen står i et dialektisk forhold til hinanden. Marxismen anerkender på den ene side, »at i historiens almindelige udvikling bestemmer det materielle det mentale, og samfundsmæssig væren bestemmer samfundsmæssig bevidsthed«. På den anden side anerkender den også »mentale tings tilbagevirkning på materielle ting, samfundsmæssig bevidstheds tilbagevirkning på samfundsmæssig væren og overbygningens tilbagevirkning på den økonomiske basis. Dette er ikke i modstrid med materialismen, tværtimod, det undgår mekanisk materialisme og håndhæver med fasthed dialektisk materialisme« (Mao Tse-tung: Om Modsigelse 1937).

Om end det kan falde nogle vanskeligt at beskæftige sig med disse erkendelsesteoretiske problemer, så vil det alligevel være nødvendigt for en forståelse af de kinesiske

kommunisters forhold til filmen. I en artikel i Folkets Dagblad (2. februar 1960), hvor Hsia Yen, Kinas daværende vicekulturminister, opfordrer til fortsat kamp for et »Stort Spring Fremad« i filmindustrien, står der blandt andet: »Da filmen er en af de mest populære kunstarter og et af partiets mest effektive propaganda- og uddannelsesvåben, må vi, når vi laver film, nødvendigvis sætte politisk-ideologisk arbejde og spørgsmålet om skabende tænkning i første række, – vi må styrke partiets ledelse af filmen, resolut og ubøjeligt fuldføre Formand Mao's principper vedrørende litteratur og kunst«.

Ifølge Mao Tse-tung skal al kinesisk kunst være for folkets masser, og i første række for arbejderne, bønderne og soldaterne. De ideer, som rummes i f.eks. filmkunsten, skal tjene den økonomiske basis på korrekt måde, det vil sige fremme opbygningen af socialismen i Kina. De kinesiske kommunister tillægger filmen så stor betydning, fordi »når først de korrekte ideer, der er karakteristiske for den fremskredne klasse, gribes af masserne, bliver disse ideer til en materiel kraft, der ændrer samfundet og ændrer verden« (Mao Tse-tung: Hvor kommer korrekte ideer fra? 1963).

Mens kommunisterne i deres baseområder på landet havde rige erfaringer med billedkunst, litteratur og dramatik som midler i den politiske opdragelse, så havde de, da de

kom ind i byerne i 1949, næsten ingen erfaringer med filmen. Den amerikanske forfatter Robert Payne, der besøgte de revolutionære baseområder i Nordvest-Kina efter anden verdenskrig, skriver ganske vist, at Mao Tse-tung så nogle af de amerikanske film, der blev sendt til den amerikanske observationsgruppe i Yen-an i perioden 1945–46. Med en tolk ved sin side gennemgik han omhyggeligt filmene for at danne sig et billede af Amerika. Blandt de film, han så, var »Grapes of Wrath« og »A Walk in the Sun«. Hvad den sidste angår, skal Mao Tse-tung højlydt have udtrykt sin forundring over den skildring, filmen gav af amerikanske soldaters krigsførelse. Lidt bittert slutter Robert Payne: »It was not the first time that the showing of an American film had done incalculable harm to American interests«.

En kinesisk filmindustri eksisterede praktisk taget ikke før 1949. Bortset fra nogle enkelte studier i Shanghai og Peking måtte alt opbygges fra grunden. I perioden fra 1949 til 1957 var der 10 filmselskaber i Kina (6 af dem fremstillede spillefilm) med i alt 27 studier. Mange af dem var ejet i fællesskab mellem private og staten. Selvom partiet gjorde sig voldsomme anstrengelser og blandt andet oprettede en filmskole i Peking, så måtte partikadrerne i ret høj grad støtte sig på de filmfolk, der havde fået



deres uddannelse i det gamle Kina eller i udlandet. I et land som Kina, hvor 85 % af befolkningen bor på landet, volder distributionen særlig store problemer. Antallet af forevisningsenheder (biografer og mobile forevisningshold) steg fra 600 i 1949 til 14.500 i 1959. Alene i den 2-årige periode fra 1957 til 1959 steg antallet af biografgængere fra 1.750.000 til 4.050.000. I den otte-årige periode fra 1949 til 1957 blev der produceret 171 spillefilm, mens der under det Store Spring Fremad (1958-60) blev færdiggjort 180 spillefilm. Blandt årsagerne til det voldsomme spring i antallet af film nævner vicekulturminister Hsia Yen produktionstiden, som faldt fra i nogle tilfælde 1 år til 3-4 måneder.

