



2046 (Wong Kar-wai, 2004)

# Fortidsspøgelse og fremtidspessimisme

Filmiske repræsentationer af Hongkongs identitet efter overdragelsen til Kina

Af Ng Yiu-Tsan

Skønt berygtet for at være en kulturel udørk kan Hongkong prale af en frodig filmindustri, hvis produkter distribueres over hele verden og genererer bred interesse for og sågar forskning i Hongkongs kultur. Den slags vækker altid stolthed hos Hongkong-borgerne, der – som jeg selv – lever i denne kultur og interesserer sig for dens ry i udlandet. For en udenforstående kan Hongkong-filmene imidlertid bidrage til at forstærke en eksotisk lokkende forestilling om det fjerne Østen – et billede, som ikke blot er misvisende, men tillige levner ringe plads til andre, og måske mere interessante, fortolkninger af Hongkongs aktuelle filmiske output.

I dette essay vil jeg give mine læsere

mulighed for at stifte bekendtskab med den fantastiske Hongkong-film, som den opleves af en insider. Jeg vil i den forbindelse sætte spørgsmålstegn ved det stereotype billede af Hongkong som en globalt orienteret, dynamisk storby, en *dynamicity* kendetegnet ved fart og en energisk livsrytme. Det er således bemærkelsesværdigt, at der i de senere år er blevet lavet en del film, der giver et stik modsat billede af Hongkong: Et samfund præget af statisk afventen og virkelighedsflugt – og dermed et Hongkong, der er langt mere i overensstemmelse med indbyggernes oplevelse af tingenes reelle tilstand. 1997 er i den sammenhæng et skæringsår, som i sig rummer den potentielle kraft til, i overført

betydning, at fastfryse tidens gang i Hongkong.

1997 har karakter af en slags forbandelse for Hongkong. Året ligger skjult i den ko-deagtige titel på Wong Kar-wais seneste film, *2046* (2004), da de to årstal – 1997 og 2046 – er snævert forbundne på Hongkongs politisk-historiske tidslinje. Hongkong blev som bekendt tilbagegivet (eller 'overdraget', som det officielt hedder) til Kina den 1. juli 1997, hvorved området ændrede status fra britisk koloni til en særlig administrativ region under Folkerepublikken Kina. Denne historiske begivenhed var et resultat af den overenskomst, der også ligger til grund for den sino-britiske erklæring vedrørende "problemet Hongkong". Her forpligter Kinas regering sig til at "bevare Hongkong uændret i 50 år efter 1997." Lytter man opmærksomt til lydsporet under *2046*s sluttekster, vil man opdage, at denne sætning er flettet ind i musikken som et særligt rytme-element, og bestemmelsen er da også en essentiel nøgle til forståelse ikke bare af *2046*s narrative puslespil, men tillige af en række andre Hongkong-film fra de senere år.

Frem til år 2047 vil Hongkong altså i princippet være, som det har været i det foregående halve århundrede. Den noget latterlige formulering skulle berolige de Hongkong-borgere, der var utrygge ved, hvad fremtiden ville bringe efter overdragelsen til Kina. Men i stedet for at tage livet af usikkerheden har bestemmelsen kvalt Hongkongs fremtidsvisioner og indhyllet den kollektive forestillingskraft og forventning om fremtiden i en tung fortidsskygge. Det er til denne myte om 50 års stilstand – som lovet i den sino-britiske erklæring – at Wong Kar-wais *2046* kan siges at fungere som en indirekte, omend ganske eksplícit, filmisk kommentar.

### Wong Kar-wais nostalgiske kalejdoskop.

Det centrale tema i *2046* er jagten på en svunden tid, forankret i hovedpersonen Chow Mo Wan (Tony Leung). Wong Kar-wai lader tallet 2046 symbolisere et erindringssted bl.a. ved at lade det knytte an til forløberen for *2046*, *In the Mood for Love* (*Fa yeung nin wah*, 2000). I begge film er 2046 nummeret på et hotelværelse, i *2046* på det Oriental Hotel, hvor hovedparten af filmen udspiller sig, og hvortil Chow indledningsvis fører sin berusede veninde Mi Mi (eller Lu Lu, spillet af Carina Lau), og i *In the Mood for Love* er det nummeret på et andet værelse på et andet hotel, hvor samme Chow arbejdede og var tættest på den kvinde, han elskede, Su Li-zhen (Maggie Cheung).

