

Tsai Ming-liangs ansikter

- Auteuren, kunstfilmskaperen og multikunstneren



Av Helene Eggen

Masteroppgave i medievitenskap

Veileder: Ove Solum

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høsten 2013

“Throughout my career, the most important question for me as a filmmaker is ‘what is film for?’ Obviously, for me it’s about self-discovery; this requires a very personal subject, such as my father. Hsiao-kang’s resemblance to him has thus become the source of my inspiration and the focal point of my creative energy – he’s a story line I faithfully follow.”¹

¹ Tsai Ming-liang i intervju med Eric Morse 2011.

Bilde på forsiden: Av Tsai Ming-liang i Louvre. Tatt av Asia Society forbindelse med intervjuerien *Faces of Tsai Ming-Liang*.

Sammendrag

Masteroppgaven *Tsai Ming-liangs ansikter- Auteuren, kunstfilmskaperen og multikunstneren* handler om Tsai Ming-liangs filmatiske univers, sett fra et auteur-, *avant-garde*-, kunst- og kunstfilmperspektiv. Den består av en grundig analyse av tre av hans i alt ti spillefilmer: *Vive L'amour* (1994), *What time is it over there?* (2001) og *Face (Visage)*, 2009), der den sistnevnte vil være hovedfokus, da den er Tsais mest ambisiøse og nyskapende film så langt. Oppgaven gir leseren et inngående og komplekst bilde av Tsai som en moderne auteur og global kunstfilmskaper med et særegent, eksperimentelt, paradoksalt, personlig og selvrefleksivt filmspråk. Jeg utvider dette perspektivet ved å trekke inn Tsai Ming-liangs mer ukjente virke utover filmmediet og ved å argumentere for at det er kontinuitet og intertekstualitet på tvers av, ikke bare hans filmografi, men hele hans kunstneriske virke. Jeg vil trekke inn både kunstfilmskaperne og billedkunstnere for å plassere Tsai i en bredere kunst- og filmhistorisk kontekst som multikunstner. Videre vil jeg argumentere for at *Face* er nyskapende for film og kunst, dette ved å utforske, utfordre og forene filmsjangre og kunstformer.

Abstract

The master thesis *Tsai Ming-liangs faces- Auteur, artfilm director and multiartist* is about Tsai Ming-liang's filmatic universe, seen from an auteur-, *avant-garde*- and artfilm perspective. It consists of an in depth analysis of three of his in all ten fiction films: *Vive L'amour* (1994), *What time is it over there?* (2001) og *Face (Visage)*, 2009), where *Face* will be the main focus as it is his most ambitious and innovative film so far. The thesis gives the reader a thorough and complex picture of Tsai as a modern auteur and global artfilm director with a distinctive, experimental, paradoxical, personal and self-reflecting film language. I will further develop this perspective by including Tsai Ming-liang's more unknown work beyond the film medium and by arguing that there is continuity and intertextuality in not only his whole filmography but in all of his artistic work. To place Tsai in a wider art- and filmhistorical context, as a multiartist, I will look at other artfilm directors and visual artists. I will further discuss how *Face* is innovative for film and art by exploring, challenging and unifying film genres and artforms.

Forord

Oppgaven har blitt til i en lang, omfattende og inspirerende prosess, der jeg ved å oppdage og studere Tsai Ming-liangs filmunivers, har fått større innsikt i taiwansk, øst-asiatisk og global kunstfilm. Ideen til oppgaven ble formet under et utvekslingssemester ved UCSD høsten 2009, der en professor og filmskaper ved navn Jean- Pierre Rehm viste Tsai Ming- liangs *The Wayward Cloud* (2005), som del av faget “Director series”. Et fag der vi så og studerte film ut ifra et globalt auteur-, kunst- og *avant-garde*-perspektiv, med fokus på filmskaperen som kunstner, noe jeg også søker å gjøre i denne oppgaven. Med sitt paradoksale, kontroversielle og unike uttrykk, var *The Wayward Cloud* ulik alt jeg hadde sett av film tidligere, samtidig har den tydelige fellestrekk med *avant-garde*- og kunstfilm. Her startet min interesse for og studie av Tsai, en interesse som har vedvart og vokst i arbeidet med oppgaven. Arbeidet har inkludert lang og kontinuerlig research, der jeg har sett gjennom Tsais filmer, taiwansk film og en rekke internasjonale kunstfilmer, samt et opphold i Taipei. Det har vært en spennende prosess og reise som ikke bare har brakt meg dypere inn i Tsais univers, men også utvidet mitt kunst- og filmperspektiv.

Takk til veileder Ove Solum for gode, detaljerte og konstruktive tilbakemeldinger frem til siste slutt. Veiledningen har vært til stor hjelp og guidet meg gjennom arbeidet i en oppgave som har vært omfattende og tidkrevende. Jeg vil også takke Jean- Pierre Rehm, som introduserte meg for Tsai Ming-liang og inspirerte meg til å fordype meg i hans univers, noe som dannet grunnlaget for denne oppgaven.

Stor takk til min mor og far, som har vært en fantastisk god støtte og vist stor interesse for mitt prosjekt fra begynnelse til slutt i form av gjennomlesninger i oppgavens ulike faser, lange samtaler og ved å muliggjøre reisen til Taipei og stille opp som reisefølge. En inspirerende reise som innebar hele dager på filmhuset, museer, filmfestivalen, Tsais café og diverse bokhandlere på jakt etter spesielle filmer og bøker som har vært viktig for oppgaven. Den gav meg økt forståelse for og forsterket mitt inntrykk av Tsais kunstnerpraksis som unikt helhetlig og bidro til å gjøre mitt masterprosjekt levende.

Til slutt en stor og varm takk til Kristoffer. Du dukket opp og viste en sjelden interesse og forståelse for mitt prosjekt og bidro med en grundig lesning og korrektur, men mest av alt bidro du med din kjærlighet, tålmodighet og støtte.

INNHOLDSFORTEGNELSE

1. INNLEDNING, METODE, BAKGRUNN OG RESEARCH.....	1
1.1. TIDLIGERE STUDIER OM TSAI.....	3
1.2. PROBLEMSTILLINGER OG MÅL MED OPPGAVEN	3
1.3. METODE: TEKSTANALYSE OG OPPGAVENS OPPBYGGING	4
1.4. TSAI MING-LIANG OG HANS KARRIERE, LIV, KUNST OG VIRKE	9
1.5. TAIWANSK FILM, NYBØLGEFILM OG GLOBAL KUNSTFILM	13
1.6. RESEARCH I TAIPEI: JUNI-JULI 2013.....	16
1.6.1. TAIPEI FILM FESTIVAL 2013 OG SPOT-TAIPEI FILM HOUSE – MØTE MED TAIWANSK FILM OG FILMKULTUR.....	17
1.6.2. TSAI MING-LIANGS KAFÉ – MØTE MED TSAIS PERSONLIGE UNIVERS	19
2. TEORETISKE PERSPEKTIVER OG ANALYTISKE BEGREPER.....	21
2.1. KRYSSKULTURELL TAIWANSK FILM – DEN TRANSNASJONALE OG HYBRIDE KUNSTFILMEN	21
2.2. HYBRID KUNSTFILMSPRÅK- AUTEUR, KUNST-, OG AVANT-GARDE FILM	27
2.3. KINESISK OG JAPANSK VISUELL KUNST OG FILM.....	28
2.4. AUTEUREN	30
2.5. TSAI OM TSAI.....	32
2.6. BORDWELLS ART CINEMA NARRATION OG DEN GLOBALE KUNSTFILMEN	37
2.7. SLOW CINEMA.....	43
2.8. AVANT-GARDE- FILM	45
2.8.1. FILM, ET VISUELT MEDIUM	45
2.8.2. AVANT- GARDE-FILM OG ADAPTASJONSTEORI	46
2.9. HYBRID AV KUNSTFORMER – PERFORMANCE- OG INSTALLASJONSKUNST	48
2.10. KONKLUSJON.....	49
3. ANALYSE	50
3.1. VIVE L’AMOUR.....	51
3.1.1. HANDLING OG PRISER	51
3.1.2. TEMATISKE ELEMENTER OG VISUELLE MOTIVER.....	52
3.1.3. STIL – ART CINEMA NARRATION OG SLOW CINEMA.....	52
3.1.4. ANTONIONI OG TSAIS FILMLANDSKAP – GLOBALT KUNSTFILMSPRÅK.....	56
3.1.5. AVSLUTNING – ØDELEGGELSE OG FORNYELSE.....	58
3.2. WHAT TIME IS IT OVER THERE?.....	59
3.2.1. HANDLING OG PRISER	59
3.2.2. TEMATISKE ELEMENTER OG VISUELLE MOTIVER.....	61
3.2.3. STIL- ART CINEMA NARRATION OG SLOW CINEMA.....	64
3.2.4. AVSLUTNING – KRYSSKULTURELLE OG METAFYSISKE FORBINDELSER	68
3.3. FACE.....	70
3.3.1. HANDLING, PRISER OG KRITIKK.....	70
3.3.2. TEMATISK VIDEREFØRING, UTVIKLING OG FORNYELSE	73
3.3.3. METAFYSISKE FORBINDELSER – FLYTENDE OVERGANGER OG KONTINUITET	74
3.3.4. AVANT-GARDE ADAPTASJON AV SALOME.....	80
3.3.5. STILISTISK EKSPERIMENTERING – VIDEREFØRING, UTVIKLING OG FORNYELSE I KUNSTFILMSPRÅKET	82
3.3.6. DEN AVANT-GARDISTISKE AUTEUREN TSAIS PERSONLIGE, SELVREFLEKSIVE OG INTERTEKSTUELLE KUNST- OG FILMHYBRID	88
3.3.6.1. BUDDHISTISKE OG SPIRITUELLE ELEMENTE	88
3.3.6.2. SELVREFLEKSIVITET OG INTERTEKSTUELLE REFERANSER.....	93
3.3.6.3. HYBRID AV KUNSTFORMER – MALERI, MOTE, PERFORMANCE- OG INSTALLASJONSKUNST ..	96

3.3.6.4. AVSLUTNING – FORENER KUNSTEN OG LIVET	105
4. KONKLUSJON.....	107
4.1. TSAI FILMATISKE UNIVERS – EN KONTINUERLIG OG HYBRID METAFIKSJON.....	107
4.2. EN AUTEUR OG KUNSTFILMSKAPER – VIDEREFØRER, UTFORDRER OG FORNYER PRAKSISENE .	108
4.3. MULTIKUNSTNEREN TSAI MING-LIANGS PERSONLIGE KUNST – OG FILMHYBRID FACE	110
5. LITTERATURLISTE	112
6. FILMOGRAFI	120

Vedlegg: Billedmateriale (egen innholdsfortegnelse)

1. Innledning, metode, bakgrunn og research

Jeg ønsker i min masteroppgave å se nærmere på kunstfilmskaperen Tsai Ming-liangs eksperimentelle, hybride, personlige og selvrefleksive filmspråk, med fokus på hva som særpreger hans univers, men også ved å se på hvordan det forholder seg til annen film i taiwansk, øst-asiatisk og internasjonal sammenheng.

Oppgavens tema, er valgt til dels med utgangspunkt i min personlige interesse og store lidenskap for film, der Tsai Ming-liang er en av de auteurene jeg beundrer og har fått en forståelse for ved å studere hele hans filmografi. Jeg har i løpet av mine studier tatt en rekke filmfag der jeg har oppdaget og studert mange av filmhistoriens auteurer. Gjennom deres filmografier har jeg utviklet en forståelse av film som kunst, og filmskaperen som en kunstner. Mitt første møte med Tsai Ming-liang og en tidlig inspirasjon for oppgaven var på en filmvisning av *The Wayward Cloud* (2005), som del av faget "Director series" på UCSD i 2011. Et fag der vi studerte film ut ifra et globalt kunstperspektiv, med fokus på filmskaperen som kunstner, der kontroversielle og nyskapende filmskapere som Oshima, Pasolini og Chris Marker ble utforsket med en poetisk fremfor en politisk tilnærming. Med bakgrunn i denne forståelsen vil jeg se Tsais univers i et auteur-, *avant-garde*-, kunst- og kunstfilmperspektiv som utgangspunkt for min analyse og begrunnelse for at Tsai er en auteur, kunstfilmskaper og multikunstner. Det eksisterer kontinuitet og intertekstualitet gjennom ikke bare hans filmografi, men hele hans kunstneriske virke. Hvilket også inkluderer hans mer ukjente praksis innen eksperimentelt teater og installasjonskunst. Mitt mål med oppgaven er å fange essensen i Tsais univers, et univers jeg ser på som nyskapende og unikt grunnet Tsais evne til å navigere mellom og forene Østen og Vesten, det nasjonale og transnasjonale, det høykulturelle og lavkulturelle, ulike kunstuttrykk og livet og kunsten. Dette har jeg kommet frem til ved å se alle hans kunstverker og selv oppleve hans gjennomførte praksis på hans kunstcafe i Taipei. Mitt hovedfokus vil være *Face* (2009), et kunstverk som er nyskapende for film og kunst ved å utforske, utfordre og forene filmsjangre og kunstformer.

Tsai Ming-liang er, med sitt utgangspunkt i den taiwanske nybølgen og med sin internasjonale status, en unik kunstfilmskaper i dagens filmverden. For Tsai er kunst et personlig prosjekt, og han tror på at motstand mot det kommersielle og industrielle systemet er nødvendig for å skape sann kunst. Med sine filmer konfronterer og utfordrer han autoritetenes sensur i Taiwan og flere av filmene har, grunnet eksplisitte og ukonvensjonelle seksuelle scener knyttet til homofili, incest, prostitusjon og pornografi, blitt oppfattet som kontroversielle, og derfor blitt sensurert.

There is restriction everywhere. But the greatest restriction is imposed by yourself. Why? Because you don't dare to challenge the established sensibility. Most other film directors obey these rules because they do not want their work to be banned from screening. But I think differently. In some way I am glad that some of my films were partly censored, because then you get the chance to argue, to confront authority. It makes me feel trapped if they are not censored in one way or another.²

Det er her viktig å understreke at denne kontroversielle tematikken, ikke er ment som et provokativt eller erotisk element i filmene, men som en radikal måte å fremstille noe essensielt ved den menneskelige tilstand og om identitet. Scenen fra *The River* (1997), der far og sønn har sex i en sauna for homofile som fremmede, handler under overflaten om to sjeler som har distansert seg fra hverandre og omverden grunnet sin identitet, men som her finner hverandre og deler sin ensomhet. "My films are not about dysfunctional families and they are not about gays, they are about human beings and the difficulties of being human".³

"Vedlegg: Billedmateriale" vil refereres til i fotnoter med uthevet skrift og fungere som et visuelt tillegg til oppgaven. Jeg vil i oppgaven konsekvent bruke engelske filmtitler, også der filmene har hatt norske premierer, med unntak av filmtitler som ikke har engelsk oversettelse (*Vive L'amour*). Dette fordi Tsais filmer har kinesiske og franske titler som er oversatt til engelsk ved internasjonale premierer og ikke har hatt norske premierer.

² Tsai Ming-liang, i intervju med Song Hwee Lim, "You must believe there is an author behind every film", *Journal of Chinese Cinemas*, nr. 5, utgave 2, 2011

³ Tsai, i intervju med Michael Berry, "Trapped in the past" i *Speaking in images*, 2005, side 385

1.1. Tidligere studier om Tsai

Det er foreløpig ikke viet mye forskning til Tsai Ming-liang. Kun Jean- Pierre Rehms *Tsai Ming- liang* fra 1999 tar for seg hele hans filmatiske karriere. De fleste av studiene om Tsai og filmene hans inngår som del av generelle studier om kinesisk- språklig film, taiwansk film, nybølgefilm og kryssninger mellom øst- asiatisk film og europeisk film. Det er i tillegg til disse analysene av filmene blitt skrevet en rekke artikler om enkelte av filmene hans og mer generelt om hans filmatiske og kunstneriske karriere. Da Tsais uttalelser om film viser at han har et svært bevisst og nyskapende forhold til film og kunst, er det relevant å trekke inn hans egne utsagn fra intervjuer og foredrag, som sammenlagt nærmest kan ses på som en egen teori om hans film- og kunstnerpraksis. Sammenlagt vil disse studiene om taiwansk film, analysene av Tsais filmer, artiklene om Tsais filmer og praksis, intervjuene med og foredragene av Tsai, utgjøre en bakgrunn for oppgaven.

1.2. Problemstillinger og mål med oppgaven

Hva særpreger kunstfilmskaperen og auteuren Tsai Ming- liangs filmatiske univers og i hvilken grad kan det sies å representere et globalt kunstfilmperspektiv?

Da oppgaven er en studie av Tsai Ming-liang som kunstfilmskaper, vil det filmatiske gjennom analyse av tre utvalgte filmer, *Vive L'amour* (1994), *What time is it over there?* (2001) og *Face* (2009), sett fra et auteur-, *avant-garde*- og kunstfilmperspektiv, være hovedfokus. Jeg vil i henhold til denne hovedproblemstillingen se på hva som særpreger Tsais filmspråk, dette ved å se på dets fellestrekk med et globalt auteur- og kunstfilmspråk og det nyskapende og paradoksale som bryter med og bringer disse tradisjonene videre. Jeg vil også trekke inn hans mer ukjente praksis innenfor eksperimentelt teater og installasjonskunst, da jeg i henhold til underproblemstillingen vil argumentere for Tsai som en multikunstner med en helhetlig visjon på tvers av kunstuttrykk.

I hvilken grad kan multikunstneren Tsai Ming-liang og hans film Face sies å representere ikke bare et hybrid kunstfilmspråk, men en hybrid kunstform?

Jeg vil i oppgaven referere til dette hybride kunstfilmspråket og den hybride kunstformen som et *kunst- og filmhybrid*⁴, der jeg hovedsakelig vil bruke analysen av *Face*, i sin hyllest av kunst og film, som representativ for denne hybride kunstformen og som begrunnelse for min hypotese. Dette fordi *Face* ikke bare er den mest komplekse, kontroversielle, eksperimentelle og *avant-gardistiske* filmen Tsai har laget, men fordi den åpner opp for en ny måte å se film og kunst på ved å forene dans, musikk, teater, maleri, mote, film, performance og installasjonskunst i Tsais *kunst- og filmhybrid*. Videre bringer Tsai med *Face* bokstavelig talt filmen inn i museet og galleriet, nærmere bestemt Louvre i Paris. Filmen foregår rent fysisk i og rundt Louvre og var den første fiksjonsfilmen som fikk den store æren av å bli del av Louvres samling. Filmen er satt sammen av ulike scenario som kan tolkes som selvstendige enheter, men som inngår i parallelle univers og som knyttes sammen av felles tematikk. Hvert scenario er utstudert og komplekst som et maleri eller en installasjon, og kunne vært utstilt isolert i et galleri.

1.3. Metode: Tekstanalyse og oppgavens oppbygging

Da oppgaven er en analyse av Tsai Ming-liangs filmunivers, vil metoden være av tekstanalytisk art i form av et nærstudie av de utvalgte filmene. Jeg vil her se nærmere på hva som kjennetegner den kvalitative analysen generelt og den kvalitative tekstanalysen spesielt. En kvalitativ analyse er, ifølge Sigmund Grønmo, et intensivt studie som tar sikte på å oppnå en helhetlig forståelse av de spesifikke og begrensede dataene den tar for seg ved å gå i dybden og konsentrere seg om få enheter som det gjøres uttømmende analyser av og som forskeren kan utvikle hypoteser og teorier ut ifra. Dette står i kontrast

⁴ Med *kunst- og filmhybrid* forsøker jeg å definere den sammensmeltingen av kunstformene som finner sted i *Face*. Den eksperimentelle, komplekse og hybride filmen blander filmsjangre (musikal, dokumentar, kunstfilm og avant-garde estetikk) med installasjonskunst, teater, billedkunst og dans. Ved å sette sammen de kunstneriske uttrykkene og formspråkene på nye måter, åpner han opp for en ny måte å se kunst og film på, der høy og lav kunst møtes gjennom referanser til populærkultur (musikalen) og finkultur (teater, dans, museet). Videre er filmen en møteplass for fransk og øst-asiatisk film og representativ for den globale kunstfilmen gjennom sin bruk av taiwanske og franske skuespillere og referanser til øst-asiatisk film (popstjernen Yao Li) og den franske nybølgen (Truffaut).

til den kvantitative metoden som gjennom store mengder data ser på det generelle, fremfor det spesifikke og sikter mot testing av hypoteser og teorier.⁵

En kvalitativ tekstanalyse søker å gå i dybden, oppnå rik innsikt i en tekst og finne tekstens essens. Peter Larsen skiller den kvantitative tekstanalysen fra den kvalitative med begrepene manifestert og latent betydning, der den kvantitative innholdsanalysen har en beskrivende natur som søker en generell forståelse av et fenomen og ser på synlige og typiske aspekter i kommunikasjonens innhold (her bruker han Bordwells studie av den klassiske Hollywood filmens stil som eksempel) , mens den kvalitative tekstanalysen har en tolkende natur som søker å avdekke den dypere, underliggende og skjulte meningen, den latente.⁶ “What does the text *really* mean, and how are its meaning organized?”⁷ Videre foregår analysen og tolkningen i den kvalitative tekstanalysen parallelt med datainnsamlingen.⁸ Dette medfører at objektet blir tolket underveis og at metoden formes underveis.

I arbeidet med oppgaven begynte jeg å se de utvalgte filmene, oppgavens objekter, noterte egne tanker og tolkninger, og utarbeidet en skisse som et utgangspunkt for det videre arbeidet med bakgrunnsstoff og oppgavens teoridel, som jeg igjen la til grunn for det videre arbeidet med analysen. Jeg har jobbet parallelt med analysen og teorien, og hele veien hatt mine analyseobjekter, de tre filmene, og problemstillingene i bakhodet. ”I tekstanalysen er det nærhet mellom teori (begrep og perspektiv) og prosedyre for analysen.”⁹ Oppgaven har dermed i tråd med den kvalitative tekstanalysen vært dialogbasert, ved at den har blitt formet og forandret underveis. ”Analytikeren stiller spørsmål til teksten og forsøker å besvare dem med grunnlag i teksten og de begrep og perspektiv (kunnskap om teori og andre relevante forhold) som mobiliseres i analysen.”¹⁰ Videre har den vært objektstyrt, da det er objektene (filmene) som har vært utgangspunkt for oppgavens overordnede problemstilling, analysens fokus og valg av teori. “I en konkret analyse velger man begrep og analyseredskaper som er best egnet til å belyse det

⁵ Sigmund Grønmo, *Samfunnsvitenskapelige metoder*, 2004, side 336-337

⁶ Peter Larsen, *Filmmusikk*, 2002, side 119

⁷ Ibid

⁸ Grønmo, *Samfunnsvitenskapelige metoder*, 2004, side 336-337

⁹ Helge Østbye et. al, *Metodebok for medievitenskap*, 2007, side 69

¹⁰ Ibid

eller de aspektene ved en tekst vi vil undersøke.”¹¹ Denne dialogbaserte analyseteknikken, der metoden er en dialog mellom analytikerens, filmene som analysemateriale og teorien, må ses i lys av hermeneutikken og den hermeneutiske sirkel.

Den kvalitative innholdsanalysen i medievitenskapen har bakgrunn i europeiske teoritradisjoner. En forløper i humaniora er hermeneutikken, en tolkningslære som ble utviklet med henblikk på å bestemme hva religiøse og juridiske tekster skulle bety, og videreført i litterær analyse på 1800-tallet.¹²

Der filmen er en sammensatt tekst bestående av fem ulike enheter (lyd, bilde, musikk, dialog og skrevet materiale) , består filmanalysen kun av ett element, nemlig det skrevne ord. Både i filmen selv og i analysen har fokuset fra filmens begynnelse vært på det verbale, nærmere bestemt det litterære i form av dialog og narrativ. Tsais filmer er preget av minimal bruk av dialog og et ikke- konvensjonelt narrativ. Filmenes visualitet er derfor i fokus, da det også er svært lite musikk, med unntak av musikalnumrene i *Face*. I tilfelle med mitt studie av Tsai, vil jeg derfor klargjøre min bevissthet rundt den skriftlige filmanalysens mangler i forhold til filmenes mangfoldige og komplekse karakter, da jeg jo søker å analysere filmenes essens ved bruk av kun det skriftlige ordet.

The image finally cannot possibly be rendered in words. Individual frames can be reproduced and quoted, but in stopping the film one loses what is specific to its movement itself. The text escapes at the very moment one tries to “seize” it. Given this obstacle, the analyst can only try, in “principled despair” to compete with the object he/she is attempting to understand.¹³

Som Stam her så ydmykt og nærmest poetisk uttrykker, kan jeg som filmanalytiker i denne oppgaven kun gjøre et forsøk på å gjengi og forstå Tsais filmer og deres unike uttrykk.

Jeg ønsker med denne analysen å danne et omfattende bilde av Tsai Ming-liang som kunstfilmskaper og en overordnet forståelse og tolkning av filmuniversets helhetlige språk, dets tematikk og stil. Det vil med Østbyes et.al. sine ord være en *estetisk-tematisk tekstanalyse*, der det innholdsmessige og det uttrykksmessige behandles samtidig.¹⁴

Etttersom Tsai bruker et ikke- klassisk narrativ form uten konkret historisk plassering,

¹¹ Ibid, side 62

¹² Ibid, side 63

¹³ Robert Stam, Robert Burgoyne og Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in film semiotics*, 1992, side 57

¹⁴ Østbye et. al, *Metodebok for medievitenskap*, 2007, side 78

men heller fokuserer på det stilistiske gjennom eksperimentering med sjangre og intertekstualitet, og bruker virkemidler som lange, dvelende tagninger og fravær av dialog, vil det stilistiske og visuelle, fremfor det narrative, være fokus i min analyse. Dette vil jeg oppnå ved å se Tsais filmspråk i lys av tradisjonen for å kritisere og eksperimentere med eget medium i *avant-garde*- og kunstfilmretninger.

Mitt empiriske grunnlag for denne oppgaven er som allerede nevnt *Vive L'amour*, *What time is it over there?* og *Face*. De tre filmene viser utvikling og kontinuitet i hans filmatiske univers og språk, og tydeliggjør det krysskulturelle og globale kunstfilm perspektivet. De er valgt ut ifra spenn i tid, der *Vive L'amour* er den tidligste av de tre og representerer et estetisk skille i Tsais verker. Dette er en stil og tematikk han har beholdt i de etterfølgende filmenes essens, men som fornyes og eksperimenteres med. De tre filmene er valgt ut ifra problemstillingens karakter, der *Face* vil utgjøre den største og viktigste delen av analysen, mens *Vive L'amour* og *What time is it over there?* vil utgjøre en mindre del og konsentrere seg om enkelte elementer. De to filmene er valgt ut ifra sin relasjon til *Face*, for å illustrere samtidig utvikling og kontinuitet i Tsais verker. For å belyse kontinuiteten har jeg valgt tre filmer med krysskulturelle aspekter uttrykt gjennom sin relasjon til Paris, fransk kultur og språk. I *Vive L'amour* brukes det franske uttrykket ironisk. *What time is it over there?* fokuserer på tids- og kulturforskjellen mellom Taipei og Paris og referer til Truffaut, både med direkte referanse til *The 400 Blows* (1959) men også indirekte med Jean Pierre Leauds tilstedeværelse og møte med Shiang-chyi (Shiang-chyi Chen), som hovedrollen Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) er forelsket i. *Face* foregår både i Taipei og Paris, der en taiwansk filmskaper (spilt av Tsais alter-ego Lee) holder på med en filminnspilling i Paris på kjente steder og setninger som *Tuileries-parken* og Louvre. Flere av rollene i filmen spilles av ikoniske franske skuespillere (Jean Pierre Leaud, Jeanne Moreau og Fanny Ardant).

Face vil som nevnt være mitt hovedfokus, da den som hans mest kontroversielle film viser det siste steget i Tsais karriere.¹⁵ Ved å sammenlikne *Face* med de to øvrige, søker jeg å vise til kontinuitet, men også en radikal fornyelse av og eksperimentering med filmspråket, som når sin absolutte høyde i denne filmen der flere kunstarter og uttrykk,

¹⁵ *Face* var Tsais siste film frem til jeg avsluttet min analyse høsten 2013. *Stray Dogs* (2013) hadde da sin premiere i Cannes, men er enda ikke tilgjengelig for et norsk publikum. Jeg kan derfor kun vise til den nyeste filmen etter det jeg har lest av artikler, kritikk og sett av klipp.

både de tradisjonelle kunstformene (dans, musikk, poesi, teater og malerkunst) og nyere visuelle uttrykk innen billedkunst (film, videokunst, installasjon og performance) samles i Tsais *kunst- og filmhybrid. What time is it over there?* kan sies å være hans mest tilgjengelige, *Face* hans mest utfordrende.

Jeg vil jeg også trekke inn komparativt materiale av både kunstfilmskaperne og billedkunstnere for å plassere Tsai i en bredere kunst- og filmhistorisk kontekst. Ved å trekke inn Michelangelo Antonioni, Francois Truffaut og Apichatpong Weerasethakul, vil jeg vise hva disse kunstfilmskaperne og auteurene har felles i tematikk og stil, men også arbeidsmetode, på tvers av tid og rom. Det er midlertidig viktig å understreke at disse sammenlikningene vil brukes for å understreke hva som særpreger Tsais unike kunstfilmspråk. Videre vil jeg se på Tsais fellestrekk med de visuelle kunstformene maleri, installasjon og performance. Jeg vil også se de tre filmene i forhold til Tsais øvrige verker.

”Kapittel 2. Teoretiske perspektiver og analytiske begreper”, er en bakgrunn for analysen og omhandler perspektiver, begreper, retninger og praksiser innen filmteorien og filmhistorien som er sentrale for oppgavens problemstilling. Auteuren, Bordwells *art cinema narration, slow cinema*, kinesisk og japansk visuell kunst og film, krysskulturell, transnasjonal og global kunstfilm, adaptasjon og *avant-garde*, installasjons- og performancekunst, og Tsais egne tanker om film, vil redegjøres for og diskuteres. De vil så danne et grunnlag og fungere som et utgangspunkt for ”Kapittel 3. Analysen”, som søker å forstå filmenes særegne og komplekse språk. Bredden i oppgavens perspektiv- og begrepsdel gjenspeiler bredden i oppgavens analysedel, som igjen gjenspeiler bredden i Tsais hybride språk. Det er dog viktig å understreke at de teoretiske perspektivene og analytiske begrepene knyttes sammen i sin relasjon til Tsais hybride kunstfilmspråk. Kapittel 1 og 2 består av en innledning der jeg introduserer og klargjør de respektive kapitlenes innhold og oppbygging.

Før oppgavens perspektiv- og begrepsdel vil jeg i det følgende vie en del til en introduksjon av Tsai Ming-liang og hans hybride bakgrunn og virke innen kunst og film, fordi oppgaven søker å danne et omfattende bilde av ikke bare Tsais filmer, mens Tsai som filmskaper og kunstner. Videre vil jeg, grunnet Tsais plassering innen den taiwanske nybølgen, vie en del til en introduksjon om taiwansk filmhistorie og nybølgefilm. Til slutt

vil jeg i denne innledende delen av oppgaven også vie en del til min research i Taipei i juni-juli 2013, med sikte på en økt forståelse av den taiwanske kulturen, kunsten og filmkulturen. Temaene jeg tar for meg i researchdelen er knyttet opp mot problemstilling, teori og analyse, og er ment å bidra som et relevant og viktig supplement til bakgrunnsdelen om Tsai Ming-liang og oppgavens helhet.

1.4. Tsai Ming-liang og hans karriere, liv, kunst og virke

Tsai Ming-liang vokste opp i Kuching i Malaysia med sine besteforeldre og hadde en stille og rolig oppvekst. Tsai tilbrakte som liten gutt mye av tiden på kino, der han så både amerikanske, kinesiske og japanske klassikere. Som 20-åring flyttet han til Taipei i Taiwan der han utdannet seg innen drama og film på Chinese Culture University. Her ble han introdusert for europeisk kunsthåndverk fra 60-70-tallet, som Fassbinder, Antonioni, Godard, Truffaut og Tati. Forflytningen resulterte i en følelse av å ikke tilhøre noe sted, noe som gjenspeiles i filmenes karakterer, deres fremmedgjorte tilværelse og evige identitetssøken. “I feel I belong neither to Taiwan nor to Malaysia. In a sense, I can go anywhere I want and fit in, but I never feel that sense of belonging”.¹⁶

Tsai begynte sin kunstneriske karriere med *avant-garde* teater inspirert av Brecht, som igjen var inspirert av det asiatiske teateret.¹⁷ Tsai produserte stykkene, skrev manus og spilte selv roller i dem. Bakgrunnen fra teateret kan trygt sies å ha vært med på å forme hans filmatiske uttrykk, en påstand som støttes av Tsai selv. “If his shooting style is static and durational, Tsai claims, this stems from his background in theater rather than from any direct filmic antecedents or national inculcation”.¹⁸ Før han lagde spillefilm jobbet han dessuten en lang tid med tv-film som regissør i Hong-Kong. Oppsummert har han laget teater, fiksjonsfilm, kortfilm, dokumentarfilm, installasjoner, malerier samt en motefilm. Tsais karriere innen teater og installasjonskunst er mindre kjent, men svært interessant og relevant i forhold til denne oppgavens underproblemstilling, om Tsai som en multikunstner. I 2007 ble han invitert til å representere Taiwan på Venezia Biennalen og til å delta i et prosjekt knyttet til Filmfestivalen i Cannes’ 60-års-jubileum. Kortfilmen

¹⁶ Tsai, i *Taiwanese Film Directors*, 2011

¹⁷ Linda C. Erlich og David Desser, *Cinematic landscapes*, 1994

¹⁸ Jean Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 84

It's a Dream utgjorde hans bidrag til begge disse prosjektene. Til Cannes festivalen laget Tsai en tre minutter lang versjon av kortfilmen og til Venezia Biennalens taiwanske paviljong bidro han med en 22 minutter lang versjon, som del av en filminstallasjon.¹⁹

Tsai har oppnådd stor kunstnerisk anerkjennelse for sine filmer og vunnet en rekke priser på verdens filmfestivaler, blant annet Gulløven (beste film) på filmfestivalen i Venezia i 1994 og ”Best Director” på Golden Horse Awards for *Vive L'amour*, og ”Special Jury Award” på Golden Horse Awards for *What time is it over there?*.²⁰ Filmene har vakt mye oppmerksomhet blant kritikere på festivaler, men mest av alle skapte han sensasjon med den paradoksale og kontroversielle filmen *The Wayward cloud* (2005), som hadde premiere på filmfestivalen i Berlin i 2005, der den ikke bare fikk to priser, Sølvbjørnen (Outstanding Artistic Achievement) og FIPRESCI Prize, men bidro til den lengste pressekonferansen som har funnet sted i løpet av festivalens 55 år lange historie.²¹ I 2010 ble Tsai tildelt prisen “Asian Filmmaker of the Year” på den mest prestisjefylte festivalen i Asia, Pusan International Film Festival, der han ble hyllet for å forbedre og utvikle den asiatiske filmindustrien og kulturen.²² Tsai var i år, 2013, nominert i hovedkonkurransen til filmfestivalen i Venezia med sin nyeste langfilm *Stray Dogs* (2013), som han fikk den gjeve Grand Jury Prize for. Filmen det tok ham tre år å lage inneholder, som filmene jeg analyserer i denne oppgaven, flere lange og dvelende scener. Scener juryen definerte som 'almost like paintings'.²³ “I thank all the jury members and the public in Venice for slowing down their pace to watch my movie”, sa Tsai i sin takketale.²⁴

Før den første spillefilmen *Rebels of a Neon God* (1992) lagde han tv- filmene *All the Corners of the World* (1989) og *Boys* (1991). Lee Kang-sheng spilte en mindre rolle i den førstnevnte og hadde sin første hovedrolle i den sistnevnte. En rolle han har spilt variasjoner av og utforsket siden, og et samarbeid som var et viktig utgangspunkt for Tsais univers, der Lee Kang-sheng kan sees på som ikke bare Tsais muse, men alter-ego. Det kreative samarbeidet mellom Lee og Tsai har vedvart til *Stray Dogs*. Selv om man

¹⁹ Sonja Kolesnikov Jessop, ”Moviemaking of a Different Sort”, i *New York Times*, 27 desember 2010

²⁰ “Tsai Ming-liang”, i *Taiwanese Film Directors*, del av serien Hephaestus Books, 2011

²¹ Insight guides: *Tapei City Guide*, del av serien Insight City Guides, 2010

²² Mathew Scott, ”Taiwan's Tsai Ming-liang named Asia's filmmaker of the year”, 10 oktober, 2010

²³ Heidi Hsia, “Tsai Ming-liang wins award in Venice”, i *Cinema Online*, 10 september, 2013

²⁴ Ibid

kan se et klart skille både tematisk og stilmessig mellom det arbeidet Tsai gjorde forut for *Vive L'amour* og det etterfølgende (der han etablerte sin signaturstil) er det visse typiske Tsai- trekk å spore allerede i disse tv-filmene. Tematisk er et av disse trekkene den dysfunksjonelle arbeiderklassefamilien han presenterer i *All the Corners of the World*, dog er det verdt å merke seg at filmen er et melodrama, en sjanger Tsai beveget seg radikalt bort fra etter denne filmen. Familien har grunnet de store samfunnsomveltningene, en overgang fra et mer tradisjonelt preget samfunn til et hypermoderne Taipei, blitt konfrontert med utfordringer som de ikke tidligere hadde.

