

Edward Yang

I Edward Yangs mesterlige, men stilistisk upåfaldende film om eksistentiel tomhed i den moderne, urbane taiwanesiske middelklasse forenes amerikansk sæbeopera med Ozus og Mizoguchis japanske blufærdighed og den italienske neorealismes hverdagsskildringer

Yang Yang er bare otte år og ikke meget større end tobak for en skilling, men han har en særlig evne til at stille spørgsmål af den art, som ingen kan svare på, som f.eks. "Ser vi kun den halve sandhed, når vi bare kan se det, der foregår foran os?" Yang Yangs eget snarrådige svar på denne filosofiske spidsfindighed er at fotografere folks nakker og forære billederne til nakkerne ejermænd, der dermed får om ikke den fulde sandhed så dog i det mindste mulighed for at se sig selv i et uvant perspektiv.

Yang Yang er en af de talrige personer, der befolker Edward Yangs allerede mange gange prisbelønnede familiekronike fra det moderne Taiwan, *Yi Yi* (2000), og alene navneligheden mere end antyder, at han skal opfattes som et yngre alter ego for instruktøren selv. I alt fald bestræber også Edward Yang sig på at præsentere det kendte, det dagligdags, i et uvant perspektiv, der får en trist hverdag til at fremstå så spændende og mangefacetteret som nogen roman - i en slags moderne, taiwanesisk variant af efterkrigstidens italienske neorealisme.

Yi Yi begynder med et bryllup mellem en lidt for smart forretningsmand og en lidt for gravid brud, og den ender med en gammel kvindes død. Mellem disse to begivenheder ligger knap tre timers film, der tillige byder på bl.a. en fødsel, et ner-

vesammenbrud, et selvmordsforsøg og et mord.

Det kunne måske lyde som en kulørt sæbeopera, men der er en verden til forskel! Også stilistisk. Hvor sæbeoperaen dyrker nærbilledet i en helt ekstrem, næseborsudforskende grad, holder Yang sig på blufærdig afstand af sine personer, som for de flestes vedkommende fremstilles af amatørskuespillere. Hans stil er lavmælt og uddramatisk med en forkærlighed for totalbilleder og lange indstillinger - som hos de japanske mestre Ozu og Mizoguchi. Selv de mest følelsesladede og melodramatiske scener filmer han på lang afstand og ofte gennem glastruder, der reflekterer storbyen udenfor - herved skabes ikke blot en grafisk parallel til den måde, hvorpå filmens mylder af historier spejler sig i hinanden, men det antydes tillige diskret, at de individuelle skæbner, der skildres, vel i virkeligheden er ganske almene i en moderne, urban kontekst, som man finder mange andre steder end lige netop i Taipeis hårdtpumpede cityscape af glas, stål og beton.

Titlen *Yi Yi*, hvor det kinesiske ord for 'én' gentages, betyder ellers noget i retning af 'individ/uel', og filmen skal ifølge instruktøren selv understrege, hvordan de mennesker der bebor den moderne storby glitrende hightech-arkitektur ikke bare er anonyme brikker i en social konformi-

tets-maskine, men at de faktisk er individer - med alt, hvad dét indebærer af glæder, sorger og eventuelle drømme om en anden tilværelse.

Fra IT til film. Edward Yang, der blev født i Shanghai i 1947, men voksede op i Taiwan, hvortil hans forældre flygtede i 1949, er sammen med Hou Hsiao-hsien en hovedskikkelse i 1980'ernes ny bølge i taiwanesisk film. Såvel Hou som Yang beskæftiger sig med det kringledede taiwanesiske identitetsspørgsmål i spændingsfeltet mellem Kina, Japan og USA, men hvor Hou hovedsagelig har koncentreret sig om Taiwans fortid, handler næsten alle Yangs til dato syv spillefilm om den moderne, urbane taiwanesiske middelklasse og den eksistentielle tomhed, der synes at være fulgt i kølvandet på det økonomiske mirakel, som øen har gennemlevet på bare få år. Og hvor den ikke-engelsktalende Hou i alt fald i et vist omfang bekender sig til den klassiske kinesiske kultur, er Edward Yang (som oprindeligt hed Yang Dechang) langt mere moderne og vestligt orienteret.