### Mao som filmkritiker

Det er sådan set ikke opbygningen af en national filmindustri, der har voldt Kinas Kommunistiske Parti de største problemer. Det store spørgsmål har hele tiden været: hvilket indhold skulle filmene have? og hvem laves de for? Siden Mao Tse-tung fremkom med sin første filmkritik i en leder i Folkets Dagblad (20. maj 1951), har der været stadige kampe i partiet om det politiske indhold i filmene. Selvom Kina opbygger socialisme, er det stadig et samfund med klasser og dermed klassekamp. Denne klassekamp afspejles i de forskellige politiske linier i Kinas Kommunistiske Parti og kommer

til udtryk som en ideologisk kamp indenfor overbygningen, det vil sige på kunstens, opdragelsens og uddannelsens område. I sin filmkritik skriver Mao Tse-tung:

»Det spørgsmål, som rejses af filmen »Wu Hsun's Liv«, er af fundamental karakter. Skønt de levede i tiden med det kinesiske folks store kamp mod udenlandske aggressorer og hjemlige reaktionære feudale herskere mod slutningen af Ching dynastiet, løftede folk som Wu Hsun\* ikke en finger for at ændre den mindste smule ved den feudale økonomiske base eller dens overbygning. Tværtimod arbejdede de fanatisk for at sprede feudal kultur ... Visse kommunister, som efter den almindelige mening har forstået marxismen, har krav på særlig opmærksomhed. De har lært historien om den sociale udvikling - historisk materialisme - men når de støder på specifikke historiske begivenheder, specifikke historiske personer (som Wu Hsun) og specifikke ideer i modsætning til historien (som i filmen »Wu Hsun's Liv« og litteraturen om Wu Hsun), så mister de deres kritiske evner, og nogle har endog kapitulert overfor disse reaktionære ideer. Er det ikke en kendsgerning, at reaktionære borgerlige ideer har fundet vej ind i det militante kommunistiske parti?

\* Wu Hsun (1838-1896), uddannelsesreformator under Ching dynastiet. Filmen skildrer ham som en stor personlighed, der er villig til at ofre sig selv for at give fattige bønderbørn en mulighed for uddannelse. Under Kulturrevolutionen blev Wu Hsun omtalt som »guds ejernes spytslikker«.

Fra opera-filmen »Om at indtage Tigerbjerg med strategi«. Side 265: Billede fra Dino Raymond Hansens film »Børn i Kina«.

Hvor i alverden er den marxisme, som visse kommunister gør krav på at have forstået?«

I løbet af første halvdel af 50'erne blev der arbejdet intenst med at få partikadrerne i filmverdenen til at ændre deres livssyn, det vil sige foretage skiftet fra borgerskabets tankegang til arbejdernes og bøndernes. Resultaterne var ikke særlig gode. Efter Ungarn i 1956 rettede en kendt filmmand, Chung Tien-fei, i artiklen »Trommer og Gongong'er i Filmverdenen« et voldsomt angreb på partiets politik med hensyn til litteratur og kunst. Artiklen dannede inden for filmverdenen optakt til den store kamp-kritik-omformningskampagne »Lad hundred blomster blomstre, lad hundred tankeskoler kappes«. Filmene »Den Ufuldendte Komedie«, »Hvem er den Forladte?« og »Ungdommelige Skridt« blev i 1957 angrebet for at rumme fejlagtige ideer og for at være »giftigt ukrudt«.

Som et led i partiets forsøg på at få filmarbejderne til at acceptere de »Tre Røde Bannere« (partiets generallinie for opbygning af socialismen, det store spring fremad og folkekommunerne) flyttede store grupper af filmarbejdere ud på landet eller til fabrikkerne for at omforme sig gennem manuelt arbejde. Ved siden af det manuelle arbejde fik de lavet en række dokumentarfilm om det »Store Spring Fremad« i industrien og landbruget.