Tsai konfronterer oss med filmer som er både lokale, globale og høyst paradoksale, gjennom et filmspråk som på den ene siden er viet mikroskopiske detaljer i de mest intime tolkninger av et individ i sine lokale omgivelser, og på den andre siden er viet en generell politisk kommentar til det offentlige i samtidens kultur og et urbant og moderne Taiwan i endring. Her er det viktig å understreke at denne kommentaren opptrer indirekte i form av en speiling av samfunnet uten å rette en moralsk pekefinger over det. I tillegg til å bidra med forandring av den taiwanske filmen, er Tsai Ming-liangs filmer et viktig internasjonalt bidrag til kunstfilmen, i sin konfrontasjon av seksuelle tabuer gjennom ikke- normative former for seksuelle og kjønnsmessige uttrykk, og med sin komplekse lek med kunstfilmen, sjangere og intertekstualitet.²⁵

På tross av stor suksess internasjonalt har Tsai fått tittelen filmskaper "non grata" i Taiwan som et resultat av sin kontroversielle og provokative fremstilling av seksualitet og tabulagte temaer, som incest i *The River* (1997) pornografi i *The Wayward Cloud* og homofili i *The River*, *Vive L'amour*, *What time is it over there?*, *I dont want to sleep alone* (2006) *Goodbye Dragon Inn* (2003) og *Face*. Han har grunnet dette, men også grunnet sin draging mot fransk film og kultur, fått fransk fremfor taiwansk støtte siden *The Hole* (1998).

Det er ikke bare grunnet den kontroversielle tematikken at Tsais filmer er utfordrende for publikum. Filmene er som tidligere nevnt dvelende og meditative i form av lange tagninger, som gir oss tid til å studere alle detaljene i hver enkelt scene. De lange og dvelende scenene er uten dialog, musikk, drama og action og står i klar

²⁵ 1. Fran Martin, "Introduction: Tsai Ming- Liangs intimate public words", i *Journal of Chinese Cinemas*, nr 1, utgave 2, 2007, side 83 2. Arthur Nolleto og David Desser, *Reframing Japanese cinema* 1992, side 77

opposisjon til konvensjonell og kommersiell film. Det pågående eksperimentelle kunstprosjektet *Walker* (2012-2013) er Tsais mest stillestående, meditative og dvelende filmprosjekt så langt. Prosjektet består av flere kortfilmer: *Walker*, *No Form* og *Diamond Sutra* (2012). Det omhandler en munk, spilt av Lee Kang-sheng, som går i sneglefart gjennom moderne og folksomme bygater i Hong Kong og Taipei. Filmene kunne ha vært filminstallasjoner i et galleri.

Walker was made as a conscious act of rebellion against the way cinema is perceived in today's society. Commercial cinema has a certain number of requirements: there must be a narrative structure, a story, the actors must perform, and there must be some action and some music.²⁶

Munkens stillstand utfordrer vår tålmodighet og står i voldsom kontrast til de hypermoderne og urbane omgivelsene i Hong Kong, filmens setting. Den neste delen av prosjektet foregår i Marseilles i Frankrike og er under produksjon i skrivende stund. Tsais bruk av kontraster og paradokser er et sentralt og viktig element i filmene.

Det 20 år lange samarbeidet med Lee Kang-sheng som fast hovedrolleinnhaver er del av Tsais meditative tilnærming til film og kunst. "Many people think this is a meaningless limitation, but I believe it gives me enormous freedom. By lingering on the same actor, I have been able to find my own idea, my own definition of cinema."²⁷

I *Stray Dogs* (2013) fortsetter Tsai den stille, dvelende og meditative stilen. Lee Kang-sheng spiller en hjemløs far som lever i utkanten av samfunnet med sine to barn og som forsøker å forsørge dem med strøjobber. Den dvelende stilen med de lange og fikserte taggingene, som observerer mennesker og situasjoner og har lite eller intet narrativ, er karakteristiske trekk ved *slow cinema* som regnes som en kunstfilmsjanger og en smalere tendens innenfor kunstfilm.²⁸

Man kategoriserer gjerne den enkelte kunstneren som maler, dramatiker eller filmskaper. Tsai Ming-liang kan med sitt maleriske og kunstneriske filmatiske språk, fremfor filmskaper, betegnes som en *filmatisk maler* eller kunstner. Så plasserer man videre innenfor en spesifikk sjanger, nasjonalitet eller bølge. I Tsai Ming-liangs tilfelle er

²⁶ Tsai, i "Filmmaker Tsai Ming-liang says his work should be appreciated slowly", *South China Morning Post*, 27 august, 2013.

²⁷ Ibid

²⁸ Jeg vil komme tilbake til og se nærmere på *Slow Cinema*-tendensen og dens relevans i forhold til Tsais filmer i teoridelen.

dette den andre nybølgen, *xin dianying*, i taiwansk film. Selv om Tsai kan sies å ha visse fellestrekk med den taiwanske nybølgen og dens frontfigurer Hou Hsiao-hsien (de lange taggingene) og Edward Yang (isolerte individer i moderne storbylandskap) er det mer som skiller dem. “Tsai has distanced himself from this generation, maintaining that his films are neither part of the Taiwan New Cinema nor related to “the so-called Taiwan Art Film Style”, indebted instead to directors unaffiliated with the *xin dianying*”.²⁹ I stedet for å se på disse fellestrekene som spesifikke taiwanske nybølgetrekk, kan de ses på som en generell tendens i asiatiske film og i internasjonal kunstfilm, der de ulike virkemidlene sirkuleres.

1.5. Taiwansk film, nybølgefilm og global kunstfilm

Kunstfilmskapere har gjennom filmhistorien vært del av nyskapende, eksperimentelle bølger, som beveger seg utenfor og bryter med det standardiserte filmformatet. Dette formatet er forbundet med kommersiell og underholdningsbasert film, og foreligger som en slags urokkelig grunnstamme med sine fortelle- og sjangerkonvensjoner der fokuset er på den narrative progresjonen. I den taiwanske nybølgen har filmen, som i andre kunstfilmbølger, gått gjennom en eksperimenteringsfase som har gitt utslag i stilistisk innovasjon og kunstnerisk prestisje internasjonalt.³⁰

Taiwansk film har en spesiell historikk innenfor filmhistorien da det var først med den taiwanske nybølgen på 80-tallet, med filmen *In our time* (1982), at den taiwanske filmen for alvor kom på verdenskartet. Nybølgen ble muliggjort ved at staten opprettet et støtteapparat for unge filmskapere, for dermed å kunne konkurrere med Hong Kong-filmene. Den taiwanske nybølgen tok internasjonale filmfestivaler med storm, med en rekke nyskapende og eksperimentelle unge filmskapere (Edward Yang, Te-Chen Tao, I-Chen Ko, Yi Chang og Hou Hsiao-hsien). Den taiwanske filmkulturen har blomstret siden, både i øst-asiatiske og internasjonale sammenheng, og det dukker stadig opp nye spennende og nyskapende filmskapere.³¹

Filmene hadde sin begynnelse i Taiwan allerede i 1901, men ikke før på 1950-tallet ble det dannet et filmfelleskap som bestod av filmskapere fra Shanghai. De sympatiserte

²⁹ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 84

³⁰ Catherine Fowler, *The European Cinema reader*, 2002, introduksjon

³¹ Emilie Yueh-Yu Yeh og Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, 2005, introduksjon

med Chiang Kai-shek³² og nasjonalistpartiet og fulgte ham til Taiwan etter den kinesiske borgerkrigen mellom nasjonalistene og kommunistene, som endte med kommunistenes seier og Chiang Kai-sheks tvungne eksil i Taiwan. De første 20 årene av Taiwans filmhistorie var det Japan (et resultat av at Taiwan var en japansk koloni) som stod for hele den taiwanske filmproduksjonen. I 1939 stanset all filmproduksjon som resultat av den kinesisk-japanske krigen, en stopp i produksjonen som vedvarte frem til den kinesiske borgerkrigens slutt i 1945. På 60-tallet opplevde Taiwan en rask modernisering og i 1963 ble *Healthy Realism*³³-melodrama-sjangeren opprettet av regjeringen. På tross av at disse filmene var preget av en sterk moral, skilte de seg klart fra propagandafilmen som preget 50-tallet, da disse filmene for første gang anerkjente et selvstendig Taiwan. Videre tok de for seg vanlige mennesker og deres hverdag og bekymringer, men på en idealistisk måte og med et idealistisk bilde av Taiwan. Ved siden av "Healthy Realism" filmene var tradisjonelle kung-fu-filmer og romantiske melodrama populære sjangere på denne tiden. En av de mest populære sjangrene, var de såkalte *wenyi* filmene, som har blitt oversatt som romantiske eller litterære filmer og inkluderer alle filmer innen dramatisjangeren. *Wenyi* filmene, som utgjorde over en tredjedel av taiwansk filmproduksjon på den tiden, ble laget av økonomiske og praktiske grunner. De var billigere å produsere enn actionfilmer. Filmene bar preg av å være stereotypiske og virkelighetsfjerne i sin fremstilling av Taiwan og gjorde ikke forsøk på å ta for seg realitetene. De fungerte som et alternativ og en form for terapi i en tid da livet var hardt for taiwanere.³⁴

Vi kan se et klart skille i taiwansk film på 80-tallet, fra et fokus på taiwansk identitet i *healthy realist*-klassikerne til Lee Hsing på 60- og 70-tallet og de tidligste filmene av Hou Hsiao-hsien på slutten av 70-tallet, til en økt fascinasjon for det personlige fremfor det nasjonale i nybølgefilmene på 80-tallet. Utviklingen gikk

³³ *Healthy realism* eller "sunn realisme" – regissørene, hadde på samme måte som Tsai Ming-liang, stilmessige fellestrekk med neorealisterne, der de foretrakk amatørskuespillere og naturlige, hverdagslige settinger fremfor stjerner og studio. Men i motsetning til neorealisternes samfunnskritiske blikk, hadde disse filmene det som er blitt kalt "sunn realisme", som innebar at filmene skulle være moralskt gode, oppløftende og samlende for det taiwanske publikum fra Taiwan og Kina (James Udden. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, 2009, side 35)

³⁴ 1. James Udden. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, 2009, side 34-37. 2. Berry, Chris og Fei Lu. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005, introduksjon

etterhvert mot en mer “usunn realisme “ gjennom en mer refleksiv modernistisk stil, med filmer som Bai Jing reis *Lonely seventeen* (1967), som søkte å fremstille de unges stressede og forvirrede liv i det industrialiserte Taiwan. Problemet var at også disse filmene var påkrevd en lykkelig slutt, noe som passet dårlig inn i en sosialt kritisk film.³⁵

Den taiwanske nybølgen, med anerkjente og prisbelønnede regissører som Edward Yang og Hou Hsiao-hsien, er internasjonalt og i filmfestivalkretser oppfattet som typisk taiwansk film. Men som er tilfelle i mange andre land, er dette langt fra sannheten, da denne nye komplekse, kunstneriske bølgen bare har utgjort en svært liten del av landets totale filmkultur, som i hovedsak har vært kommersielle filmer importert fra Hong Kong og Hollywood. Den nye taiwanske bølgen har tross stor anerkjennelse utenfor landets grenser ikke vunnet sitt taiwanske publikum, som finner disse filmene for lite underholdene og tilgjengelige, hvilket er et typisk trekk ved nybølgefilm og kunstfilm.³⁶ I Taiwan er Tsais samtidige Hou Hsiao- hsien den eneste taiwanske regissøren som har gjort både kunstnerisk og kommersiell suksess.

Det har med et vestlig blick vært en tendens til å plassere alt som er ikke- vestlig eller under kategorien ”utenlandsk kunstfilm” på festivaler i den upresise kategoriseringen ”World Cinema”. Ifølge forfatterne av *Remapping World Cinema*, er det behov for å redefinere dette begrepet da det utelukker det hybride, transnasjonale, multikulturelle og krysskulturelle i dagens globale filmlandskap. Et landskap der forenklete kategoriseringer i møte med ukjent film kan føre til at man ser film med en forutinntatt holdning og dermed går glipp av mye verdifullt.³⁷

In the age of globalisation and increased migration, not only do people physically travel more, but both theory [...] and perspective also interpenetrate. It can be argued that subjectivity and identity in the twenty- first century are inescapably hybrid and multiple, so that one invariably embodies at once knowledge and perspectives from multifarious sources, which lend themselves easily to the study, and benefit from the insights of World Cinema.³⁸

Filmen i den globale multimedieverden har som alle andre kunstformer, gått inn i en ny fase der skillene mellom den kommersielle genrefilmen og den alternative kunstfilmen ikke lenger er like tydelige. I Asia, Europa og USA eksisterer kommersiell

³⁵ Emilie Yueh-Yu Yeh og Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, 2005, introduksjon

³⁶ Ibid

³⁷ Song Hwee Lim og Stephanie Dennison, *Remapping World Cinema*, 2006

³⁸ Ibid, side 9

underholdningsfilm side om side med uavhengig kunstfilm. For selv om hoveddelen av de amerikanske filmene er kommersielle sjangerfilmer, eksisterer det samtidig alternative, kunstneriske filmer med konvensjonsbrudd og hybride former både i uavhengige filmmiljøer og innenfor Hollywood. Regissører som David Lynch, Quentin Tarantino, Wong Kar-wai, Jim Jarmusch og Wim Wenders, er internasjonale og anerkjente auteurs, som bryter grenser ved å befinne seg både innenfor og utenfor det kommersielle, og ved å bevege seg på tvers av landegrenser. Med sin brede filmarv, har de hver for seg skapt et unikt filmspråk som både omfavner og kritiseres eget medium gjennom en blanding av genrefilm og kunstfilm som er både underholdende og utfordrende.

Tsais komplekse og refleksive språk er et resultat av hans mangfoldige filmbakgrunn og kulturelle arv, fra den kinesiske og amerikanske kommersielle underholdningsfilmen, via den europeiske kunstfilmen, der auteurs som Fassbinder, Truffaut og Antonioni, som tidligere hentydet, har vært viktige inspirasjonskilder, til den taiwanske nybølgefilmen med Edward Yang og Hou Hsiao-hsien.³⁹ I tillegg har han bakgrunn fra *avant-garde* teateret, der Brecht som nevnt var en stor inspirator. "Tsais cinema is defined stylistically by its meticulous attention to film aesthetics: this is a highly reflexive cinema, never forgetful of its own status as re-presentation and reconstruction of the social worlds it depicts".⁴⁰ Som jeg søker å vise gjennom min studie av Tsai, er hans filmer vanskelig å plassere, både når det kommer til opprinnelse, sjanger, bølger og stil, da hans kilder er multipliserte og resultatet er hybrid. Det er derfor ved å åpne opp for å se han som en internasjonal og global auteur, kunstfilmskaper og multikunstner, med kunst-, bølge-, *avant-garde*- og eksperimentelle filmkarakteristikker og elementer, at jeg vil se helheten i Tsais komplekse verker.

1.6. Research i Taipei: Juni-juli 2013

I juli 2013 besøkte jeg Taipei for å gjøre research til oppgaven. Mitt mål med oppholdet var å få en økt forståelse for den taiwanske kulturen og kunsten generelt, og filmkulturen

³⁹ Jean-Pierre Rehm, Olivier Joyard og Daniele Riviere, *Tsai Ming Liang*, 1999

⁴⁰ Martin, "Introduction: Tsai Ming- Liangs intimate public words", i *Journal of Chinese Cinemas*, nr 1, utgave 2, 2007

spesielt. Jeg besøkte Tsai Ming-liangs kafé, Spot-Taipei Film House, Taipei Fine Arts Museum, National Palace Museum, MOCA Taipei (Museum og Contemporary Art Taipei) og var på Taipei Film Festival. Hovedinntrykket jeg sitter igjen med av Taipei som by og den taiwanske kulturen som helhet, er at det er en by og kultur fylt av kontraster og paradokser der det tradisjonelle og det hypermoderne møtes. Dette samsvarer med og bekrefter det inntrykket jeg hadde dannet meg på forhånd gjennom mitt studie av Tsais filmer og hans biografi. Ved kun å ha sett filmene og lest teorien følte jeg en avstand til objektene og jeg ønsket å se og oppleve den taiwanske kulturen og Taipei, filmsettet til alle Tsais filmer. Jeg ønsker med denne researchdelen å kunne bidra med et mer helhetlig studie av Tsai Ming-liang og filmene hans, og taiwansk film og kultur. Jeg ser på dette som et viktig og nødvendig bidrag til oppgaven, da jeg ikke ønsker at den skal være blindt basert på teori.

1.6.1. Taipei Film Festival 2013 og Spot-Taipei Film House – møte med taiwansk film og filmkultur

Taipei Film Festival er en årlig og multikulturell filmfestival i Taipei og en av de viktigste og mest høyprofilerte kulturelle arrangementene som finner sted i Taiwan. I tillegg til å fremme nye talenter, både taiwanske og internasjonale, gir festivalen også oppmerksomhet til etablerte auteurer.⁴¹ Et inntrykk jeg sitter igjen med etter å vært på festivalen, er at taiwansk film har gått inn i en ny bølge eller fase der filmskapere som Arvin Chen, Chang Jung- Chi, When Chih Yi, Chen Yi- wen og Hou Chi Jan bevisst har gått bort fra det stille, dvelende, tvetydige og komplekse, og over til et filmspråk med tydelige konvensjonelle sjangertrekk, kronologisk oppbygging og en lystigere og lettere tone (som i enkelte av filmene nærmest fremstår uskyldig i sitt syn på Taipei, samtiden og menneskene). Arvin Chen har selv sagt at hans film *Au Revoir Taipei* (2010) er en kommentar til det han ser på som Tsais dystre og negative blick på Taipei, en film som med sin fengende jazzmusikk, ironiske og humoristiske tvist, sterke nærmest fargelagte scener (i en stil som kan minne om Jaques Demys *Umbrellas Of Cherbourg* fra 1964) og et romantisk komedie-plot med lykkelig slutt, trygt kan sies å vise et ønske om å fremstille en ny og mer optimistisk side av Taipei og samfunnet. På tross av at det dystre,

⁴¹ Faktaopplysninger hentet fra festivalens nettside, *Taipei Film Festival*, <http://eng.taipeiff.org.tw/>

stille og dvelende er dominerende i Tsais filmspråk, inneholder filmene også, som jeg vil komme tilbake til i analysen, absurde og komiske øyeblikk av sort hverdagshumor og fargesterke og stiliserte musikalnumre. Videre har de taiwanske bølgefilmskaperne Tsai Ming-liang, Arvin Chen og Hou Chi Jan, en felles link til europeisk kunstfilm og fransk nybølgefilm. Dette viser igjen til vanskeligheten av å skulle plassere Tsai og hans paradoksale og hybride filmspråk, der han har enkelte fellestrekk med, men skiller seg fundamentalt fra de taiwanske bølgefilmskaperne.

Filmhuset i Taipei, *Spot-Taipei Film House*, bærer preg av å hente inspirasjon fra fransk kultur i form fransk vin og plakater av franske klassiske og legendariske filmer som Jean Luc Godards "Breathless". Dette var interessant å se da det sier noe om gjenkjennelse og fascinasjon på tvers av kulturer og landegrenser, og bekrefter mitt fokus på det krysskulturelle og globale, selv om filmhuset først og fremst var viet til taiwansk film.⁴² Veggene var prydet med bilder av de store taiwanske filmskaperne og autorene fra den første og andre taiwanske nybølgen, Tsai, Hou, Edward og Ang Lee.⁴³ Så, et av mange paradokser jeg opplevde i Taipei, filmhusets café het Café Lumiere, oppkalt etter Hou Hsiao-hsiens film som ble laget som en hommage til Yasujiro Ozu. Filmen ble distribuert av det japanske filmselskapet Shochiku, og var ikke mulig å få kjøpt på filmhuset. Dette viser til og bekrefter igjen det krysskulturelle og en transnasjonal tendens i retning av at taiwanske filmskaperne i økt grad får støtte utenfra og samarbeider på tvers av landegrenser. Filmen, som er et taiwansk-japansk samarbeid, handler om en ung taiwansk- japansk jente ved navn Yoko (Yo Hitoto) som studerer en taiwansk musiker, Jiang Wen-ye, som var populær i Japan på 30-tallet. Café Lumiere er også navnet på en cafe i Paris, dedikert til brødrene Lumiere. Filmhuset bekreftet derfor inntrykket mitt av den taiwanske filmen og filmkulturen som transnasjonal og hybrid, i sin samtidige hyllest til fransk nybølgefilm, internasjonal kunstfilm og taiwanske autorener.

⁴² Filmhusets relasjon til fransk kultur og film viser den taiwanske nybølgefilmens fellesskap med den franske. Dette er relevant i forhold til oppgavens kryskulturelle og transnasjonale aspekt og Tsais referanser og hyllest til Truffaut, fransk kultur og film i filmene jeg analyserer i denne oppgaven.

⁴³ Filmhusets butikk var fylt av taiwanske klassikere og nye taiwanske filmer, alt samlet på et sted og dermed det beste stedet å få tak i og oppdage taiwansk film. Det var også en seksjon viet til øst-asiatisk film og internasjonale klassikere. Flere av filmene jeg fikk tak i her og som har hatt stor relevans for oppgaven, hadde vært utilgjengelige ellers.

1.6.2. Tsai Ming-liangs kafé – møte med Tsais personlige univers⁴⁴

Kafeen, *Tsai, Lee, Lu*, som har beliggenhet i kulturhuset, Zhongshan hall, er med sin kombinasjon av galleri, café og bibliotek et ideelt møtested for film og kunstinteresserte. Antikke møbler i 70-talls minimalistisk stil, kinesisk og taiwansk musikk fra 60-tallet, kunst-, filosofi- og filmbøker og malerier av den malaysiske kunstneren Chong Siew Ying, er alt hentet fra Tsais private samling. Dette gjør kaféen til en ideell måte å kunne tre inn i og utforske Tsais personlige univers. Et univers der livet møter kunsten og Tsai møter oss som publikum. Jeg tilbragte en dag på kafeen, der jeg drakk Tsais egenproduserte kaffe, spiste ”Director Tsais hometown noodles” og bladde meg gjennom hans kunst-filosofi og filmbøker, mens jeg lyttet til hans favorittmusikk, som er brukt i filmenes sang- og dansenumre. Av malerkunstnere fantes det bøker om Francis Bacon, Walasse Ting, Chang Fee Ming og Chong Siew Ying.⁴⁵ Av filmskapere fantes blant annet bøker om Alfred Hitchcock og Luis Bunuel, som har felles med Tsai Ming-liang sin eksperimentering med og bevisste forhold til filmmediet som *avant-garde* auteurer.⁴⁶ Den boken jeg fant med størst direkte relasjon til min oppgave, var *Visage*. Den består av en serie malerier, tegninger og illustrasjoner gjort under opptakene og inspirert av *Face*, av maleren Chang Fee Ming, og er et samarbeid mellom to kunstnerne med en felles malaysisk opprinnelse. For på tross av at Tsai tok sin utdanning, startet sin karriere og har laget alle sine filmer i Taiwan, med unntak av *I don't want to sleep alone*, så vokste han opp i Malaysia, og inkluderer flere kunstnere fra Malaysia i sin samling. I boken skriver Tsai:

We come from the same generation, perhaps that is why we understand each other. Things lost are gone forever, never to return. As we began writing to each other it reminded me of a feeling that is seldom felt in this generation and era. Waiting patiently, waiting for a reply.⁴⁷

⁴⁴ Se Vedlegg: *Billedmateriale*, Kap. 13 “Research Taipei (Foto: Helene Eggen)”, side 18.

⁴⁵ Walasse Ting er en kinesisk visuell kunster og poet som assosierte seg med avant-garde gruppen Cobra (Fra *Walasse Ting Retrospective Exhibition*, utgitt av Taipei Fine Arts Museum)

⁴⁶ Hitchcock var det store forbilde til Truffaut, som igjen er Tsais store forbilde.

⁴⁷ Tsai, i *Visage*, 2010

Besøket på cafeen bidro, sammen med helheten av oppholdet, til å underbygge det som ligger til grunn for denne oppgaven, en forståelse av Tsais som en personlig og altomfattende kunstner.

2. Teoretiske perspektiver og analytiske begreper

For å plassere Tsais verker i forhold til taiwanske, øst-asiatiske og internasjonale filmstudier, og et globalt fremfor et nasjonalt kunstfilmperspektiv, vil jeg i det følgende, i tillegg til studier av taiwansk og kinesisk- språklig film, ta for meg studier om krysskulturelle forbindelser mellom øst-asiatisk og europeisk kunstfilm og den transnasjonale tendensen i samtidig øst-asiatisk film.

2.1. *Krysskulturell taiwansk film – den transnasjonale og hybride kunstfilmen*

Kunstfilmen kan ses ut ifra sin nasjonale identitet, og som del av en nyskapende bølge, eller ut ifra auteurbegrepet, og dermed som et verk av en unik kunstfilmskaper. Felles for kunstfilm, bølgefilm og kunstfilmskaper er deres brudd med etablerte kommersielle sjangre. I filmene fra den taiwanske nybølgen ser vi spenningen mellom det nasjonale og det internasjonale, det kulturspesifikke og det universelle, temaer som har vært til stede fra kunstfilmens begynnelse. Jean Ma⁴⁸ ser et behov for verken å avvise den krysskulturelle forbindelsen i Tsais verker, eller redusere ham til en sen utvekst i den globale spredningseffekten av nybølge- ismer.⁴⁹ Fran Martin⁵⁰ ser, i lys av Tsais paradoksale filmstil, et behov for å tilnærme seg filmene på en måte som tar hensyn til både det stilistiske og det sosiale aspektet. Det har ifølge Martin vært en tendens å studere ikke bare Tsais filmer, men kinesiskspråklige filmer generelt med en områdestudie-tilnærming, der kulturelle tekster ses på som illustrasjoner for et kulturelt fenomen eller en historisk tid. Det har derfor vært viet mindre oppmerksomhet til formale og stilistiske aspekter.⁵¹ Han argumenterer videre mot en annen tendens, der filmene grunnet sin bruk av lange tagninger, dybdefokus og hverdagsscener ses på som direkte reproduksjoner av europeisk kunstfilm og den realistiske stilen. Tsai kunne ikke vært lenger fra å reproducere med sitt nyskapende, eksperimentelle og hybride filmspråk der han henter inspirasjon fra øst-asiatisk og europeisk kunst, film, musikk, billedkunst og teater.

⁴⁸ Ma, *Melancholy drift*, 2010

⁴⁹ Ibid, side 73

⁵⁰ Martin, "Introduction: Tsai Ming- Liangs intimate public words", i *Journal of Chinese Cinema*, nr 1, utgave 2, 2007.

⁵¹ Ibid

Frederic Jamesons ”Remapping Taipei” er relevant da han ser på Taipei som en “Non national- nation state- en analogi for vårt globale samfunn”. Ifølge Jameson, beskriver Tsai Ming- liang og Edward Yang med sine filmer byens evige dekonstruksjon og rekonstruksjon og menneskets maktesløshet overfor de urbane omgivelsene som forandrer seg på et øyeblikk. Med konkrete eksempler og sammenlikninger viser han til hvordan begge disse taiwanske regissørene er inspirert av europeisk kunstfilm. Jameson ser på Arvin Chens positive og romantiske *Au Revoir Tapei* som en motsetning til Tsai og Edwards’s dekonstruktive blikk på Taipei. Chens film er ifølge Jameson en samtidig hyllest til fransk nybølgefilm og kommentar til Tsais *What time is it over there?*. Med utgangspunkt i denne analysen, konkluderer Jameson med at taiwansk film er et dobbeltsidig paradoksalt rom der ødeleggelse og fornyelse kan eksistere samtidig.⁵²

I “Taiwan fever” gir Hitchcock en oversikt over den taiwanske filmens utvikling og utfordringer, og understreker hvordan den taiwanske nybølgen har vært viktig for ikke bare landets film, men globalt for kunstfilmen. Han skriver om hvordan Tsai Ming- liang som del av den andre nybølgen har transformert den taiwanske filmen ved å samtidig forholde seg til det nasjonale og det globale. Istedenfor å fokusere på historien og tradisjonen som har overstyrt tidligere taiwansk film fokuserer Tsai, ifølge Hitchcock, på den menneskelige tilstand og eksistens. Hitchcock kaller Tsais kunst for en ubevisst politikk – et symptom heller enn et program.⁵³ Videre kritiserer Hitchcock Jamesons tolkning av Tsai som et orientalsk ønske om å referere til den tredje verden i samme termer som vestens auteurtenkning. Han går imot en tolkning av Tsai som den taiwanske Fassbinder, men sier samtidig at det er umulig å analysere regissørens filmer uten å sette dem i en verdenskontekst.⁵⁴ Jeg vil her understreke at min intensjon ikke er å lese Tsai som en taiwansk Antonioni eller Truffaut, men heller for å se på krysninger i kunstfilmens språk på tvers av tid og rom generelt og disse filmskapernes innflytelse på og fellestrekk med Tsai spesielt. Dette vil i oppgaven fungere som et utgangspunkt, da min problemstilling søker å se hva som særpreger og er nyskapende ved Tsais filmatiske språk. Videre mener Hitchcock i motsetning til Jameson at Tsais språk er det motsatte av dysfunksjonelt, da det gjennom sosiale relasjoner, som utfordrer alle normer, har et ønske

⁵² Frederic Jameson, “Remapping Taipei”, i *New Chinese cinema*, 1996, side 117-149

⁵³ Peter Hitchcock, ”Taiwan fever”, i *Chinese connections*, 2009, side 234-239

⁵⁴ Ibid, side 238

om å endre normen og dermed åpne opp for en annen måte å se virkeligheten på. Fremmedgjøringen, kommunikasjonssvikten og den eksistensielle krisen er ifølge Hitchcock en begynnelse, ikke en konklusjon.⁵⁵

Tom Vick⁵⁶ ser, i likhet med Jameson, på innflytelsen fra europeiske kilder som viktig. Han skriver om Tsais møte med europeisk film og *avant-garde*-teater at disse innflytelsene har hatt større betydning enn lokale kilder. Vick understreker også Tsais skildring av det taiwanske postmoderne dilemma som abstrakt, ved at han beveger seg bort fra det historiske og konkrete. Videre skriver han om den stadig mer overdrevne sorte humoren, der surrealismen og det mystiske tar mer og mer plass og ser på Tsai som en blanding av Buster Keaton og Antonioni.⁵⁷ Rey Chow⁵⁸ ser også på sammenhengen mellom Tsais tematikk og tematikken i modernismens drama og fiksjon, og etterkrigstidens filmskapere Antonioni og Truffaut, i form av den eksistensielle krisen, ødeleggelsen og håpløsheten, men i likhet med Hitchcock ser også Chow på dette som en begynnelse i møte med Tsai og langt ifra en konklusjon.⁵⁹

Hou Hsiao-hsien, med sin komplekse bakgrunn som annengenerasjonsinnvandrer, som et hybrid produkt av kinesisk opprinnelse med taiwansk oppvekst og vestlige og japanske innflytelser, nekter å forenkle, fornekte og redusere den kompleksiteten den taiwanske identitet og historie er formet av. Hou er positiv til etter- kolonisamfunnet og dets komplekse, mangfoldige, moderne og blandede natur. Det er, ifølge Salman Rushdie, ut ifra denne moderne blandingen av ulike kulturer at “new and unexpected combinations of human beings, ideas, politics, movies [and] songs emerge”⁶⁰ Og det er nettopp i dette transnasjonale og multikulturelle landskapet Tsai befinner seg. Tsai er som Hou preget av å være et hybrid produkt av sin oppvekst i Malaysia og senere studier og arbeid i Taiwan, der han fikk innflytelse fra kinesisk tradisjon, japansk pop- kultur og vestlig kultur i et samtidig taiwansk, transnasjonalt og multikulturelt samfunn.

Song Hwee Lim ser i “Transnational Trajectories in Contemporary East Asian Cinemas” på ulike former for transnasjonale forbindelser i øst- asiatisk film, både innenfor Øst-

⁵⁵ Ibid, side 239-242

⁵⁶ Tom Vick, *Asian cinema*, 2007

⁵⁷ Ibid, side 211-213

⁵⁸ Rey Chow, *Sentimental fabulations, contemporary Chinese films*, 2007

⁵⁹ Ibid, side 184-185

⁶⁰ Salman Rushdie, i *Envisioning Taiwan*, 2004, side 67-68

Asia og mellom Øst- Asia og Vesten. Tendensen innebærer Hollywood *remakes* av øst-asiatiske filmer som Martin Scorseses *The Departed* (2006), en *remake* av Andrew Lau og Alan Maks triologi *Infernal Affairs* (2002-3), inter-asiatiske *remakes*, flerspråklig film og inter-asiatisk intertekstualitet. Lim deler filmskaperne inn i to hovedkategorier: de som får tilbud fra og overfører sin praksis til Hollywood og de som får oppdrag, støtte og samarbeider med japanske eller franske institusjoner. Her nevner han Ang Lee som det mest vellykkede eksemplet i den første kategorien. En taiwansk regissør som med sin overgang til amerikansk film har gjort stor internasjonal kommersiell og kunstnerisk suksess med filmer som *Sense and Sensibility* (1995), *The Ice Storm* (1997) og *Brokeback Mountain* (2005). I den velkjente *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) gikk Lee tilbake til sine røtter og gjorde med sin internasjonale status kinesisk-språklig film populært i USA. Med den amerikanske blockbusteren *The Hulk* (2003) viste Lee seg som en svært kommersiell regissør. Her beveget han seg langt fra sitt første prosjekt som filmskaper, en taiwansk familiemelodrama triologi om oppløsningen av den tradisjonelle familien i møte med det moderne samfunnet. Triologien bestod av *Eat Drink Man Woman* (1994), *The Wedding Banquet* (1993) og *Pushing Hands* (1992). Med stjerner, studio, Hollywood og kommersiell suksess befinner Lee seg langt fra Tsais uavhengige kunstfilmpraksis, og setter man blockbusteren *The Hulk* opp mot *Face* kan man trygt si at de to filmskaperne nå befinner seg på ulike planeter. Tsias forgjenger, den taiwanske auteuren Hou Hsiao-hsiens japansk-språklige film *Café Lumière* (2003), er eksempel på et transnasjonalt og inter-asiatisk prosjekt. Den ble laget til minne om den japanske filmskaperen Yasujiro Ozu, og ikke bare minner den tematisk om Ozus filmer, men den trekker også inn det komplekse forholdet mellom Japan og Taiwan i narrativet.⁶¹

Café Lumière marks the beginning of a new kind of transnational filmmaking in which East Asian auteurs are increasingly valued, following two decades of winning top awards at international film festivals, by cultural institutions beyond their region for their artistic achievement rather than commercial appeal.⁶²

⁶¹ Song Hwee Lim, "Transnational Trajectories in Contemporary East Asian Cinemas", i *East Asian Cinemas*, 2011, side 15-19

⁶² Ibid, side 20

Med noen av de gjeveste prisene på internasjonale filmfestivaler, forbindelser til fransk film og som den første i rekken av auteurer med bidrag til Louvres samling, kan Tsai trygt sies å være blant disse anerkjente, transnasjonale øst-asiatiske auteurene.

