

Tsai Ming-liang

Mennesker savner nærhed, når de er alene. Men de kan heller ikke finde ud af at være sammen. Tsai Ming-liang beskriver mennesket som eksistentielt fortabt

At se en film af den taiwanesiske instruktør Tsai Ming-liang (f. 1957) kan være som langsomt at få trukket et plaster af øjnene. Det er på samme tid frigørende og smertefuldt: Handlingen sker med en fart, så selv snegle kunne overhale den. Men langsomheden skal ikke forveksles med sløvhed. For filmene er skarpe som rageknive. Med en stil, der udgør det stik modsatte af Dogmes håndholdte frapperen, lægger Tsai Ming-liangs film præcise snit i tingenes overflader og afdækker en tomhed nedeunder, som ikke giver plads til meget håb.

Tsais film er komponeret af totalbilleder, som i meget lange indstillinger indfanger nogle få personers trivielle hverdagshandlinger: Vi ser mennesker spise, gå på toiletet, sove, feje gulv, stryge tøj, koge nudler, bevæge sig rundt i byen. Dialogen er uhyre

sparsom, og der er ingen underlægningsmusik. Fortællingerne er enkle, næsten spinkle, men i løbet af en film sker der alligevel både rørende og chokerende ting.

Incest og madlavning. I *The River* (*He Liu*, 1997) har far og teenagesøn til slut sex med hinanden i en mørk saunaklub, uden at nogen af dem er klar over, hvem deres sexpartner er – før bagefter. Og i instruktørens seneste film, *The Wayward Cloud* (*Tian bian yi duo yun*, 2005), opdager en ung kvinde, at den mand, hun er ved at forelske sig i, er pornoskuespiller. Hun opdager det, da hun finder ham i færd med at optage en scene. Chokeret stivner hun som et rådyr i billygternes skær. Han får øje på hende og holder hendes blikkontakt, mens han fortsætter pornoscenen, indtil han hopper af sin kollega og gør sig færdig i den chokerede kvindes mund.

Scener som disse *handler* ikke bare om noget grænseoverskridende. For tilskueren er de grænseoverskridende, paradoksalt nok fordi de netop ikke er udført med effektfulde billeder og dramatisk lydside. I stedet er de ligesom resten af filmene skudt i Tsais konsekvente stil: Nøgternt registrerende totalindstillinger uden andet på lyd-siden end reallyd. Incest filmes på nøjagtig samme måde som de utallige scener med gulvvaske og madlavning, man har overværet tidligere i filmen. For tilskueren bliver resultatet en oplevelse af, at intet har mere betydning end andet, ingen handlinger

The Wayward Cloud (*Tian bian yi duo yun*, 2005)



bærer en dybere mening med sig.

Den insisterende meningstomhed bliver de fleste af filmenes egentlige projekt. En enkelt forsøger sig med en optimistisk slutning, da manden og kvinden i *The Hole* (Dong, 1998) får brudt deres isolation ved helt fysisk at nedbryde muren mellem deres lejligheder. De andre film slutter enten åbent eller med, at alt lyset slukkes i det i forvejen ret mørke rum.

Blikket gennem glasvæggen. Det interessante ved Tsai Ming-liangs film er dog ikke i sig selv, at de er sortsynede, men måden, de er det på. Ved at lade filmene bestå overvejende af trivielle hverdagshandlinger sætter han disse aktiviteter i fokus. Og aktiviteterne er præcist så almene og genkendelige, at hvem som helst kan genkende dem. På den måde etableres en samhörighed mellem personerne på lærredet og tilskueren.

Man kan ikke tale om identifikation, som man gør i klassisk fortalte film, hvor tilskueren bliver indviet i en hovedpersons projekt og gennem tanker og følelser får adgang til hovedpersonens motivation. I Tsais film er det en helt anden slags adgang, man får til personerne – uden om plot og psykologi. Oplevelsen kan bedst beskrives, som hvis murstenene til naboeligheden var skiftet ud med en glasvæg, og man kunne iagttage naboen. Det, man ser og lærer om vedkommende, er kroppens bevægelsesmønstre, de daglige rutiner og vaner. I langt størstedelen af scenerne i Tsai Ming-liangs film er tilskueren efterladt alene med en enkelt person i hans eller hendes rum, oftest lejligheden eller arbejdspladsen.