### Partiets krav

I 1960 skærpede partiet sine krav til filmindustrien ved at instruere den om at producere 8 film, der skulle kunne forstås af bønderne. Op til 1960 havde Chou En-lai, Kinas ministerpræsident, flere gange advaret filmfolkene om, at deres film skulle kunne forstås af masserne, at deres historie skulle være let at følge, at deres dialog skulle være i klart hverdagsprog, som det kinesiske folk er vant til. Om dette forhold skriver vicekulturminister Hsia Yen i tidligere omtalte artikel:

»Det er mærkeligt, at visse filmarbejdere er så tøvende med hensyn til at acceptere partiets direktiver, at de finder det så vanskeligt at følge partiets principper, og at de er så villige til at acceptere såkaldte nye metoder og ny teknik fra udenlandske film. For nogen tid siden dukkede en teknik frem, som blev kaldt »poetisk montage«. Den blev begærligt accepteret af nogle mennesker og anvendt i deres arbejde uden hensyntagen til, om den var nødvendig eller ej, eller om masserne kunne lide den« ... »Man kan ikke forestille sig,« slutter Hsia Yen, »at vi nogensinde på tilfredsstillende måde kan vise et proletarisk indhold i borgerskabets litterære og kunstneriske stil, - især ikke i en stil fra denne klasses sidste periode«.

Medens man i 50'erne og begyndelsen af 60'erne havde den opfattelse, at skillelinien gik mellem på den ene side partiet og på den anden side de filmarbejdere, der følte sig tiltrukket af russiske og vestlige film og forsøgte at arbejde indenfor disses kunstneriske rammer, så blev det i 1964 åbenbart, at de partifolk, som man kunne kalde »venstreorienterede«, og som havde en borgerlig

baggrund, blev angrebet af andre partifolk, som fulgte Mao Tse-tung's linie. Og at splittelsen gik helt til tops i partiet.

### »Tidligt forår i februar«

Inspireret af Mao Tse-tung personligt gik Ching Wen-shih i en artikel i Folkets Dagblad (15. september 1964) til angreb på filmen »Tidligt Forår i februar«. Angrebet koncentrerer sig om de venstreorienteredes rolle i den kinesiske revolutions historie. Handlingen i »Tidligt Forår i februar« er baseret på en roman af Jou Shih fra 1929. Kort tid efter at have skrevet »Februar« meldte Jou Shih sig ind i Kinas Kommunistiske Parti (maj 1930) og som soldat i den Røde Hær blev han dræbt i det revolutionære baseområde i Sydchina i februar 1931. Referat af handlingen:

En ung intellektuel, Hsiao Chien-chiu, accepterer, efter vandreår, usikkerhed og lede ved bylivet, en invitation fra sin gamle ven, Tao Mu-han, om at komme til Fujun og starte som lærer i gymnasiet. Der bliver han forelsket i Tao Lan, Tao Mu-han's yngre søster, og kommer i konflikt med Chien Cheng-hsing, søn af en lokal godsejer, der gør kur til hende. På dette afgørende tidspunkt møder hovedpersonen Hsiao Søster Wen, enke efter en revolutionær martyr ved navn Li Chih-hao, hans tidligere skolekammerat. Hendes familie sidder i trange kår. Hsiao Chien-chiu viser sympati for Søster Wen og giver hende en håndsækning. Til sidst når han den opfattelse, at den afgørende måde at redde hende på er at ofre sin kærlighed til Tao Lan og gifte sig med Søster Wen. Imidlertid giver hans forbindelse med Søster Wen og Tao Lan næring til sladder i byen, og til sidst begår Søster Wen selvmord. Under disse omstændigheder flytter Hsiao Chien-chiu til Shanghai og ender i glemsel.

Handlingen foregår omkring 1926 på et tidspunkt, da de store revolutionære bevægelser i Kina blandt arbejderne (30. maj bevægelsen), bønderne (bondeoprørerne i Hunan og Kwangtung) og studenterne (18. marts episoden) er ved at gå over den væbnede kamps fase. Ching Wen-shih skriver:

»Filmen kommer ikke fundamentalt i forbindelse med den afgørende bølge på dette tidspunkt. Den beskriver kun en gruppe personer adskilt fra den revolutionære kamp. Blandt hovedpersonerne er der Hsiao Chien-chiu, som blev træt, før han havde deltaget i kampen, og målbevidst søger et »roligt sted«, en anden er Tao Lan, som holder sig inden døre og ikke ved, hvad der foregår i verden udenfor. Førstnævnte er en »ensom vildgase« på træk, medens sidstnævnte er en »fugl i et bur«. Filmen beskriver disse personers forviklinger, glæder og sorger med ubegrænset sympati. Den beskriver en »storm i te-kop«.

