

Tsai Ming-liang

I Taipeis fugttærede boligblokke er beboerne deprimerede, depraverede og deplacerede. Tsai Ming-liangs film om dem er sjovt nok det stik modsatte: åndfulde, illuminerende og velanbragte

Ingen skal beskyldte taiwaneseren Tsai Ming-liang (f. 1957) for kun at afprøve sine ideer halvt. Alle hans hidtidige fem spillefilm har genkommende motiver og fælles temaer. Og så har de alle den besynderlige unge skuespiller Lee Kang-sheng i en central rolle. Lees (1) figur har oftest samme navn, uden at der er tale om et egentligt sammenkædet livsforløb. Snarere udgør filmene punktvis nedslag i en typificeret ung mands jagt på identitet. Hans tvivlsomme karakter udvikler sig efterhånden til en nådesløs dystopi over storbyungdommen. Eller hvad værre er, ifølge instruktøren selv: Et sørgeligt, generelt nutidsbillede.

Den unge mands identitetssøgen er nemlig omtrent lige så frugtesløs som den er konsistent. Heller ikke i filmenes samlede kronologi er der store fremskridt at spore. I den første spillefilm, *Rebels of the Neon God* (*Ching shao nien na cha*, 1992), spiller Lee en småkriminell teenager. Senere er han blevet sælger, lever som stilfærdig voyeur-eksistens og prøver at begå selvmord i en tom lejlighed. I et tredje opus er han atter den hjemmeboende søn – i en kernefamilie, der i den grad vakler under fraværet af kernefamilieværdier. Hvorefter han igen bliver til en afstumpet lurker, nu med dagjob i kælderens under sin dødssyge beboelsesejendom. Hvorom alting er: Han er deprimeret, depraveret, deplaceret. Og han kommer ikke rigtig nogen vegne.

Sarkasmen er til at få øje på, når Lees figur i den femte film viser sig at være blevet ur-sælger; visernes vandring sætter hans totale immobilitet i relief. Kæresten er skredet, rejst til Paris. Han selv går i cirkler og udtrykker alene sin længsel symbolsk og indadvendt – ved at indstille alle urviserne til fransk tid. Han er ulykkeligt uvidende om, at hun er lige så fremmedgjort i sit nye land som han er i Taiwan.

Skønt altid forankret i hovedstaden Taipei er megen af Tsais pessimisme naturligtvis universelt gangbar. Filmene er adfærdspsykologiske studier af en utilpasset knøs, der nok med årene modnes fysisk og følger strømmen ind i markedsøkonomien og boligkarréerne, men som hverken socialt eller seksuelt lykkes med at finde sin rette hylde. Eller nogensomhelst hylde. Han er totalt fremmedgjort; intet drive indefra, intet pres udefra. Det er alt sammen meget forstemmende. Og vanvittigt skarpt og uforudsigeligt skildret.

Lorteland. Filmens paradoksale charme skyldes ikke mindst, at den uskoledede Lee Kang-sheng forlener sit eksistentielle misfoster af en hovedfigur med et gemyt, der virker lige så renhertet som dumt. Det u-teatraliske og fåmælte i hans adfærd får lige så stille menneskeligheden til at fortrænge karikaturen. Det er et lille mirakel, og instruktøren giver ham god tid til at udføre det.



The River

Efterhånden er også Lees lettere forpinte, åndsfraværende ansigtsudtryk gledet over på Tsai Ming-liangs øvrige personer. Der er ikke mange figurer i alt, men alle går de rundt og ser ud – i kritikeren Camille Nevers' smukke formulering – som om de sad på lokum (2). Sammenligningsgrundlaget er tilmed i orden, for en uforholdmæssig stor del af filmene foregår netop på taiwanesiske badeværelser. Med badning og vandladning. Og hvad der ellers hører sig til.

Disse dagligdags ritualer – rutiner ville være for mildt et udtryk i forhold til den vægt, Tsai tillægger dem – passer smukt til både filmenes rytme og til Lees lettere anale egoisme. Og så samler toiletscenerne to gennemgående og centrale motiver i Tsai Ming-liangs filmsprog: *Vandet og kroppen*.

Deus Exit. Det mest iøjnefaldende motiv er vandet; evigt nærværende og betydningssvangert i alle sine former. Fra saunaen til skøjtehallen. Fra den forurenede flod til det prosaiske postevand. Fra urinale syndfloder til himmelske haner. Regnvejr fungerer ofte som en fremmed kraft, der med magt og agt sætter den kontrolliderlige enfold på prøve. Individierne reagerer forudsigeligt: De barrikaderer sig vanedyrisk mod omverdenen og isolerer sig fra hinanden. I den overrumpende parabel *The River* (*Heliu*, 1997) demonstrerer Tsai, hvordan mennesket i stedet burde gå direkte til kildens udspring. Billedligt og bogstaveligt talt.

Under et tropisk regnskyl begynder det at dryppe fra familiefaderens soveværelsesloft. Hustruen skriger stumt på sex i naboværelset, men manden fortrækker

alligevel til sønnens – Lee Kang-shengs – gemak. Safterne stiger i al stilfærdighed overalt; den tiltagende fossen fra loftet er blot det *synlige* krisesyntom. Om vandet ligefrem er en sublimering af personernes undertrykte begær er ikke entydigt, for i modsætning til interiøret slipper realismen uplettet gennem filmen. *The River* kan godt læses som en stump og uforløst betydningsophobning à la Antonioni. Men i det rette lys fungerer den som sagt også som generel eksistens-metafor. I slutscenen sætter hustruen endelig spørgsmålstegn ved vandet som skæbnevilkår og klatrer uden på bygningen. Pointen skal ikke afsløres her, blot at den lurende *deus ex machina*-metafysik sættes grundigt i parentes.