I *2046* udløser værelsesnummeret en følelse af déjà-vu hos Chow, og han beslutter derfor nostalgisk at flytte ind på Oriental Hotel. Da værelse 2046 i mellemtiden er blevet ledigt, vil han gerne bo dér, men eftersom det angiveligt er ved at blive sat i stand, ender han med at flytte ind i naboværelset, 2047. 2046 er ledigt, fordi Mi Mi er blevet myrdet af en jaloux elsker, og det er spærret af, mens man fjerner sporene efter hendes blodige endeligt, og måske hendes hemmelige fortid i Singa-pore – som var årsag til drabet.

At værelset er afspærret og under istandsættelse, skal formentlig også forstås metaforisk og ses i relation til Hongkongs situation før og efter 1997. Ved at reintrodúcere Mi Mi, som under navnet Lu Lu også optrådte i Wong Kar-wais *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991), binder instruktøren ikke alene de tre film i denne trilogi tættere sammen. Han knytter tillige et mere generelt bånd til den kamp, Hongkong-filmkunstnerne i årene før 1997 kæmpede for at finde en egen Hongkong-identitet.

*Days of Being Wild* er et prototypisk

eksempel på denne identitetssøgen op til overdragelsen. I filmen karakteriserer hovedpersonen Ah Fei (Leslie Cheung), der er Lu Lus elsker, sig selv som en "fugl uden ben". Den mytologiske fugl uden ben er nødt til at holde sig flyvende, fordi den vil dø i det øjeblik, den forsøger at lande – en karakteristik, som dengang uden besvær kunne overføres til Hongkongs position som rodløs nation. Lu Lus genopståen med ny identitet i 2046 og hendes bevidste flugt fra fortiden synes på den baggrund at være en implicit kommentar til Hongkongs ny identitet efter 1997.

I 2046 ledes vi konstant af Chows voyeuristiske blik fra hans værelse, 2047, til naboværelset, 2046, og gennem den science fiction-roman, han skriver – med titlen 2046 – indvies vi i hans erindringer. Herved konstruerer filmen en kronotop (en slags rum-tid), analogt med det mytiske sted 2046 i romanen – et sted, hvor intet nogensinde forandrer sig:

"Alle rejser til 2046 i den samme hensigt: At genvinde deres tabte erindringer  
For i 2046 er der ikke noget, der forandrer sig  
Ingen kan være sikker på, at dette er sandt  
For ingen, der er rejst dertil, er nogensinde vendt tilbage."

Den imaginære rejse til 2046, der præsenteres såvel i trailerne til filmen som i dens begyndelse, inviterer publikum til at tage med til dette erindringssted – en nostalgisk tur, i biografens mørke rum, der leder tilbage til et tidligt hjem. Vi føres i starten af filmen til en platform, der hurtigt dirigerer vores forestillingskraft mod ét eneste mål: 2046. Men ved filmens slutning står det klart, at 2046 ikke *kunne* nås. Forventningerne om en bestemt tid, der er forsvundet i fortiden som tabte erindringer, og håbet om et fjernt imaginært fremtidssted krydser hinanden i en helt unik

kronotop, hvor vores fremadrettede bevægelse er afhængig af vores generobring af de tabte erindringer. Tiden er enten frosset fast eller flyder frem og tilbage inden for præ-definerede grænser. Og rummet er en deplacering af fortiden i nutiden, og af fremtiden i ingenmandsland.