The transnational journeys of Hou and Tsai to the very heart of world-renowned art institutions in Paris confirm their status as world-class auteurs and cinematic visionaries who, in the words of Catherine Derossier-Pouchous, head of the Louvre's audiovisual program, "will rethink the meaning of cinema in the 21st century" (Robertson 2006).⁶³

Tsai og Hou demonstrerer med sine transnasjonale forbindelser til franske institusjoner og fransk film at det transnasjonale ikke er en enveis- tendens der de øst- asiatiske auteurene henter inspirasjon fra og hyller den franske filmen, men en *cinéfil* sirkulering mellom taiwansk og fransk film som fullstendig gjøres med Louvre og Musee d'Orsays invitasjon av Hou og Tsai til sine etablerte franske institusjoner. Invitasjoner som fungerer som en hyllest og anerkjennelse av disse auteurene.⁶⁴

Lim tar videre for seg den transnasjonale og inter-asiatiske tematiske og estetiske tendensen til å fremstille ensomhet i filmene. Ensomheten opptrer i form av ensomme og isolerte karakterer som føler seg fremmedgjorte i en ny kultur. De ensomme karakterene går igjen i flere av de transnasjonale auteurenes filmer. I Wong Kar-wais *Chungking Express* (1994), Tsai Ming Liangs *Vive L'amour* (1994) og Pen-Ek Ratanaruangs *Last Life in the Universe* (2003), konfronteres vi med ensomme karakterer som finner midlertidig trøst i selskap med fremmede.⁶⁵ "Tsai Ming-liang, dubbed the 'the poet of solitude' (Rapfogel 2004), produces films in which lonely characters wander aimlessly in a ruinous urban landscape, deprived of human contact and communication, drowned in their isolated states of quotidian existence."⁶⁶

Bordwell bruker i "Transcultural spaces- Toward a Poetics of Chinese film" en poetisk basert- fra bunnen og opp- tilnærming til den kinesiske filmen (film fra Kina, Hong-Kong og Taiwan), der filmene, ikke kultur, ideologi og samfunn er utgangspunkt for analysen. Ifølge Bordwell er mange teoretikere som studerer kinesisk film likegyldig til tradisjonene som former hvordan filmene ser og høres ut. I studier av kinesisk film har

⁶³ Ibid, side 21

⁶⁴ Ibid, side 20-22

⁶⁵ Ibid, side 22-24

⁶⁶ Ibid, side 22-23

det, ifølge Bordwell, vært fokus på de kulturelle aspektene, en- ovenifra og ned-tilnærming der brede samfunnsmessige, kulturelle og ideologiske aspekter har dannet grunnlag for analysen, der filmene har blitt valgt ut ifra sin relevans til disse overordnede studiene. Bordwells poetiske tilnærming er, i motsetning til kulturelle tilnærminger, opptatt av det spesifikke ved den individuelle filmen. Det er en empirisk og poetisk fremfor en teoretisk og kulturell tilnærming, som følgelig er mer åpen. Da jeg som nevnt i metoddelen vil utføre en kvalitativ tekstanalyse med utgangspunkt i filmene og deres spesifikke, individuelle uttrykk, er det en empirisk og poetisk tilnærming jeg benytter meg av i mitt studie av Tsai, i søken etter, ikke det taiwanske, kinesiske eller asiatiske, men det hybride, transnasjonale og særegne. Man vil ifølge Bordwell, ved å benytte seg av den poetiske tilnærmingen som tar utgangspunkt i filmenes stil og form, kunne oppdage det transnasjonale filmspråket som sirkulerer på tvers av grenser og kulturer, og likheter og motsetninger mellom ulike filmpraksiser.⁶⁷ “In the filmmaking strategies and tactics utilized, several traditions of Chinese cinema point up ways in which films can cross boundaries of both nation and culture”.⁶⁸

Svært relevant for min oppgave er Bordwells illustrerende eksempel fra den taiwanske nybølgefilmen, nemlig den lange og dvelende og nærmest statiske tagningen. Den har blitt sett på som et karakteristisk kinesisk stilistisk trekk, men ifølge Bordwell finnes det ikke beviser på dette. Den lange og dvelende tagningen kommer fra en internasjonal kunstfilmestetikk, som opprinnelig ble utviklet i Skandinavia, Tyskland, Frankrike og Italia på begynnelsen av 1900-tallet.⁶⁹ Denne teknikken ble så, med introduksjonen av lydfilmen, satt til side til fordel for kontinuitetsklippingen, som siden har forblitt en internasjonal norm for filmproduksjon.⁷⁰ “On the basis of what we know so far, classical continuity became a lingua franca of film style for all the world’s mass market cinemas”.⁷¹ Den kinesiske populærfilmen har som annen film verden over adoptert kontinuitetsprinsippet, dog med en utforskende tilnærming, der det fungerer som et utgangspunkt som så eksperimenteres med. Av eksempler på slik eksperimentering nevner Bordwell den japanske filmen, hvor regissøreren har eksperimentert med og endret

⁶⁷ Ibid

⁶⁸ Ibid, side 143

⁶⁹ Jeg vil komme tilbake til den lange, dvelende og statiske tagningen i delen om *slow cinema*.

⁷⁰ Ibid, side 143- 156

⁷¹ Ibid, side 144

normen med unike og innovative resultater.⁷² Her er et innlysende eksempel Yasujiro Ozu. For på tross av at han er kjent for å være en tradisjonell japansk kunstner, noe som kan spores i hans bruk av Zen-buddhistiske normer og klassisk japansk estetikk, var han også influert av Hollywoodstilen. Bordwell vier et detaljert og svært omfattende studie til Ozus karriere i boken *Ozu and the poetics of cinema*, der han tar for seg denne dialektikken i filmspråket og ser på Ozu som en eksperimentell filmskaper.⁷³ I Ozus tilfelle kan det innovative sies å skapes på bakgrunn av klassisk japansk estetikk og ideologi i kombinasjon med det Bordwell kaller for en *transkulturell*⁷⁴ estetikk som sirkuleres, eksperimenteres med og endres på tvers av tid og rom, det være seg internasjonale filmnormer, klassisk Hollywoodestetikk eller kunstfilmestetikk.

The reader of a poem or the viewer of a painting has a vivid awareness of two orders: the traditional canon and the artistic novelty as a deviation from that canon. It is precisely against the background of that tradition that innovation is conceived. The Formalist studies brought to light that this simultaneous preservation of tradition and breaking away from tradition form the essence of every new work of art.⁷⁵

2.2. Hybrid kunstfilmspråk- Auteur, kunst-, og avant-garde film

I "Valuation (of genres and auteurs)", stiller Dudley Andrew spørsmål ved kunstens verdi i seg selv som enkeltverk og konkluderer med at sjanger, epoke og interaksjon med andre verk er nødvendig for forståelse og tolkning av det enkelte verk. "Individual films, like the motifs and traits of a poem as analyzed formally, become sensible and interpretable, not to say worthy, only in their interaction within the genre."⁷⁶ I Tsais tilfelle inngår de enkelte filmene i og forstås ut ifra interaksjon med en rekke sjangre, praksiser, epoker og former: kunstfilm, avant-garde og eksperimentell film, auteurfilm, nybølgefilm, øst-asiatisk og taiwansk film, musikalen, performance, installasjon, maleri, modernismen og postmodernismen. Med andre ord: en kompleks og hybrid sammensetning som resulterer i et unikt og innovativt språk.

⁷² Ibid, side 145-146

⁷³ David Bordwell, 1988

⁷⁴ Bordwell, 2005, side 143

⁷⁵ Roman Jacobson, sitert i Bordwell, [1935] 1988, side 17

⁷⁶ Dudley Andrew, *Concepts in film theory*, 1984, side 109

Jeg vil som utgangspunkt for min analyse av Tsais komplekse verker, se han i lys av teoretiske perspektiver og analytiske begreper om: auteuren (Astruc, Truffaut, Buscombe), ”art cinema narration/paradigm” og global kunstfilm (Bordwell, Jean Ma, Andrew Dudley, Galt, Schoonover), slow cinema (Flanagan), eksperimentell- og *avant-garde* film (Maya Deren og William Verone), og til slutt performance- og installasjonskunst (LeeGoldberg, Williams, Wilson og Lack). Jeg vil også redegjøre for Tsai Ming-liangs egne tanker om film og kunst. Før jeg tar for meg disse perspektivene og begrepene vil jeg, grunnet Tsais posisjon innen taiwansk film og øst-asiatisk film, kort redegjøre for relevante trekk ved japansk og kinesisk visuell kunst og film og forholdet mellom maleri og film.⁷⁷

2.3. Kinesisk og japansk visuell kunst og film

Ulike oppfatninger av hvordan mennesket, samfunnet og naturen sameksisterer og forholder seg til hverandre i forhold til tid og rom resulterer, ifølge June Yip, i fundamentalt ulike narrativer og visuelle bilder i vestlige og ikke-vestlige filmer.⁷⁸ Den kinesiske filmen på 30- tallet benyttet seg, ved å ta i bruk montasjen og dens ekspressive muligheter, av en vestlig estetikk. Det var først senere at den kinesiske filmen utviklet en unik og moden filmatisk estetikk, inspirert av kinesisk lyrisk poesi, klassisk maleri og filosofi. “The disruption of linear narrative development and the preference for spatio-temporal unity of the long take and the complexity of composition in depth, for example, can readily be traced to the long traditions of Chinese painting and lyric poetry”.⁷⁹ Av de klassiske kinesiske tradisjonene filmen tok i bruk var det landskapsmaleriet fra ”The Southern School”, som stod som det mest karakteristiske og unikt kinesiske, som dominerte.⁸⁰ Landskapsmaleriet er, i tradisjonell østlig ånd, preget av et ikke- narrativt forhold til rom og tid, fokus på farger og et mediterende og dvelende forhold til naturen, der den narrative interessen er dempet. Monokrome landskapers innflytelse på filmen er mest synlig i lyriske kinesiske filmer, som kan sies å tilhøre samme tradisjon som kunstfilmen. Som i annen kunstfilm og i motsetning til mange dominerende vestlige

⁷⁷ Erlich og Desser, *Cinematic landscapes*, 1994

⁷⁸ June Yip, *Envisioning Taiwan*, 2004, side 172

⁷⁹ Ibid, side 177

⁸⁰ Ehrlich og Desser, *Cinematic landscapes*, 1994, introduksjon

kunstformer, vektlegges her lyriske bilder over narrativ utvikling og interesse. Videre er landskapsmaleriet i kontrast til det vestlige preget av multipliserte perspektiver, flatet, tomme rom, elastiske rammer, fokus på ekspressive og kaligrafiske linjer og fravær av *chiaroscuro* og skulpturell skygging. Dazheng ser i sitt kapittel i *Cinematic landscapes* på hva som skiller kinesisk film fra vestlig, ut ifra de kulturelle forskjellene, og mener at den kinesiske kultur og ideologi er iboende i det kinesiske maleriets unike kvaliteter. Jinfu ser landskapstradisjonen som en inkarnasjon av Taoismens innflytelse på kinesisk kunst, noe han mener er videreført til filmen, eksemplifisert i Chen Kaiges *King of Children* (1987), i både det narrative og det visuelle uttrykket.⁸¹

Et vedvarende dilemma i den kinesiske filmen (“the most persistent problematic of the last century and a half”)⁸², er forsøket på å kombinere østens sjel med vestlig form. Dette inngår i Kinas helhetlige og vedvarende kamp om hvordan landet skal kunne møte vesten uten å ofre den unike og hellige kulturelle arven. Her møter vi et paradoks: Kina har velvillig adoptert vestlig teknologi, vitenskap og kunstformer, men motsatt seg ideologien bak. Forfatterne av boken stiller spørsmål ved hvordan filmen, som en institusjon utviklet fullstendig innenfor vestens ideologiske rammeverk av teknologi, kapitalisme og markedsorientert økonomi, og med sine vestlige visuelle aspekter basert på renessansesystemet, skal kunne bli *sinicized*. “Hvordan er det er mulig for en kunst som baserer seg på en taoistisk og buddhistisk ånd å være del av en vestlig form hvis eksistens er fullstendig avhengig av en avansert teknologi”.⁸³ Det problematiske her ligger i Taoismens introspektive filosofi som er skeptisk til all teknologi og i buddhismens tanke om farge og form som en illusjon, noe som resulterer i at bilde ikke har en selvstendig status. Det finnes på tross av dette mange gode eksempler på at dette dilemmaet er overvunnet, der vestlig estetikk er erstattet av former som har tilknytning til tradisjonell kinesisk estetikk. Det er dog verdt å merke seg, som forfatterne av boken nevner, at vi har en tendens til å fremheve nettopp de kinesiske filmene som best har integrert den nye teknologien med en visuell kunststil som tydelig skiller seg fra den vestlige, ergo de mest typisk kinesiske.⁸⁴

⁸¹ Ibid, side 39- 50

⁸² Ibid, side 40

⁸³ Ibid, side 40

⁸⁴ Ibid, side 40- 41

Kina og Japan har dype dynamiske bånd og filmkulturene har store forskjeller, men de deler en kunsthistorisk bakgrunn.⁸⁵ Boken *Cinematic landscapes* tar for seg det særegne ved asiatiske visuell kunst, nærmere bestemt japansk og kinesisk billedkunst og film. Ved å se på hva som kjennetegner den kinesiske og japanske visuelle representasjonen gjennom en komparativ studie av billedkunst og film søker boken å vise til hva disse i utgangspunktet adskilte kunstformene, maleri og film, kunsthistorie og filmstudier, har felles og hvordan asiatiske kunst skiller seg fra vestlig kunst. “Both art historians and scholars of cinema employ the same terminology in discussions of the use of space and depth in compositions, the ability of lighting to alter an object, the psychological effects of color, the masking effects of the frame, the problem of distortion caused by reproduction of the original, and so on”.⁸⁶ Det japanske og kinesiske klassiske maleriet kommer fra samme kilde og har mye felles i forhold til romlig bevissthet, komposisjon og konstruksjon av bilder. Et fellestrekk ved asiatiske billedkunst, som skiller den fra den vestlige, er bruken av tomhet som et positivt element i komposisjonen, mens vestlig billedkunst har vært preget av frykt for tomhet.⁸⁷ Boken viser hvordan noen av karakteristikkene ved den klassiske japanske og kinesiske billedkunsten og dens underliggende ideologi er videreført til filmen. Jeg vil i analysen med bakgrunn i dette se på Tsais fellestrekk med det kinesiske maleriet for å vise til felles karakteristikk ved maleriet og filmen.

2.4. Auteuren

Ifølge *auteur*-teorien⁸⁸ er filmskaperen en kunstner med en unik, gjennomgående og personlig stil og signatur, i stor kontrast til det studio- og stjerne baserte systemet og det standardiserte som råder i kommersiell film, der regissøren er del av en industri og en maskin og har lite kunstnerisk selvstendighet. *Auteur*-teorien har vært et problematisk felt i filmkritikken. Den har beveget seg fra en hyllest av auteuren som et geni med fokus på

⁸⁵ Ibid, side 7

⁸⁶ Ibid, side 4

⁸⁷ Ibid, side 3,7

det estetiske og selvrefleksive, til en kritikk med fokus på filmen som sammensatt av komplekse faktorer, der regissøren er en av mange heller enn et unikt geni.⁸⁹

Auteur-teorien⁹⁰ stammer fra Alexandre Astruc og Andre Bazins⁹¹ argumentasjon for regissøren som filmens skaper. Astruc, som var en fransk kritiker og regissør, er kjent for sitt essay *La Camera-Stylo* (1948), som sammen med Bazins sentrale rolle i *Cahiers du Cinema* influerte de franske nybølgekritikerne. Astruc forsvarte en mer personlig film og et nytt filmspråk, der kamera er regissørens penn, og regissøren er filmens forfatter og kunstner.⁹²

The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen. In an art in which a length of film and sound-track is put in motion and proceeds, by means of a certain form and a certain story (there can even be no story at all - it matters little), to evolve a philosophy of life, how can one possibly distinguish between the man who conceives the work and the man who writes it?⁹³

Denne tanken ble videreført av Francois Truffauts i *Cahiers du Cinema*, der han tar et oppgjør med den tradisjonelle franske filmen og filmskapere som Delannoy, Allegret og Autant-Lara og det han ser på som en tendens til å produsere litterære heller enn sanne filmatiske verker. Disse filmene var ofte adaptasjoner av litterære forelegg. "Under the cover of literature- and, of course, of quality- they give the public its habitual dose of smut, non-conformity and facile audacity."⁹⁴ Robert Bresson, Jean Renoir og Jacques Tati er noen av filmskaperne Truffaut, i motsetning til de franske filmskaperne han her kritiserer, ser på som sanne auteurer, regissører som skaper filmer som er uttrykk for egen personlighet i sann kunstnerånd.⁹⁵ "Truffaut defines a true film *auteur* as one who brings

⁸⁹ Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, 2002, introduksjon

⁹⁰ Andrew Sarris (1962) videreførte og kritiserte nybølgekritikernes tanker om *auteurs* i "Notes on the Auteur Theory", det første forsøket på å gi *auteurs* et teoretisk rammeverk og på å systematisere viktige Hollywood regissører, *auteurs* hjemmehørende i filmindustrien, som Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles og Hawks (Sarris, *Auteurs and authorship*, 2008, side 43). Peter Wollen (1969) bragte i "The Auteur Theory" nybølgekritikerne og Sarris sitt prosjekt videre, gjennom sin lesning av Hawks, der han ser den individuelle filmen i relasjon til auteurens helhetlige verk og etterspør studier som sammenlikner auteurer med forfattere av andre kunstverk. (Wollen, *Signs and meaning in the cinema*, 1998 [1969], side 50- 78)

⁹¹ Mer om Andre Bazin i 2.2.4 "Bordwells *art cinema* narration og den globale kunstfilmen" om den italienske neorealismen.

⁹² Bordwell og Kristin Thompson, *Film History an Introduction*, 2003, side 415-416.

⁹³ Alexandre Astruc, *The Birth of a New Avant-Barde: La Camera-Stylo*, i "L'Écran française", 30. mars, 1948

⁹⁴ Francois Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema", i *Auteurs and Authorship*, [1954] 2008, side 4

⁹⁵ Buscombe, "Ideas of authorship", i *Auteurs and authorship*, 2008, side 77

something genuinely personal to his subject instead of merely producing a tasteful, accurate but lifeless rendering of the original material”.⁹⁶ Tanken om det helhetlige og kontinuiteten i filmene som et resultat av *auteurens* personlighet var viktig for Truffaut og hans samtidige i *Cahiers*.⁹⁷ “The work of a *metteur en scene*”⁹⁸ will never be more than the sum of its parts, and probably less. The *auteur*’s personality, on the other hand, endows his work with organic unity.”⁹⁹

Jeg ønsker som nevnt ikke å diskutere *auteur*-teorien som sådan i denne oppgaven, men viser til dens grunnleggende tanker om hva som gjør en filmskaper til en *auteur* for å begrunne mitt utgangspunkt for denne oppgaven: å utføre en analyse av og se på hva som særpreger Tsais filmatiske verker ut ifra en tanke om Tsai som en *auteur* og kunstfilmskaper. Jeg vil som nevnt trekke inn de europeiske autuerene Antonioni, Truffaut, Fellini og Fassbinder, for å se på hva de har felles med Tsai i sin praksis og i sitt filmspråk, tross en høyst individualistisk, særegen og personlig stil. Mest felles har Tsai med Truffaut, og gjennom Tsais hyllest til Truffaut i *What time is it over there?* og *Face*, forenes de to som likesinnede auteurer. *Auteur*-karakteristikkene er i aller høyeste grad gjeldene for Tsai, der hver film bringer videre og videreutvikler det stilistiske og det tematiske fra de foregående filmene i et unikt, nyskapende og personlig uttrykk. Tsais selvrefleksive og helhetlige film- og kunstnerpraksis, internasjonale anerkjennelse, transnasjonale samarbeid og fornyelse av filmspråket er et uttrykk for at *auteuren* i den postmoderne og globale kunstfilmverdenen er i stadig blomstring og utvikling.

2.5. Tsai om Tsai

Jeg vil her redegjøre for Tsai Ming-liangs tanker om filmmediets muligheter, i troen på film som kunst og vektleggingen av det uavhengige og personlige, der han bringer videre og utvider kunstfilm og *avant-garde*-estetikk og auteurpersonaen. Jeg ser på dette som svært relevant, da jeg søker å ta for meg hans helhetlige virke og vise at hans

⁹⁶ Ibid

⁹⁷ Ibid, side 78

⁹⁸ En *metteur en scene* kan sies å være en regissør som er del av en større produksjon der filmene han regisserer er oppdrag fra en produsent, manusforfatter eller et filmteam. En filmregissør som lager isolerte filmprosjekter uten felles tematikk og stil, som dermed ikke utgjør et helhetlig og personlig verk som er tilfelle med en *auteur*.

⁹⁹ Ibid, side 78

altomfattende og personlige prosjekt går utover det å skape film. ”Tsai om Tsai” er basert på en rekke intervjuer, dokumentarer og pressekonferanser hvorav intervjuene med Micheal Berry¹⁰⁰ og Shelly Kraicer¹⁰¹, intervjuuserien med Asia Society (2009), pressekonferansen til *Face* i Cannes, Tsais foredrag “On the Uses and Misuses of Cinema” (2011) og delen om Tsai i *Film*¹⁰² vil inngå.

I *Film*, der ulike filmkunstnere uttrykker hva film betyr for dem er delen om Tsai, som filmene hans, preget av fravær av dialog. Vi ser ham i stedet spise et eple. Dialogen og handlingen er av minimal betydning og det er karakterens handlinger og kroppsspråk som skaper filmenes uttrykk.¹⁰³ Ved å ha minimalt med dialog og ikke være en moralsk dommer overfor det han retter fokus mot, men heller fungere som et speil, gir Tsai oss rom til selv å tolke det som utspiller seg. I intervju med Asia Society understreker Tsai at det er et ideal at publikum ikke skal være totalt absorbert, men ha en avstand til filmens handling og karakterer, i form av at man er bevisst på at det man ser er et kunstverk. Denne avstanden gir rom for å tenke og tolke det vi ser.¹⁰⁴

The storyline might be plain, but it is meant to carry the power of imagery, so as to reveal the essence of cinema. This concept slowly emerged from looking at Léaud’s face and Fassbinder’s *Angst essen seele auf (Ali: Fear Eats the Soul, 1974)*. [...] It’s certainly not a comfortable film, with imagery that might actually disturb the audience. But once they accept to watch it and not to leave the theater, a transformation of their gaze might happen.¹⁰⁵

Dette er ifølge Tsai grunnen til at han ikke bruker konvensjonell filmmusikk, han mener det har en frigjørende effekt på publikum. Tsai søker tvetydighet og en film uten soundtrack og diaolig gir større rom for egen tolkning.¹⁰⁶ Musikalnumrene, er til tross for at de er svært stiliserte, filmet på virkelige locations. Så det er hele tiden en paradoksal blanding av det realistiske og det stiliserte. Musikalnumrene i *The Hole*, *The Wayward Cloud* og *Face* fungerer med sin lekne, lette og erotiske stil som kontrast til filmenes øvrige stil og tematikk. Sangene, tekstene og måten de er tolket på er ifølge Tsai i

¹⁰⁰ Micheal Berry, *Speaking in Images*, 2005

¹⁰¹ Shelly Kraicer, “Interview with Tsai Ming-liang”, i *Celluloid Comrades*, 2000

¹⁰² *Film, a short art documentary about what film means for various film artists (2009)*

¹⁰³ *Film, a short art documentary about what film means for various film artists (2009)*

¹⁰⁴ Tsai, i intervju med Asia Society, 2009

¹⁰⁵ Tsai, “On the Uses and Misuses of Cinema”, 2011

¹⁰⁶ Tsai, i intervju med Berry, *Speaking in images*, 2005, side 373-374

konflikt med behandlingen av samtiden og den menneskelige tilstand. Dette er et bevisst element fra Tsai sin side.¹⁰⁷

The musical numbers play a different role here than they do in other musicals. For me it's more like the statement of the inner world, particularly of the female character (...) On another level, the musical numbers are weapons that I use to confront the environment at the end of the millennium. Because I think that toward the end of the century a lot of qualities--such as passionate desire, naive simplicity--have been suppressed. The musicals contain those qualities. It's something that I use psychologically to confront that world.¹⁰⁸

Tsai bruker musikk han vokste opp med, japanske og kinesiske klassikere, som han derfor har et personlig forhold til og den er fortsatt del av hans hverdag.¹⁰⁹ Denne personlige bruken av musikk, og foreningen av kunsten og livet, stemmer godt overens med auteurens helhetlige og personlige involvering i alle filmens ledd.

Interessen for å problematisere det kreative arbeide, ved å vende blikket selvbevisst inn mot filmen, bringes videre fra de franske nybølgereregissørene, og med regissører som Woody Allen, ved at han med sine filmer tar opp i seg de klassiske og bryter med det. I disse selvrefleksive filmene tar filmhistorien del i filmen selv.¹¹⁰ “This emphasis on the process of representation promotes aesthetic distance and critical interaction with the film as opposed to merely stimulating consumption and providing entertainment”.¹¹¹ Allens filmer er markert av referanser og allusjon til musikk, malerkunst, litteratur, psykologi, europeisk kunstfilm, og både bortglemte og klassiske Hollywood-filmer. Musikken er sammen med disse andre elementene med på å skape en nostalgisk og personlig atmosfære som rammer inn karakterenes eksistensielle, psykologiske og moralske dilemmaer. “The soundtrack invariably establishes a distinctive Allen ambiance that suggests a love for classical music, jazz, and traditional popular music to match his sensitivity to art, ideas, and people”.¹¹²

Tsais filmer er, som Allens, preget av allusjon og referanser til musikk, film og kunst. I Tsais tilfelle er det den franske nybølgen, europeisk kunstfilm, kinesiske

¹⁰⁷ Tsai, i intervju med Asia Society, 2009

¹⁰⁸ Tsai, i intervju med David Walsh, “An interview with Tsai Ming-liang, director of *The Hole*”, 7 oktober, 1998

¹⁰⁹ Tsai, intervju med Berry, *Speaking in images*, 2005, 386

¹¹⁰ Lars Thomas Braathen, Stig Kulset og Ove Solum, *Introduksjon til film*, 2000, side 186

¹¹¹ Sam B. Girgus, *The Films of Woody Allen*, 2002, side 11

¹¹² Ibid, side 4

filmklassikere (Dragon Inn) og popstjernene fra Shanghai og Hong-Kong (Grace Chang og Yao Li), som siteres og refereres til. Tsai forteller i intervju med Asia Society om den siste scenen i *Face*. Et dansenummer som fungerer som et musikalsk nummer uten musikk, der han bruker lydelementene til å skape rytme og uttrykk i dansen. Et eksperiment og en dissekering av filmens muligheter, som flere av scenene i filmene hans og hele *Face* kan sies å være.

Om sitt forhold til filmrealisme sier Tsai at han lager realistiske filmer, men han understreker dog at realisme på film ikke er det samme som realisme i det virkelige liv. Det er nettopp dette som gjør film interessant mener Tsai, det at filmens virkelighet er nærmere drømmene, drømmenes realisme. De siste filmene er ifølge Tsai friere, fordi han har løsrevet seg mer fra å skulle fremstille virkeligheten. Her er realismen behandlet som drømmer. De er fortsatt realistiske, men med masse absurditeter. Filmene fokuserer mer på karakterenes indre enn det eksterne. En realisme som kan beskrives som en *indre realisme*.¹¹³

Filmen på lerettet er ifølge Tsai noe helt annet enn TV-film da den ikke har de samme begrensningene og tillater derfor mer eksperimentering. Bildeutsnittet kan på film være så nære og langt fra man vil og bildet så lyst og mørkt man vil. *The River*, er ifølge Tsai, som alle filmene, ment å sees på kino, da den er for mørk for den lille TV skjermen.¹¹⁴ I *Face* eksperimenterer Tsai med hvor mørkt filmbildet kan være og i den ene scene er alt som gjenstår lyset fra en lighter.

Om Lee Kang-sheng sier Tsai at han har en spesiell og naturlig spillestil, der han spiller med seg selv, selv når andre er med i scenen. En scene begynner med Tsais rytme som utgangspunkt, men etter hvert er det Lee Kang-shengs rytme. Denne måten å arbeide på, fungerer best med Lee Kang, da mange er veldig opptatt av å forberede seg til en rolle og vil forstå hva det handler om, som skuespillerinnen Kuei- Mei Yang i *Vive L'amour*. Det tok ifølge Tsai lang tid før hun forstod hva filmen handlet om og hun synes derfor at det var vanskelig å tolke rollen. Uten dialogen og med få instruksjoner er det vanskeligere å vite hvordan noe skal tolkes, og det krever mye av skuespilleren, men det skaper et interessant resultat. Tsai presiserer at det vi er vitne til i hans filmer ikke er

¹¹³ Ibid

¹¹⁴ Tsai, i intervju med Berry, *Speaking in images*, 2005, side 375

skuespill i formell forstand. Det handler for det meste om å være foran kamera og utføre hverdagslige handlinger som å spise, gå på do og røyke.¹¹⁵

Filmene preges av kontinuitet og diskontinuitet på samme tid. Det spores en kontinuitet i handling og tema på tvers av filmene, men Tsai presiserer at de er individuelle enheter og at han forholder seg til hver film som et individuelt prosjekt. Han mener det er opp til hver enkelt om man vil se alle hans verker som en sammenhengende helhet eller separat som individuelle enheter. "I think that the issues of continuity really add to the richness of my body of work. I think they add depth more than contradictions. But, then again, I like contradictions; I like that hazy area between here and there."¹¹⁶

De seksuelle scenene i filmene er ifølge Tsai ikke ment som erotikk, da disse scenene heller enn å være sexy eller erotiske, er preget av ensomhet og avstand mellom de to partene. De har derfor en symbolsk funksjon i forhold til karakterenes identitetssøken og ønske om nærhet.¹¹⁷ Karakterene i alle de tre filmene jeg analyserer i denne oppgaven, kan sies å ha felles en søken etter identitet og nærhet. "Lee Kang-sheng's drinking is connected to a theme; all my characters are very lonely. They have this desire for love; they are like a dried-out plant that needs a lot of water."¹¹⁸

På tross av Tsais posisjon i filmverdenen, der han står som en anerkjent auteur og har vunnet en rekke priser, så opplever han at det fortsatt er vanskelig å få støtte til filmene og det går så vidt rundt. Han ser på hele bransjen som kommersiell, ikke bare Hollywood og storfilmene, men også festivalkretsene i Cannes, Berlin og Venezia. Han mener de fungerer som auksjoner, der bransjen byr på og fremmer filmer de tror vil kunne gjøre det stort, med andre ord selge.¹¹⁹ "If film is art, then the work should be an artist's reflections, rather than something catering to the mass public. [...] Nothing is random, and nothing should be made just for profit. Film is not for entertainment only."¹²⁰ I intervjuet med Berry snakker Tsai oppgitt om hvordan sann filmkunst er verdsatt mindre og mindre. Som ung trodde han at festivalene var for unge og uavhengige filmkunstnere som kjempet utenfor systemet. Et sted man ble verdsatt og beundret. Men

¹¹⁵ Ibid, side 378, 380

¹¹⁶ Ibid, side 381

¹¹⁷ Ibid, side 383

¹¹⁸ Tsai, i intervju med Kraicer, i *Celluloid Comrades*, 2000, side 586

¹¹⁹ Tsai, i intervju med Berry, *Speaking in images*, 2005, side 394

¹²⁰ Tsai, "On the Uses and Misuses of Cinema", 2011

globaliseringens kraft har ifølge Tsai hatt en ødeleggende effekt på film verden over og de som fortsatt overlever gjennom kunsten utenfor systemet føler et stadig større press på å inkludere en økt mengde kommersielle elementer i filmene sine.¹²¹

Nowadays, the number of films people watch usually exceeds the number of books they read. But what kind of movies do they watch? They are full of commercial fictions screened repetitively on TV, most of which are from Hong Kong [...] For those people, that's what cinema is meant for: entertainment. For them, art is a far-fetched concept. [...] They announce the death of cinema because the films have no marketing value.¹²²

Tsai har, som nevnt i innledningen, møtt motstand i Taiwan i form av sensur, noe han selv ser på som positivt og som har bidratt til å gjøre ham til en fri og uavhengig kunstner på siden av systemet.

I came to realize that my own transformation follows closely the development of Taiwanese democracy. I struggle in the margin of the socio-political system to earn more freedom for creation, and also to search for myself. But in the end, the real constraint is never from the outside but from within yourself; little by little you begin to govern your own film as if you are the Bureau of Information yourself. We live in a frame that grounds us where lots of taboos are never to be brought up. I recently read in a book that in some countries, say, in Saudi Arabia, you cannot even show a bed in your film work!¹²³

2.6. Bordwells art cinema narration og den globale kunstfilmen

Kunstfilmbølgen har i løpet av filmhistorien vært preget av en anti-Hollywoodfilm holdning, som et resultat av et ønske om å bryte med kommersielle filmfortellinger. Samtidens kunstfilm er ifølge Bordwell globalisert og institusjonalisert og dermed løsrevet fra det nasjonale. Dette har resultert i det han kaller for et ”narrativt kunstfilmparadigme” som har fellestrekk på tvers av tid og rom, og som avviker fra klassisk narrativ. Men han understreker at kunstfilmparadigmet tross alt ikke kan sammenliknes med det klassiske populærfilmparadigmet. ”To be shure, the heterogeneity of the films subsumed to this category certainly cannot be corralled within any consistent grouping of semantic or syntactic elements, as in the case of popular film genres like the western, the musical, etc.”¹²⁴

¹²¹ Tsai, i Berry, *Speaking in images*, 2005, side 394

¹²² Tsai, “On the Uses and Misuses of Cinema”, 2011.

¹²³ Ibid

¹²⁴ Bordwell, i Ma, *Melancholy Drift*, 2010, side 80-81

Ifølge Bordwell i ”The art cinema as a mode of film practice”, er kunstfilmen en praksis, med fellestrekk på tvers av landegrenser, der *auteur*- tanken, realisme og tvetydighet er viktige kriterier som går igjen. *Auteur*- tanken, om regissøren som en kunstner med en høyst personlig og unik stil, står i kontrast til det studio- og stjernebaserte systemet som råder i kommersiell film, der regissøren er del av en industri og har lite kunstnerisk selvstendighet.¹²⁵ “What is essential is that the art film be read as the work of an expressive individual”.¹²⁶ Han ser samtidig på det faktum at, tross kunstfilmens behov for å ta avstand til den klassiske filmen, så har den gjennom å kritisere den, også hentet mye inspirasjon fra den.¹²⁷ I *Narration in the Fiction Film* utbroderer og videreutvikler Bordwell sin teori om kunstfilmen som en praksis i det han kaller for ”art- cinema narration”, kunstfilmens språk og fortellemåte.