Artiklen fortsætter: »De to personer, som fremstilles i filmen, har aldrig været »nye mennesker« i tyverne, men den borgerlige individualismes tvillinger. Deres karakterer er imidlertid ikke den samme. Den ene fremstilles som en negativ eskapist og lidenskabelig asketiker, og den anden som en spole-ret pige, der leger med verden og kun ønsker at få sin vilje. Filmens hovedmotiv er ikke at bekæmpe feudalismen, men at udviske klassemodsigelser og forkynde borgerlig individualisme og humanisme. Filmen er



ude af stand til at hjælpe nutidens unge mennesker til en korrekt forståelse af Kinas situation i tyverne. Den fortæller dem, at det at blive træt af og undgå klassekamp er vejen fremad, at enkelhed og fred betyder lykke, at det at jamre over ingenting, smerte og depression viser følsomhed, at borgerlig humanisme er en ædel følelse, at det kræver mod at foretage vilkårlige handlinger og at gøre, hvad man har lyst til at gøre ... – kort sagt, alle former for borgerlig individualisme er smukke og prisværdige. Derfor er filmen »Tidligt Forår i februar« ikke engang en elendig blomst, men en giftig ukrudtsplante«.

### »Lin's Butik«

I 1965 blev filmen »Lin's Butik« vist igen. Den er indspillet i 1958 og blev ved sin fremkomst i 1959 meget fint modtaget af biografpublikummet og højlydt prist af mange filmkritikere. Ved filmens repremiere i 65 var der ikke længere positive kommentarer i bladene, og de to personer bag filmen, kulturminister Shen Yen-ping og vicekulturminister Hsia Yen, havde mistet deres taburetter. Filmen er baseret på en roman af samme navn skrevet af Mao Tun i 1932 og instrueret af Hsia Yen, som vi tidligere har omtalt. Mao Tun er tidligere kulturminister Shen Yen-ping's forfatterpseudonym. Med en artikel den 20. maj 1965 åbnede Folkets Dagblad op for en omfattende pres-

### Fra »Den Røde Lygte«.

sekampagne mod »Lin's Butik«. Referat af handlingen:

Lin er indehaver af en lille butik i en mindre by i provinsen Chekiang. Efter et japansk overgreb mod Kina (18. september episoden 1931), udvikler der sig en boycott mod japanske varer. Da Lin hovedsagelig handler med japanske varer, trues han af økonomisk ruin. For at redde sig fra katastrofen forsøger han at bestikke en Kuomintang embedsmand til at se igennem fingre med, at mærkesedlerne på varerne udskiftes med et »made in China«. Lin klarer sig ikke, fordi han bliver offer for et konkurrencespil mellem de store kapitalister i Shanghai og det lokale handelskammer. Til sidst følger han et råd fra sin medhjælper Shou Sheng og flygter med hustru og datter til en anden by. Altså en borgerlig tragedie.

Kampagnen mod »Lin's Butik« falder sammen med den store filosofiske debat om, hvorvidt »to bliver til én« (klasseforsoning), eller om »én bliver til to« (klassekamp). I et essay har Hsia Yen forklaret, at han i sin klasseanalyse forsøger at vise, hvordan »store fisk æder mindre fisk, medens små fisk æder rejer«. Filmens første tekst siger: »Dette er et samfund, hvor mennesker æder mennesker, – et kapitalistisk samfund«.

Artiklen i Folkets Dagblad angriber for det første Hsia Yen for kun at se borgerskabets elendighed og for at få tilskuerne til at

føle sympati for Lin. For det andet angriber den filmens fremstilling af forholdet mellem indehaveren Lin og medhjælperen Shou Sheng. Shou Sheng er yderst loyal overfor sin arbejdsgiver, arbejder med krop og sjæl for ham og fremviser, skriver Folkets Dagblad, i enhver henseende sin slavenatur. Han forsøger at vinde sin arbejdsgivers hjerte og bliver til sidst hans svigersøn og dermed borgerskabets arving. Filmen fremstiller Lin og Shou Sheng som værende i samme båd, skønt de tilhører antagonistiske klasser. Hsia Yen forener altså »to til én« og giver et eksempel på klasseforsoning. Filmen bliver derved opfattet som et angreb på Mao Tse-tung's revolutionære linie, der netop er karakteristisk ved at splitte »én i to«, det vil sige opfatte klassekampen som den drivende kraft i al samfundsudvikling. Også når der er tale om et socialistisk samfund.

Ved at beskrive personen Lin som et individuelt fænomen, der rammes af tragedie, har Hsia Yen ydermere forbrudt sig mod kravet om, at personer kun er repræsentanter for specifikke klasser eller specifikke samfundskræfter. Artiklen konkluderer, at det ikke er lykkedes Hsia Yen at omforme sit livssyn og slutter med at stemple ham som borgerlig intellektuel.