Men i udgangspunktet stiller denne kronotop publikum i udsigt, at det er muligt at nå et punkt, hvorfra de tabte erindringer kan genvindes, og filmen udløser derved en følelse af nostalgi hos tilskueren. Nostalgien forstærkes af de mange referencer til Wongs tidligere film, især *In the Mood for Love* og *Days of Being Wild*, der også giver tilskueren en oplevelse af déjà-vu, parallelt med Chows, da han ser nummeret 2046 på døren til Mi Mis værelse på Oriental Hotel. I 2046s tidsmæssigt komplekse narration er de kvinder, Chow er sammen med, blot stand-ins for Su Li-zhen fra *In the Mood for Love*. Denne røde tråd mellem de to film udredes til slut i 2046, hvor Chow i Singapore møder en navnesøster til Su Li-zhen (Black Spider, spillet af Gong Li). Chow kan ikke slippe erindringen om Su Li-zhen, og på grund af dette spøgelse fra fortiden er han ikke i stand til at indgå nye forhold.

I *In the Mood for Love* har Wong Kar-wai omhyggeligt genskabt 1960'ernes Hongkong, analogt med Chows konstruktion af det mytiske 2046 i 2046. Hvor *Days of Being Wild* spejlede Hongkong-filmens status før 1997, står *In the Mood for Love* med sine ikke-handlende personer, der længe nægter at se virkeligheden i øjnene, som et meget rent eksempel på filmkunsten efter skæringsåret. Efter 1997 syntes Hongkong ganske enkelt ikke at have nogen fremtid for sig, og *In the Mood for Love* skaber på den baggrund en atmosfære af dobbelt nostalgi i kraft af den måde, hvorpå den springer tilbage i tiden i hele to di-



*In the Mood for Love/Fa yeung nin wah* (Wong Kar-wai, 2000)

mensioner: dels ved sin setting i 1960'erne, og dels ved at lade Su Li-zhen fra *Days of Being Wild* dukke op igen.

I *In the Mood for Love* opdager Chow og Su, at deres respektive ægtefæller er dem utro – med hinanden. For at forstå ægtefællernes bevæggrunde og ruste sig til deres ægteskabers opløsning indleder Chow og Su et rollespil, hvor de hver især spiller den andens ægtefælle. De foregiver således bare at være forelskede i hinanden, men Su lever sig så meget ind i rollen, at hun på et tidspunkt udbryder, “Jeg var ikke klar over, at det ville gøre så ondt!” – hvorpå Chow minder hende om, at det er “bare skuespil, det er ikke virkeligt.”

Chow og Sus fiktive rollespil har baggrund i forventningen om, at deres ægteskaber snart er slut – en formodning, der

kan parallelliseres til mange Hongkongborgeres frygt for, at overdragelsen skulle føre til destruktive forandringer og ændre afgørende ved den status, Hongkong havde opnået som britisk kronkoloni. Underforstået ville perioden efter overdragelsen stå i selvfornægtelsens tegn – jf. Sus udbrud, “Jeg var ikke klar over, at det ville gøre så ondt.” Og paradoksalt nok – i betragtning af, at tabet er fiktivt – er smerten reel, begrundet som den er i erkendelsen af, at fortiden er slut. Dét leder imidlertid ikke til en klar forestilling om fremtiden, men blot til et tåget pessimistisk perspektiv, der fortaber sig i vemod og sorg – en følelse, som forstærkes af filmens nostalgiske 60'er-setting.

**Ind i fremtiden med Meng Pos glemsels-**

te. Wong Kar-wai lod publikum fortabe sig i det nostalgiske *mood* i hele fire år, før han i 2004 med udsendelsen af *2046* vendte sig mod fremtiden. I mine øjne er denne og andre nylige film med til at markere, at vi er på vej ud af skyggen fra 1997 – at vi står ved indledningen til en ny tid, hvor Hongkongs indbyggere kan begynde at se tilbage på og vurdere den periode af stilstand og virkelighedsflugt, der fulgte i kølvandet på overdragelsen. Filmene indvarsler dette skift ved den måde, hvorpå de, hver på sin facon, iscenesætter veje ud af stilstanden for det lokale publikum. Jeg vil her særligt tage fat i to film, der har været store kassesucceser i Hongkong: Derek Yees *Lost in Time* (*Mong bat liu*, 2003) og *My Left Eye Sees Ghosts* (*Ngo joh aan gin diy gwai*, 2002), der er instrueret af Johnnie To og Ka-Fai Wai.