The art film plays among several tendencies: deviation from classical norms, adherence to art-cinema norms, creation of innovative intrinsic norms, and the greater or lesser foregrounding of deviations from those intrinsic norms.¹²⁸

Realismen i kunstfilmen bærer preg av løse årsak- og virkningsammenhenger og står med dette i kontrast til det klassiske narrativets strenge og løsningsorienterte årsak- og virkningskjede. Dette skapes av en episodisk fremfor en kronologisk handling, narrativ tilfeldighet fremfor narrativ klarhet, og et fokus på filmens symbolske dimensjon gjennom en uklar og umotivert karakterpsykologi istedenfor en karakter med klare og motiverte handlinger.¹²⁹ Fokuset i kunstfilmen flyttes dermed ofte fra en ytre handling til et indre fokus på karakterens psyke, følelser og stemninger, en subjektiv realisme.

Bordwell karakteriserer kunstfilmens narrativ med tre hovedprinsipper hvorav subjektiv realisme er et av dem. Fellinis *Juliet of the spirits* (1965) og Antonionis *Red Desert* (1964) er med sin “indre neorealisme” gode eksempler på dette. Om *Red Desert* sier Bordwell: ” we can motivate any scene’s color scheme on grounds of subjective verisimilitude (Giulietta sees her life in this way) or of authorial commentary (the narration shows her life as being this way).¹³⁰ Antonionis ufokuserte bilder og kutt på

¹²⁵ Bordwell, “The art cinema as a mode of film practice”, i *The European Cinema reader*, 2002, side 94-98

¹²⁶ Ibid, side 98

¹²⁷ Ibid, side 99- 100

¹²⁸ Ibid, side 213

¹²⁹ Ibid, side 206-207

¹³⁰ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side 212

uventede steder, gjør oss oppmerksomme på regissøren bak filmen. De viser på samme tid til Giulianas syn på omgivelsene og Antonionis antirealistiske fokus i sin bevisstgjøring rundt filmmediets språk. Noe han viderefører og fullstendiggjør med *Blow-Up* (1966), som er del av det modernistiske og selvrefleksive uttrykket som utviklet seg i Europa i 60-årene, med den franske nybølgeregissøreren Jean Luc Godard som foregangsmann. Tsai kan med sine høyst selvrefleksive og eksperimentelle verker, der han blander høy og lav kunst og leker med sjangre og form, uten tvil innskrives i denne tradisjonen.

Filmskaperens tilstedeværelse, i form av en selvrefleksiv narrasjonell kommentar, som Fellini, Antonioni og Godard alle godt illustrerer i sine filmer, er et av Bordwells tre hovedtrekk ved kunstfilmen. Forfatterens tilstedeværelse viser seg i form av en selvbevisst lek med form og brudd med den konvensjonelle narrativen.¹³¹ “An unusual angle, a stressed bit of cutting, a striking camera movement, an unrealistic shift in lighting or setting, a disjunction on the sound track, or any other breakdown of objective realism which is not motivated as subjectivity- can be taken as the narration’s commentary”.¹³² Det selvrefleksive kan opptre i form av referanse, allusjon eller hyllest til egne eller andres verker, filmsjangere, -ismer og filmbølger. Tsai referer i sine filmer både til egne verker, til musikalen som sjanger (*The Hole, The Wayward Cloud, Face*), til den franske nybølgen og Truffaut gjennom direkte sitering fra *The 400 Blows*, med bruk av Paris som location og franske skuespillere som Fanny Ardant og Jean Pierre Leaud (*What time is it over there?, Face*).

Den såkalte objektive realismen er sammen med den subjektive realismen et viktig hovedtrekk ved kunstfilmen og viser seg i en mer “realistisk” fremstilling av virkeligheten enn den Hollywood- glamorøse og studiobaserte. Dette viser seg i form av et episodisk, tvetydig og åpent forhold til virkeligheten fremfor det kronologiske, strenge og lukkede. Det oppnås blant annet ved bruk av mer dempede teknikker som naturlig lys, amatørskuespillere, improvisasjon, virkelige locations, *temps mort* og håndholdt kamera.¹³³ Den objektive realismen kan eksemplifiseres med den italienske *neorealismen*, som ble hyllet av Andre Bazin for sine ”realistiske kvaliteter”. Ifølge Bazin, var det realistiske

¹³¹ Ibid, side 211

¹³² Ibid, side 209

¹³³ Ibid, side 206- 207

prosjektet fullstendig gjort med De Sicas *Bicycle Thieves*. “Neorealist film-makers went beyond previous realist movements in cinema and literature, by introducing an ethical element into their analysis; that is, they attempted to incorporate a point of view on the human condition described”.¹³⁴ Filmene, som tok for seg samtidige sosiale problemer i en dokumentarisk stil, skulle foregå på virkelige sett, med naturlig lys og amatørskuespillere. Her står Roberto Rossellinis *Rome, Open City* (1945) som et illustrerende eksempel.¹³⁵

Der objektive hendelser, karakterpsykologi og narrasjonell kommentar er tydelig adskilt i den klassiske filmen, er de vanskelig å skille fra hverandre i kunstfilmen, noe som resulterer i nye former for virkelighetsrepresentasjoner, andre virkeligheter.¹³⁶ “Of course the realism of the art cinema is no more ‘real’ than that of the classical film; it is simply a different canon of realistic motivation, a new *vraisemblance*, justifying particular compositional options and effects”.¹³⁷ Den poetiske kvaliteten og dybdeforskningen av individuelle situasjoner og karakterenes følelser og psyke er hovedfokus. Det er disse indre kvalitetene som bringer filmen fremover heller enn den narrative progresjonen og en ytre virkelighet, som er vanlig i mer handlingsorienterte, kommersielle underholdningsfilmer. Den franske nybølgen, med Godard og motfilmen, stod og står fortsatt som det mest eksplisitte uttrykk for den moderne filmen, og som en kritikk til og kommentar på filmmediet selv. Det skulle oppnås gjennom å bryte opp de ulike delene fra en logisk, horisontal og kronologisk narrativ i en årsak- og handlingskjede, til en fragmentert og tvetydig virkelighet hvor differensierte øyeblikk er bundet sammen av en felles følelse eller stemning. I den franske nybølgen ble filmene laget under enkle tekniske forhold med lave budsjetter. Opptakene skjedde utenfor studio på cafeer, på gata og i leiligheter med lette, håndholdte kameraer. Dette gjorde at filmen kunne skytes både raskt og billig samt at de kunne improvisere mer, noe som gav større kunstnerisk frihet og større rom for eksperimentering. Videre ble det bare brukt naturlig lys og autentisk lyd i opptakene, og ofte ble det bare brukt et kamera som gjorde flere

¹³⁴ Mary P. Wood, *Italian Cinema*, 2005, side 89

¹³⁵ Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, 2002, side 14

¹³⁶ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side 89

¹³⁷ *Ibid*, side 206

fantasifulle opptak av samme scene i forskjellige vinkler.¹³⁸ I *Face*, kan vi se en klar relasjon til den franske nybølgen og annen kunstfilm, i den vertikale utviklingen og investeringen i poesien i situasjoner, gjennom en høyst eksperimentell og kontroversiell stil som dekonstruerer hverdagen. ”By deforming the everyday, it becomes aestheticized, pronounced, and enlivened”¹³⁹

Et sentralt fellestrekk ved kunstfilmskapere er ifølge Bordwell kontinuitet i filmspråkets tematikk og stil, et ”prosjekt” som utforskes fra film til film.

The career of Alain Resnais offers a good instance of how the art cinema as an institution encourages a filmmaker to formulate a discernible ‘project’ running from one film to another. Resnais’s recurrent concern has, of course, been the representation of time.¹⁴⁰

Resnais angriper dette prosjektet på nye måter hver gang og fornyer derfor sitt filmuttrykk: “no two Resnais films treat the same aspects of narrative time, or handle time in quite the same way”.¹⁴¹

Historisk har kunstfilmen sine røtter i stumfilmtiden innenfor den tyske ekspresjonismen (*Cabinet of Dr. Caligari*, 1920), som dyrket den ekspressive realismen, den franske impresjonismen (*The Wheel*, 1923), som dyrket karakterens indre, og surrealismen (*An Andalusian Dog*, 1929), som radikalt brøt med konvensjonell narrativ ved å åpne for tvetydighet. Disse *avant-garde*-ismene som opererte på 1920-tallet, var sterkt influert av malerkunstens modernisme, som de lånte -ismebegrepene fra. Dette kan også ses på som en måte og ikke bare møte den modernistiske kunsten, men selv bli del av samtidskunsten.¹⁴²

Felles for nybølgene i filmens historie er at de er nyskapende, de bidrar med noe nytt til filmspråket og bryter med det klassiske. Men heller enn å se på dem som nasjonale bølger som den franske, den polske og den ungarske, kan man se på dem som tilhørende under samme paraply, den transnasjonale eller globale kunstfilmen. Dette fordi enkelte stilistiske og tematiske egenskaper repeteres på tvers av de ulike kunstfilmene og bølgene. “From neorealism flowed the various new waves of the 1960s and of the 1980s,

¹³⁸ Wollen, “Godard and counter-cinema”, i *The European Cinema reader*, 2002

¹³⁹ Yeh og Davis, *Taiwan Film Directors*, 2005, side 230

¹⁴⁰ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side 213

¹⁴¹ Ibid

¹⁴² Ibid, side 229

the core of what has become global art cinema”.¹⁴³ Fra å snakke om de taiwanske nybølgefilmskaperne, Hou, Yang og Tsai, med fokus på det nasjonale og taiwanske, har et fokusskifte funnet sted der vi heller snakker om de internasjonale kunstfilmskaperne Hou, Yang og Tsai og deres bidrag til den globale kunstfilmen. Hou gikk fra å være en ledende skikkelse for den taiwanske nybølgen til å bli en internasjonal stjerne med støtte, publikum og priser utenlands. Tsai har fått støtte til flere av sine innspillinger fra både Tyskland og Frankrike. Til innspillingen av *Face* kom en stor del av støtten fra Louvre i Paris, og filmen har, som *What time is it over there?*, tatt i bruk franske settinger i Paris og franske skuespillere. Tsai er, som nevnt i innledningen, i dag en anerkjent kunstfilmskaper i internasjonale filmfestivalkretser og har vunnet priser på de prestisjetunge festivalene.¹⁴⁴

Tsai har felles med Hou og Yang de lange dvelende scenene og stillheten, en estetikk de har felles med andre asiatiske kunstfilmskaper, men også kunstfilmskaper generelt. Selv distanserer Tsai seg fra nybølgen fordi han mener stilen hans kommer fra bakgrunnen i teateret og han har europeiske auteurer som Truffaut som forbilde istedenfor sine forgjengere Hou og Yang. ”I would say that my films are closer to European films of the ’60s and the ’70s because I liked watching European films when I was a college student. I watched a lot of Visconti, Truffaut, Fassbinder, Fellini and Antonioni”.¹⁴⁵ Dette er med på å understreke det universelle i Tsais filmer og det anti-historiske, politiske og nasjonalt spesifikke. Wen Tian- Xiang¹⁴⁶ skriver i et studie om Tsais filmer om nettopp dette skillet i fokus og representasjon av historien og det taiwanske samfunnet, der det kollektive minnet var et hovedfokus i New Taiwan cinema, filmene i tiåret før Tsai. Tsai går bort fra det kollektive og graver dypt i den moderne subjektivitet, nærmest uten historisk forankring. Ved å bringe fokus fra det kollektive til det personlige overgår Tsai ifølge Xiang sine forgjengeres rammeverk og åpner opp for en ny form for filmatisk reflekterende blikk.¹⁴⁷ ”There is very little about history in my films because my films are very personal. Since I am an overseas Chinese from Malaysia,

¹⁴³ Andrew, i *Global Art Cinema*, 2010

¹⁴⁴ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 81-83

¹⁴⁵ Tsai, i intervju med Kraicer, i *Celluloid Comrades*, 2000, side 584-585

¹⁴⁶ Wen Tian- Xiang, *Tsai Ming-liang and his films*, 2002

¹⁴⁷ Guo-Juin Hong, *Taiwan Cinema*, 2011, side 161

I have no interest in Taiwan history nor any understanding of Taiwan history”.¹⁴⁸ Tsais filmer har, i tillegg til og på tross av det man kan kalle for den asiatiske minimalismen eller en generell minimalistisk tendens innenfor den globale kunstfilmen, det spektakulære i form av elementer fra dans og musikal. Det er denne kontrasten som gjør filmene så forfriskende og nyskapende og Tsai så unik som filmskaper og kunstner. Et “minimaksimalt” uttrykk der minimalisme møter maksimalisme, og fiksjonens realisme stadig blir avbrutt.¹⁴⁹

Generic elements are activated in order to be bent, reworked, and set into collision with the idiom of art cinema, generating a sort of stylistic excess at odds with the aesthetic of minimalism and reduction so frequently associated with these films (...) raising the question of whether these evidence a straightforward continuation of the project of cinematic modernism begun in this period or, indeed, the operation of a different aesthetic project.¹⁵⁰

2.7. *Slow Cinema*

Slow cinema er et begrep som brukes for å beskrive en praksis og stil innen kunstfilm som, ifølge Matthew Flanagan i *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, hovedsakelig består av filmer med lange, statiske og udramatiske tagninger, lite eller inget narrativ, hverdagslige observasjoner av mennesker og objekter og en realistisk eller hyperrealistisk representasjon og stillstand.¹⁵¹ *Slow cinema* står grunnet disse karakteristikkene, som er dvelende og kontempletative, i klar opposisjon til den kommersielle filmens raske tempo i form av korte tagninger, hyppige scenskift og en actionpreget og dramastisk handling og en narrativ dominans. Den dominerende visuelle stilen i nyere amerikansk film har av Bordwell blitt døpt “Intensified Continuity”. En stil som ifølge Bordwell består av raske skift og korte klipp, en bipolar bruk av kameralinser, nærbilder ved dialog og et kamera i bevegelse.¹⁵² Flanagan plasserer *slow cinema* i en større kontekst av samtidskunst og eksperimentell

¹⁴⁸ Tsai, i intervju med Kraicer, i *Celluloid Comrades*, [2000] 2006, side 584

¹⁴⁹ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 83-85

¹⁵⁰ Ma, i Galt og Schoonover, *Global Art Cinema*, 2010, side 338

¹⁵¹ Matthew Flanagan, *'Slow Cinema'*, 2012

¹⁵² Bordwell, “The art cinema as a mode of film practice”, i *The European Cinema Reader*, 2002

film som ifølge han fungerer som ”an opposition to the compression of temporality in neoliberal culture”.¹⁵³

Kunsthilmskapere som har blitt kategorisert innen *slow cinema*-stilarten er Michelangelo Antonioni, Béla Tarr, Andrej Tarkovskij, Theo Angelopoulos, Hou Hsiao-hsien, Roy Anderson og Abbas Kiarostami. Av disse er Bela Tarr med sin syv og en halv timer lange film *Satantango*, sett på som selve definisjonen på slow cinema. I internasjonal samtidskunstfilm har begrepet blitt tatt opp for å beskrive en tendens man kan se i filmene til blant andre Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhangke, Albert Serra, Gus Van Sant, Philippe Garrel, Aleksandr Sokurov og Carlos Reygadas. I tillegg til de nevnte, er følgende filmskapere inkludert i Flanagans studie, som har vært med på å forme eller influere stilen eller praksisen i større eller mindre grad: Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, James Benning, Pedro Costa, Lav Diaz, Peter Hutton, Fred Kelemen, Liu Jiayin, Sharon Lockhart, Raya Martin, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.¹⁵⁴

On the basis of this particular grouping, slow cinema represents a current within modern and contemporary cinema that extends beyond the informal canon of slowness suggested by Company and Rosenbaum, and has entailed a more rigorous and attenuated approach to duration than the vast majority of post-war art cinema.¹⁵⁵

En av hovedkarakteristikkene som binder sammen denne lange rekken av filmskapere, som ellers har hver sin særegne stil er ifølge Flanagan den lange, dvelende og udramatiske tagningen. En fiksert og dvelende tagning som viser en udramatisk eller hverdagslig hendelse, og en handling i sin helhet. Tagningen utforsker objekter, steder og mennesker på en kontempletativ måte som ofte inkluderer tomrom og total stillstand, *temps mort*. *Temps mort* oppstår før, under eller etter den hendelsen tagningen dreier seg rundt. Ut ifra Flanagans beskrivelse, er det ingen tvil om at Tsai har *slow cinema* karakteristikk i sitt filmspråk.¹⁵⁶

¹⁵³ Flanagan, '*Slow Cinema*', 2012

¹⁵⁴ Ibid

¹⁵⁵ Ibid, side 9

¹⁵⁶ Ibid, side 9

2.8. Avant-garde-film

Maya Deren var, sammen med sine samtidige Stan Brakhage, Kenneth Anger og Peter Kubelka, blant de fremste filmskaperne i den eksperimentelle og avant-gardistiske bevegelsen i Usa på 40- og 50- tallet. De laget filmer med et personlig uttrykk, et poetisk og kunstnerisk fremfor et politisk og narrativt fokus og språk, der de eksperimenterte med filmmediets unike formelle egenskaper og muligheter, og bidro sammen med andre nyskapende filmbevegelser til å gi filmen status som høykultur på lik linje med samtidig poesi og maleri.¹⁵⁷

Maya Deren ser i boken *Essential Deren*, med utgangspunkt i egne filmer og sin erfaring som filmskaper, på film som kunst og nærmere i slekt med maleri, lyrikk, musikk og dans enn konvensjonell dramatisk narrativ. Filmen à la Hollywood var ifølge Deren kun en fattig kusine av romanen, historien og teateret. Hun mente at filmens redning var å begynne på nytt. Dette ved å bruke elementer fra annen kunst, slik som det metaforisk ladede bildet i lyrisk poesi, den upersonlige presentasjonen av form som utfolder seg i tid i dans og de rytmiske og tematiske strukturene som finner sted i musikken. Ved å gå utenom det Aristoteliske narrativet ville hun unngå en konvensjonell tolkning og dermed skape verker som er nærmere drømmene, mytene og ritualenes logikk.¹⁵⁸ Da Tsais filmer nettopp har fravær av et konvensjonelt narrativ og dialog, er Derens tanker om film som kunst fruktbar i min analyse av Tsais eksperimentelle, ikke kommersielle kunstfilmer, der det stilistiske vil være i fokus.

2.8.1. Film, et visuelt medium

Om filmen sier Deren:

It must relinquish the narrative disciplines it has borrowed from literature and its timid imitation of the casual logic of narrative plots, a form which flowered as a celebration of the earthbound, step-by-step concept of time, space and relationship which was part of the primitive materialism of the nineteenth century.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Bordwell, *On the History of Film Style*, 1997, side 82

¹⁵⁸ Deren, *Essential Deren*, 2005, introduksjon

¹⁵⁹ Ibid, side 128

Filmmediet kan ifølge Deren, hvis filminstrumentets spesifikke teknikker og vokabular utnyttes fullt ut med muligheten det gir for behandling og manipulasjon av bevegelse i tid og rom (det hun kaller for ”filmens immaterielle paradoksale virkelighet”) lykkes i å uttrykke vår nye globale og komplekse tid. Dette kan bare oppnås ved å gå bort fra det litterære og verbale fokuset som ifølge Deren har vært det største hinderet for filmens utvikling som et visuelt medium. “The trouble with most films is that they are ‘written’, whereas cinematic thinking is another process altogether”.¹⁶⁰ Da Maya Deren skrev sine teorier og tanker om film på 40- 50- tallet, hadde hun nok blitt overrasket over å vite at de fortsatt er aktuelle i dag.

2.8.2. Avant- garde-film og adaptasjonsteori

Avant- garde- filmen har fellestrekk med de øvrige kunstformenes *avant- garde* (maleri, poesi og litteratur), i sin eksperimentering med form og brudd med det konvensjonelle. *Avant- garde-* filmen utforsker filmspråket og dets muligheter i forhold til *mise- en- scene*, kamerabruk, redigering, lys og lyd, og søker å bryte med, utfordre og fornye de eksisterende konvensjonene i film. På tross av at *avant-garde-* filmen er kjennetegnet av å være radikalt alternativ og bryte med normer, så krysser den med og benytter seg av kommersielle sjangre i sitt formspråk. Det er gjort flere forsøk på å definere karakteristiske trekk ved *avant- garde-* filmen, men den lar seg ikke lett defineres. Den er midlertid gjenkjennelig i måten den skiller seg fra annen film på. Fred Camper foreslår seks kvaliteter som kan være nyttig å ta i betraktning når man karakteriserer *avant-garde* og eksperimentell film.¹⁶¹

(1) a film made by one person or a small group of like- minded using his or her or their own money; (2) the films avoid assembly- line production, like most mainstream films; (3) they typically do not offer linear stories; (4) they focus very clearly on film form, “the materials of cinema”; (5) they are in opposition to mass media and mainstream culture; and (6) they offer various messages, not a clear “univalent” or (singular) one.¹⁶²

Med sine uavhengige, ukonvensjonelle, ikke-lineære, personlige, tvetydige, eksperimentelle, formfokuserte og anti-kommersielle filmer, passer Tsai godt inn i

¹⁶⁰ Ibid, side 152

¹⁶¹ William Verrone, *Adaptation and the avant-garde*, 2011, side 7-8

¹⁶² Fred Camper, parafasert i Verrone, *Adaptation and the avant-garde*, 2011, side 8

Campers *avant-garde*-kriterier. Videre er *avant-garde*-filmene kjennetegnet av de søker å forstå virkeligheten på ukonvensjonelle måter. Dette gjør de blant annet ved å blande realistisk og anti-realistisk estetikk (fantasi, drømmer). De er tvetydige og tilbyr flere potensielle assosiasjoner, meninger og tolkninger. *Avant-garde*-filmskaperne er ambisiøse og har en sterk egen visjon som kan være av politisk, kritisk eller estetisk karakter. Visjonen kommer til uttrykk ved å benytte seg av nye teknikker og tema og ved at regissøren er involvert i hele prosessen fra manus til redigering. *Avant-garde* og eksperimentell film inkluderer og forholder seg bevisst til andre kunstformer. Den utfordrer dermed forståelsen for samtidens kunst og/eller bruker de andre kunstformene i sitt språk.¹⁶³

Avant-garde-filmen har beveget seg bort fra *avant-garde*-kunstens politiske fokus til et kunstnerisk fokus, og de fleste *avant-garde*-filmskaperne er ikke interessert i politikk og ideologi.¹⁶⁴ “The distinction between politically motivated art and artistically driven film is important because it allows us to examine the film itself on its own terms, without seeking a specific ideological agenda to determine its meaning(s) or value as a film or film adaptation”.¹⁶⁵

Avant-garde-filmadaptasjon er kjennetegnet av samme karakteristikk som *avant-garde* filmen.

An *avant-garde* adaptation is a filmmaker’s unique interpretation of the original source material, whether literary, cultural, historical, or another artistic form. *Avant-garde* directors are truly visionary and iconoclastic, and they want to make films- and therefore adaptations- in a more personal manner.¹⁶⁶

Face, Tsais unike, personlige og eksperimentelle tolkning av *Salome*, kan uten tvil defineres som en *avant-garde* adaptasjon. Verrones studie av *avant-garde* og adaptasjon er derfor høyst aktuell i min analyse av *Face*, men også i forhold til Tsais *avant-gardistiske* og eksperimentelle praksis generelt, som multikunstner.

¹⁶³ Verrone, *Adaptation and the avant-garde*, 2011, side 8-10

¹⁶⁴ Ibid, side 10.

¹⁶⁵ Ibid

¹⁶⁶ Ibid, side 13

2.9. Hybrid av kunstformer – Performance- og installasjonskunst

Da *Face* kan sies å representere ikke bare et hybrid kunstfilmspråk, men en hybrid av kunstformer, vil jeg i det følgende kort ta for meg hva som karakteriserer to av de kunstuttrykkene Tsai forholder seg bevisst til og inkluderer i *Face*, performance- og installasjonskunst.

Performancekunst, som ble et fenomen på 60-tallet og har sine røtter tilbake til futurisme, dada, surrealisme, minimalisme, happening og konseptuell kunst, ble først anerkjent som et medium for kunstneriske uttrykk på 70-tallet. “At that time, conceptual art- which insisted on art of ideas over product, and on an art that could not be bought and sold- was in its heyday and performance was often a demonstration, or an execution, of those ideas.”¹⁶⁷ En performance er en idé gjengitt fysisk, der kunstnerens kropp er medium og kunstverket er handlingene som utføres av kunstneren. Dette grunnet et ønske om å bryte med begrensningene i de etablerte kunstformene og for å kunne bringe kunsten direkte til et publikum. Videre skiller den seg fra et teaterstykke i sin avvisning av tydelig narrativ og en tilfeldig, åpen struktur med uendelige variabler og muligheter, der performancekunstnerne benytter seg av dans, teater, poesi, litteratur, arkitektur, maleri, film og video i ulike kombinasjoner i sitt uttrykk.¹⁶⁸ ”Historically, performance art has been a medium that challenges and violates borders between disciplines and genders, between private and public, and between everyday life and art, and that follows no rules.”¹⁶⁹

Tsais fokus på kroppens bevegelser og plassering i rommet, og utføringen av en handling i sin helhet, er blant performancekunstens hovedkarakteristikker, der kunstnere som Marina Abramović, Bruce Nauman og Vito Acconci bruker videokamera for å dokumentere sine performancer. Videre vier performancekunstnere, som Tsai, oppmerksomhet til våre delte og grunnleggende fysiske og psykiske behov, som mat, husly, sex og interaksjon med andre mennesker, på en måte som kan virke ubehagelig, men som også kan være humoristisk ved å peke på livets absurditeter.¹⁷⁰ Allan Kaprow,

¹⁶⁷ Rose LeeGoldberg, *Performance: Live art since the 60s*, [1979] 1988, side 7

¹⁶⁸ Ibid, side 20, Goldberg, 1979, side 9, Simon Wilson og Jessica Lack, *The Tate Guide to Modern Art Terms*, 2008, side 161

¹⁶⁹ Goldberg, *Performance: Live art since the 60s*, [1979] 1988, side 20

¹⁷⁰ Blake Williams, “Master Shots: Tsai Ming-liang’s Late Digital Period”, i *Cinema scope*, nr 56, 2013

var med sine *happenings* og *environments* på 50-og 60-tallet, med på å danne og etablere både installasjons- og performancekunst som etablerte og anerkjente kunstformer.¹⁷¹ I boken *The Tate Guide to Modern Art Terms*, er installasjonskunst beskrevet som: ”mixed media constructions or assemblages usually designed for a specific place and for a temporary period of time.”¹⁷² Tsai har også elementer av installasjonskunst i sine verker og *Face* kan ses på som en sammensetning av en rekke installasjoner, der mange av scenene grunnet sin bruk av miksede medier, som lys, lyd, vann, speil, trær og skulpturer, kan ses på som dokumenterte installasjoner, isolert sett. ”Miscellaneous materials (mixed media), light and sound have remained fundamental to Installation art.”¹⁷³

2.10. Konklusjon

Med bakgrunn i disse perspektivene og begrepene vil jeg plassere Tsai i et globalt og hybrid auteur-, *avant-garde*-, kunst-, og kunstfilmperspektiv, som utgangspunkt for videre analyse og diskusjon av Tsais eksperimentelle og særpregede verker.

The challenge for those of us in the academy will be to find constructive, rather than merely destructive, ways to break down traditional classifications and categories, to reassess existing disciplinary divisions, to move away from the isolated or dualistic study of national literatures, and to question modal and generic separations (verbal versus visual arts, documentary versus fiction, novel versus poem, and so on). As the cultures and arts of the postcolonial world continue to change and grow, the institutions of critical discourse must find new approaches to understanding newly emerging hybrid forms.¹⁷⁴

Dette sitatet er en fruktbar tanke for min analyse av Tsais filmer, som i sin hybride form befinner seg utenfor forenklede klassifiseringer. Tsais filmatiske språk er et nytt språk som ikke isolerer seg til én sjanger eller til det spesifikt taiwanske. Det er i dette rommet, med et nostalgisk blikk på det som var og med usikkerhet rundt det som skal komme, at det tvetydige og flyktige nået vi ikke kan gripe kommer til uttrykk.

¹⁷¹ Simon Wilson og Jessica Lack, *The Tate Guide to Modern Art Terms*, 2008, side 106, 161

¹⁷² Ibid, side 106

¹⁷³ Ibid, side 106

¹⁷⁴ Yip, *Envisioning Taiwan*, 2004, side 248

3. Analyse

I analysene av *Vive L'amour* og *What time is it over there?* vil jeg se på Tsais filmspråk, filmenes tematikk og stil i forhold til Bordwells *art cinema narration*, *slow cinema* begrepet og tendenser innen et internasjonalt og globalt kunstfilmspråk. Videre vil jeg se filmene med relasjon til karakteristikk innen kinesisk og japansk visuell kunst og film. Jeg vil i analysen av *What time is it over there?* også se den i forhold til den krysskulturelle og transnasjonale kunstfilmen, ved å trekke inn dens relasjon til Truffaut og den franske nybølgen. Før jeg ser på *art cinema narration*- og *slow cinema*-karakteristikk, og filmenes fellestrekk med auteur og kunstfilmskaperne Antonioni (*Vive L'amour*) og Truffaut (*What time is it over there?*), i forhold til det selvrefleksive og autobiografiske, vil jeg redegjøre for filmenes handling og mottakelse. Deretter vil jeg se på tematiske elementer og visuelle motiver som karakteriserer den enkelte filmen, opererer på tvers av de tre filmene og er gjennomgående i Tsais helhetlige filmunivers.

Vive L'amour er, som nevnt i oppgavens innledning, en viktig film blant Tsais filmatiske verker. Den representerer et estetisk skille der Tsai etablerer sin signaturstil, en stil som fornyes og eksperimenteres med. Hva karakteriserer signaturstilen som etableres i *Vive L'amour*? Et sakte tempo og en hverdagslig realisme. En semi- dokumentarisk stil i form av lange og dvelende tagninger, ofte med dybdefokus og vidvinkel i totalutsnitt. Scenene er episodiske, tvetydige og åpne av natur istedenfor å følge en konvensjonell og lukket narrativ struktur. De bærer preg av lite eller ingen dialog og ingen musikk. Igjen står ansiktene, kroppspråket, stillheten og de diegtiske lydene og det er gjennom det visuelle at karakterenes intensjoner, sinnstilstand, opplevelser og følelser formidles og tolkes.

Analysen er, som nevnt i innledningen, delt i tre deler for å se på utvikling og kontinuitet. Jeg vil derfor i det følgende hele tiden se filmene med et tredelt fokus, der jeg vil: 1. Se på hva som særpreger den enkelte filmen, 2. Sammenlikne den enkelte filmen med de to øvrige filmene, og 3. Se de tre filmenes relasjon til Tsais helhetlige filmunivers, som en kontinuerlig og hybrid metafiksjon.

3.1. *Vive l'Amour*

3.1.1. *Handling og priser*

Vive L'Amour (1994) var Tsai Ming-liangs andre spillefilm etter *Rebels of the Neon God* (1992). Den handler om tre unge mennesker som grunnet ulike motiver søker trøst og gjemmer seg i en tom leilighet til salg i Taipei. De jobber alle med salg. Den unge kvinnen, May Lin (Yang Kuei-Mei), er eiendomsmegler, den unge mannen, Ah-jung (Chen Chao-jung), er gateselger og Tsais faste karakterer Hsiao Kang (Lee Kang-sheng), er selger for et krematoriumsbyrå. Det gis inntrykk av at de ikke har nære relasjoner i form av familie eller venner utenom jobben. De tilbringer det meste av tiden for seg selv på kafeer, vandrende i byens gater eller i den tomme leiligheten der de onanerer, bader eller spiser. Ordene de utveksler utarter seg hovedsakelig i form av business og salg. Filmen begynner med at Ah-jung og May møtes på en cafe, rettere sagt sitter ved siden av hverandre, mens Ah-jung observerer May. De ender så nakne i hverandres armer i den tomme leiligheten uten å ha utvekslet et eneste ord. Samleiet virker desperat, nærmest som prostitusjon, mekanisk og uten følelser. Parallelt med at dette møte foregår, befinner Hsiao Kang seg i leilighetens andre etasje. Han har stjålet nøkkelen, og før paret ankom leiligheten, forsøkte han å ta livet sitt. Gjennom hele filmen oppstår det bisarre og forvirrede møter mellom de tre. I en scene kaster Hsiao Kang en vannmelon, som han først har omfavnet og kysset som en bowlingkule i det Ah-jung er på vei inn i leiligheten. Neste gang de møter på hverandre sniker de seg ut sammen, da det viser seg at de begge har søkt tilflukt og gjemmer seg for May. De ender opp med å tilbringe dagen sammen på et urnelager på et krematorium og spiser middag sammen i den tomme leiligheten, etterfulgt av at Hsiao Kang prøver ut dameklær. Filmen ender med en absurd seksuell sammenkomst, der Ah-jung og May igjen har sex, mens Hsiao Kang onanerer under sengen og lytter til deres samleie. De begynner der de startet, forvirrede og ensomme, men Hsiao Kangs forsøk på å nærme seg Ah-jung og dermed ta et oppgjør med sin seksuelle forvirring og homofile legning, kan tyde på at det her er håp om endring. Videre kan filmens siste scene, der May har et hysterisk gråteanfall i parken, ses på som et uttrykk for hennes lenge undertrykte følelser og frustrasjon. En slags renselse og dermed en mulighet for forandring.

Filmen vant Gullløven under filmfestivalen i Venezia (1994) og ”Best Director” under Golden Horse Awards i Taiwan (1994).¹⁷⁵

3.1.2. Tematiske elementer og visuelle motiver

Salg, ensomhet, tilfeldige møter, kropper og kroppsvæsker, vann, død og buddhisme er gjennomgående tematiske elementer i *Vive L’amour*. Filmen er fylt av butikker, kinoplakater, leiligheter og cafeer. De tre karakterene er mye alene både på jobben og fritiden. Det virker som de verken har venner, familie eller partnere. Alt de gjør, med unntak av å jobbe, er å vandre rundt og gjøre dagligdagse ting som å spise, bade, gå på do, ha sex, røyke og drikke. Ensomheten kan sies å være et kjennetegn ved Tsais filmunivers. Videre har filmens karakterer et forvirret, søkende og desperat forhold til sin seksualitet. Som resultat av fravær av ekte kjærlighet, nærhet og intime relasjoner har de tilfeldige og underlige samleier med fremmede. Seksualitet er mye utforsket i Tsais filmer og kroppsvæsker som blod, tiss og tårer er gjennomgående elementer og visuelle motiv i filmene. Vann opptrer også som et gjennomgående visuelt motiv i form av tårer, at karakterene tar et bad eller drikker fra en vannflaske. Kang jobber for et krematorium byrå og gjør i filmen et forsøk på selvmord. Døden er alltid tilstede og hjemsøker karakterene i Tsais filmer i form av foreldrenes død og gjenferd, begravelsseremonier, ofring til de døde og krematorier. Døden som tema og forholdet mellom død og levende, kan knyttes opp mot Tsais forening av kontraster generelt, der østen og vesten, det postmoderne og det tradisjonelle og gammel og ung møtes.

3.1.3. Stil – art cinema narration og slow cinema

Filmen består av stille, dvelende og udramatiske scener i en semi-dokumentarisk stil med en ikke-lineær form satt sammen av episoder heller enn en kronologisk handling. Det er svært lite dialog og ingen musikk. Hverdagens ritualer, handlinger og absurditeter står i fokus. Vi ser karakterene der de møtes tilfeldig i den tomme leiligheten eller utfører sine jobber og daglige gjøremål i ensomhet, som å spise eller ta et bad. Fravær av et klart og tydelig narrativ, og en episodisk heller kronologisk form er en av de kjente

¹⁷⁵ “Tsai Ming-liang”, i *Taiwanese Film Directors*, 2011

karaktistikkene ved Bordwells *art cinema narration*. Det er også et kjennetegn ved *slow cinema* at hverdagen er i fokus fremfor enn en dramatisk og actionfylt handling.