### Maos utålmodighed

I midten af 60'erne begynder Mao Tse-tung's utålmodighed med de intellektuelle og de højststående partifolk, der beskytter dem, for alvor at tage til. I en samtale med fremtrædende personer indenfor kunst og litteratur siger han: »Lad os drive operasangere, digtere, skuespilforfattere og de intellektuelle ud af byerne, lad os drive dem alle ud på landet. Send dem ud i landsbyerne og til fabrikkerne i grupper og på forskellige tidspunkter. Lad dem ikke blive i kontorerne hele tiden, der kan de ikke skrive noget. Hvis I ikke tager afsted, vil der ikke blive serveret mad for jer, men når I er taget afsted, vil der være måltider« (13. februar 1964).

Der bliver ikke meget tilbage af den kinesiske filmproduktion, når man udelader de film, der er blevet kritiseret under den Socialistiske Opdragelsesbevægelse (1962-65) og under den Store Proletariske Kulturrevolution (1966-69?). Film med krigstemaer kan stadig vises, selvom de er flere år gamle. »Slå Aggressorerne« handler om de afgørende slag ved den 38. breddegrad under Koreakrigen. De kinesiske frivillige har bragt den amerikanske hær til standsning og kæmper heroisk for at holde et højdetræk. »Kamp i Nord og Syd« handler om Chu Teh's felttog på Shantunghalvøen i begyndelsen af 1947 og er en fortræffelig indføring i Mao Tse-tung's mobile krigsførelse og strategiske tænkning. Lige så lidt som soldaterne kan tilskuere forstå, hvorfor befrielsehæren hele tiden trækker sig tilbage. Mao Tse-tung's krav om aldrig at indlede slag, medmindre man er sikker på at vinde det, lader sig forholdsvist let forstå i teorien, men er vanskeligt at overholde i praksis.

I maj 1967 kom yderligere to film under angreb, nemlig »Inside Story fra Ching hoffet« (1950) og »Præriebrand« (1962). Begge film har nøje forbindelse med Liu Shao-

chi, næstformand i partiet og præsident for republikken, og angrebene, der blev ført frem i det teoretiske tidsskrift Røde Flag, hænger sammen med hans fald. »Inside Story fra Ching hoffet« handler om Reformbevægelsen i 1898 og om den revolutionære bevægelse Yi Ho Tuan (Bokseropstanden). Liu Shao-chi kaldte filmen patriotisk, medens Mao Tse-tung allerede i 1954 havde beskrevet den som en film, der begik nationalt forræderi, fordi den smædede Yi Ho Tuan-bevægelsen og fremstiller dens handlinger som barbariske slagtinger og pøbeloptøjer og dens deltagere som uvidende og overtroiske mennesker. »Inside Story fra Ching hoffet« blev af Mao Tse-tung opfattet som et direkte angreb på den revolution, han selv har ledet, og som han betragter som en fortsættelse af Taiping-oprøret (1850-64), Yi Ho Tuan-bevægelsen (1900) og 4. maj studenterbevægelsen (1919).