Det intime kendskab, man efterhånden får til personerne, minder mest af alt om en zoologs: Man iagttager homo sapiens og registrerer bevægelsesmønstre og akti-

viteter. Men netop fordi man hænger ud med dem i deres mest kedelige og private øjeblikke, lærer man dem på sin vis bedre at kende, end når en Meryl Streep-karakter spiller hele følelsesregistret ud i løbet af en film.

Det er denne oplevelse af at dele omstændigheder med personerne, som gør, at meningstomheden ender med at pege lige så meget ud af filmene – mod tilskueren – som ind mod de fiktive personer. Fordi der ikke er noget egentligt plot, og fordi filmene fremstiller tilværelsen som rækker af betydningsløse handlinger, er man nødt til som tilskuer at forholde sig til, om der er en pointe i at anskue tilværelsen sådan.

Mennesket som eksistentielt fortabt. *Good Bye, Dragon Inn* (Bu san, 2003) foregår i en kæmpe stor biograf, som altid er næsten tom. I biografen arbejder to mennesker, som sjældent møder hinanden, og i minutter ad gangen ser man enten den halte billetdame med den slæbende gang gå biografen igennem for affald eller operatøren bevæge sig langsomt rundt i biografhusets gange og trappeopgange. Til tider bevæger de sig ligefrem ud af billedet, så tilskueren i lang tid er overladt til at kigge på en tom biografsal.

Der er selvfølgelig et selvrefleksivt og morsomt niveau i den fremstilling: Tilskuerens aktuelle situation i biografen bliver spejlet af et billede af en biografsal, som er tom. Men der er også et element af dyb alvor på spil.

På et vist niveau handler alle Tsai Ming-liangs film om tomhed. De handler om det, der mangler mellem mennesker, og om det, der mangler i mennesket selv. Man får tilbudt et blik ind i nogle individers mest intime hverdagsliv og håber måske, at en større sammenhæng eller mening afslører sig, hvis man kigger længe nok. Men nej, men-

nesket beskrives som eksistentielt fortabt.

Den indre dæmning. Som den tomme biograf i *Good Bye, Dragon Inn* peger rummene i Tsai Ming-liangs film altid i retning af subteksten; rummene er med til at beskrive de mennesker, der færdes i dem.

I tre af Tsais film møder vi den samme familie bestående af far, mor og teenage-søn, som nærmest lever adskilte liv i den samme lejlighed.

Første gang er i debutspillefilmen *Rebels of the Neon God (Ch'ing shaonien na cha, 1992)*, som følger en lidt genert teenager, der hænger ud med sine venner i byen og ikke er meget hjemme hos mor og far. Når han er, sker der så godt som ingen udveksling mellem de tre familiemedlemmer.

Fem år senere møder vi familien igen i *The River*, og nu lever de tre familiemedlemmer fuldstændig separate liv. De bevæger sig ind og ud af badeværelset, deres egne værelser og køkkenet, uden at rum-

mene på nogen måde forbinder personerne med hinanden. Selv mor og far har adskilte værelser, og ingen opholder sig på de fælles arealer, med mindre de er alene.

Tredje gang, vi møder familien, er i *What Time Is It There? (Ni neibian jidian, 2001)*, som begynder med faderens død. Resten af filmen bruger moderen på at sørge dramatisk – en stærk kontrast til den ligeegyldighed, der herskede mellem ægtefællerne, da han var i live.

Det er symptomatisk for Tsais film, at personerne savner nærhed, når de er alene, men ikke kan finde ud af at skabe en nær relation til mennesker i praksis. Det er den slags lag, Tsais film synliggør, og han skildrer det på måder, som ikke efterlader meget håb. Vand siver ind gennem vægge og lofter hos mange af personerne, men de ser ikke, at de faktisk selv udgør de dæmninger, som er begyndt at lække.

Niels Bjørn

Filmografi

- 1992 Ch'ing shaonien na cha/Rebels of the Neon God
- 1994 Aiqing wansui/Vive l'Amour
- 1997 He Liu/The River
- 1998 Dong/The Hole
- 2001 Ni neibian jidian/What Time is it There?
- 2003 Bu san/Good Bye, Dragon Inn
- 2005 Tian bian yi duo yun/The Wayward Cloud