I begge film er det de kvindelige hovedpersoner, der driver fortællingen frem, efter at deres mænd er afgået ved døden. Som et ekko af Hongkongs tabsfølelse efter overdragelsen er fænomenet tab umådeligt fremtrædende i disse film. At se filmene i lyset af 1997 er næppe nogen overfortolkning, for 1997 er blevet et fælles referencepunkt, der får os Hongkong-borgere til at generere forestillinger om en kollektiv identitet. Hos Hongkongs indbyggere udlugede 1997, dette kunstige skæringsår, enhver tvivl om, hvad det var, vi skulle frygte: vi var bange for at miste det, som kun midlertidigt havde været vores. I perioden efter 1997 er imidlertid selv denne særlige form for tryk frygt gået tabt: vi ved intet om fremtiden, og selv om vi kom igennem 1997, har vi ikke nogen præcis fornemmelse af, hvad det var, vi mistede, og vi ved endnu ikke, om der fortsat er noget at frygte. Frygten er blevet utryg.

I *Lost in Time* nægter Siu Wai (Cecilia Cheung) at tro, at hendes forlovede, Ah

Man (Louis Koo), døde i den bilulykke, der indleder filmen. Hun lever videre, som om intet var hændt, og som om hun stadig var sammen med ham. I et forsøg på at bevare hver en detalje fra de gode gamle dage, uanset hvor vanskeligt dette forehavende er for hende, overtager hun endda hans lille minibus-gesjæft og forsøger at føre den videre. Først i det øjeblik, hvor hun er tvunget til at vælge imellem at sælge minibussen eller sende sin forlovedes søn på børnehjem, indser hun, at den "vare", hun søger at konservere, faktisk er udløbet. Filmen fokuserer på den periode, hvor hun er i tvivl om, hvad der er det rigtige at gøre.

En lignende fremstilling af et retningsløst liv finder vi i *My Left Eye Sees Ghosts*, hvor den unge kvinde May Ho (Sammi Cheng) kapper forbindelsen til virkeligheden og enhver livsmotivation og gennem dødsførelse forsøger at nå helt ud til kanten. Hun kommer, som det kunne forventes, ud for en ulykke, som næsten slår hende ihjel. Som ved et mirakel kommer hun sig imidlertid, men kan derefter se spøgelser med sit venstre øje, som angivet i titlen.

Elementerne fra spøgelses- og horror-genren anvendes i disse Hongkong-film på en ret speciel måde, for de har ikke til formål vække frygt og afsky; snarere står de i nostalgis tegn. Da May i *My Left Eye Sees Ghosts* bliver i stand til at se de dodes spøgelser, transformerer hun sin sorg og sin frygt til et begær efter at møde sin døde ægtemands ånd. Skønt deres ægteskab blev kort (han døde på bryllupsrejsen), må hun konkludere: "Jeg havde ikke ventet, at jeg ville savne ham så voldsomt." Det er som at høre et ekko af Su Li-zhen i *In the Mood for Love*.

Sorgen og begæret får May til at indgå en aftale med et drilagtigt spøgelse ved navn Sean, der hævder i sin tid at have gået



*Rouge/Yin ji kau*, (Stanley Kwan, 1987)

i skole med hende, og som nu lover, at han vil lede efter hendes mand, hvis hun kan regne ud, hvad Seans eget sidste ønske er. I slutningen af filmen, da Sean har besluttet at forlade de dødes verden og sætte ud på sin sjælevandring, viser det sig, at han i virkeligheden er Mays ægtemands sjæl. I Mays vision optræder han som den, hun senere vil gifte sig med, og hans sjæls ønske er, at May kommer videre efter sorgen over hans død og tager hul på en ny livsfase. May har ellers stillet sig tilfreds med at kunne se den afdøde med sit venstre øje og har modsat sig muligheden af en fremtid, men dét gør dette ønske en ende på.