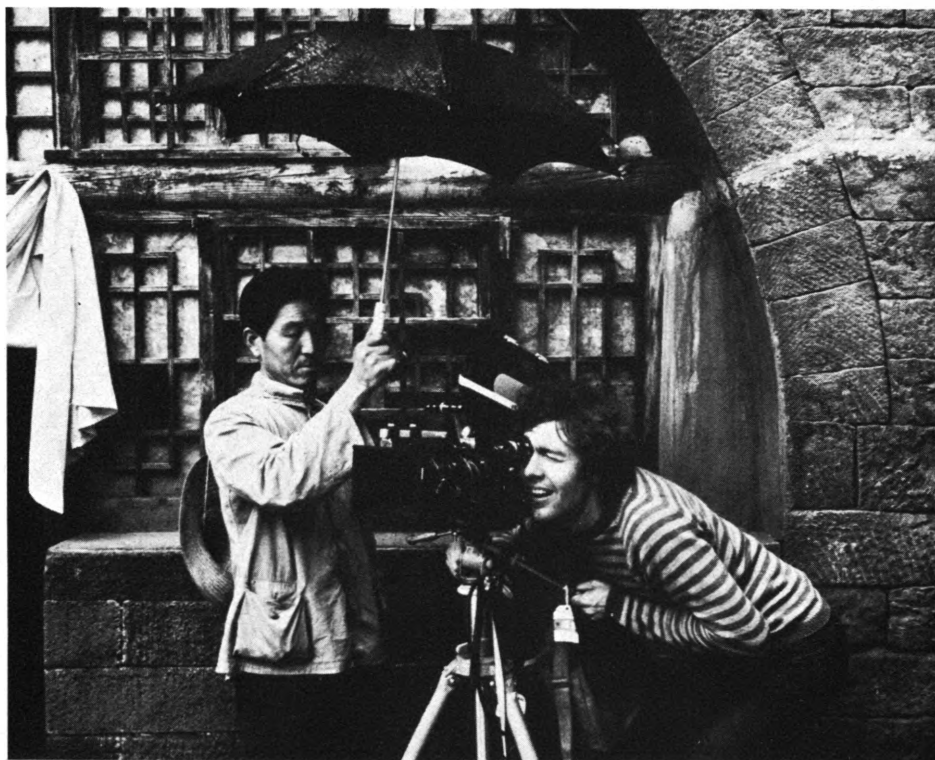
Hvad »Præriebrand« angår, så handler den om generalstrejken i Anyüan kulminerne i 1922. I filmen hedder strejkens leder og organisator Lei Huang-chüeh. Han fremstilles som den store leder af arbejderbevægelsen i Kina. Hvis man kender lidt til den kinesiske revolutions historie, ved man, at Lei Huang-chüeh er ingen anden end Liu Shao-chi. Da filmen første gang blev vist offentligt, modtog den da også stående klapsalver, og Li Li-san, tidligere leder af Kinas Kommunistiske Parti, skrev rosende artikler om den i bladene. Ved strejkens sejrige afslutning samles kulminearbejderne og hilser Lei Huang-chüeh ved taktfast at råbe: Wan Sui, Wan Sui. Wan Sui, der betyder »Længe Leve«, er et udtryk, som i det gamle Kina anvendtes overfor kejseren, og som i det nye Kina kun bruges, når den store leder, den store rorgænger, den røde sol, det vil sige Mao Tse-tung træder frem på Den Himmelske Freds Port. Artiklen i Røde Flag slutter med at slå fast: »Den historiske kendsgerning er, at den politiske generalstrejke i Anyüan kulminerne i 1922 blev ført til sejr af formand Mao personligt«.

### Dokumentarfilm og operaer

Efter Kulturrevolutionen har det Centrale Newsreel og Dokumentarfilm Studio i Peking udsendt en række film med titler som: »Velkommen til de Vietnamesiske våbenfæller«, »Samdech Sihanouk besøger Sydkina«, »22-årsdagen for grundlæggelsen af Den Kinesiske Folkerepublik«, »Akupunkturbedøvelse« osv. Ovennævnte selskab har også udsendt den særdeles interessante film om bygningen af Røde Flag Kanalen. Med »kinesiske« metoder, det vil sige simple redskaber, naturens egne materialer og massmobilisering af arbejdskraft bygges et kolossalt vandingsanlæg, der bringer ny frugtbarhed til udpinte områder. Filmen blev optaget gennem 10 år og burde ses af enhver, der vil vide noget om de grundlæggende værdier i Kina: organisation, disciplin, klassekamp og socialisme.

Såvidt man kan konstatere, laver de store studier i Peking og Shanghai i øjeblikket kun filmatiseringer af de revolutionære Peking operaer og revolutionære balletter. Der er tale om filmversioner af de af kammerat Chiang Ching (Mao Tse-tung's hustru) reviderede udgaver af »Om at Indtage Tigerbjerget med Strategi«, »Den Røde Lygte«, »Den Hvidhårede Pige« og »Det Røde Kvindekompagni«.

Som det måske er fremgået af disse noter, er det ret vanskeligt i Kina at lave film, som er »korrekte«. Det vil sige har et korrekt klassestandpunkt. Forskellene mellem by og land, mellem intellektuelle og bønder er stadig så store i Kina, at den krævede omformning af tankegang og følelser er meget pinefuld og tager lang tid, hvis den da overhovedet lykkes. Men så længe Mao Tse-tung's revolutionære linie er den fremherskende i Kinas Kommunistiske Parti, vil ingen filmand kunne komme uden om at foretage det vanskelige skifte fra borgerskabet til proletariatet, det vil sige fra en kendt kunstform til én, som endnu ikke har fundet sin form. ■



Dino Raymond Hansen foran Mao Tse-tungs hule i Yenan i gang med optagelse til sin egen film »Mao: Grib dagen, grib timen«.