Et eksempel på en hverdagslig, stille og dvelende scene strippet for dramatisk innhold fra *Vive L'amour*, er scenen der Kang først finner og utforsker den tomme leiligheten. I scenen vandrer han ensomt rundt fra rom til rom, drikker vann fra en flaske, setter på en kassett og tar seg et bad. I en liknende scene med May, ser vi henne ensom og alene i sin egen leilighet, der hun spiser et stort kakestykke rett fra kjøleskapet, renses ansiktet, tar et bad og røyker. Alle disse situasjonene er gjennomgående visuelle motiv i Tsais filmer. *What time is it over there?* har en lang tagning av Shiang på badet, der hun vasker, renses og smører føttene, etterfulgt av flere scener der hun spiser og stirrer tomt ut i luften. Karakterenes bad kan ses på som et forsøk på renselse, der de nøye og langsomt skrubber, vasker og renses sine kropp. I alle disse scenene ser vi karakterene i hverdagslige, intime og private situasjoner man ellers ikke ser et annet menneske i. Hele filmen består av slike scener: noen intime, noen absurde og noen bare hverdagslige.¹⁷⁶

En av filmens nærmest pinlig intime scener, er der vi ser May på toalettet i den tomme leiligheten. I scenen tørker hun av toalettskålen før hun setter seg ned. Så sminker hun seg, mens hun fortsatt sitter på skålen med buksene nede. Denne situasjonen, er som alle filmens hverdagslige og private scener karakterisert av å foregå bak lukkede dører uten et publikum. Scenene føles ikke intime fordi vi ser en annen utføre noe privat, men fordi vi kjenner oss igjen i situasjonene. Denne bevisstgjøringen gjør at vi selv føler oss avslørt. Et eksempel på en absurd hverdagslig scene er vannmelonscenen med Kang. I en lang tagning, på flere minutter, ser vi Kang lytte til, beføle og kysse vannmelon som om den var en person. Deretter skjærer han ut tre hull til fingrene og kaster den bortover gangen i den tomme, mørke leiligheten som en bowlingkule, for så å spise den med stort begjær. En absurd og komisk situasjon, som sammen med de overnevnte utgjør Tsais karakteristiske signaturscener: en person på toalettet, en person som drikker vann, en person som spiser mat rett fra kjøleskapet, en person som tar et bad og en person som utfører et absurd og komisk innfall.

Filmen bærer preg av en stillhet som til tider er til å ta og føle på. Det er fullstendig fravær av musikk og nærmest totalt fravær av dialog. Igjen står miljølyder,

¹⁷⁶ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap. 6 "Hverdags- private og intime scener"*, side 9-10.

pusting, stønning, tyggelyder, skritt og gråt. De få ordene som utveksles dreier seg nesten alltid om salg og nødvendighet i forbindelse med jobb, og det er ingen ordentlige samtaler mellom filmens karakterer. Videre bærer filmen preg av dvelende og lange tagninger og til tider total stillstand og *temps mort*. Mest ekstrem i lengde og dveling er den avsluttende gråtescenen med May. Scenen, som varer i hele syv minutter, gir May tid til å skape et naturlig og improvisert uttrykk. Hun hikster, skriker, hulker og gråter hysterisk og uglamorøst, noe som gir scenen realisme. Det realistiske uttrykket forsterkes av en minimalistisk *mise-en-scène* og en nærmest total stillhet med unntak av de diegetiske lydene av vinden som blåser, en mann som blar i en avis og May som gråter. De tomme benkeradene, den tomme parken og de nakne trærne gir assosiasjoner til og fungerer som en parallell til den tomheten og ensomheten, May, Ah-jung og Kang føler på og reflekterer over i sin urbane fremmedgjøring og isolasjon.

Kamerabruken i *Vive L'amour* er mindre statisk enn i *What time is it over there?* og *Face*. Kamera følger karakterene mer og det er bruk av en langsom form for kryssklipping. Det er verdt å merke seg at denne kryssklippingen fungerer som en måte å relatere de ensomme karakterene på, og ikke har noen dramatisk effekt. Unntaket kan sies å være scenene der Kang forsøker å ta selvmord parallelt med at de to andre er på vei inn i leiligheten, men grunnet scenenes dveling, varighet og den sakte klipperytmen oppløses den potensielt dramatiske effekten. Som i alle Tsais filmer er det mye bruk av statisk kamera, og i flere scener, der karakterene forsvinner ut og inn av bildet oppstår det *temps mort* i form av tomme, forlatte rom.¹⁷⁷ De lange tagningene er som regel filmet i totalutsnitt og med dybdefokus i observerende totalbilder, men i denne filmen er det også enkelte scener med nærbilder. Eksempler på bruk av nærbilder, er den første scenen, der nøkkelen er zoomet inn på og handlingen foregår i bakgrunnen som er delvis ute av fokus. Vi kan derfor fortsatt se alt som foregår i bakgrunnen. Et annet nærbilde er av kniven og blod-dammen, etter at Kang har skåret seg og forsøkt å ta sitt eget liv. Dette er et intenst øyeblikk og kunne som nevnt lett blitt dramatisk, men Tsai velger å la det være dempet. Scenen er preget av stillhet (det eneste vi hører er Kangs tunge pust) mens vi ser ham forsøke å kutte seg, så flyttes kamera til gulvet der vi ser kniven han har kastet fra

¹⁷⁷ Se Vedlegg: Billedmateriale Kap 3 "Mørke scener og *temps mort*", side 6.

seg og blodet som drypper. I neste scene er May og Ah-jung på vei inn i leiligheten, og vi ser ikke Kang før etter en lang erotisk scene med de to, der han lister seg i mørket og holder over det stedet på armen han kuttet seg. Det som i en konvensjonell film hadde vært bygget opp til et klimaks, skjer her i stillhet og med et minimalistisk uttrykk i filmens begynnelse. Heller enn en faktisk intensjon om å ta livet sitt og en tolkning av et selvmordsforsøk, kan scenen, som alle filmens scener, tolkes som Kangs ønske om å føle nærhet gjennom å utføre en intim handling. Det udramatiske, stille og dvelende gjør filmen hverdagslig og skaper en realisme som til tider føles dokumentarisk. En dokumentarisk effekt som kontrasteres av de bevisst minimalistiske og stiliserte settingene som er strippet for overflødighet i dekor, interiør og eksteriør. Dette stemmer godt overens med karakterenes ensformige liv og tilværelser som bærer preg av tomhet.

I filmen er det en tydelig eksperimentering med lys og skyggebruk, som i scenen der Kang lister seg rundt i leiligheten på samme måte som i *What time is it over there?*, og skyggen ser ut til å være en egen skikkelse. Sett i sammenheng med Kangs eksperimentering med identiteter og utforskning av sin seksualitet, der han i en av filmens absurde og komiske scener kler seg ut som en kvinne som likner på May, fungerer skyggen som en måte å vise hans indre konflikt og multipliserte roller på, den offentlige og private, den heterofile og den homofile. Møte mellom homofile foregår i Tsais filmer alltid i mørke rom i det skjulte, noe som understreker karakterenes konflikt med sin identitet og manglende evne til å leve den ut. I *Face* ser vi Kang som voksen mann med en fremmed mann i buskene i *Tuileries-parken*, noe som tyder på at denne delen av ham er noe han fortsatt skjuler for omverdenen. I *What time is it over there?* utforsker Shiang sin seksualitet i møte med en fremmed kvinne, i mørket på et hotellrom.

Utradisjonelle og multipliserte perspektiver og vinkler, preger denne som alle Tsais filmer, og vi ser ofte en av karakterene gjennom en dør fra et annet rom eller dobbelt i et speil eller vindu. Videre er mange av scenene i totalutsnitt og dybdefokus, der vi ser karakteren på avstand og i bildets bakgrunn. Begge disse virkemidlene er del av Tsais fokus på omgivelsene og understreker den urbane fremmedgjøringen og isolasjonen karakterene føler i møte med disse omgivelsene. De bidrar også til filmens tvetydighet. Multipliserte perspektiver og representasjon av mennesket som lite i forhold til omgivelsene er som nevnt kjennetegn ved det tradisjonelle kinesiske maleriet, som søker

å fange en essens. Det samme kan man si om Tsais filmer, men der det tradisjonelle kinesiske maleriet søkte å vise mennesket som del av naturen og i harmoni med naturen søker Tsai å vise moderne mennesker som er i konflikt med sine urbane omgivelser, men med metafysiske forbindelser.

3.1.4. Antonioni og Tsais filmlandskap – globalt kunstfilmspråk¹⁷⁸

Felles med Antonioni har Tsai det man kan kalle for en *indre neorealisme*, der det indre ikke bare speiles i det ytre, men der omgivelsene selv tar form som karakterer og er gitt like mye plass som personene. Her er bruken av tåken i Antonionis filmer og vannet i Tsais filmer illustrerende eksempler. Der vannet i Tsais filmer kan sies å symbolisere ubevissthetens strøm, og står som en samtidig metafor for ødeleggelse og renselse, kan tåken i Antonionis univers tolkes som en metafor på karakterenes fremmedgjøring. I *Vive L'amour* er den tomme, sterile leiligheten, den strippede sengen og parken under rekonstruksjon med på å understreke karakterenes tomhet, i sin urbane kjølighet og upersonlighet. Antonioni har blitt påstått å ha et hat/elsk forhold til moderne landskap.¹⁷⁹ De malerisk vakre og ørkenaktige landskapene i *Red Desert* og *Zabriskie Point* (1970) fremstilles som forgiftede og som symbol for karakterenes isolasjon og fremmedgjøring. Tsai kan sies å ha det samme forholdet til det urbane Taipei, men heller en hat/elsk vil jeg kalle det tvetydig og utforskende. Antonionis *L'Avventura* (1960) var ifølge Jazairy El Hadi, et gjennombrudd i bruk av filmlandskap.¹⁸⁰ Spesielt med landskapet i filmen er at det tar form som en karakter i seg selv. I det en kvinne forsvinner, tar landskapet på mystisk vis over hennes rolle i filmen. Hun forsvinner i landskapet og landskapet representerer, i form av en øde og forlatt øy, det åpne store havet, en tom rønne og svabergenes hulrom, ikke bare hennes fravær, men et generelt tomrom og fravær i samfunnet. Eisenstein utforsket bruken av landskap som mer enn en setting for en fortelling, et landskap med kraft i seg selv til å uttrykke emosjonelle og spirituelle opplevelser, men det var først med Rossellini og Antonioni at filmens setting og landskap

¹⁷⁸ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap. 8 "Totalutsnitt og dybdefokus- lite menneske og landskap som karakter – Tsai og Antonioni"*, side 11.

¹⁷⁹ Brad Prager, "Landscape and the mind", i *Cinema and landscape*, 2010, side 99

¹⁸⁰ Jazairy El Hadi, "Cinematic Landscapes in Antonioni's L'Avventura", *Journal of Cultural Geography*, nr 26, utgave 3, oktober 2009, side 349-367

ble fullt utforsket og tatt i bruk i sitt fulle potensiale,¹⁸¹ i filmer der karakterene og landskapet nærmest smelter sammen.

Franske kritikere har, ifølge Antonioni selv, beskrevet hans filmer som *indre neorealisme*.¹⁸² “The aim was to put the camera inside the characters - not outside.”¹⁸³ Antonioni oppnår denne *indre neorealismen* ved å vie oppmerksomheten til det som omgir oss, arkitektur, objekter og rom på en tvetydig, uspesifisert og uforløst måte.¹⁸⁴ Ved å transformere og frigjøre omgivelsene fra konkret tid, rom og sted skildrer han dermed mer presist enn neorealistenes ”objektive virkelighet”, den faktiske virkeligheten, da det er opp til oss å tolke det vi ser. Antonioni og Tsai kan derfor, tross sine ellers individuelle og særegne stiler sies å ha disse tvetydige og symbolske landskapene felles. Det er, ifølge David Bordwell i Pamerleau (2009), det tvetydige som forbinder kunstfilmen, tross kunstfilmkapernes svært så individuelle stil. Det er tydelige i Antonioni og Tsais verker, og filmene jeg tar for meg i denne oppgaven. “With, the open and arbitrary ending, the art film reasserts that ambiguity is the dominant principle, that life lacks the neatness of art and *this art knows it*.”¹⁸⁵ Antonionis *Blow-Up*, er på samme måte som Tsais filmer, en selvrefleksiv kommentar til de kreative yrkene (fotograf, filmskaper og maler) og foto- og filmmediet selv, ved å stille spørsmål til den statusen virkelighetsrepresentasjoner har. Til tross for thrillerpreget og mordgåten, er den mindre et mysterium enn et portrett av en fremmedartet verden, hvor filmen står som en kommentar til virkelighetens tvetydighet, og muligheten til å fange den inn med film- og fotografimediet. Fotografen/kunstneren i *Blow-Up* har ikke noe navn, men representerer en samtidig kritikk av og fascinasjon for denne type maskuline kunstner og kan ses på som Antonionis alter-ego. Linsen og mannen utgjør i samspill med det mekaniske, kontrollerende, maskuline og voyeristiske blikket, demonstrert i kunstige settinger med vakre, men groteskt magre, modeller som behandles som objekter. Fotografen tar bilder i en park og tror etterpå at de vitner om et mord, men ikke før han har et bilde av den døde mannen kan det bli virkelighet. I den siste og mye refererte scenen, ser vi en mimegruppe spille tennis uten ball. Etterhvert begynner Antonionis alter-ego og deretter kamera å

¹⁸¹ Ibid

¹⁸² Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, 2002, side 48

¹⁸³ Antonioni, i *Existentialist Cinema*, 2009, side 111

¹⁸⁴ Pamerleau, *Existentialist Cinema*, 2009, side 111

¹⁸⁵ Bordwell, i *Existentialist Cinema*, 2009, side 112

følge den usynlige ballen. Det blir del av deres versjon av virkeligheten og til slutt hører vi også lyden av ballen. Kamera zoomer ut og vi ser hovedpersonen på avstand, liten i det store totalutsnittet. Så forsvinner han, og bare gresset står igjen. Som tennisballen og den døde mannen i *L'Avventura*, kan man spørre seg om han noen gang var der. Dette er Antonionis virkelighet og med den siste scenen viser han, som Tsai gjør i den siste scenen i *Face*, hvem den egentlige skaperen og kunstneren av verket er.

Videre har både Antonioni og Tsai en unik evne til å plassere kamera på det eksakt riktige stedet til å kunne la handlingen utfolde seg uavbrutt foran det. En scene fra *Vive L'amour* som varer i flere minutter, der Ah-jun og Mey kler av hverandre plagg for plagg og etterhvert har sitt første samleie i den tomme leiligheten, er et illustrerende eksempel på dette. Filmene til Antonioni og Tsai kan nærmest ses på som lerret, der de utnytter uttrykket i det visuelle maksimalt gjennom sine svært detaljerte og nøye uttenkte settinger. De kommuniserer gjennom sin ekspressive og visuelle natur, hvilket er filmens styrke i forhold til romanen, og alle omgivelsen er farget av personenes indre.

I'm very careful with the quality of a setting, including its colors and sense of age, because the character is in a state of isolation. He has no chance to talk - therefore I often have to rely on the setting and the elements of the setting to convey these feelings in the viewer. I spend much of my time looking for sites. When I find a great site, it will alter my feelings. I will start to feel like the sites have their own characters.¹⁸⁶

3.1.5. Avslutning – ødeleggelse og fornyelse

Oppsummert er filmens tematikk og stil preget av forvirring, ensomhet, salg og sex i form av ensomme sjeler som vandrer rotløst rundt og har jobber som alle dreier seg om salg. Fravær av kjærlighet og kommunikasjon og nærhet i familiære, vennskapelige eller romantiske relasjoner resulterer i tilfeldige møter, sex og et selvmordsforsøk. Karakterene søker etter nærhet på ulike måter. Lee Kang-shengs karakter Hsiao Kang er mest ensom og desperat i sin eksperimentering og forvirring rundt sin legning, der han i fravær av nærhet onanerer under sengen May og Ah-jung har uforpliktende og uromantisk samleie i, for så å legge seg inntil Ah-jung etter at May har forlatt rommet og kysse ham mens han sover. Tsai observerer, utforsker og fremviser istedenfor å kritisere eller dømme det

¹⁸⁶ Tsai, i intervju med Samantha Culp og Tyler Coburny, "An Interview with Tsai Ming-Liang", ingen dato

moderne samfunnet. Han viser oss hvordan det er og hvordan han ser det moderne Taipei, men uten moralsk dom eller konklusjon.

Frederic Jameson ser på taiwansk film som et dobbeltsidig paradoksalt rom der ødeleggelse og fornyelse kan eksistere samtidig.¹⁸⁷ Dette stemmer godt overens med Tsais bruk av en åpen slutt, med hint om en forandring og dermed potensiell fornyelse, fungerende parallelt med ødeleggelsen som er fremstilt gjennom karakterenes håpløshet. Den siste scenen i *Vive L'amour*, der May gråter på en benk i Da-an-Forest Park, er et illustrerende eksempel på samtidig ødeleggelse og fornyelse. Den hysteriske og ukontrollerte gråten indikerer at noe har løsnet følelsesmessig for May. Sett i kontrast til det totale fraværet av uttrykk for følelser tidligere i filmen, kan det ses på som en mulighet for endring og fornyelse relatert til hennes følelsesliv, på tross av at noe er ødelagt. Tsai skildrer et moderne samfunn der det ser ut til å være fravær av nære relasjoner. De nære båndene til familien er brutt opp og erstattet av ensom vandring på søken etter nye relasjoner som kan erstatte disse, og en ny måte å leve på, der karriere, selvstendighet, seksuell eksperimentering og frihet har fått en viktig plass i samfunnet. Parken er under rekonstruksjon og kan sammen med Mays transformasjon, sies å stå som en metafor på et samfunn i samtidig dekonstruksjon og rekonstruksjon.

3.2. *What time is it over there?*

3.2.1. *Handling og priser*

Filmen åpner med en fire minutter lang scene der faren lager seg mat og røyker i stillhet. I neste scene er Kang på vei til en begravelse med en urne, vi skjønner senere at dette er farens begravelse. Scenene følger hverandre på en måte som får det til å virke som de foregår samtidig og at det derfor er farens gjenferd vi ser. Begravelsen foregår på et oppbevaringssted for urner, der hver boks er identisk og plasert tett i tett som i en bankhvelv, med en klaustrofobisk smal passasje. Faren fortsetter å hjemsøke sønnen og moren i leiligheten og senere Shiang-chyi (Shiang-chyi-Chen) i Paris. Scenene veksler mellom Kang i Taipei og Shiang i Paris. Kang bruker for det meste dagene på å selge klokker, stille klokker etter fransk tid, se fransk film og vandre tilsynelatende uten mål og

¹⁸⁷ Jameson, "Remapping Taipei", i *New Chinese cinema*, 1996

mening i Taipeis gater. Shiang vandrer på liknende vis rundt i Paris uten tydelig mål og mening, der hun sitter på cafe, stirrer tomt ut i luften og drikker mye kaffe. De to karakterene knyttes sammen i sin ensomhet gjennom de flytende overgangene og i Kangs forsøk på å nærme seg Shiang ved å stille alle klokker han finner i Taiepi til fransk tid. De forbindes også gjennom fransk film, nærmere bestemt Jean Pierre Leaud, i møte med Kang gjennom lerretet som den unge gutten Antoine i *The 400 Blows* og i møte med Shiang, som seg selv, på en gravlund i Paris, men nå som en eldre mann. Moren (Yi-Ching Lu) til Kang er i sorg og forsøker stadig å kommunisere med farens gjenferd via buddhistiske ritualer, som ofring av mat og ved å stenge lyset ute, fordi hun tror det vil bringe ham tilbake. I en scene berører hun akvariet fordi hun tror han har tatt bolig i fisken. Buddhisme, i form av ritualer, tro og reinkarnasjon, er et gjennomgående tema i filmen. Den avslutter med at de tre hovedkarakterene, Kang, Shiang og moren, har bisarre seksuelle møter. Moren med farens gjenferd i form av at hun har satt frem bildet av ham, tent lys, kledd seg sensuelt og berører seg selv med farens urne. Kang med en prostituert i bilen sin, mekanisk og robbet for følelser og romantikk. Shiang på et hotellrom med en fremmed kinesisk kvinne hun møter på en kafe. Felles for alle disse situasjonene er at de virker desperate, søkende og ensomme. Filmens avslutter på samme måte som *Vive L'amour* med en gråtende ung kvinne i en nesten tom park, og som i *Vive L'amour* virker hun forvirret, ensom og forlatt. Shiang sitter på en parkstol ved dammen i Tuileries-parken pakket inn i en grå boblejakke med kofferten i grått Paris vær, noe som understreker stemningen og får henne til å se ut som en hjemløs. En scene som estetisk minner om Roy Andersons undergrunnspregede univers. Hun forblir sittende på stolen og sovner fra kofferten som blir kastet på vannet av barn som leker. Den flyter forbi henne og blir plukket opp av farens gjenferd som har funnet veien til Paris i en sort frakk med stokk. I filmens siste scene tenner han som i filmens begynnelse en røyk og vandrer ut i bakgrunnen. Denne gangen mot pariserhjulet, som stod stille da han tente røyken, men som går rundt igjen i det han beveger seg mot det. Filmens slutter, livet fortsetter.

What time is it over there? vant tre priser på Chicago Film Festival, "Grand Jury Prize", "Best Director" og "Best Cinematography".¹⁸⁸

¹⁸⁸ "Tsai Ming-liang", i *Taiwanese Film Directors*, 2011

3.2.2. Tematiske elementer og visuelle motiver

Vann, som tematisk og visuelt motiv er gjennomgående i denne og alle Tsais filmer. Alle karakterene drikker vann, Shiang vasker seg, moren vanner planten, og kofferten til Shiang flyter på en dam i Paris, som kofferten flyter Shiang mellom relasjoner, identiteter og land, der hun utforsker sin seksuelle legning i filmen. Vannet kan i filmen på et plan, sies å symbolisere nødvendighet og renselse og på et mer abstrakt plan, de flytende grensene mellom land, identiteter, og mellom liv og død.¹⁸⁹ Kroppsvæsker er også mye til stede i *What time is it over there?*, der vi ser Kang tisse på flasker om natten av frykt for å møte farens gjenferd om han går på toalettet. Videre ser vi Shiang kaste opp på en kafé i Paris grunnet for mye kaffe og jet-lag. Dette er del av filmens hverdagslige filmestetikk, der Tsai gir disse ukomfortable og intime scenene tid og rom til å utspille seg i sin helhet. I scenen der Kang tisser ser vi ham fylle en hel flaske med urin. Rommet er, foruten Kangs skikkelse, mørkt og preget av stillhet og man blir bevisst det intime, banale og absurde ved situasjonen.

Karakterene utfører som nevnt forvirrede og desperate forsøk på nærhet gjennom tilfeldige, eksperimentelle og absurde seksuelle relasjoner. Filmene er fylt av møter mellom fremmede som utveksler høflige ord eller ikke snakker i det hele tatt. Videre inneholder filmene mye absurd humor. Et eksempel er scenen der en fremmed mann stjeler klokken på kinoen fra Kang og blottet seg på toalettet med klokken foran skrittet, etterfulgt av en pinlig stillhet. Et annet absurd øyeblikk i filmene er når Kang stiller klokken hjemme og moren, som ikke vet at det var Kang, tolker det som et tegn fra faren. Det samme skjer i scenen der moren, hysterisk, nevrotisk og full av sorg, stopper Kang fra å drepe en kakerlakk fordi hun tror at det kan være farens reinkarnasjon. Kang gir den så til fisken som spiser den, og senere snakker moren til fisken som om det var faren.

Filmene viser en sønn og en mors sorg etter tapet av sin far og ektemann. De viser deres delte ensomhet og fravær av kjærlighet og nærhet, noe de også deler med Shiang. Det urbane og globale samfunnet har skapt forvirring, og Shiang er på en reise der hun både fysisk og psykisk er revet mellom identiteter, kulturer og land i sin søken etter tilhørighet, kjærlighet og nærhet. Farens tilstedeværelse og etterfølgende død preger hele

¹⁸⁹ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 1 "Vann"*, side 2.

filmen. Kang blir besatt av klokker og Paris. Han selger klokker, er i klokkebutikker og stiller klokker. Pariserhjulet går rundt som tiden, som en klokke og som livets hjul. Kang stiller byens klokker etter fransk tid, drikker fransk vin og ser fransk film som følge av sitt møte med Shiang, som kjøper en klokke med to tider, fransk og taiwansk, fordi hun skal til Paris. Moren blir besatt av at faren skal komme tilbake som gjenferd, og tilbringer dagene hjemme der hun ser etter tegn på hans reinkarnasjon. Hun styrer sine måltider og alt etter det hun mener er sin manns ønsker, og dekker til alle lyskilder. En kakerlakk, fisken i akvariet, hun tror alt potensielt kan være mannens reinkarnasjon.

I mangel på evne til å kommunisere med hverandre, snakker Kang og moren heller til farens gjenferd eller høyt til seg selv enn med hverandre. Farens fortsettende tilstedeværelse etter sin død preger hele filmen og viser seg i morens og sønnens sorg, i begravelsen, i gjentatte minnestunder og bønneseanser, i morens besatthet rundt sin manns tilbakekomst og reinkarnasjon, i sønnens redsel for farens gjenferd og dermed for å bevege seg alene i leiligheten i mørket og til slutt i Paris i møte med Shiang. Farens ansikt og skikkelse er det første og det siste som møter oss i filmen, først i leiligheten i Taipei, så i Tuileries-parken i Paris. Det er ikke noe skille mellom måten faren er fremstilt på som gjenferd og filmens øvrige karakterer som levende. Det er derfor fristende å tolke det som at de også er "gjenferd" i sine liv. Den normaliserte og hverdagslige fremstillingen av døden tar bort den mystifiseringen som ofte skapes rundt døden i filmer. Tsai skaper en flytende grense mellom liv og død, på lik linje med tid, rom og identiteter.

What time is it over there? er som *Face* en hyllest til Truffaut og Jean Pierre Leaud gjennom direkte sitering fra *The 400 Blows*, som kan sies å fungere som en parallell til Kangs tilværelse og ensomme vandring gatelangs i *What time is it over there?*. Kang ser ut til å kjenne seg igjen i Antoinettes karakter og finner trøst og selskap i fiksjonen. Den franske klassiske nybølgefilmen fra Paris, den franske vinen og hans ferd gjennom Taipei for å stille alle klokker han finner til fransk tid, kan tolkes som Kangs desperate forsøk på å nærme seg Shiang. De har kun møttes to ganger i klokkeboden. To svært korte møter der de har utvekslet noen få ord, for det meste om klokkene. Kang ser lengtende etter Shiang når hun går. Resten av filmen vandrer de ensomme og forvirrede rundt i hver sin by, tilsynelatende uten mål og mening. Tom i blikket tilbringer hun tiden

i sengen på hotellrommet, der hun stirrer i taket, spiser kjeks, drikker vann og vasker føttene eller er på en kafé og drikker den ene koppen etter den andre med kaffe. Vi blir aldri introdusert for karakterene og deres bakgrunn i Tsais filmer, men kastes rett inn i deres hverdag der vi tar del i de mest intime situasjoner og øyeblikk. Der de vasker seg, spiser, drikker, tisser, gråter, sover og får tiden til å gå i ensomhet. I tilfelle med Hsiao Kang, hovedpersonen i denne og alle Tsais filmer, forstår vi at noe av grunnen til hans tristhet, tomhet og merkelige oppførsel, er grunnet farens død. Morens sorg, som resulterer i en besettelse over å få sin ektemann tilbake og mangelen på kommunikasjon sønn og mor imellom, er også med på å skape denne ensomheten og tomheten.

What time is it over there? er en selvbevisst reise i et globalt terreng og på tvers av tid og rom. Det er en fysisk avstand i tid og rom mellom Paris og Taipei. I filmen opprettes en metafysisk forbindelse på tvers av tid og rom som overvinner avstanden og kulturforskjellene og knytter de to byene sammen. Shiang møter den virkelige og aldrende Jean Pierre Leaud på en gravlund i Paris, mens Hsiao Kang ser Jean Pierre Leaud på tv-skjermen i fiksjonen som den unge Antoine i *The 400 Blows* (1959). Tsai knytter dermed sammen to byer: Paris og Taipei, to kulturer: den franske og den taiwanske, den gamle og den unge Jean Pierre Leaud, Truffauts og Tsais filmuniverser, fransk nybølgefilm fra 50-og 60-tallet og taiwansk samtidskunstfilm. Tsai, Truffaut og Jean Pierre knyttes videre sammen av at Tsai ble født i 1959, samme år som *The 400 Blows* kom ut og Antoine ble ”født” på skjermen. Jean Ma sier om Jean Pierres doble tilstedeværelse:

His doubled presence across the two cities, a virtual phantom of history confined to the television screen in the one and an actual living presence in the other, further links the two characters in a chain of transferences and displaced desire.¹⁹⁰

Der Jean Pierre var Truffauts muse og alter ego, er Lee Kang-sheng Tsais. Tsai er interessert i ansikter og han utforsker både Jean Pierres (*What time is it over there?* og *Face*) og Lee Kang-shengs ansikt i denne filmen (fra *Boys* til *Face*).¹⁹¹ Bruken av selvrefleksiv narrasjonell kommentar viser tydelig at det er en kunstner og auteur bak og at det er et kunstverk vi ser, der Tsai referer til Truffaut og egne filmer gjennom bruk av

¹⁹⁰ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 74-75

¹⁹¹ Ibid, side 77

samme skuespillere, familie og settinger.¹⁹² Her kommer vi inn på kontinuiteten i filmene i tematikk og stil, mennesker som er ensomme og preget av tap, sorg og fravær av noe. Lee Kang-shengs fortsettende tilstedeværelse som variasjoner over samme karakter og rolle, Hsiao Kang, med samme spillestil. En naturlig spillestil som er et resultat av hans egen personlighet og tilnærming til film, det at han ikke har formell utdannelse, men spiller ut ifra seg selv med Tsais instruksjoner. I *What time is it over there?* selger han klokker, i *The Skywalk is gone* er han på audition til en rolle i en pornofilm og i *The Wayward cloud* har han blitt pornoskuespiller. I både *The Skywalk is gone* og i *The Wayward cloud* møter han igjen Shiang som har kommet tilbake fra en reise, kanskje har hun vært i Paris til nå. I *The Skywalk is Gone* er skywalken Kang solgte sine klokker på revet og borte. Shiang oppsøker den, forvirret over at mye har forandret seg på kort tid i Taipei, kanskje ser hun etter Kang? De passerer hverandre i rulletrappene på t-banen, men gjør ikke forsøk på å snakke med hverandre. I *The Wayward Cloud* møtes de igjen og denne gangen spør Shiang om han fortsatt selger klokker, noe han aldri svarer på. Kang har blitt pornoskuespiller. I denne filmen nærmer de seg hverandre for første gang, dog på en måte som tilsier at de har mistet evenen til å kommunisere og uttrykke kjærlighet for hverandre. Samfunnets raske og drastiske endringer, hypermodernisering og pornografiens ødeleggende effekt på seksuelle relasjoner og kjærlighet i sin mekaniserte og tomme fremstilling av det, kan være noe av grunnen til Kangs og Shiangs fortapelse, forvirring og ensomhet. Det vi ser er ikke et dømmende blick på samfunnet og Taipei. Karakterene, situasjonene og settingene er tvetydig og åpent fremstilt og det er opp til oss å tolke det vi ser.

3.2.3. Stil- art cinema narration og slow cinema

Både *Vive L'amour* og *What time is it over there?* kan sies å ha en "realistisk" fremstilling av virkeligheten i form av bruk av naturlige lyskilder, som noen ganger fører til svært mørke scener, ingen bruk av musikk, men kun diegetiske lyder, nærmest et fravær av dialog og narrativ og hverdagslige scener. Hverdagslige scener som, som

¹⁹² Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 10 "Selvrefleksiv film og hyllest til Truffaut og den franske nybølgen i What time is it over there? og Face"*, side 14-15.

nevnt, er karakteristiske kjennetegn ved både *neorealismen* og *slow cinema*, utgjør en stor del av denne og alle Tsais filmer og er med på å skape kontinuitet i hans filmunivers.¹⁹³

I *What time is it over there?* ser vi karakterene gå på toalettet, ta et bad eller en dusj, vaske hender eller føtter, ta på krem, ta av eller på klær, sove, onanere, ha sex, røyke, stirre ut i luften, spise et måltid, drikke vann, lage mat, se på tv, vanne planter og gå i butikken. Alt med samme fraværene og rutinepregede oppførsel. I sin pinlige stillhet, dvelende stillstand og intime og private nakenhet, blir vi tvunget til å observere disse hverdagslige og intime handlingene og gjøremålene i sin helhet. Det gjør oss bevisst vår seerposisjon og skaper et paradoks. Disse handlingene, som ellers foregår i det private og bare oppleves av en selv, blir her vist i sin flau, ukomfortable og noen ganger komiske fullstendighet. Tsai tematiserer dermed distinksjonen mellom det private og det offentlige og mellom selvet og det utenfor. Det som ellers utføres og oppleves kun av en selv i det private, som å gå på do og vaske seg, blir her utført av en skuespiller, filmet med et kamera og vist frem til oss som seere. Det naturlige spillet og den semi-dokumentariske stilen skaper realismen og dermed en pinlig og ukomfortabel seerposisjon, ikke fordi vi tror det vi ser er ekte, men fordi vi bevisstgjøres vår kunstige kikkerposisjon og fordi vi kjenner oss igjen i disse nakne og rutinemessige øyeblikkene i menneskets hverdag. Vi går alle på toalettet og vasker oss, men vi vil ikke bli sett eller se andre når vi gjør det.

Stilistisk kan kontinuiteten spores i Tsais bruk av lange tagninger og en sakte, dvelende rytme. En signaturstil som har vedvart fra *Vive L'amour* med den lange avslutningsscenen på hele syv minutter, til den siste filmen *Stray Dogs* (2013) der noen av scenene er opp til elleve og fjorten minutter lange. En stil som ble utformet med en gradvis saktere rytme, lengre tagninger og mindre narrativ i samarbeid med Lee Kang-sheng, som ifølge Tsai er utgangspunktet for alle filmene grunnet Lees særegne naturlige bruk av egen personlighet og egne erfaringer i bevegelser, reaksjoner, handlinger og uttrykk. En ukonvensjonell og naturlig spillestil og et stille vesen som har kommet til å bli en personifisering av tap, ensomhet og fravær i det moderne Taipei. Selv sier Lee Kang-sheng om sitt forhold til den lange tagningen:

¹⁹³ Se *Vedlegg: Billedmateriale*, Kap. 6 "Hverdag- private og intime scener", side 9-10.

I think that a long take can really bring out what is so beautiful about film. A long take can touch your life because you can see real life in it. In a short take, before you have the chance to really see something or somebody, it's already gone. In a film consisting of short takes, in the end you have forgotten what it was all about because you have forgotten the images.¹⁹⁴

Her kommer Lee inn på viktigheten av bildene og bildenes varighet. Tsais filmer forteller gjennom bilder og bildenes varighet gir tid til å utforske og ta inn all informasjonen som ligger i bildet. I *Vive L'amour* og *What time is it over there?* er dialog og musikk ikke nødvendig, da bildene med sin sterke visuelle kraft, grunnet Tsais bruk av detaljerte og symbolske rammer og settinger formidler et uttrykk og en følelse i kraft av seg selv. Den symbolske settingen gir sammen med bruk av dybdefokus og dvelingen ved hver scene karakterene tid og rom til å utføre sine hverdagslige og absurde handlinger og forme sine uttrykk i tro mot sin personlighet, sin rytme, sitt tempo og sine erfaringer.