Yang er uddannet som computeringeniør ved universitetet i Florida og arbejdede i syv år som IT-designer i Seattle (computeringeniøren NJ i *Yi Yi* - den lille Yang Yangs far - kan således ses som en anden udspaltning af Yang selv). Men både filmen og de japanske manga-tegneserier havde også altid stået hans hjerte nær. Før han kom til Seattle, var han sågar indskrevet et semester på filmlinjen ved University of Southern California, men droppede ud igen, da det ikke var Hollywood-filmen der interesserede ham. I Seattle så han imidlertid Werner Herzogs *Aguirre - der Zorn Gottes* (1972), og den overbeviste ham om, at det alligevel var filminstruktør, han skulle være.

Han drog hjem til Taiwan, hvor han

fandt sammen med ligesindede filminteresserede (ud over Hou tillige bl.a. manuskriptforfatteren Wu Nien-jen, der spiller NJ i *Yi Yi*), som med baggrund i en lempe af censurlovgivningen ville skabe en ny, realistisk filmkunst, der skulle vise Taiwans historie og samtid for taiwaneserne. Og i 1983 debuterede Yang med spillefilmen *That Day, on the Beach* (*Haitan de yitian*), skrevet af ham selv og fotograferet af australske Chris Doyle, der siden især er blevet kendt som Wong Kar-wais foretrukne fotograf.

Filmiske romanværker. I *That Day, on the Beach* mødes to barndomsveninder efter mange år og fortæller hinanden om deres drømme og skuffelser med kærligheden inden for rammerne af en stærkt patriarkalsk kultur. Titlen refererer til den enes opvågnen den dag, hvor hun bliver kaldt til en strand, hvor hendes mand menes at være druknet - eller måske han snarere smart har iscenesat et selvmord for at kunne begynde en ny tilværelse i det forjættede Japan.

Såvel i debut'en som i de to følgende film - *Taipei Story* (*Qingmei*, 1985), hvor Hou Hsiao-hsien spiller en desillusioneret forretningsmand, og *The Terrorizer* (*Kongbu fenzi*, 1986), der blander drøm og virkelighed i en historie om en række mere eller mindre forbundne stor-byskæbner - anslår Yang den særegne, multiperspektiviske narrative struktur, som bringes til fuld udfoldelse i hans senere film. Han arbejder altid med flere, ligeværdige hovedpersoner, hvis historier og perspektiver svinger ud og ind imellem og spejler sig i hinanden, lidt som vi har oplevet det i nyere amerikanske film som Paul Thomas Andersons *Magnolia* og, ikke mindst, Robert Altmans *Short Cuts*, blot langt mere diskret og, i alt fald i de to



Yi Yi

hovedværker, *Yi Yi* og *A Brighter Summer Day* (*Guling jie shaonian sha ren shijian*, 1991), langt mere raffineret.

Man skal holde øjne og ører stive helt fra starten af en Yang-film, for selv den mindste detalje har betydning, og som regel indeholder åbningsscenen hovedparten af de tråde, som lidt efter lidt væves sammen til det store cinematografiske romanværk, som hver af hans film er - i modsætning til de fleste andre film, der ved deres relative narrative enkelhed snarere kan jævnføres med en novelle. Men hvor signifikante alle Yangs detaljer end er, serverer han dem så neutralt og upåfaldende, at man ofte først lægger mærke til

dem og deres betydning ved andet eller tredje gennemsyn. Hans film virker umådeligt ubesværede og naturlige og er dog så gennemkomponerede som klassiske symfonier eller som netop romaner i den store realistiske tradition. Selv har IT-ingeniøren Yang sammenlignet den synkron narrative struktur i *Yi Yi*, hvor familieportrættet tillader ham at behandle flere generationer samtidigt, med en algoritme til digital kompression af musik, som MP3.