Det er imidlertid værd at bemærke, at May faktisk ender med at finde sin mands sjæl, i en ny krop, og at det netop er den afdødes sjæl, der udtrykker ønske om, at hun skal komme videre. Da ønsket formuleres verbalt, i dialogen, må man formode, at det i første række er henvendt til filmens

målgruppe, Hongkong-borgerne. I deres søgen efter en kollektiv præ-overdragelses-identitet skal de på tilsvarende vis opdage, at præ-1997-identiteten i sig rummer et ønske om, at Hongkong skal lægge fortiden bag sig og bevæge sig ud af overdragelsens skygge.

Den nye fase er imidlertid, som vi har set, blot en overgangsfase – en fase, hvor vi på én og samme tid stadig imødeser en radikal forandring og søger at identificere, hvad vi har mistet – indtil vi når et punkt, hvor vi reelt kan lægge overdragelsen bag os.

Bag *My Left Eye Sees Ghosts* spøger Stanley Kwans nostalgiske Hongkong-klaskiker *Rouge* (*Yin ji kau*, 1987). Fælles for de to film – og en række andre nyere film og tv-programmer – er tematiseringen af den mytologiske bro over afgrunden, hvor de døde indleder deres sjælevandring og vasker hukommelsestavlen ren ved en

slurk af gudinden Meng Pos glemselste. Meng Pos te skal sikre, at de døde ikke tager erindringer fra deres tidligere liv med over i det nye. I *My Left Eye Sees Ghosts* viser spøgelse Sean vej ind i fremtiden; han repræsenterer afslutningen på et liv i pessimistisk stilstand og virkelighedsflugt; spøgelse Fleur (Anita Mui) i *Rouge* er derimod en tragisk skikkelse, der formidler en følelse af sorg over tabet af fortiden.

Fleur dukker op i Hongkong anno 1987 iført *cheongsam* (en højhalset og tætsiddende, traditionel kinesisk kjole) og udstyret med en traditionel kinesisk papirparasol, så publikum opfatter hende straks som en spøgelseskarakter, der ikke stemmer overens med de samtidige Hongkong-omgivelser. Som filmen skrider frem, tager Fleur os med tilbage til Hongkong 50 år tidligere, til sin blomstrende ungdom i 1930'erne. Vi bliver indviet i hendes forhold til Chan Chen-Pang (Leslie Cheung), der går under navnet Master 12, og får historien om, hvordan forskellen i socialstatus – hun er kurtisane, han søn af en driftig forretningsmand – leder dem til den desperate beslutning at begå selvmord sammen. De spiser rå opium og lover hinanden, at de vil forblive sammen i det hinsidige. Efter at have ventet forgæves på ham i over 50 år og udskudt sin sjælevandring lige så længe, vender Fleur nu tilbage fra dødsriget for at se sin elskede Master 12 igen.

Modsat Sean, der i *My Left Eye Sees Ghosts* vil videre til næste fase, gør Fleur alt for at holde fast i fortiden. Hun dukker op i bydelen Shek Tong Tsui, hvor de i sin tid udlevede deres kærlighed, i håbet om at gense sin elsker, som om intet var hændt. Hun forventer med andre ord, at deres kærlighed har overlevet uændret i 50 år – en ganske direkte kommentar til den sino-britiske erklæring om, at Hongkong

ikke vil forandre sig i 50 år.

Byens radikalt forandrede udseende ryster hende ganske vist, men dét får hende ikke til at skrue ned for forventningerne – ikke før hun møder op på det aftalte sted til den aftalte tid og må konstatere, at Master 12 ikke er der. Fleur burde nok her have opgivet sit forehavende og indledt sin sjælevandring, men filmen lader hende faktisk møde Master 12, som ironisk nok er på flugt fra fortiden og lever et miserabelt liv fra hånden og i munden. Da han genser Fleur, skammer han sig over sig selv og giver hende derfor ingen forklaring, blot en gestus af dyb sorg over, at hun nu går målrettet efter sjælevandringen og Meng Pos glemsels-te – hvorved hun for altid vil glemme, at de nogensinde har elsket hinanden.