De lange, udramatiske og statiske tagningene, som ofte er filmet i hel eller halvtotal, gir oss mulighet til å stoppe opp, og utforske og oppleve disse karakterenes liv og hverdag i sin uforutsigbarhet og tvetydighet på en måte den konvensjonelle og klassiske kontinuitetsfilmen verken gir tid eller rom for. Dette grunnet dens hyppige scenskift, raske klipperytme og bruk av kamera- og linsebevegelser som peker ut, fokuserer på og rammer inn, ved å følge en karakter med kamera eller zoome inn på et objekt. Dermed forteller den oss hva vi skal rette vår oppmerksomhet mot og hva som ikke er relevant i henhold til et logisk og lineært plot med narrativ dominans. "Instead, like Brecht's *Verfremdungseffekt*, his films turn viewers into self-conscious observers of strange, complex behavior—less stereotypically cinematic, more unpredictably human."¹⁹⁵ Tsais lange, statiske og udramatiske tagninger krever vår tålmodighet og en vilje til å roe ned vår vante rytme, da ingen ting er gitt, men alt er tvetydig og mye er absurd. Andrej Tarkovskij, som nevnt under *slow cinema* delen i kapittel 2, har om den klassiske narrative filmens lineære, strenge og logiske kontinuitetsklipping sagt:

That sort of fussily correct way of linkink events usually involves arbitrarily forcing them into sequence in obedience to some abstract notion of order. And even when this is not so, even when the plot is governed by characters, one finds that the links which hold it together rest on a facile interpretation of life's complexities.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Lee Kang-sheng, "The Missing: An Interview with Lee Kang-sheng", av Volker Hummel, i *Senses of Cinema*, nr. 32, juli, 2004

¹⁹⁵ Darren Hughes, "Tsai Ming-liang", i *Senses of Cinema*, mai, 2003

¹⁹⁶ Andrej Tarkovskij, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 1989, side 20

What time is it over there? er en to timer lang film som består av 103 scener, hver på ett til fire minutter og mer. Hver scene varer lenge nok til at man får tid til å studere hver detalj og kontemplere over karakterenes følelser, situasjonen og settingen de befinner seg i. I den første scenen som varer i hele fire minutter ser vi faren spise og røyke fordypet i egne tanker. Scenen har ingen dramatisk effekt, musikk eller dialog, kun diegetiske lyder, av farens pust, skritt og en summelyd fra den tomme stuen. Scenen bærer preg av en nærmest totalt stillhet og stillstand og etablerer den stillheten som fortsetter å prege filmen, kun avbrutt av noen få ord, som mer enn en samtale mellom to mennesker er høflige fraser mellom fremmede.

Med unntak av enkelte scener der ansiktene til Kang og Shiang er i fokus, er nesten alle filmens scener i dybdefokus og totalutsnitt der menneskene er små i forhold til omgivelsene. Det er videre en gjentakende bruk av tomme scener, *temps mort*, som bidrar til å understreke karakterenes tomhet. *Tempus mort*, er som nevnt tidligere i oppgaven et kjennetegn ved både *slow cinema* og det klassiske kinesiske maleriet, og er et tilbakevendende stilistisk element i Tsais univers. *Tempus mort* opptrer i filmen i form av totalt eller delvis mørke og tomme rom med fravær av mennesker, handling og dialog. I de fleste av disse scenene oppstår *temps mort* før en karakter entrer scenen, og det er kun det tomme rommet vi ser. I en av filmens første scener, ser vi et helt mørkt lerret, der kun en sprekke av rødt fra rommet ved siden av er synlig. En liten stund er det kun denne nærmest helt mørke skjermen vi ser, før Kang som en silhuett og skygge av seg selv entrer bildet. De tomme rommene fremstår i seg selv som karakterer eller symbolske landskap. Fraværet av alt annet, gjør at de tomme rommene blir viet all vår oppmerksomhet og de blir i seg selv karakterer. *Tempus mort* understreker gjennom sin tomhet, stillhet og stillstand den ensomheten og det fraværet karakterene opplever, ved å fysisk være den tomheten de opplever.

I neste scene ser vi et akvarium i forgrunnen og en stor hvit fisk som er vendt med øynene mot oss. Denne vinkelen og dette utsnittet, der en ting, som her akvariet, er i forgrunnen og i fokus som en karakter, mens mennesket befinner seg i bakgrunnen, er som *temps mort*, gjennomgående i Tsais filmer. Nøyaktig dette utsnittet med akvariet i

forgrunnen og kjøkkenet i bakgrunnen er et visuelt motiv som dukker opp i flere av filmene og bidrar til kontinuiteten i Tsais verker, følelsen av at vi befinner oss i samme univers gang på gang.¹⁹⁷ Grunnet farens nylige død og Kangs tydelig frykt i sin listende gange, får vi et inntrykk av at det er farens gjenferd han frykter og føler i rommet. Bruken av tomme og/eller mørke rom sammen med lys- og skyggeeffektene, der karakterene eller tingenes skygger noen ganger opptrer som karakterer i seg selv eller der karakterene grunnet mørket kun blir en silhuett av seg selv, kan i *What time is it over there?* sies å representere farens samtidige fravær og tilstedeværelse etter sin død. De er fysisk fraværende, men tilstedeværelse i ånden.

What time is it over there? har, som alle Tsais filmer, en episodisk og åpen fremfor kronologisk og lukket narrativ struktur. Den episodiske formen skaper tvetydighet og gir rom for at man selv kan tolke det man ser. Det episodiske forsterkes av en åpen slutt som ikke konkluderer noe, men gir oss tvetydige bilder som vi selv kan tolke og flette sammen. Det episodiske, åpne og tvetydige, og det å fange en essens istedenfor å fremstille et konkret, kronologisk, lukket og bestemt narrativ, er som nevnt en av kunstfilmens karakteristikk og del av Bordwells *art cinema narration*.

3.2.4. Avslutning – krysskulturelle og metafysiske forbindelser¹⁹⁸

Tid er et gjennomgående tema i filmen og mange av scenene kan tolkes som metaforer på tid både direkte (i form av klokkene) og indirekte (i form av klokkeformede elementer som en vannmølle, pariserhjulet, en karusell i *The 400 Blows*, i de mange fremstillingene av døden og livet og den unge og den gamle Jean Pierre). I en av filmens siste scener ser vi en ensom og forlatt Shiang som, i mangel på noe annet sted å gjøre av seg etter nattens mislykkede og forvirrede møte med den fremmede kvinnen, har satt seg ned på en stol i Tuileries- parken med kofferten. I neste scene har hun sovnet og noen barn kaster kofferten hennes i dammen. Vi ser den flyte forbi Shiang, gjennom skyggen av Pariserhjulet, som den perfekte metafor på hennes flytende og søkende tilstand mellom land og identiteter. Hele scenen er farget i gråtoner. Et typisk grått og regnfullt Paris vær, som passer Shiangs tårer og sinnstilstand godt. I de to siste scenene, som er surrealistiske

¹⁹⁷ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 1 "Kangs leilighet i Taipei"*, side 2.

¹⁹⁸ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 4 "Tid i *What time is it over there?*"*, side 7.

men ikke mystiske, dukker Kangs fars gjenferd opp i Tuileries- parken, mens Shiang enda sover. Han hjelper henne å ta opp kofferten fra dammen, uten at hun selv er klar over det, for så å tenne en røyk og vandre mot pariserhjulet som befinner seg i midten av scenen i bakgrunnen. Pariserhjulet kan grunnet sin sentrale plass i bildet og tilstedeværelse som skygge i den forrige scenen, tolkes som en metafor på selve livet, et livets hjul. Det kan videre tolkes som et indirekte møte mellom Kang og Shiang gjennom faren. De knyttes i løpet av filmen flere ganger sammen på liknende indirekte vis på tvers av tid og rom, noen ganger bevisst, andre ganger ubevisst. Den bevisste tilknytningen er Kangs oppsøking av det franske. Den ubevisste er Shiangs møte med den virkelige Jean Pierre i Paris og Kangs parallelle møte med den fiktive Jean Pierre på film i Taipei. Videre deler de, her også med moren, en søken og lengsel etter nærhet. Mot filmens slutt utfører de hver for seg desperate forsøk på nærhet og kjærlighet gjennom absurde former for seksuelle handlinger, der de alle ender opp ensomme og forlatt. Kang har sex med en prostituert, Shiang kysser en kvinne som avviser henne, og moren drikker seg full i sin sorg med “farens ånd” og er intim med farens urne. Det gis ingen konkret løsning eller forløsning i form av en slutt som oppsummerer karakterens situasjon. Den åpne slutten er som nevnt et fellestrekk som forbinder kunst- og *avant-garde*- filmspråket og er en av Bordwells *art cinema narration* karakteristikk. Shiang sitter alene igjen i parken mens farens gjenferd vandrer videre, Kang tar vekk teppene som stenger lyset ute og legger seg ned ved siden av sin mor. De er fortsatt ensomme sjeler, men Kangs møte med den prostituerte ser ut til å ha resultert i at han forsøker å nærme seg moren. Farens tilstedeværelse i Paris gir håp i form av den indirekte linken mellom Paris og Taipei, livet og døden og alle karakterenes ensomhet. De er fortsatt ensomme, men i disse scenene knyttes de på Tsais absurde, tvetydige og indirekte måte i det minste sammen i sin ensomhet. Det er en essens fremfor et konkret narrativ Tsai søker å formidle. Pariserhjulet og farens gjenferds vandring mot det i filmens siste scene, kan sies å symbolisere tiden som går og livet som kontinuerlig fortsetter over i noe nytt. Dette siste bildet som varer i ett minutt, er en perfekt avslutning på en film om tid og den flytende grensen mellom liv og død, tid, rom og identiteter.

3.3. Face

I hovedanalysen, av *Face*, vil jeg vil se den i forhold til analysene av de to øvrige filmenes tematikk og stil, men bringe analysen videre ved å se på filmen som en *kunst- og filmhybrid* og Tsai som en multikunster. Dette vil jeg gjøre ved å se på Tsais hybride og intertekstuelle, auteur-, *avant-garde* -og kunstfilmspråk, som forholder seg bevisst til, inkluderer og forener de visuelle kunstartene film, maleri, installasjon og performance. Her vil jeg ta for meg underproblemstillingen: “I hvilken grad kan multikunstneren Tsai Ming-liang og hans filmer sies å representere ikke bare et nytt hybrid kunstfilmspråk, men en ny hybrid kunstform?”. Jeg vil i analysen trekke inn den konseptuelle motefilmen *The Hole*, filminstallasjonen *It's a dream*, kunstprosjektet *Walker* (2012-) og den eksperimentelle teateroppsetningen *Only You* (2011), for å demonstrere bredden, helheten, kontinuiteten og visjonen i hans ambisiøse og unike kunstneriske virke og for å vise til Tsai som en kunstner i generell forstand utover filmmediet.

3.3.1. Handling, priser og kritikk

En taiwansk regissør ved navn Hsiao Kang, spilt av Lee Kang-sheng, drar til Paris for å filmatisere *Salome*¹⁹⁹ i *Tuileries-parken* og Louvres undergrunn med franske og taiwanske skuespillere. Kang har også en rolle i filmens siste scene som døperen Johannes, der Salome (Laetitia Casta) hogger hodet av ham på oppfordring fra dronning Herodias. Modellen Laetitia Casta spiller Salome og en versjon av seg selv som ”The Star” i scenene utenfor *Salome* opptakene, en skuespiller, modell og stjernes privatliv. Fanny Ardant spiller en versjon av seg selv med samme navn, en fransk produsent og skuespiller som møter på stadig nye utfordringer i forbindelse med innspillingen av *Salome* som produsent. Ardant spiller også Dronning Herodias i *Salome*. Den største utfordringen for regissør Kang og produsent Fanny, foruten Antoinets skjørhet og uforutsigbare oppførsel i form av stadige forsvinninger, en snømaskin som slår seg vrang og hjortens plutselige forsvinning²⁰⁰, er at Kangs mor, spilt av Yi-Ching Lu, som har spilt

¹⁹⁹ Salome er en bibelsk myte om Salome, stedatter av kong Herodes, som etter sin forføreriske og erotiske dans for kongen, får ønske seg hva hun vil. Hun ønsker seg døperen Johannes sitt hode på et fat.

²⁰⁰ Det er en hjort med i flere av opptakene i Tuilleres parken. Jeg vil komme tilbake til hjortens symbolikk.

Hsiao Kangs mor i alle Tsais filmer, er alvorlig syk og dør mens filmminnspillingen pågår. Dette medfører selvsagt en midlertidig pause fra opptakene, der Fanny blir med Kang til hans hjemsted Taipei og deltar i begravelsesseremonien og sorgen som følger etter morens død. Leiligheten moren dør i, og som regissør Kang har vokst opp i, er den samme leiligheten den tilbakevendende karakteren Hsiao Kang har bodd i med sin mor (Yi-Ching Lu) og sin far (Tien Miao) i alle filmene som omhandler denne familien.²⁰¹ Jean Pierre Leaud spiller en skuespiller ved navn Antoine, samme navn som karakteren han spilte over tid i Truffauts filmer. Antoine spiller Kong Herodes i *Salome*. Leaud, Ardant, Kang og Laetitia, har som alle filmens karakterer, foruten de mindre rollene til Nathalie Faye og Jeanne Moreau, som spiller seg selv i et mystisk og overdådig selskap i en av Louvres spisesaler, alle to eller flere roller i filmen. Dette bidrar til dens kompleksitet og tvetydighet. *Face* er bygget opp på en tvetydig og episodisk måte der de enkelte scenene ikke alltid er umiddelbart og selvsagt forståelige. De knyttes sammen av at de alle har en relasjon til en filmminnspilling og de profesjonelle og private omstendighetene, situasjonene og problemene som oppstår under den kreative prosessen det er å skape en film både av og på settet. Scenene har flytende overganger og det er ikke alltid lett å se om en scene er del av Salome- innspillingen eller ikke, eller om det vi ser er i filmens nåtid eller er fortid. I en av de tidligste scenene overraskes vi av et musikalnummer uten introduksjon, som først ser ut til å stå løsrevet for seg selv og uten klar forankring i et plot, som en drøm. Her danser og mimer Laetitia som Salome forførerisk og sensuelt til den spanske låten svøpt i en elegant lang kjole i stiliserte omgivelser i Tuileries-parken. Scenen har som alle filmens musikalnumre, elementer fra både musikkvideo, musikal og installasjonskunst.

Filmen deltok under Cannes filmfestival i 2009, der den ble nominert til Gullpalmen og det ble arrangert en omfattende pressekonferanse. Filmen vant pris for ”Best Costume Design” (Christian Lacroix, Ann Dunsford og Chia Hui Wang) og ”Best Production Design” (Patrick Dechesne, Alain-Pascal Housiaux og Tian Jue Lee) på Asian Film Awards (2010), og ”Best Art Direction” og ”Best Makeup and Costume Design” på Golden Horse Film Festival (2009). Den ble også nominert til ”Best Feature” på Chicago International Film Festival, og ”Best Director” og ”Best Action Choreography” (Philippe

²⁰¹ *Rebels of the Neon God* (1992), *The River* (1997) og *What time is it over there?* (2001).

Decoufle) på Golden Horse Film Festival. Som del av samlingen til Louvre og som det første samarbeidet mellom ARTE Distribution og Louvre, har *Face* en spesiell plass i filmhistorien, og selv om den ble hyllet av mange kritikere, viser responsen også at dette er en film for et spesielt kunst- og filminteressert publikum, som helst kjenner til Tsais øvrige verker og har kjennskap til kunst- og filmhistorie, grunnet dens komplekse bruk av referanser. Alle hans filmer er som nevnt en fortsettende historie med samme karakterer, og tematiske og stilistiske elementer, og det er først når man har sett alle filmene at man kan forstå alle referansene og lagene i *Face*. Allan Fish, som skriver for bloggen *Wonders in the Dark*, konkluderer følgende om *Face* i sitt innlegg:

This is a film that people will watch in decades to come like visitors to a gallery, or a state funeral for the cinema, filing past equally transfixed and bewildered, but moved to their very soul. When Moreau says “*I wish I’d bought a book*”, the average viewer will nod their head if they haven’t already upped and left. But she was right, even if it must be an art book, full of images, a sort of classical *avantgarde*. Man Ray would have got it.²⁰²

Dan Fainaru skriver i sin artikkel om *Face* for *Screen Daily*, der han blant annet kaller *Face* en “theoretic treatise on the art of cinema”²⁰³:

Less emotional and more theoretical than anything he has done before, *Face* will appeal exclusively to Tsai Ming-liang’s devoted fans who find themselves in familiar territory here, but the rest of the audience may be baffled – to say the least. Art house and festival interest is, as always, likely, but prospects seem highly limited beyond that.²⁰⁴

Selv sier Tsai Ming-liang i et intervju med Song Hwee Lim i *Journal of Chinese Cinemas*:

My film, *Visage*, is obviously my test of the audience, throwing homework at them, asking them to think whether they are watching film merely as entertainment or as a work of art. I am not just a director; I also face the audience frequently, and there are no other director in the world who, like me, goes out to sell his own movie tickets. What does this mean? It means facing reality.²⁰⁵

²⁰² Allan Fish, “*Visage – 2009, Tsai Ming-Liang*”, i *Wonders in the Dark*, juni, 2011

²⁰³ Dan Fainaru, “*Face*”, i *Screen Daily*, mai, 2009

²⁰⁵ Tsai, i intervju med Lim, “ ‘You must believe there is an author behind every film’: An interview with Tsai Ming-liang”, i *Journal of Chinese Cinemas*, nr. 5, utgave 2, august, [2010] 2011

3.3.2. Tematisk videreføring, utvikling og fornyelse

I *Face*, som kan påstås å være Tsias mest ambisiøse verk så langt, oppsummeres de øvrige filmenes tematikk, urban fremmedgjøring og isolasjon, fravær og seksuell frustrasjon, det krysskulturelle og globale, den flytende grensen mellom liv og død, tid, rom og identiteter, buddhistisk tro og filmatisk ikonografisering. Et gjennomgående fokus i *Face* er kropp, lidenskap, seksualitet og begjær, noe filmen har felles med de to øvrige. Laetitia sammenfatter i sin rolle som Salome og det hun bringer med seg til rollen som modell i det virkelige liv, Marianne, Madonna, mor, elsker, *femme fatale*, objekt, ikon, modell og ideal. Videre er filmen fylt av kunst- og filmreferanser til Louvre, vestlig kunst, fransk film, Tsais filmer og Salome- myten, og har et selvrefleksivt blikk på filmmediet og den kreative prosessen det er å skape film og kunst. Tid som tema opptrer i form av før og nå, død og levende, gammel og ung og er også gjennomgående i filmen, der Lee Kang-sheng som regissør Kang og Jean Pierre Leaud som Antoine møtes. Den ene som ung fra samtidens taiwanske kunstfilm, den andre som eldre og representant for fransk nybølgefilm. Både de selvrefleksive referansene og fokuset på tid, noe *Face* har felles med *What time is it over there?* Ansikter er, som tittelen tilsier, et av filmens hovedfokus. Nærmere bestemt er det Lee Kang-shengs og Jean Pierre Leauds ansikter. Leauds ansikt i *Face* og *What time is it over there?* fra ung gutt til eldre mann er et forsøk på å spore dette aldrende ansiktets unike historie og uttrykk. Kangs ansikt fra ung gutt til voksen mann er et prosjekt som har vært utgangspunkt for og som har vedvart i alle Tsais filmer frem til i dag, og som fortsatt pågår.²⁰⁶ Videre har *Face* flere musikalnumre som gir assosiasjoner og spiller på musikalens ekstraordinære og stiliserte estetikk. Her kommer det krysskulturelle til et eksplisitt uttrykk i sammenblandingen av det franske og det kinesiske, der en kinesisk poplåt mimes av en fransk ikonisk figur og modell. Hjorten og duen (som viktige symboler i både kristendommen og buddhismen), buddhismen som tro og praksis, buddhistiske symboler (som de fire elementene, speil og lys) er også gjennomgående elementer i filmen. Den symbolske bruken av speil, vinduer og lys kommer til sitt fulle uttrykk i scenene der Laetitia som ”The Star”, som moren i *What time is it over there?*, dekker til alle lyskilder med sort teip, noe som skaper en

²⁰⁶ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 7* “Lee Kang-shengs ansikter”, side 10.

forbindelse mellom Kangs mor og ”The star” og universene i *What time is it over there?* og *Face*. Døden, og fravær av nærhet og kjærlighet, preger denne og alle Tsais filmer. Moren dør og avbryter filmminnspillingen og på denne måten preger og avbryter døden bokstavelig talt kunsten. Døden og den flytende grensen mellom liv og død er også et tema *Face* har felles med *What time is it over there?*, der faren som moren i *Face*, går igjen og blir værende i karakterenes liv. Bruken av frosset vann i form av kunstig snø, is og isbiter, er gjennomgående i filmen. Det fungerer som en forsterkende metafor på måten skuespillernes ansikter fryses på lerretet i sin nåværende tilstand, og den kunstige forevigelsen filmen og maleriet representerer, men som snøen vil smelte, vil filmen en gang gå i oppløsning. Maleriene eksisterer derimot i lengre tid, grunnet materialenes evne til å kunne restaureres og museets vilje til å restaurere og bevare stor og viktig kunst. At *Face* er del av samlingen til Louvre viser en vilje til og et ønske om å verdsette og bevare filmen i museet som likeverdig maleriet, men grunnet dens materiale vil den ikke kunne bevares like lenge som maleriet. Louvre, som et sted der vakker kunst er forevigt og museet, som bevarer og vedlikeholder av denne kunsten, spiller en viktig rolle i fransk og vestlig kunst og kultur. Fryseren i undergrunnen til Louvre, der halshuggingen av regissør Kang som døperen Johannes finner sted, kan sies å være et bilde på Louvre, der Kangs ansikt som Louvres kunstverker, fryses og bevares på lerretet.

3.3.3. Metafysiske forbindelser – flytende overganger og kontinuitet

Samtidig som scenene kunne vært isolerte installasjoner, performanser, eller filmatiske malerier i et galleri, bærer filmen preg av flytende visuelle og tematiske overganger som knytter scenene sammen og filmens tematikk og stil med de øvrige verkene.

Teipescenene med ”The star” får et ekstra lag av dybde og mening, ved at de knyttes visuelt og tematisk til morens teipescener i *What time is it over there?*. De stenger begge lyset ute, men av forskjellige grunner. I *Face* foregår teipescenene parallelt med morens død. På denne måten knyttes filmens karakterer sammen, både i filmens univers og intertekstuell på tvers av verkene. De flytende visuelle og tematiske overgangene, forener

de episodiske scenene sammen i et helhetlig mesterverk og knytter *Face* til Tsais helhetlige, kontinuerlige og hybride kunstneriske virke.²⁰⁷

I filmens første scene presenteres vi for en tom kaffekopp på en kafé i Paris. Vi hører noen snakke på fransk om en som skulle ha vært der (skuespiller Antoine). Etter hvert kommer regissør Kang inn i bildet, men vi ser ham ikke tydelig. Scenen er filmet fra en spesiell vinkel, gjennom vinduet utenfor kafeen, og det som skjer utenfor speiler seg i vinduet. Vi ser derfor det som skjer utenfor like tydelig som det på innsiden. Dermed smelter utside og innside, duene og Kang, i form av bildets forgrunn og bakgrunn, sammen. Multipliserte og tvetydige vinkler er gjennomgående i Tsais filmer. Speil og vinduer er mye brukt som visuelle motiver, grunnet sin symbolikk og evne til å skape kompleksitet.²⁰⁸ Vinkelen i filmens første scene forvirrer oss og skaper nysgjerrighet. Hva er de vi ser og hvem sin synsvinkel er det vi ser? Scenen binder sammen mor og sønn og kan, som filmens første scene, tolkes som Tsais selvrefleksive narrasjonelle kommentar. Dette underbygges av at Tsai selv dukker opp i filmens siste scene, her blir duene et symbol på skaperkraft og kunst i buddhismen, på liknende vis som i filmens første scene flyr de forbi i flokker. Jeg omtaler Tsais tilstedeværelse i denne scenen senere. Scenen kan videre knyttes til og forankres i duens symbolikk, som budbringer mellom mor og sønn. Fjæren som dukker opp på kafebordet, fullfører og viderefører denne forbindelsen. I neste scene ser vi duefjær utenfor morens og Kangs leilighet i Taipei, en scene som fungerer som en overgang mellom Kang i Paris og Kangs minne av moren i Taipei.

Senere i filmen ser vi Fanny på et hotell i Taipei i sengen, filmet på samme måte gjennom vinduet og med samme tvetydighet som kafescenen. Vinduet blir et speil som speiler byen utenfor og får det til å se ut som hun går i ett med bylandskapet, som består av skyskrapere og motorveier på kryss og tvers i etasjer, ved at bilene bokstavelig talt ser ut som om de kjører over henne.

I scenene som følger den første kafescenen, ser vi Kangs minner fra leiligheten i Taipei knyttet til morens sykdom. Her spiller vann, som visuelt motiv og symbol, en stor rolle. I en scene ser vi Kang drikke vann, for så brått å bli avbrutt av en akutt

²⁰⁷ Teipescenene, Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 2 "Speil og vinduer"*, s 5.

²⁰⁸ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 2 "Speil og vinduer"*, side 3-4.

vannlekkasje. I scenen, som varer i hele seks minutter i sann *slow cinema*-ånd, ser vi Kangs desperate forsøk på å tette igjen kranen med diverse redskaper som bøtte, kost og klut, men trykket blir bare større og snart er ikke bare kjøkkenet, men hele leiligheten oversvømt og kjøkkenredskapene flyter rundt. Her kan vannets voldsomme kraft og Kangs forsøk på å få kontroll, ses som en metafor på menneskets maktesløshet i møte med naturens voldsomme krefter, som i dette tilfellet i Kangs liv er møte med morens sykdom og død.²⁰⁹ Vannet skifter så, i overgangen til neste scene, kvaliteten fra en ødeleggende og nedbrytende kraft til en rensende og helbredende kraft, der det omsvøper Kang mens han pleier sin syke mor på en madrass som flyter på vannet. Vannet fortsetter sin sentrale rolle i overgangen til neste scene, der Fanny leter etter Antoine i Paris, i form av regnvann som renner langs rennesteinen. Det flytende og rennende vannet i disse scenene, binder Taipei og Paris, Fanny, Antoine, Kang og moren og døden og livet sammen. Det står i sin sirkulasjon og bevegelse som en metafor for den reinkarnasjonsreisen moren begir seg ut på i filmen og som faren bega seg ut på i *What time is it over there?*

Andre scener i filmen som også kan sies og knyttes sammen grunnet visuelle motiv og felles tematikk er Antoinens begravelse av fuglen Titi og hans buddhistiske ritualer i forbindelse med det, og morens buddhistiske begravelse og de etterfølgende ritualene etter hennes død. Fuglen Titis død og morens død relateres til Truffauts samtidige fysiske fravær, men også åndelige tilstedeværelse i filmen. Døden, buddhismen og de religiøse ritualene forbinder disse scenene, men også karakterene i filmen og Tsais helhetlige univers. Moren beveger seg sakte som munken i *Walker*. De er begge på en spirituell reise, munken på en meditativ reise og moren på en reinkarnasjonsreise. I neste scene ser vi Kang med buddhistiske røkelsespinde i vannet i undergrunnen til Louvre. Han beveger seg like sakte og stillferdig som moren, noe som kan tolkes som at han er med på hennes reise. Så ser vi skyggen av et kamera seile over ham, noe som gjør oss bevisst på at dette er en film om en filmproduksjon. De flytende og stille overgangene gjør det vanskelig å skille mellom filmen og filmen i filmen, og karakterenes profesjonelle og private roller. Ved å forene de normalt adskilte virkelighetene, tilstandene og rollene, offentlig/privat, filmen/livet og død/levende forvirrer og utfordrer

²⁰⁹ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 2 "Vann"*, side 3.

Tsai oss til å tenke over hva som er virkelighet og hva som er illusjon. Ikke bare i denne filmen, men i våre liv. Tsai blander kunsten og livet på samme måte som hans alter-ego Kang og de franske skuespillerne gjør i filmen.

“Tsais films capture new urban spaces at moments of transition”²¹⁰, skriver Hong i sin sammenlikning av Tsai, Hou og Yang. I Yang og Hous filmer er temporale og romlige tema i fokus, noe Tsai bringer videre og utforsker i sine filmer. Der Hou fokuserer på tiden og transformasjonen fra det tradisjonelle til det moderne samfunnet, er Yang opptatt av romlige relasjoner. Guo-Juin Hong kaller Tsais romlige relasjoner for det umulige nå, et moderne samfunn med sammenbrudd av romlig mening i det urbane rom. ”In short, the urban space in 1990s Taipei in Tsai’s films is marked by the breakdown of spatial meaning which calls attention to the impossible Now that is finally the condition of national cinema in the global age.”²¹¹ Hong mener at det som skiller Tsai fra både sine forgjengere Hou og Yang og sin samtidige Wang er filmer som er ikke- historiske, ikke-moralistiske, ikke- lineære og ikke- klassiske. En åpen heller enn lukket tekst med en representasjon av historien som fokuserer på nåtiden, en samtid i evig forandring og konstant bevegelse heller enn en historisk og nostalgisk fremstilling av det som var i kontrast til det som er nå.²¹² Wen Tian- Xiang skriver i et studie om Tsais filmer om nettopp dette skillet i fokus og representasjon av historien og det taiwanske samfunnet. Der det kollektive minnet var et hovedfokus i nybølgefilmene i tiåret før Tsai, går Tsai bort fra det kollektive og graver dypt i nåtidens subjekter, nærmest uten historisk forankring. Ved å bringe fokus fra det kollektive til det personlige overgår Tsai ifølge Xiang sine forgjengeres rammeverk og åpner opp for en ny form for filmatisk reflekterende blikk.²¹³

I Tsais filmer er byen en karakter i seg selv. Omgivelsene er ikke bare en ramme der handlingen utspiller seg, men som hos Antonioni er de i seg selv et tema og fokus. Tsai fremstiller et urbant og hypermoderne Taipei fanget mellom konstruksjon og dekonstruksjon. Ackbar Abba kaller det for “A space of disappearance”, en evig

²¹⁰ Hong, *Taiwan Cinema*, 2011, side 157

²¹¹ Ibid, side 160

²¹² Ibid, side 160-161

²¹³ Xiang, *Tsai Ming-liang and his films*, 2002, side 161

transformasjon som skaper et lokaliseringsproblem. Han mener det samme er gjeldene i Wong Kar-wais filmer.²¹⁴

Vann har som nevnt en dominerende og viktig plass i *Face* og i alle Tsais filmer. Det er nesten ikke en scene uten at vann er til stede, i flasker, i tårer, i dammen, i dusjen og badekaret. Vann er et livsnødvendig element og det er rensende, men det kan også i sin voldsomme kraft føre til ødeleggelse.²¹⁵ Jean Ma skriver om vannets symbolske betydning i alle Tsais filmer, som metafysisk og eksistensielt.²¹⁶ Det flytende vannet beskriver karakterens flytende og hjemløse tilværelse, der de enten er uten foreldre som i *Vive L'amour* eller har fraværende eller døde foreldre som i *What time is it over there?* og *Face*. I *Vive L'amour* kommer dette tydeligst til uttrykk der de tre karakterene søker sammen som fremmede i en uokkupert leilighet som nomader på søken etter kjærlighet og tilhørighet. De kan sies å befinne seg i et slags mellomstadie, mellom det som var og det som skal bli. Parken er, som vannet, et symbol på samfunnet og karakterens samtidige dekonstruksjon og rekonstruksjon. ”We face the problem of discovering the dynamics of maintaining an *unstable equilibrium*”.²¹⁷ Maya Derens beskrivelse av en filmvirkelighet utenfor konkret tid og rom, kunne ikke passet Tsais univers bedre, der karakterene vandrer rundt som fremmedgjorte, fortapte og forvirrede sjeler.

Et godt eksempel på dette er en scene fra *The Skywalk is gone*. Som tittelen tilsier, har en broovergang forsvunnet fra Taipei, og vi presenteres for en forvirret og fremmedgjort ung dame som tydelig har kommet tilbake fra en reise til en by hun ikke lenger kjenner. Der det før var en broovergang er det nå en flerfeltsvei som nærmest er umulig å krysse. Hun er tydelig fremmed og uvant med omgivelsene, en by som stadig rekonstrueres og transformeres. Selv det å bestille en kaffe viser seg å være en utfordring, da det er vannmangel i byen og det vannet som er må rasjoneres og fordeles. Hun får derfor stekte nudler istedet. Både situasjonen som oppstår med den forvunnede broovergangen og det manglende vannet, er faktiske konkrete eksempler på forandring og forvirringen det skaper for byens innbyggere. Men mer enn en konkret og faktisk situasjon er det en metafor for urban fremmedgjøring i møte med forandring. Tsai er, som

²¹⁴ Ackbar Abbas, i Wen Tian- Xiang, *Tsai Ming-liang and his films*, 2002, side 162

²¹⁵ **Se Vedlegg: Billedmateriale, Kap 2 “Vann”, side 2-3.**

²¹⁶ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 64

²¹⁷ Deren, *Essential Deren*, 2005, side 31

nevnt tidligere, ikke dømmende eller direkte kritisk i sin fremstilling, snarere bærer denne filmen, som filmene jeg analyserer i denne oppgaven, preg av å være observerende og speilende og ser det humoristiske i situasjonene. Hong mener at ordet “flytende” ikke er passende, da det assosieres med frihet, og ser på de negativt ladete ordene ”hull” og ”lekkasje” som mer passende for Tsias filmer.²¹⁸ “The fluidity of movement is in fact a result of the lack of spatial boundaries; instead of flow, with its common association with freedom or lightness, what Rebels show is a Taipei full of leaks and holes, an urban maze wherein youngsters roam with no direction and no destination”.²¹⁹ *Vive L’amour* er enda mer ekstrem enn *Rebels of the Neon God* i sin fremstilling av de hjemløse, som et symbol på det som befinner seg mellom det som var før og det som skal bli.²²⁰ “There is no place from which one may take leave and no place to which one can return.”²²¹ Ta-an Forest Park i *Vive L’amour*, der Mey gråter sin samtidig rensende og håpløse gråt, er et illustrerende symbol på et Taipei fanget mellom re- og dekonstruksjon, ødeleggelse og fornyelse. “It is change materialized by the cinematic capture of the very in-between moment of transition.”²²² Jeg velger å se på vannet som et symbol for samtidig ødeleggelse og renselse, der det gir rom for fornyelse og transformasjon.

Tsais karakterer er søkende sjeler på vandring som bindes sammen i sin ensomhet. Karakterene i filmene tilbringer mye tid alene og har vanskeligheter med å kommunisere og uttrykke sine følelser. I fravær av dialog uttrykker de seg gjennom ansiktene og kroppene sine, alene, i møte med andre og i møte med omgivelsene. Karakterene er fanget i urbane fremmedgjorte landskap. Til tross for deres desperate og absurde forsøk på intimitet og nærhet, kan Tsais karakterer, som tittelen på filmen fra 2006, *The Wayward Cloud*, sies å være lunefulle skyer, der de vandrer rotløst gjennom livet uten klart mål, med følelsesmessig forvirring og evig søken. ”You look like you come from a different place”, sier Antoine til Fanny. For Antoine representerer Fanny her et parallelt univers utenfor ham selv, et univers han ikke tør å slippe inn og forene med sitt eget univers. Det samme kan sies om alle filmens karakterer, der de i sine relasjoner til andre mennesker er søkende, men fysisk isolerte. Kang søker kontakt med sin døde

²¹⁸ Hong, *Taiwan Cinema*, 2011, side 65

²¹⁹ Ibid, side 165-166

²²⁰ Ibid, side 166-172

²²¹ Ibid, side 166

²²² Ibid, side 166

mor, "The star" med sin elsker i mørket og Fanny med Antoine, som stadig forsvinner. På tross av deres fysiske isolasjon, innhentes de til stadighet av parallelle universer, som viser seg på de merkeligste måter og de mest uventede steder i form av morens gjenferd, en hjort, duer, vann, snø, speil, vinduer, malerier og skuespillere.