Skønt instruktøren selv hævder at være stærkt overtroisk (3), så er dét svært at få øje på. Snarere er Tsai bærer af en besk nihilisme, der hverken levner plads til konkrete diagnoser eller løsningsmodeller – herunder religiøst hokuspokus og teknologiske forskansninger. Mennesket må stå på egne ben eller falde om som det er. (4)

Instant noodles. Det leder til det andet centrale motiv hos Tsai: Kroppen. Under fraværet af ord og ansigtsmimik er det ad denne vej, personernes sindstilstande kommer til udtryk. Lee Kang-shengs fysiske adfærd udgør atter paradigmet: Automatiseret og kold. Drifter og ømhedsfordringer kommer højst til udtryk i en overfladisk (selv)udlevelse; frustration manifesteres i selvpåførte skader. I *Vive l'amour* (*Aiqing Wansui*, 1994) masturberes der i en sådan grad, at filmens ironiske titel nærmest bliver til en besværgelse fra instruktøren til verden, en oprigtig appel: Få så de følelser ud i lyset!

Midt i robotagtigheden og alt det metal-

blanke, psykologiske panser er der dog små tegn på liv. Øjeblikke med eftergiven; svagheder, om man vil. Det er i denne optik - og ikke som udtryk for pubertær provokationstrang – at man bedst forstår de mange toiletsener. Det er nemlig gennem fortæringen og afføringen, at personernes selvopholdelsesdrift i glimt kommer til syne. Heller ikke denne drift er synderligt ekstravagant udlev(er)et. Der er lysår fra de kulinariske festspil, man ellers forbinder med Sydøstasien (5), til tv-måltiderne hos Tsai Ming-liang, hvis debut som teaterinstruktør meget sigende hed *Instant Bean Sauce Noodles* (1981). Organisme-plejen foregår altid i tavs indsluttethed, selv når Lee en sjælden gang lufter sin sensualitet – overfor vandmeloner, naturligvis! Ellers foregår alt ret klinisk. Optagelse af fødevarer. Og altså afsondring af fødevarer.

Emblematisk i denne sammenhæng er millennium-filmene *The Hole* (*Dong*, 1998). I et gudsforladt lejlighedskompleks opstår en sprække i cementen mellem to lejligheder. Den anonyme overbo, selvfølgelig spillet af Lee Kang-sheng, reagerer prompte ved at pisse ned til sin stakkels kvindelige underbo. Senere sender han en regn af dåseøls-opkast ud over det bjerg af toiletruller, hun stabler op som værn. Lækagerne i murværket er igen tegn på et følelsesmæssigt overtryk, og spejler den måde, hvorpå de kropslige portaler må give efter for skarn og indestængt livskraft.

Sange fra 102. sal. Den tyngende pessimisme hos Tsai Ming-liang kan godt give mindelser om en Roy Andersson. Fælles for de to er også rytmen, sirligheden i tableauerne, den drævende fysiske komik – og så skarpheden i den forstørrede hverdagsabsurditet. Hos Tsai er der blot noget

længere til gadeniveau. I *The Hole* når man knapt nok ud til elevatorskakten. Den betrædes dog i den kvindelige hovedpersoners dagdrømme, hvor de seksuelle og sentimentale ventiler undtagelsesvist står åbne et par minutter. 'Achoo-Cha-Cha'

hedder en af de 50'er-slagere, som den feberramte kvinde fremfører i højkulørt, eskapistisk musical-koreografi. Gesundheit! synger hun frejdigt. Vi ønsker også god bedring. Der er tilsyneladende brug for den.

Rasmus Brendstrup

Noter

1. På Taiwan benævnes familienavnet først; tilsvarende bruges herefter Tsai fremfor Ming-liang.
2. *Cahiers du Cinéma* 490, november 1999, s. 42.
3. *Sight and Sound* VII/3, marts 1997, s. 18.
4. Denne skepsis kendetegner generelt taiwanesisk films såkaldt 'Ny ny bølge', hvortil Tsai regnes. Her ser man stort på kulturelle og historiske forudsætninger for den (manglende) nationale identitet - netop det som optog 80'ernes taiwanesiske *new wave* med Hou Hsiao-hsien og Edward Yang i spidsen. Se Chiao, Peggy (1998): "Alla ricerca di un'identità taiwanese" in *Taiwan - Cinema degli anni '90. Pesaro Film Festival 1998*. Milano: Editrice Il Castoro, s. 11-24.
5. Jeg tænker her især på film som *Spis Drik Mand Kvinde* (*Yinshi Nan nu*, 1994) af en anden taiwaneser, Ang Lee, der kuriøst nok er malaysisk født immigrant ligesom Tsai.

Filmografi (spillefilm)

- | | |
|------|---|
| 1992 | Ching shao nien na cha/Rebels of the Neon God |
| 1994 | Aiqing Wansui/Vive l'amour |
| 1997 | Heliu/The River |
| 1998 | Dong/The Hole |
| 2001 | What Time Is It There? |