Mellem øst og vest. Alle Yangs film kredser om Taiwans identitet mellem øst og vest, mellem den urgamle kinesiske kong-

fuzianisme og det moderne højteknologiske og højkapitalistiske Wirtschaftswunder, som hovedsagelig bygger på vestlig materialisme med tilhørende US pop- og fastfood-kultur - et misforhold, som Yang underkaster en ætsende satirisk behandling i *A Confucian Confusion* (Duli shidai, 1994).

Den delvist ironiske titel på den knap fire timer lange *A Brighter Summer Day* er betegnende nok hentet fra Elvis-hittet *Are You Lonesome Tonight*, der spiller en vis rolle i filmen. *A Brighter Summer Day*, som er den eneste af Yangs film, der er henlagt til fortiden, skildrer en rodløs ungdoms voldsomme og mere eller mindre kriminelle opvækst omkring 1960. Der er ingen hjælp at hente hos de mindst lige så rodløse forældre, som for de flestes vedkommende er indvandret for relativt nyligt. Filmene, der er inspireret af en virkelig begivenhed - en gymnasieelevs mord på en 14-årig pige i 1961 - slutter tragisk med, at den unge Si'r i ophobet desperation hugger den pige, han elsker lidensabeligt, ned med et samurai-sværd efterladt af japanerne.

I *Yi Yi* er billedet af Taiwan som en kulturel smeltningpot fort up to date: den lille Yang Yang vil f.eks. hellere sætte tænderne i en Big Mac end i den klassiske kinesiske menu, der serveres ved det indledende bryllup, og filmens ungdom sætter hinanden stævne på en lokal bar, der bærer det sigende navn NY Bagels, mens NJs computerfirma søger at etablere et samarbejde med en berømt japansk game designer. De klassiske kinesiske værdier synes umiddelbart mindre iøjnefaldende, men de er der,

og skal man tro filmen og Yangs politiske analyser - der har indbragt ham beskyldninger for at være en "vestlig forræder" - skaber de i virkeligheden om muligt endnu større problemer end de importerede. Ifølge Yang er det nemlig i høj grad den overvintrede kongfuzianisme, der forhindrer taiwanenserne i at blive de individer, som det moderne industrisamfund på én gang muliggør og forudsætter: "I et samfund med kongfuziansk baggrund er det vanskeligt at opbygge et demokrati, eftersom masserne igennem århundreder er blevet vænnet til at underkaste sig autoriteterne. Folk er indoktrinerede til at følge flertallet eller hovedstrømmen i stedet for at forme deres egne, individuelle ideer".

*Yi Yi*s internationale succes, ikke mindst i USA, skal nok indbringe Yang tilbud om at lave film uden for Taiwan. Men selv om han gerne beklager sig over de miserable forhold, han som filminstruktør må arbejde under i Taiwan - ingen penge, ingen skuespillere og højst mangelfuldt teknisk udstyr, i kombination med en udbredt mistillid til hans systemkritik - følger Yang, der tidligt tog afstand fra mainstreamfilmen, næppe i sin landsmand Ang Lees fodspor, eller det må man i det mindste ikke håbe. For det lokale hybrid-samfund Taiwan synes på godt og ondt at levere det kreative brændstof til denne skeptiske individualists mesterlige dissectioner af senmodernitetens fortrin og faldgruber - et tema, som i den industrielle globaliserings æra turde være fuldt så relevant i f.eks. New York og København som i Taipei.

Eva Jørholt

Filmografi

1983	Haitan de yitian/That Day, on the Beach	1991	Guling jie shaonian sha ren shijian/ A Brighter Summer Day
1985	Qingmei/Taipei Story	1994	Duli shidai/A Confucian Confusion
1986	Kongbu fenzi/The Terrorizer	1996	Mahjong
		2000	Yi Yi/A One and a Two