3.3.4. Avant-garde adaptasjon av Salome

Face dreier seg som nevnt rundt regissør Kangs filminnspilling av en film som er knyttet til *Salome* og Louvre i Paris. Myten om Salome forteller om Salome, stedatter av kong Herodes og datter av dronning Herodias som danser en forførerisk og erotisk dans for kongen som resulterer i at døperen Johannes blir halshugget, delvis på oppfordring fra Salomes mor og delvis fordi Salome ønsker hevn. Når hun etter dansen skal få et ønske oppfylt av kongen beordrer hun døperens hode på et fat. Salome-myten ble for første gang dramatisert i teaterform av Oscar Wilde på fransk i et én-akts-stykke kalt *Salomé* (1893), og i operaform av Richard Strauss, med samme navn, basert på og inspirert av Wildes stykke. Både Wildes og Strauss sin *Salomé* var kontroversielle oppsetninger som møtte motgang i sin tid grunnet blandingen av bibelske figurer og pervers lidenskap. I Strauss sin opera, som representerer den nye og mer gjenkjennelige versjonen, blir Salome, ved å kysse døperen Johannes sitt avhogde hode og ved å være en forførerinne og morder, et symbol på en samtidig erotisk og farlig kvinne, en *femme fatale*.²²³ Wildes *Salomé* har blitt filmatisert en rekke ganger. I 1923 med regi av Charles Bryant og Alla Nazimova, som også spiller Salome. I 1953 med manus av Jesse Lasky Jr. og Harry Kleiner, regi av William Dieterle og med Rita Hayworth som Salome. I 1978 i en kortfilm av Pedro Almodovar. Nyligst ble *Salome* tolket i Al Pacinos *Wilde Salomé* (2011), der Pacino selv spiller Herodes i sin tolkning av Wildes stykke, som han også regisserer filmatiseringen av. Pacinos versjon er en hyllest til og reise i Wildes besettelse av Salome, som blir Pacinos besettelse i filmen. En skuespiller og regissør som lager en film om en annen kunstner, som en hyllest til og tolkning av denne kunstnerens verk, og

²²³ 1. Fakta om Salome hentet fra *The Victorian Web*, et av de eldste akademiske og faglige nettstedene som finnes. Nettside: <http://www.victorianweb.org/gender/salome.html>. (Lest: August, 2013)

2. The Victorian Web om *Femme fatale*: "Jan Marsh in her book *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, contends that the image of the femme fatale became a crucial figure in the Pre-Raphaelites' vocabulary as well as that of the Decadents. She allows that artists 'gazed, fascinated but repelled, at women of a curious frigidity, cold but sensual, erotic but invulnerable.'"

en dokumentasjon av den kreative prosessen det er å lage teater og film. Pacinos *Wilde Salomé* er med sine mange lag, interessant i forhold til Tsais versjon, som også består av flere lag. En metadokumentar om en filminnspilling med Lee som regissør Kang og Tsais alter-ego, noe som bekreftes, dog på en subtil og indirekte måte. Dette ved at Tsai selv dukker ukreditert opp i filmens siste scene som den egentlige regissøren og skaperen av verket. Men der Pacino hyller og tolker Wildes *Salome*, fungerer *Salome* i *Face* som en abstrakt ramme som binder filmens mange lag og tvetydige scener sammen, og der den kun inngår som en bit i Tsais hybride puslespill av et kunstverk sammen med buddhismen, fransk film, Paris, Taipei, døden, ansikter og Louvre. Felles har Pacino og Tsai sin hyllest av en annen kunstner, Pacinos Wilde og Tsais Truffaut. Også interessant i forhold til Tsais representasjon av *Salome* i *Face* er Carlos Sauras filmatisering *Salomé* fra 2002. Filmen handler om en danseoppsetning av *Salome*, der den kreative prosessen det er å lage en danseoppsetning er i fokus, som Tsai setter den kreative prosessen det er å lage film i fokus. Men der Sauras film er en tydelig tolkning av *Salome* i form av både tittel og innhold, er Tsais tolkning av *Salome* mer abstrakt og tvetydig, og den inngår som sagt bare som en del av filmens mange deler. Og der Sauras tolkning er representert kun i dans er Tsais tolkning i film, dans, musikal, teater, installasjon, maleri og performance.²²⁴ *Salome* har også blitt skrevet om i litteraturen og representert i malerier av blant annet Titian, Gustave Moreau og Aubrey Beardsley.²²⁵

Tsais frie, eksperimentelle og unike tolkning av *Salome*, kan trygt sies å være en *avant-garde*-adaptasjon, og Tsai en *avant-garde*-kunstner med sitt anti-kommersielle, ukonvensjonelle og personlige forhold til film og kunst. I sann *avant-garde*-ånd skaper Tsai tvetydighet i *Face* ved å blande realisme og drømmer, der naturlige hverdagslige scener møter stiliserte musikalnumre og drømmeaktige sekvenser. I sann *avant-garde*-ånd inkluderer og forholder Tsai seg i *Face* bevisst til andre kunstformer og uttrykk som dans, musikk, teater, maleri, installasjon og performance, og utfordrer samtidens kunst ved å kombinere og blande disse kunstformene på en unik og nyskapende måte, der skillene mellom disse kunstuttrykkene viskes ut og likhetene trekkes frem. Vi ser *Face*

²²⁴ Informasjon om filmene hentet fra Imdb. Nettside: <http://www.imdb.com/>

²²⁵ *The Victorian Web*. Nettside: <http://www.victorianweb.org/gender/salome.html>. (Lest: August, 2013)

som en rekke malerier, installasjoner, performancer, teatermonologer, dansesekvenser og sangnumre, samtidig som vi ser den som en helhetlig film og et *kunst- og filmhybrid*.

I filmen ser vi Laetitia som Salome danse erotisk, lekent, sensuelt og forførerisk, men også lengtende og ensomt. Utenfor settet ser vi også Laetitia som leken og lidenskapelig i møte med Norman Atun, men for det meste ensom og frustrert der hun teiper over sitt eget speilbilde, stenger lyset ute og kjemper med kostymene. Tsais Salome er en *femme fatale*: hun er erotisk, forførende og farlig, men hun er også det helt motsatte i sin skjørhet, sårbarhet, ensomhet og frustrasjon. Vi kan se dette nærmest schizofrene skifte i hennes rolle i scenene i fryseren med halshuggingen av døperen Johannes, der hun i ”dance of the seven seals”, representert gjennom tre nakne kvinners slangeaktige dansing og fresing, er rå, brutal, giftig, erotisk og forførende. I neste øyeblikk, etter Johannes død, er hun trist, lengtende, angrende og skjør, der hun forsiktig kysser døperen Johannes sitt avhogde hode og pakker det inn i sitt slør, på samme tid grotesk og sensuell i sine handlinger.²²⁶ Det er dette tvetydige og komplekse, i tolkningen av ikke bare Salome, men i Tsais tolkning og representasjon av alle filmens karakterer, elementer, symboler, temaer, kunstuttrykk og referanser, som gjør Tsai til en av de viktigste og mest interessante kunstnerne i samtiden.

3.3.5. Stilistisk eksperimentering – videreføring, utvikling og fornyelse i kunstfilmspråket

Tsais filmer inneholder både det svært minimalistisk dvelende og nærmest stillestående, og det stiliserte, humoristiske og symbolsk ladede. Av filmene jeg analyserer er *Face* mest minimaksimal og hybrid i sitt uttrykk der den blander de dvelende scenene med musikalnumre, men de to øvrige bærer også preg av det minimaksimale og hybride i form av scener som tilsynelatende er strippet og svært minimalistiske i både uttrykk og innhold, men som kan inneholde indirekte eller direkte kommentarer eller referanser, sort humor og symbolikk. *Face* er en hybrid kunstfilm med et hybrid kunst- og filmspråk, der mye er felles med de foregående, men der nye elementer gjør at den står for seg selv som den mest utfordrende, eksperimentelle og avant-gardistiske filmen han har laget.

²²⁶ Se Vedlegg: billedmateriale, Kap 9 “Kunst og filmhybrid- Maleri, installasjon, performance, mote og musikal i *Face*”, side 13.

De stille og dvelende scenene i *What time is it over there?*, *Vive L'amour* og *Face* gjenspeiler og understreker et fravær av noe eller noen, karakterenes ensomhet og tomhet. De står som en herlig motvekt til den kommersielle underholdningsfilmens stadig raskere scenskift og det man i noen tilfeller kan kalle en pervers bruk av effekter for effektene skyld. Alt for å holde på publikums oppmerksomhet i en tid der det har blitt et ideal å skulle gjøre mest mulig, raskest mulig og oppmerksomheten kriges om av ulike medieplattformer. Tsai gir oss med sin saktegående rytme muligheten til å stoppe opp og dvele ved hver enkelt scene, hver detalj og hver situasjon, der alt har en mening og ingenting er overflødig. I *Face*, som består av mange svært lange tagninger, kan Laetitia's teipescene sies å være den mest stille, dvelende og statiske. I scenen, som varer i fem minutter og er strippet for dialog, plot og dramatik, dekker hun sakte, men bestemt vinduet med sort tykk teip og stenger dermed lyset og omverdenen ute. Alt vi hører er lyden av teipen og pusten hennes, alt vi ser er en sminkeløs og avkledd Laetitia med hårnett som røyker og teiper igjen vindusruten. En annen lang, dvelende og statisk tagning er en av filmens siste scener, der en utkledd Antoine speiler sitt aldrende ansikt i et sminke- og omkleddingsrom i Louvres undergrunn, der han øver på sin rolle som Kong Herodes i *Salome*. Tagningen som varer i hele åtte og et halvt minutt er et studie av, en hyllest til og en dokumentasjon og bevaring av Jean Pierres ansikt og dets mange uttrykk, og de mange rollene han har spilt. Speilscenen i *Face* kan ses på som en hommage til speilscenen i *Stolen Kisses* (1968).²²⁷

I Tsias nyeste spillefilm *Stray Dogs* går han som i kortfilmen *Walker* videre med sitt dvelende *slow cinema*-prosjekt og inkluderer scener på opptil fjorten minutter. I flere av de lange tagningene er det det ultraminimalistiske, i form av karakterens eller tingenes bevegelser eller en endring i en karakters ansiktsuttrykk, som utforskes i detalj. En tåre som renner, sigarettøyk som blåses ut og et rom som gradvis blir mørkere. Lys i endring eller et ansikt i endring. Et illustrerende eksempel er to scener fra *What time is it over there?*, der det foruten øynenes bevegelse er total stillstand. I den ene scenen ser vi Shiang i sengen på et hotellrom i Paris, der hun ikke får sove, men lytter til lydene fra rommet over seg. Hun stirrer i taket med et tomt og ensomt blikk og alt vi ser i den flere

²²⁷ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 10 "Selvrefleksiv film og hyllest til Truffaut og den franske nybølgen i What time is it over there? og Face"*, side 15.

minutter lange scenen er blikket som forflytter seg etter lyden i etasjen over. I den andre scenen ser vi Hsiao Kang i sengen på liknende vis, først med øynene lukket, så åpne, tomme og stirrende som Shiang, før de blir tårevåte.

Enda mer minimalistisk er den mørke scenen i *Face*, som finner sted etter at ”The star”, ved hjelp av store sorte ark og sort teip, stenger lyset ute og dekker til alle lyskilder, som moren i *What time is it over there?* I den intime scenen med ”The Star” og Norman i mørket, hører og føler vi de to, mer enn vi ser dem. Det første som møter oss er et totalt mørke og etter hvert gløden fra en sigarett som brenner, dette mens vi hører lyden av latteren til ”The Star”, pusten deres og tyggelyder. Deretter hører vi en lighter som tennes, etterfulgt av et svakt lys som lyser opp konturene av de to elskernes ansikter. I scenen, der alt vi ser er et helt mørkt lerret foruten de korte glimtene vi får av deres ansikter og kropper, som lyses opp av lightersens svake og flyktige flamme, og alt vi hører er lyden av latteren og de forsiktige kyssene, må vi selv forestille oss hva som skjer mellom de to elskerne, som ser ut til å finne hverandre i mørket. Det minimalistiske uttrykket, i form av Tsais eksperimentering med et nærmest totalt mørke med kun en svak lyskilde, ingen dialog eller musikk, men kun naturlige lyder av parets latter, tygging, inhalering av røyk, pust, berøring og kyss, gjør møtet mellom de to mer intimt og skjørt, både for karakterene i filmen og for oss som seere. Det minimalistiske, realistiske og hverdagslige, kombinert med den lange, stiliserte og udramatiske tagningen, gjør scenen til et illustrerende eksempel på Tsais *slow cinema*-estetikk, men også det maleriske formspråket, da scenen er et moderne mesterverk i bruk av *chiaroscuro* i sin mesterlige bruk av lys og skygge. Eksperimentering med et totalt eller delvis mørkt rom er gjennomgående i *Vive L’amour*, *What time is it over there?* og *Face*, og i flere av scenene er alt vi ser et helt mørkt lerret med kun en svak naturlig lyskilde.²²⁸

Tsai Ming-liang er en mester i *mise-en-scène*. Hver scene har nøye utstuderte settinger og landskap for karakterene å utføre sine handlinger og utfolde seg i. Settingene, omgivelsene, rommene og landskapene, og farge-, lys og skyggebruken, er med sin maleriske og indirekte symbolske natur, som nevnt i analysen av *Vive L’amour*, som i Antonionis filmer, karakterer i seg selv og er gitt mye plass. Bruken av tomme rom kan

²²⁸ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 3 “Mørke scener og temps mort”*, side 5-6.

sies å symbolisere den tomheten og det fraværet karakterene opplever. I *What time is it over there?* kan de tomme rommene symbolisere farens død og fravær, og den tomheten som oppstår etter at man har mistet en av sine kjæreste. I *Face* kan de tomme, kalde rommene i kjelleren og undergrunnen til Louvre sies å representere både fraværet og tomrommet etter moren til Kang og Truffaut, som hylles og refereres til i filmen og som flere av filmens skuespillere hadde en relasjon til.

I *Face* ser vi en paradoksal blanding av semi-dokumentariske trekk og det hyperstiliserte og spektakulære. Stille og dvelende scener og et rent filmatisk uttrykk, der Tsai lar handlingen utspille seg foran kamera og gir oss som publikum tid til å studere de minste detaljer, brytes opp av det stiliserte, absurde, humoristiske og musikalske.²²⁹ Det minimalistiske uttrykket, de lange dvelende scenene, et nærmest fravær av dialog og musikk, de hverdagslige gjøremålene og de diegetiske lydene, men også de kulturelle referansene og leken med sjangre, er alle elementer i Tsais filmestetikk som kan tilskrives foregående kunstfilm- og nybølgespråk. Det unike ved Tsais filmspråk er den paradoksale blandingen av det minimalistiske og *slow cinema*-estetikken, kombinert med det spektakulære som tilhører mer kommersielle filmsjangre, i det man sammenlagt kan kalle for høyt stiliserte kroppsjangre, fysisk komedie fra slapstick, dans fra musikalen, sex fra pornografien og fellestrekk med performancekunst i fokus på kropp. Ved å bringe inn disse elementene og blande dem med en minimalistisk estetikk og referanser til den europeiske etterkrigskunstfilmen, både bringer han den modernistiske kunstfilmens estetikk videre og bryter med den. Resultatet er et nytt estetisk prosjekt, et nytt kunstfilmspråk. Det spektakulære kaster nytt lys over Tsais referanser til den europeiske kunstfilmen, og får Tsai til å ikke passe inn i dens rammer.

Emilie Yueh- Yeh and Darrell William Davis here notes the incongruity that marks Tsai's films, a tendency toward the spectacular and the hyperbolic that sits uneasily within the framework of modernist art cinema.²³⁰

De høystiliserte, fargerike og humoristiske sang- og dansenumre i musikalstil, som brudd og kontrast, er noe Tsai for første gang eksperimenterte med i *The Hole* og fortsatte med i *The Wayward Cloud*. I *The Wayward Cloud* og *The Hole* fungerer de som en kommentar

²²⁹ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 85-86

²³⁰ Ibid, side 79

til handlingen og et parallelt drømmeunivers, der karakterene får sunget ut sine undertrykte følelser, sin lys og sitt begjær.²³¹ I *Face* fungerer de også som et parallelt drømmeunivers, men her er de forankret i og del av filmen i filmens univers, noe som videre kompliserer deres rolle. I det første sang- og dansenummeret, en lystig kinesisk poplåt, ser sangen ut til å samtidig være del av filmen i filmen og Antoines drøm. I det andre sang- og dansenummeret, en spansk kjærlighetsballade, ser det på liknende vis ut til å være et drømmeunivers og en del av filmen i filmen, da vi i scenen som følger, ser regissør Kang i en transeliknende tilstand, totalt oppslukt av filmen i filmens univers og rørt av Laetitia som Salomes fremføring. Det tredje sangnummeret, i Louvres undergrunn, etterfølges av Kang i samme transeliknende konsentrasjon, mens skyggen av et filmkamera beveger seg over ham. De uklare skillene mellom sang- og dansenumrenes drømmeunivers, Salomes mytiske univers og filmens virkelighet, gjør at de tre lagene av filmens virkelighet og univers, smelter sammen og blir del av ett og samme univers, Tsais univers og Tsais drøm. For filmens virkelighet er nærmere drømmenes virkelighet og i *Face* er vi vitne til en fysisk manifestering av drømmer, i en film som i flere av filmens sekvenser er på grensen til å forflytte seg over i abstraksjon.

Et av filmens paradokser og vår bevisstgjøring om vår posisjon som seer skapes av at de stille, dvelende scenene blir avbrutt av musikalnumrene, i det som kan sees på som en eksperimentering med bruken av lyd og musikk i film. En diskurs og utforskning av bilde med lyd og bilde uten lyd og en bevisstgjøring rundt hvilken effekt musikk og lyd har på bildet og filmens uttrykk. Neste paradoks er bevisstheten om ”meta-dokumentar”-dimensjonen med Hsiao Kang i rollen som Tsai Ming- Liangs alter- ego, en taiwansk filmskaper som drar til Paris for å filmatisere Salome- myten og møter Jean Pierre Leaud (en gang Truffauts alter-ego). Tsai viser i *Face* en selvbevissthet om egen rolle som filmskaper, filmhistorien og alle kunstens former som resulterer i at den kan leses som en samtidig teoretisk avhandling om, hyllest til og eksperimentering og lek med kunst og film. Vi ser Laetitia både i rollen som Salome (filmen i filmen) og av settet som ”seg selv” i et kjærlighetsforhold. Dette henger sammen med et ønske om at

²³¹ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 11 “Musikal (sang- og dansenumre) i Tsais øvrige verker”, side 16-17.*

publikum hele tiden skal være bevisst på at det de ser er en film, et kunstverk, og at de derfor ikke skal absorberes i det de ser, men heller ha avstand til det. Noe hans brudd og paradokser nettopp sørger for, der elementer som sang- og dansenumrene, med sin lidenskap, humor og sitt lette musikalpreg, står i kontrast til den kompliserte behandlingen av det samtidige, døden, tiden og livet. Der overdreven spillestil møter anti-passivt spill, dvelende og fikserte scener i stillhet møter scener med musikk.

Tsai utforsker situasjoner, mennesker og tilstander i samfunnet, uten å konkludere. Vi presenteres for et åpent rom der vi fritt kan tolke det vi ser. Den åpne teksten er et resultat av en visuell og poetisk fortellemåte der kroppen, musikken, situasjonene og omgivelsene er veien inn til karakterenes indre og filmenes tema istedenfor den mer klassiske narrative fortellemåten (der dialogen og handlingen er i fokus og styrer vår tolkning). I den klassiske filmen uttrykker karakterene tydelige sine følelser gjennom både ord, kropp og handling og alt som skjer er rettet mot et klimaks og en konklusjon. I Tsai sine filmer må vi selv tenke oss til hva de ulike delene og helheten er uttrykk for. Man sier at et bilde kan si mer enn tusen ord. Det er i stor grad gjeldende i Tsais filmer, der hver scene er mettet av tolkningspotensiale i form av karakterene i relasjon til omgivelsene og omgivelsene i seg selv. Vi lever i et visuelt samfunn der vi er omgitt av bilder, film, speil, refleksjoner og representasjoner. I *Face* stenger som nevnt Laetitia lyset ute ved å dekke til alle vinduer, det samme gjør moren i *What time is it over there?*. På hver sin måte stenger de verden ute. Moren for å få kontakt med farens gjenferd og de unge kvinnen for å gjemme seg fra omverdenen.

Filmen foregår med få unntak i leiligheten, parken, Louvres undergrunn og på gravlunden. Leiligheten, parken og gravlunden er også settinger i *What time is it over there?*. “I work so that each of my images casts the greatest power possible”.²³² Denne setningen og konsentrasjonen om få, detaljerte og uttrykksfulle bilder, sier noe om Tsais vektlegging av det visuelle. I *Face* kan man som nevnt se fellestrekk med flere av de visuelle kunstformene. Referansene og allusjonen til klassiske vestlige malerier er tydelig i flere av scenene, og scenekunsten er som nevnt representert i adaptasjonen av Salome, men bruken av performance- og installasjonskunstelementer er også fremtredende. Dette vil jeg se nærmere på i “3.4.2.3. Maleri, mote, performance- og installasjonskunst”.

²³² Tsai, i dokumentaren om *Face (Visage, Lian)*, [DVD], (Taiwan, Frankrike), 2009,

3.3.6. Den avant-gardistiske auteuren Tsais personlige, selvrefleksive og intertekstuelle kunst- og filmhybrid

3.3.6.1. Buddhistiske og spirituelle elemente²³³

Tsai er selv buddhist og buddhismen kan sies å spille en autobiografisk og selvrefleksiv rolle i hele hans filmunivers, men aldri har Tsais filmer så tydelig utforsket buddhismens budskap som i *Face*. I filmen er det brukt flere buddhistiske symboler og konsepter, som de fire elementene, hjort, due, lys, speil og *Dharmas tre sannheter*. *Dharmas tre sannheter* (*Dharma Mudra*), ikke-permanent, ikke-selv og lidelse, som går ut på at man vil bli fri fra lidelse og oppnå frihet og glede, ved å innse og forstå de to første sannhetene, er en av kjernene i buddhismens budskap og tro. De tre sannhetene, er tilstander Tsai med filmen søker å utforske, og er ifølge ham selv et resultat av hans treårige studier av maleriene på Louvre og vestlig kunst. Det var også via maleriene han oppdaget Salome- myten, og sammen kan de to, Dharma og Salome sies å være filmens kjerne og budskap. Ved å bevare og forevige kunstverker i museet, filme og forevige noe eller noen i sin nåværende tilstand, og holde fast ved fortiden og en vi har mistet, som karakterene i filmen sørger over moren, Truffaut og fuglen, forsøker mennesket å gå imot naturens gang og den første av Dharmas sannheter. Innser vi, etter buddhas lære, at ingenting er permanent og at fødsel og død ikke finnes, men kun transformasjon av alt fra blomster, fjell og politiske regimer til kroppen, følelser, persepsjoner, mentale formasjoner og bevisstheten, vil vi slippe lidelse. I stedet for å lide over det upermanente, sier buddhismen at vi skal lære oss å tenke ”Lenge leve forandring”. For det er forandring som gjør transformasjon mulig, og dermed kan lidelse bli glede. ”Nothing is born, nothing dies”, sa den franske vitenskapsmannen Lavoisier. Alt kommer fra noe og alt blir til noe. Blir moren til Kang i *Face* værende fordi hun ikke er klar for reisen over i et nytt liv og en ny form? Eller fordi sønnen og familien ikke er klar for å gi slipp på henne? Det samme kan sies om morens desperate oppførsel etter sin manns død i *What time is it over there?*. I stedet for å slippe ham fri, holder hun fast i ham og forsøker å finne ham igjen i

²³³ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 5 “Buddhistiske elementer og ritualer”, side 8.*

alle husets gjenstander og former, som fisken, klokken og kakerlakken, og ved å stenge lyset ute. I både moren og farens tilfelle, fremstilles deres overgang fra dette livet til ett nytt i form av en reise. Farens gjenferd går mot pariserhjulet, livets hjul, morens gjenferd forlater sitt hjem med en koffert.

Dharmas andre sannhet for all eksistens er ikke-selv, og handler om at det ikke finnes et separat selv, men at vi alle er del av samme univers og bevissthet. Her kommer speilets symbolikk inn. Speilet reflekterer våre bevegelser, uttrykk og grimaser uten å dømme, og gir oss en perfekt speiling av oss selv og hva som foregår i våre liv. Livet er ifølge buddhismen på samme måte og alle mennesker rundt oss, verdens tilstand, månen, stjernene og galaksene, alt vi tenker på som utenfor oss selv, er i virkeligheten en speiling av våre liv. Vi lever i en liten boks av dette store universet, og det vi ser i speilet er bare en innskrenket og ufullstendig versjon av oss selv.²³⁴ Karakterene i *Face* ser i sin ensomhet og lidelse kun denne innskrenkede versjonen av sine potensielle fullstendige selv. "The star" dekker til speilet og vinduene med sort teip, noe som ut ifra filmens buddhistiske tematikk kan tolkes som hennes ønske om å komme bort fra sitt innskrenkede selv for finne sitt fulle selv. I pressekonferansen til *Face* i Cannes, forteller Tsai om bakgrunnen for denne scenen og scenen i *What time is it over there?* om å stenge lyset ute. Han forteller om en nevrotisk taiwansk skuespiller som var redd lyset og ble rådet av en buddhistisk munk til å gjemme seg i mørket for å få tilbake energien hun hadde tapt. På samme måte gjemmer Laetitias karakter, "The star", og moren til Kang seg for lyset, begge for å få en forbindelse, moren med sin mann og "The star" med seg selv og sin elsker.

Hjorten spiller en viktig rolle i *Face*, der karakterene stadig leter etter den og den vandrer rundt i Tuileries-parken. Det var i hjorteparken Samath at Buddha holdt sin første preken, og det kan ikke være tilfeldig at den er representert og befinner seg i en park i filmen. I kunsthistorien er hjorten livskildens symbol og den har blitt tilskrevet helbredende krefter. I antikken ble den sett på som den gode som overvant den onde slangen og i kristendommen er den et symbol på den hellige ånd. Både i kristendommen og i buddhismen er den sett på symbol for livets opprinnelse og syklus. Ofte ser vi hjorten i speilene i parken. Hjorten som livets syklus og speilet som symbol på hvordan

²³⁴ Thick Nhat Hanh, *The Heart of Buddha's Teaching*, 1999, side 131-139

alt i livet og verden er en speiling av oss selv, utgjør sammen et godt og illustrerende metaforisk bilde på eksistensens sannheter. At vi er hjorten og hjorten er oss. At alt er i forbindelse med hverandre og forandrer seg hele tiden i livets og universet evige syklus. Duen, som er til stede i første scene på kafeen i Paris, som dukker opp igjen flere ganger i løpet av filmen og som er representert i store flokker i filmens siste scene, symboliserer i buddhismen skaperkraften og kunsten. Duen er også sett på som en budbringer, og i filmen fungerer den som en budbringer mellom både Kang, Fanny, Antoine og Truffaut, og Kang og moren, der den er til stede i både Taipei og Paris. Som symbol på skaperkraft understreker den filmens essens, en film om å skape film og kunst. De fire elementene, jord, ild, luft og vann er sterkt representert i filmen. Vannet er, som tidligere nevnt, representert i filmen i mange former som nødvendighet, ødeleggelse og fornyelse, og som en metafor på ubevissthetens strøm. I sin flytende og flyktige form, i forandring og stadig transformasjon, der det fryser til is og snø og smelter til vann igjen, kan vannet sies å være et symbol på Dharmas første sannhet, ikke permanent. Jord er representert i scenen der Antoine begraver fuglen Titi i jorden på en gravlund i Paris, og dermed som livets gang, det vi alle en gang skal bli til. Ild er representert i form av en flamme som lyser opp ansiktene til de to elskende og i flammene som brenner opp morens legeme og hennes offergaver i krematoriet under begravelsesseremonien. Luft er representert som luften duen flyr og bringer sitt budskap gjennom.

Truffaut og Kangs mor knyttes sammen i filmen gjennom linken mellom Antoinettes buddhistiske begravelsesrituale for fuglen Titi på en gravlund i Paris og Fannys tilstedeværelse og møte med morens gjenferd i Kangs leilighet. Den lille fuglen, som for Antoine representerer Truffaut og alle de store autorene som er borte, Pasolini, Fellini, Antonioni, Dreyer, Welles, Chaplin, Keaton og Mizoguchi, alle ifølge regissør Kang og skuespiller Antoine ”Small men, but great directors”, som Titi er en ”Small, but great bird”. Fuglen er en budbringer mellom de døde og de levende. Filmene fungerer i seg selv som en budbringer, ved å hylle Truffaut og bringe ham tilbake på lerretet via hans alter-ego, Antoine (Jean Pierre Leaud), mellom den franske nybølgen og Truffaut og den taiwanske nybølgen og Tsai, men mer enn en link mellom nasjonal bølgefilm, er det som jeg forsøker å vise med denne oppgaven, en link mellom Truffaut og Tsai som likesinnede kunstnere, internasjonale autorene og kunstfilmskapere. Fanny blar i Kangs

bøker om Truffaut. På denne måten forbindes Tsai gjennom sitt alter-ego Kang med Truffaut via Fanny. I scenen minnes hun sin Truffaut, som hun hadde et personlig og profesjonelt forhold til, på samme måte som Lee Kang og Tsai har et personlig og profesjonelt forhold. ”Tu es la aussi Francois” (Du er også her Francois), hvisker Fanny, mens hun studerer bøkene med bilder av den avdøde auteuren i Kangs leilighet i Taipei, og samtidig ser vi morens gjenferd forsyne seg med et eple fra bordet med offergaver. Truffaut lever videre gjennom Jean Pierre/Antoine, Fanny, Jeanne og Nathalies tilstedeværelse.²³⁵ Moren lever videre som gjenferd og i Kangs bevissthet. Både Truffauts og morens tilstedeværelse preger på denne måten hele filmen, som bringer død og levende og fortid og nåtid sammen, noe som gjør den tidløs.

To understand continuity of the past with the future- and, prodded on by the actual acceleration of historical processes, to deal with the present moment as an extension of the past into the future rather than as an independent temporal period.²³⁶

Truffauts film *The Green Room* (1978) handler om Juliens besettelse om å holde sin avdøde kone Julie i live. En besettelse han deler med moren til Kang i *What time is it over there?* som, som tidligere nevnt i analysen, blir besatt av å holde sin mann i live. Truffaut forsøkte, som Julien, gjennom filmmediet, å bevare minnet om de han hadde mistet, noe Tsai også søker å gjøre gjennom *What time is it over there?* og *Face*. ”Kapellet” til Julien i *The Green Room*, med bilder av alle hans avdøde venner, er egentlig Truffauts kapell og bildene er av faktiske mennesker Truffaut kjente, som Cocteau. Gjennom filmmediet søker Truffaut og Tsai å oppnå det permanente. Film kan som et audiovisuelt medium bevare levende og virkelige ansikter, gester, uttrykk og bevegelser, og lyder av stemmer, latter, sukk, pust, vann, flammer og vind.

The only form of permanence man can attain is through art and above all forms of art, film, since it preserves (forever now that we have DVD?) a visual and aural presence. Such permanence is however illusory, a good 'ruse' as Truffaut might have said, but never 'real'.²³⁷

Samtidig som Truffaut og Tsai med sine selvrefleksive filmer viser at de er bevisste filmmediets og livets illusjon, og umuligheten for det permanente, søker de gjennom

²³⁵ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 10 “Selvrefleksiv film og hyllest til Truffaut og den franske nybølgen i What time is it over there? og Face”, side 14-15.*

²³⁶ Deren, *Essential Deren*, 2005, side 31

²³⁷ Robert Ingram, *Francois Truffaut, The Complete Films*, 2013, side 59.

filmene å bevare sine avdøde venner, slektninger og forbilder fra fortiden, sine skuespillere i nåtiden, og ikke minst seg selv både i fortid og nåtid gjennom sin kunst. ”A child wants his mother for life; couples in love want to love each other forever; everything in us yearns for the permanent – whereas life teaches us the provisional ”.²³⁸

”OM meditasjonen”, utført av Antoine i scenen der han begraver fuglen Titi, er et annet av filmens buddhistiske og spirituelle elementer som forteller oss noe grunnleggende viktig om filmens univers, dens budskap og karakterer. ”OM is a symbol of the deep realities of the universe and the individual human being. It is also a roadmap to Self-realization.”²³⁹ ”OM mantraet”, uttalt AUM, representerer universets opprinnelige lydvibrasjon, som all vibrasjon, lyd og alle mantraer oppstår ut ifra. A’en i mantraet står for våken tilstand, U’en en drømmetilstand og M’en dyp søvn. Vi kan derfor tolke denne scenen som en selvrealiserende prosess, der Antoine forsøker og oppnå en dypere forbindelse med seg selv og universet.²⁴⁰

I et intervju i boken *Photophobia* (2013), utgitt i forbindelse med den thailandske filmskaperen og kunstneren Apichatpong Weerasethakuls første utstilling i et galleri på Stenersenmuseet i Oslo, uttrykker han sine tanker om den spirituelle innflytelsen på strukturen i hans filmatiske verker. Ustillingen, som består av ulike visuelle kunstuttrykk, har som Apichatpongs fiksjonsfilmer, felles med Tsai den flytende overgangen mellom død og levende, drøm og virkelighet. ”It is these never- ending cycles and forms that we are living in. You are part of the animals, the plants, the ghosts. You simply trade places along the infinite span of time. So the narrative for me is an open arena, with the coexistent forms.”²⁴¹ Videre har verkene i *Photophobia* og Apichatpongs verker felleskap med Tsai i sin tilknytning til lys og minne, og begge eksperimenterer med lys og mørke. I en mørk jungelscene *Tropical Malady* (2004) tester Apichatpong grensene for hvor mørkt et bilde kan være, en scene som minner om de mørke scenene i *What time is it over there?* og *Face*. Felles har de også sitt evne til å trekke fortiden inn i nåtiden i form av gjenferd og sitt nostalgiske forhold til kunst og kultur. Tsai viser sin nostalgiske side i form av cafeen med 70-talls møbler, 30- og 70-talls musikken i filmenes musikalnumre

²³⁸ Truffaut, i Ingram, *Francois Truffaut, The Complete Films*, 2013, side 159

²³⁹ Swami Jnaneshvara Bharati, “OM Mantra and 7 Methods of Practice, *Traditional Yoga and Meditation of the Himalayan Masters*.

²⁴⁰ Se **Vedlegg: Billedmateriale, Kap 5 “Buddhistiske elementer og ritualer”, side 8.**

²⁴¹ Apichatpong Weerasathakul, i *Photophobia*, 2013, side 10

og i sin hyllest til europeisk 50- og 70-talls film. Apichatpong viser i utstillingen og i filmene et nostalgisk forhold til tegneserier fra før den japanske manga- revolusjonen. Apichatpong og Tsai har videre felles sin multikunstnerpraksis, der film er et av flere medier de jobber med, og Apichatpongs filmer har som Tsais, installasjonselementer. Felles har de også sin øst-asiatisk bakgrunn, Tsai fra Kuching i Malaysia og Taipei i Taiwan og Apichatpong fra Bangkok i Thailand. De har begge opplevd motgang i sine hjemland i form av sensur kombinert med stor anerkjennelse i utlandet og i internasjonale festivalkretser, der de begge har vunnet priser og deltatt en rekke ganger på festivalene i Cannes, Berlin og Venezia.