I *Rouge* dør forventningen om en fremtid således med Fleur; tilbage i samtidens virkelige verden er kun tomhed og en antydning af en utryg, indholdsløs fremtid. Ved at flytte hovedpersonen fra dødsriget til den virkelige verden, fra Fleur til May, efterlader *My Left Eye Sees Ghosts* derimod tilskueren med en optimistisk fremtidsforventning, efter at Sean har druknet både fortiden og perioden af afventende sorg i Meng Pos te.

**SARS og en superstjernes selvmord.** Efter det signifikante år 2003, hvor Hongkong oplevede såvel SARS-epidemien som det dobbelte tab af de to superstjerner Leslie Cheung og Anita Mui (der spillede hovedrollerne i *Rouge*), har *Rouge* fået fornyet aktualitet for Hongkongs indbyggere. Leslie Cheung begik selvmord ved at springe ud fra toppen af en bygning den 1. april, mens hele byen var lukket ned på grund af SARS. Rygtet vil vide, at han havde internaliseret sin rollefigur, Jim, i Chi-Leung Law-filmens *Inner Senses* (*Yee do*



*Inner Senses/Yee do hung gaan* (Chi-Leung Law, 2002)

*hung gaan*, 2002).

I denne film hjemsøges Jim af sin tidlige elskers spøgelse, og *Inner Senses* indgår derved i en slags dialog med *Rouge*. Jim er en moderne udgave af Master 12, og ligesom denne vælger han at fortrænge sin ungdoms kærlighed. Han er psykiater, og efter at han har helbredt sin patient Cheung Yan (spillet af Ka-Yan Lam) og gjort en ende på hendes hallucinationer, vågner Jims fortrængte fortid til live af de erindringer, han har gemt i den allerfjerneste afkrog af sin hjerne. *Inner Senses* følger sig således ind i 1997-rammen og minder os om, at fortrængninger ikke er vejen frem; vi er nødt til at tage på transit i fortiden – forstået som både Historien og vores individuelle erindringer – før vi kan rejse videre ind i fremtiden.

I slutningen af filmen hjemsøges Jim ikke af sjælen, men af en hallucination om sjælen af den pige, Little Fish (Maggie Poon), han elskede som teenager, og som begik selvmord på grund af en mis-

forståelse mellem dem. Skønt der kun er tale om en hallucination, er Jim parat til at tage sit eget liv på samme måde som Little Fish gjorde – ved at springe ud fra toppen af en bygning. I filmen når Cheung Yan frem akkurat tidsnok til at redde ham, men sådan gik det ikke i virkelighedens verden.

Nyheden om, at Leslie Cheung var sprunget ud fra taget af Man Wah Hotel, blev først opfattet som en aprilsnar. Vi har siden måttet erkende, at det var en virkelig begivenhed, som vi er tvunget til at acceptere, før vi begiver os videre ud af såvel 1997-overdragelsens som SARS-epidemiens skygge.

Når man har gennemlevet en dramatisk omvæltning, bør man, som personerne i de her nævnte film, søge at opspore sine tabte erindringer, genkalde sig den fortrængte fortid, men også acceptere tabets uafvendelighed. Stillet over for de politiske forandringer efter overdragelsen til Kina har den dynamiske storby Hongkong gennemgået en umiskendelig periode af stilstand og



virkelighedsflugt. Der skulle gå adskillige år efter overdragelsen – længe nok til, at denne kunne betragtes som historie – før Hongkongs indbyggere blev i stand til at revurdere såvel kolonifortiden som deres egen – og den mytologiske “benløse fugl”s

– kollektive identitet. Først nu er vi så småt ved at indse, at fuglen faktisk er vendt tilbage til det sted, som den i sin tid lettede fra.

(Oversat af redaktionen)