I, as a filmmaker, treat my works as I do my own sons or daughters. I don't care if people are fond of them or despise them, as long as I created them with my best intentions and efforts. If these offspring of mine cannot live in their own country for whatever reason, let them be free. There is no reason to mutilate them in fear of the system. Otherwise there is no reason for one to continue making art.²⁴²

3.3.6.2. Selvrefleksivitet og intertekstuelle referanser²⁴³

Shiang Chyi Chen som spiller Shiang Chyi, en karakter med samme navn i *What time is it over there?*, *The Skywalk is Gone* og *The Wayward Cloud*, og som har opptrådd i mindre roller i Tsais filmer, er til stede i *Face* i morens begravelse og i sorgen som følger etterpå hjemme hos Kang. Yang Kuei-Mei, som spiller May i *Vive L'amour* og som har spilt i *The River*, *The Hole* og *The Wayward Cloud*, er også tilbake i disse scenene og igjen ser vi henne gråte.²⁴⁴ Chao-jung Chen som spilte Ah-jung i *Vive L'amour* og hadde små roller i *What time is it over there?*, *Goodbye Dragon Inn*, *The River* og *Rebels of the Neon God* dukker også opp i begravelsen. I førstnevnte spiller han en mann som stirrer på Shiang i undergrunnen i Paris. Norman Atun, som spiller døperen Johannes og er elskeren til "The star" utenfor filmsettet, spilte sin første rolle i *I don't want to sleep alone*. Norman ble som Lee oppdaget av Tsai på gaten. Lee i en spillehall i Taipei og Norman i sin matbod i Tsais hjemland Malaysia. Kang spiller Tsais alter-ego og en

²⁴² Kong Rithdee, "[Thai film director cancels film's local release](#)", *Limitless Cinema* [Opprinnelig i *Bangkok Post*], 11. april, 2007

²⁴³ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 10 "Selvrefleksiv film og hyllest til Truffaut og den franske nybølgen i What time is it over there? og Face"*, side 14-16.

²⁴⁴ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap. 6 "Hverdag- private og intime scener"*, side 10.

variasjon over samme rolle som karakteren Hsiao Kang, hovedpersonen i alle Tsais filmer. I *Face* mister han sin mor, spilt av Yi-Cheng Lu, som har spilt Kangs mor i *Rebels of the Neon God*, *The River*, *What time is it over there?*, *The Skywalk is Gone* og *The Wayward Cloud*.

Intertekstualitet i bruken av samme skuespillere, er noe Tsai har felles med de europeiske autuerene Truffaut, Fassbinder, Anotinioni og Fellini, som alle jobbet med samme filmteam over tid. Truffaut utforsket på samme måte som Tsai en karakter over tid, og som Lee er Tsais muse og alter-ego, fra ungdom i *All the Corners of the World* og *Rebels of the Neon God* til voksen mann og far i *Stray Dogs*, var Jean Pierre Truffauts muse og alter-ego som ung gutt i *The 400 Blows*, ungdom i *Love at Twenty* (1962), ung mann i *Stolen Kisses*, gift mann i *Bed and Board* (1970) og 30 år gammel mann med flere separasjoner og et trøblete ekteskap bak seg i *Love on the Run* (1979), der han søker kjærligheten på ny. Alle disse filmene var del av Truffaut og Jean Pierres samarbeid, og en karakter de skapte sammen i *The Adventures of Antoine Doinel*. På samme måte er karakteren Kang et resultat av samarbeidet mellom Tsai og Lee, og Tsais filmer om Kang kunne vært samlet under ett. Der Antoine bare var del av Truffauts første filmer, som et alter-ego i en semi-dokumentasjon av denne delen av Truffauts liv, bringer Tsai alter-ego tilnærmingen videre. Ikke bare ved at Lee har spilt hovedrollen Kang i alle Tsais verker, men fordi Lee er selve utgangspunktet for Tsais personlige kunst. ”To consistently use a character who looks and acts like my father is my way of making sure that I’m making these films for myself, not the market. Simply put: I choose to face Hsiao-kang in order to face myself.”²⁴⁵ Felles med Fassbinder har Tsai bruken av samme skuespillertropp og kreativt team over tid, og som Tsai samarbeidet Fassbinder med de samme skuespillerne både på scenen og på lerretet. Hanna Schyulla, som spiller en *femme fatale* i *The Marriage of Maria Braun* (1979), spiller også Karen i *The Bitter Tears of Petra Von Kant* (1972), Willie i *Lili Marleen* (1981) og Johanna i *Love is Colder Than Death* (1969). Tsai og Fassbinder begynte begge sin karriere i teateret. Fassbinder jobbet også som skuespiller og opptrådte ukreditert i egne filmer, blant annet i *The Marriage of Maria*

²⁴⁵ Tsai, i intervju med Eric Morse, “Time & Again”, i *Frieze Magazine*, nr. 137, mars, 2011

Braun, Lili Marleen, Ali: Fear Eats the Soul og *Veronica Voss* (1982) og som forteller og seg selv i *Berlin Alexanderplatz* (1974). Truffaut, som var en mester i å blande livet og kunsten, gjorde det samme, og vi ser ham i mange av hans filmer, *The Man Who Loved Women* (1983), *Small Change* (1976), *The Story of Adele H* (1975), *Anne et Muriel* (1971), *Bed and Board*, *The Wild Child* (1970), *The Soft Skin* (1964), *The Army Game* (1960) og *The 400 Blows*. I *The Green Room* som inneholder mange selvbiografiske trekk, spiller han hovedpersonen Julien Davenne, men sterkest til uttrykk kommer det selvbiografiske i *Day for Night* (1973), der Truffaut spiller en filmskaper. Tsai spilte, som nevnt i oppgavens innledning, i sine første teaterstykker, men har trukket seg tilbake som skuespiller siden. Han opptrer heller indirekte gjennom sitt alter-ego Kang.

Fassbinder, Truffaut, Fellini, Antonioni og Tsai, er i sine arbeider involvert i hele filmskapelsesprosessen der de skriver manus, regisserer, filmer, redigerer og opptrer selv (Fassbinder og Truffaut) eller i form av et alter-ego (Fellini, Antonioni og Tsai) og gjennom selvrefleksiv narrasjonell kommentar (alle). Felles har de også en selvbevisst lek med filmsjangere. Fanny Ardant (*Confidentially Yours*) og Jeanne Moreau (*The Bride Wore Black*), spilte flere *femme fatale* roller i Truffauts filmer, der han inspirert av Hitchcock lekte med thrillersjangeren, noe Fassbinder og Antonioni også gjorde. Flere av scenene i *Face* foregår i de mørke, trange og klaustrofobiske gangene i undergrunnen til Louvre. I en scene ser vi Fanny i en heis på vei ned i undergrunnen med et hjortehode. En absurd situasjon i seg selv som gjøres mer interessant gjennom kameraets plassering og scenens innramming. Kameraet er plassert slik at vi ser en tom mørk gang i forgrunnen og heisen i bakgrunnen, den mørke gangen fungerer som en mørk ramme rundt heisen, som får den til å fremstå som et bur eller et fengsel, der Fanny er fanget med et dyrehode. Kanskje er buret et symbol på ensomheten og jobben hun er fanget i som krever hennes fulle tilstedeværelse til enhver tid. I filmen løper hun desperat rundt, skriker og diskuterer i telefonen, kjemper med en snøkanon, leter etter en sko, en hjort eller Antoine. Filmens selvbevisste blikk på kunst- og filmproduksjon og en dokumentasjon av denne prosessen, er en okkupasjon og tematikk Tsai deler med de to europeiske autuerene Truffaut og Fellini, som laget hver sin film om filmskaperen og de ulike problemene som oppstår i den kreative prosessen, både profesjonelt og privat. I Truffauts *Day for Night* spiller Truffaut selv en filmskaper som møter på masse

problemer under innspilling. I Fellinis *8 ½* (1963) spiller Marcello Mastroianni Fellinis alter-ego, en filmskaper på randen av personlig og profesjonelt sammenbrudd.

3.3.6.3. Hybrid av kunstformer – maleri, mote, performance- og installasjonskunst²⁴⁶

I tillegg til de intertekstuelle referansene til den franske nybølgen og eget filmunivers, som viser et selvrefleksivt forhold til filmmediet, filmteori og filmhistorie, viser Tsai i *Face* som jeg tidligere har berørt også et bevisst forhold til andre kunstuttrykk. Dette opptrer direkte i form av adaptasjonen av Salome, som teater og opera, og i form av intertekstuelle referanser til malerkunst og mote. Det opptrer også mer indirekte i et film- og kunstuttrykk som har fellestrekk med maleri, performance og installasjon. Å inkludere og forholde seg bevisst til andre kunstformer og uttrykk er som jeg tidligere har redegjort for en av karakteristikkene ved *avant-garde* og eksperimentell film. Malerkunsten, i form av da Vincis malerier, og mote, i form av Lacroixs design, er to kunstuttrykk filmen forholder seg eksplisitt til, og som jeg i det følgende vil se nærmere på.

Madonna i grotten (1483), *Madonna og barnet med St. Anne* (1508) og *Johannes Døperen* (1513-1516), alle kjente malerier av da Vinci, er til stede som intertekstuelle referanser i en av filmens siste scener. De trer frem, dog på avstand og uklare, i scenen der Antoine klatrer ut av en luke fra undergrunnen av Louvre og opp i et av museets gallerier med da Vincis viktige verker. Utkledd som kong Herodes er han relatert til døperen Johannes, som er representert og tolket av da Vinci i to av galleriets malerier. *Madonna i grotten* var et banebrytende verk i høy- og senrenessansen, der Leonardo forener Jomfru Maria, døperen Johannes, Jesubarnet og engelen i en pyramideform. I *Madonna og barnet med St. Anne*, som er kjent for sin eksperimentering med og bruk av sfumato og *chiaroscuro*²⁴⁷, leker Jesusbarnet med et lam, mens Jomfruen forsøker å holde

²⁴⁶ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 9 "Kunst og filmhybrid- Maleri, installasjon, performance, mote og musikal i Face"*, side 12-14.

²⁴⁷ *Sfumato*, som kommer fra det italienske ordet for røyk, *fumo*, er en avansert malerteknikk der man mykner opp kantene og visker ut et objekts konturer for gi maleriet en økt følelse av liv og bevegelse. Leonardo brukte teknikken i maleriets skyggeområder, noe som gav de en røykfylt og mystisk kvalitet.

skikk på ham. Lammet symboliserer lidenskapen, som også er et viktig tema i *Face*. I scenen med maleriene er Antoine på flukt fra Fanny, som han har forelsket seg i under filmens innspilling. Han har latt seg forføre som Herodes/Antoine, ironisk nok av Fanny, som spiller dronning Herodias, men som også spiller en versjon av seg selv som Kangs franske produsent, og som han i virkeligheten har et personlig forhold til gjennom deres felles link til Truffaut og fransk film. Lidenskapen mellom de to utspiller seg dermed i tre lag, som bidrar til filmens tvetydighet og kompleksitet, i rollene som Herodes og Herodias i Salome, i rollene som Antoine og produsent Fanny, og mellom de to franske skuespillerne Jean Pierre Leaud og Fanny Ardant som gamle venner og kolleger i virkeligheten. *Johannes Døperen* var da Vincis siste mesterverk, der døperen peker opp mot himmelen og smiler på en tvetydig og mystisk måte som har blitt sammenliknet med Mona Lisas smil. Grunnet da Vincis mesterlige bruk av *chiaroscuro*, ser døperen ut til å tre ut av mørket, da han er det eneste opplyste i mørket som omsvøper ham. Bruken av lys og skygge, i form av lysets tildekkende og avdekkende rolle, og uttrykk av følelsesmessige stadier, var kjernen i et maleri for da Vinci, der han med egne ord søkte å fremstille ”man and the interiors of his soul”. Der han så på det første som enkelt, var det andre utfordringen, ”for it must be expressed by gesture and the movements of the limbs”. Her har vi kjernen i også Tsais verker, der bevegelsene og ansiktsuttrykkene søker å vise karakterenes følelsesmessige tilstand med lite eller ingen dialog og dramatisk innhold. Videre søkte da Vinci å vise ”the invisible substance surrounding things”. Tsai gjør i scenene med morens gjenferd, det usynlige synlig og konkret, der hun opptrer i samme fysiske form som filmens levende karakterer. Det usynlig-gjøres her synlig, på en subtil måte, som virker naturlig. Fanny og Kang kjenner hennes tilstedeværelse og vi ser denne tilstedeværelsen som de føler den.

Ifølge kinesisk kunstteori, er det høyeste målet i det kinesiske maleriet å gjengi en spirituell heller enn en fysisk likhet i form av essensen av formen i representasjonen av mennesker. Målet er ikke en sann gjengivelse av objektene, men heller et perspektiv som transcenderer det individuelle.²⁴⁸ Tross sin tilhørighet til renessansen i sitt fokus på korrekt gjengivelse av form og en konkret gjengivelse av en spesifikk tid og bestemte

Chiaroscuro er en malerteknikk som ble oppfunnet av Leonardo, der kontrasten mellom lys og mørke er brukt for å fremstille form (Mary Acton, *Learning to look at paintings*, 1997, side 58-60).

²⁴⁸ Ehrlich og Desser, *Cinematic landscapes*, 1994, side 45-47

historiske karakterer, kan da Vinci sies å ha felles med det kinesiske maleriet, det tidløse preget, og det spirituelle i maleriets transcenderende kvalitet. Sterkest til uttrykk kommer det i *Johannes Døperen*, som i sin tvetydighet heller enn en bestemt person samtidig er et barn og en gammel mann, feminin og maskulin, menneskelig forførende og sensuell og mytisk hellig og utilgjengelig.

Scenen med ”The star” og Norman, der de omfavner og kysser hverandre i mørket, kan sammenliknes med *Johannes Døperen* av da Vinci i forhold til bruken av *chiaroscuro*. Her trer også karakterene ut av mørket som omfavner dem. Flere av filmens scener ser ut som filmatiske malerier og kunne vært malerier. Salome, naken i parken med hjorten, som ”Hjorten og skogens gudinne”. Salome som går gjennom vannet i en rød kjole og leter etter døperen Johannes som ligger naken på en flåte i vannet undergrunnen, som ”Salome og døperen Johannes på en flåte”. Regissør Kangs ansikt tildekket av snø, som ”Frosset ansikt”, eller bare ”Ansikt”.²⁴⁹ Der ”Hjorten og skogens gudinne”, viser Salomes myke, sensuelle, men uredde side, viser ”Salome og døperen Johannes på en flåte”, hennes samtidige femme fatale og myke, sensuelle side. Scenen med det frossete ansiktet til Kang, oppsummerer filmens hovedfokus og tittel, ansikter og alle Tsais filmers dokumentering av og bevaring av Kangs ansikt, som i denne scenen dekkes av snø, og dermed bokstavelig talt fryses ned. Det faktum at ansiktet dekkes til av kunstig snø produsert av en snømaskin, kan videre vise til og være et bilde på filmmediets kunstighet og det mekaniske i filmprosessen. Det kan også tolkes som et bilde på og en indirekte kritikk av filmsensur, da ansiktet med Tsais egne ord: ”Representerer den en frie kunstens sjel”.²⁵⁰ Her dekkes det til og skjules av snøen. I en av filmens siste scener i fryseren med Salomes dans og den lidende døperen Johannes, ser vi med de to filmatiske maleriene vi kan kalle for ”Salomes dans” og ”Salomes kyss”, enda et eksempel på filmens maleriske uttrykk.²⁵¹

I Antoinets siste scene i filmen, ser vi Jean Pierre i da Vinci galleriet i Louvre. Han kommer ut av et hull i veggen som grunnet dets form kan ses på som en metafor for filmens lerret. Dermed kan scenen også ses på som en metafor på Jean Pierres evne til å

²⁴⁹ Se *Vedlegg: Billedmateriale*, Kap 9 ”Kunst og filmhybrid- Maleri, installasjon, performance, mote og musikal i *Face*”, side 12.

²⁵⁰ Tsai, på pressekonferanse i Cannes, oversatt fra engelsk, 23. mai, 2009

²⁵¹ Se *Vedlegg: Billedmateriale*, Kap 9 ”Kunst og filmhybrid- Maleri, installasjon, performance, mote og musikal i *Face*”, side 13.

tre ut av lerretet, grunnet sin levende og naturlige spillestil, skapt av improvisasjon og intuisjon. Antoine/Jean Pierre trer her ut av en virkelighet og over til en annen virkelighet, fra en illusjon til en annen illusjon, fra filmen til museets univers. I galleriet står han ved siden av da Vincis malerier og fremstår selv som et kunstverk i sitt kostyme. I en film som gjør maleriene levende og skuespillerne til kunstverk.²⁵²

Koreografien av dansenumrene, som forener mange kulturer og språk ved at spansk og kinesisk mimes av en fransk modell og skuespiller i regi av en taiwansk filmskaper, er gjort av Philippe Decouflé. Flere av kostymene, som spiller en viktig rolle i Tsais film, der det visuelle er dominerende, er designet av den franske ikoniske moteskaperen Christian Lacroix. I den konseptuelle motefilmen *The Hole* regissert av Tsai for den taiwanske designeren Johan Kus 2011/12 høst- og vinterkolleksjon, kan man se en tydelig relasjon til Tsais filmer i modellenes bevegelser og kroppsspråk, i *mise-en-scène* i form av tomme ganger og i eksperimenteringen med lys og skygger, der et sterkt og blendende lys preger filmen. Det blendende lyset i kombinasjon med modellenes sakte og krypende gange og undergrunnssetting gir en klaustrofobisk følelse som minner om den klaustrofobiske stemningen i scenene i Louvres undergrunn i *Face*. Tsai forener, i sitt *kunst- og filmhybrid*, mote med dans, musikk, teater, maleri, performance, installasjon og film. Han setter fokus på den rollen mote og design spiller i film, sfærer som ellers regnes for å være utenfor kunsten, på samme måte som film, der man snakker om ”visuell kunst og film”, men film er en visuell kunst, som mote er en visuell kunst. Problemet er at det kommersielle dominerer i begge disse bransjene, og dermed også det kyniske og overfladiske. Tsai forsøker å bringe filmen tilbake til sin opprinnelse og det både film og mote egentlig burde handle om, å skape kunst. Ved å bringe film og mote inn i Louvre, likestiller han disse visuelle kunstformene med maleriet. Tsai har uttalt at han hadde en drøm som ble en film, og det fremstår *Face* også som. For her føres Fanny og Jean Pierre for første gang sammen på lerretet, to av Truffauts viktigste skuespillere. Her møtes alle hans gjengående skuespillere fra Taiwan og Truffauts gjengående skuespillere fra Frankrike.

²⁵² Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 9 “Kunst og filmhybrid- Maleri, installasjon, performance, mote og musikal i Face”*, side 14.

Laetitia bringer i sin tolkning av Salome sammen de to ellers adskilte rollene det er å være modell og skuespiller, ved å samtidig være et ikon, et symbol, en modell, en skuespiller og en privatperson. Hun bærer Lacroixs design sensuelt, elegant, selvsikkert og stolt i det ene øyeblikket, for så å opptre ukomfortabel, usikker, og nevrotisk i det neste øyeblikket. I det første sang- og dansenummeret ser vi Laetitia i en hvit kort kjole med hette av pels som omkranser hodet som en glorie, dette kostymet er hentet fra Comédie-Française, Frankrikes nasjonalscene. Kjolen er kort, noe som gir den et lekent og frekt preg og som passer godt med sangtekstens lette og lystige preg og Laetitias flørtende fremføring, men den har som alle kreasjonene hun bærer, også et klassisk og historisk preg. I det tredje sangnummeret, også på kinesisk, er Salome ikledd en rød kjole designet av Lacroix, med matchende røde lepper og rød neglelakk. Rød er en gjennomgående farge i Lacroixs kolleksjoner, en farge som passer godt til Laetitias tolkning av Salome som en sensuell *femme fatale*. I scenen med filmens tolkning av Salomes dans og halshuggingen av døperens hode, er Salome også ikledd en klassisk Lacroix kreasjon. Her bærer hun et slør, som er gjennomgående i flere av Lacroixs kreasjoner. Lacroix som har bakgrunn fra kunsthistorien, har laget kostymer til ballerter, operaer og teater i tillegg til sine kolleksjoner. I kreasjonen Laetitia som Salome har på seg i denne scenen, kan man se at inspirasjonen er hentet fra klassiske malerier av Salome, der hun ofte bærer et slør. Lacroix designer klær som har en glamorøs, luksuriøs og dramatisk estetikk og henter inspirasjon fra renessansen og maskeradeball. I scenen der hun går gjennom den klaustrofobiske og mørke gangen i Louvres fyringsrom, i den voldsomme og tunge kreasjonen, er Laetitia som Salome et perfekt bilde på Louvre, som et museum tynget av historie. Mote er dermed representert i form av flere elementer i filmen. Et element er Salomes rolle som kilde til inspirasjon for motekreasjoner. Et annet element er Laetitias bakgrunn som en internasjonal modell, der hun har jobbet for store navn som Yves Saint Laurent, Chanel, Roberto Cavalli og Vivienne Westwood, og vært på over 100 magasinfor sider. Et tredje element er Laetitias tolkning av ”The star” og Salome der hun blander sitt uttrykk som skuespiller og modell. Laetitia ble i 1999 utvalgt til å være modell for den nye bysten av Marianne, det allegoriske symbolet på den franske republikk. Tidligere modeller for bysten er blant annet Brigitte Bardou og Catherine Deneuve. Et fjerde element er Lacroixs sentrale rolle i moteverden som en

kjent fransk motedesigner og hans design av kostymer og kreasjoner i filmen, der scenene og bildene med Laetitia i Lacroixs design kunne vært selvstendige motefilmer og motefotografier. Lacroix er en kunstner som bruker motekreasjoner som sitt uttrykk, som Tsai bruker film, som Decoufle bruker dans, som Fanny, Jeanne, Nathalie, Jean Pierre, Laetitia og Lee bruker skuespill, og sammen skaper de kunst.²⁵³

I kortfilmen *Walker* kan man se tydelige fellestrekk med performancekunst. Den 25 minutter lange filmen består av at Lee, utkledd som en munk, beveger seg gjennom Hong Kongs folksomme og hektiske gater i et ekstremt og nærmest umenneskelig sakte tempo, og kan sies å være en dokumentert performance. Munken, spilt av Lee, går med bøyd hode hele tiden og ser ut til å være i fordypet konsentrasjon og meditasjon. Hver tagning varer i gjennomsnitt over ett minutt og verket er i seg selv en meditasjon over det å gå og bevege seg fra et punkt til et annet, noe vi ikke tar oss tid til å tenke over i hverdagen fordi vi alltid haster avgårde og fordi trafikk, støy og reklame konstant konkurrerer om og krever vår oppmerksomhet. Munken får oss til å tenke over vårt forhold til tid og utfordrer mer enn noen av Tsais tidligere verker tålmodigheten til publikum. *Walkers* paradoks, paradokset som finnes i alle Tsais verker, er den absurde og sorte humoren som sameksisterer med det stille og dvelende. I hele verket er munken dokumentert i omgivelser som står i stor kontrast til hans meditative gange. I en scene ser vi ham gå ned noen neongrønne trapper med en pose i hånden. I en annen scene ser vi ham gå forbi en gigantisk stor plakat av en halvnaken, muskuløs modell. I den siste scenen, som fungerer som et brudd i filmen, har han kommet seg hjem og tar en bit av en burger, i et like langsomt tempo.²⁵⁴ Scenene der Laetitia dekker vinduene med teip i *Face*, kunne vært en isolert performance, både grunnet sitt fokus på det minimalistiske i lysets endringer i et rom som blir gradvis mørkere og i fokuset på utførelsen av en handling fra begynnelse til slutt. Laetitia utfører disse scenene i et nevrotisk og repeterende tempo, der hun virker besatt av å dekke hver minste lille flekk av lys med den sorte teipen. Som *Walker*, krever denne scenen tålmodighet i sin dveling, der alt som skjer er at en usminket Laetitia teiper og teiper, mens hun røyker i den flere minutter lange statiske og stille scenen. Om denne stillheten og stillstanden, skriver Andrew Chan

²⁵³ Informasjon om Laetitia Casta og Philippe Decouflé fra IMDB. Nettside: <http://www.imdb.com/>. Informasjon om Lacroix. Nettside: <http://nymag.com/thecut/fashion/designers/christian-lacroix/>.

²⁵⁴ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 12 "Walker (2012-) og Only You (2011)"*, side 17.

(2011). "As is so often the case in Tsai's more uninviting works, navigating through aimless stretches of silence and stasis is simply the prerequisite for sniffing out the hints of clarity (and sometimes even grace) ahead."²⁵⁵

Performanceuttrykket kan også ses i de absurde og humoristiske scenene i hans filmer, som scenen der Kang er i interaksjon med en vannmelon i *Vive L'amour* og scenen der Antoine sier et buddhistisk *OM* mantra mens han begraver fuglen Titi i *Face*. En performance er som jeg tidligere har nevnt en idé gjengitt fysisk. Ideene som gjengis fysisk i *Face* er fysisk isolasjon, metafysiske forbindelser, døden, illusjon, filmhistorien, kunsthistorien, sammenblendingen av livet og kunsten og dharmas sannheter. Scenen der Kangs ansikt gradvis dekkes til av snø kan ses på som en performance som uttrykker døden, metafysiske forbindelser, et forsøk på det permanente og filmens kunstighet og illusjon. Scenen der Normans ansikt er gipset og får lukte på Kangs hånd, en røyk og en matrett, kan også ses på som en performance i oppmerksomheten den gir til våre delte fysiske og grunnleggende behov, næring og nærhet. Samtidig uttrykker den også gjennom det gipsede ansiktet, som scenen med Kang, kunstens forsøk på å bevare. Tsais performanceuttrykk kan ses i sammenheng med hans bakgrunn i *avant-garde* teateret og fortsettende praksis innenfor det eksperimentelle teateret. I den eksperimentelle teateroppsetningen *Only you* (2011), befinner karakterene seg i et tomt ørkenlandskap på scenen i form av rød sand. Scenens *mise-en-scène* kan utifra beskrivelsene jeg har lest og bildene jeg har sett av oppsetningen, minne om landskapet i Antonionis *Red Desert*. Den rød sanden på scenen har sammen med en ellers mørk bakgrunn, erstattet det urbane landskapet i Tsais filmer og forsterker karakterenes ensomhet, tomhet og fravær. Stykket foregår i et lite black-box-rom, en form Tsai selv var med på å skape i Taipei på 1980-tallet, ved å starte det eksperimentelle teateret Xiao Wu Theater. Her skrev og regisserte han en rekke minimalistiske stykker, som har blitt satt opp på nytt regelmessig i Taipei siden. I en artikkel i forbindelse med Tsias teateroppsetning *Only You*, der Tsais faste skuespillere Lee Kang-sheng, Yang Kuei-mei og Lu Yi-ching spilte i hver sin monolog- og dramaoppsetning tre kvelder på rad, skriver Andrew Chan om kontinuiteten i Tsais kunst i tematikk og stil. Han trekker her frem

²⁵⁵ Andrew Chan, "Ecstatic Nostalgia: New Theater Work by Tsai Ming-liang", i *Mubi Notebook*, 5. desember, 2011

fremstilling av rå følelser, mennesker i intime og hverdagslige settinger, stillhet, stillstand, nostalgi, aldring, sykdom og død, fravær av forsoning og kjærlighet, bevisstgjøringen om seerens voyeristiske posisjon og de ulike lagene av realisme.²⁵⁶ ”The past decade has been a gradual opening up toward different layers of reality—the surreal, the sociopolitical, the glamorous, the deeply sentimental—and *Only You* is an extension of this maturing and mellowing out.”²⁵⁷

Speilene i Tuileries-parken, der hjorten og Antoine vandrer rundt og som utgjør bakgrunn for det første sang- og dansnummeret. Sølvkulen, hjorten og den snurrende skiven, som utgjør bakgrunn for det andre sang- og dansnummeret. Begge disse settingene i filmen, kunne også ha fungert som isolerte installasjoner i alt de uttrykker og symboliserer. Fryseren med kjøtt, isbitposer og kroker, der Salomes dans foregår, kan ses på som et kombinert installasjon, performance og et filmatisk maleri i sitt uttrykk. På spørsmål om Tsai ser på *Visage* som en installasjon i tillegg til å være en film, svarer Tsai:

There are installation elements to *Visage*: it’s actually using film to do installation art. I believe that if film is shown in museums it might separate it from the market and return to its original purpose as art. Film has to be reasserted as an aesthetic medium. Artists don’t see film directors as fellow artists or respect them as such; by introducing film into museums, it will provide them with greater creative freedom and garner directors more deserved respect.²⁵⁸

I Vito Acconcis performance *Centers* (1971), plasserer han seg mellom kamera og monitoren og peker mot sentrum av monitoren, mot seg selv og publikum, noe som inkluderer publikum i hans synsfelt. Dette skaper en dobbelthet og en blanding av kunstnerens og publikums roller, som stiller spørsmål ved og skaper usikkerhet rundt hvem som er det ”virkelige subjektet” i denne performansen og dette møtet.²⁵⁹ I *Face*, der livets og filmens roller blandes, blir man på samme måte usikker på og bevisstgjøres ikke bare doble, men multipliserte roller, der Kang fremstår som en filmskaper, Tsais alter-ego, som døperen Johannes og til slutt som ”seg selv”. Det buddhistiske ordtaket: ”Flower in the mirror, moon in the water”, beskriver ifølge Tsai selv filmens budskap i en

²⁵⁶ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 12 “Walker (2012-) og Only You (2011)”*, side 17.

²⁵⁷ Ibid

²⁵⁸ Tsai, i intervju med Eric Morse, “Time & Again”, i *Frieze Magazine*, nr. 137, mars, 2011

²⁵⁹ Johannes Birringer, *Media and performance*, 1998, side 156

setning, da det handler om illusjon, speilets illusjon, filmens illusjon og livets illusjon og flere av filmens scener foregår i landskap med speil.

I filminstallasjonen *It's a dream*, som var del av Venezia Biennalens taiwanske paviljong i 2007, kan man se tydelige fellestrekk med filmenes univers. I verket, som består av en kortfilm integrert i en helhetlig filminstallasjon, blandes virkelighet og fiksjon ved at elementer fra filmen er til stede i rommet, nærmere bestemt seter fra en kinosal i filmen.²⁶⁰ “The idea is that people watching that film sit in the same seats shown on screen.”²⁶¹ Her får Tsai mulighet til å bringe sitt prosjekt, der livets virkelighet møter filmens fiksjon, enda videre, gjennom installasjonens fysiske kvalitet, faktiske stoler i et faktisk rom, er de samme stolene som filmens skuespillere sitter på. Her blir vi bokstavelig talt en del av fiksjonen og fiksjonen en del av virkeligheten. Noe som igjen får oss til å stille spørsmål ved hva som er virkelighet og hva som er fiksjon. Lee Kang, er med i også denne filmen, for som Tsai har sagt med egne ord gang på gang, er Kang ikke bare utgangspunktet for hans film og kunst, Kang er hans film og kunst. ”Eventually, I realized I couldn't pull the camera away from his face. Observing this face became something very joyful in filmmaking. Without this face, I don't want to make films any more.”²⁶²

I forbindelse med visningen av hans nyeste langfilm *Stray Dogs* under filmfestivalen i Venezia, skal Tsai i flere intervjuer ha sagt at dette var hans siste langfilm. Men selv om han skulle være ferdig med film i formatet langfilm/fiksjonsfilm, er han langt i fra ferdig med å lage film og kunst. Tsai har hele veien jobbet med flere prosjekter parallelt og uavhengig av hvilket medium han uttrykker seg gjennom, teater, film eller installasjon, så er det utført med samme kunstneriske uttrykk og visjon. Han begynte, som omtalt i oppgavens innledning, sin kunstneriske karriere i teateret og det var her han formet sitt eksperimentelle og særegne uttrykk: en minimalisme og det man kan kalle en ekstrem naturalisme i sameksistens med det fantasifulle, surrealistiske og absurde. Videre har det i alle Tsais verker, innenfor alle kunstformene, vært et fokus på kroppen og kroppspråket, i form av kroppens bevegelser, plassering i rommet og i utføringen av hverdagslige og intime gjøremål fra begynnelse til slutt. Dette er

²⁶⁰ Jessop, ”Moviemaking of a Different Sort”, i *New York Times*, 27 desember, 2010

²⁶¹ Ibid

²⁶² Tsai, i “Tsai Ming-liang on Lee Kang-sheng”, i *Faces of Tsai Ming-Liang*, 2009

karakteristikk som knytter han til performancekunstspråket, og som er tilstede i den nylige teateroppsetningen *Only you* fra 2011 og det pågående eksperimentelle kunstprosjektet *Walker* bestående av flere kortfilmer som dreier seg rundt en munks pilegrimsreise. Ved å bevege seg over i andre formater beveger han seg ikke bort fra film, men fortsetter et livslangt kunstprosjekt i andre former. For øyeblikket jobber han med *Walker* prosjektet, der han kombinerer performancekunst og film i et kortfilmformat og kanskje vil han fortsette å jobbe i dette rommet mellom performance, teater, installasjon og film, der noe resulterer i en teateroppsetning eller performance, noe i en kortfilm og noe i en installasjon, kanskje også maleri? Som Francis Bacon har uttalt: ”I would have been a director if I wasn't a painter”.²⁶³ Tsai Ming-liang kan ha laget sin siste film innen langfilmformatet, men han har ikke laget sitt siste kunstverk og heller ikke sin siste film, noe *Walker* prosjektet er et levende bevis på.

3.3.6.4. Avslutning – forener kunsten og livet

Filmens siste scene, filmet i totalutsnitt med dybdefokus og vidvinkel, består av en lang, dvelende og statisk tagning ved dammen i Tuileries-parken. Man ser to sortkledde og anonyme skikkelser, som virker små i forhold til sine omgivelser. Etter hvert skjønner man at den ene er Tsai Ming-liang, den egentlige filmskaperen bak verket. Den andre er hans muse Lee Kang-sheng.²⁶⁴ Dammen, som dominerer bildet, er formet som en sirkel og fungerer som et vannspeil som speiler landskapet, fuglene og trærne. Speilet og vannet, som har vært gjennomgående symboler i filmen, møtes her i en perfekt harmoni. Tomme stoler omgir dammen, og med unntak av Tsai og Lee, er det ingen mennesker å se. Scenen er derfor, som flere av filmens scener, preget av tomhet og stillstand. De tomme stolene kan sies å representere de døde auteurene, malerkunstnerne og forfedrene, som Tsai søker å bevare. Hjorten er også tilstede, og samlet kan hjorten og vannet symbolisere livets opprinnelse og livet sirkel. Sett i sammenheng med *What time is it over there?*, der den samme dammen i Tuileries-parken er utgangspunkt for filmens siste scene, der Shiang møter Kangs far på sin reinkarnasjonsreise, forsterkes og underbygges symbolikken om livets sirkel og den flytende grensen mellom liv og død. Duen er også et

²⁶³ Francis Bacon, i *Film, art and new media*, 2012, side 221

²⁶⁴ Se *Vedlegg: Billedmateriale, Kap 10 “Selvrefleksiv film og hyllest til Truffaut og den franske nybølgen i What time is it over there? og Face”*, side 16

viktig element i den siste scenen, der duene er samlet i store flokker. Duen, som samtidig symbol på skaperkraft, budbringer og den hellige ånd, utgjør sammen med hjorten og vannspeilet et samlende og oppsummerende symbol på filmens helhetlige tematikk og budskap. En selvbevisst film om det å skape kunst og en hyllest til film og kunst. En film der livet og kunsten, kristendommen og buddhismen, østen og vesten, Tsai og Truffaut, Kang og Antoine, og døden og livet, ikke bare møtes, men forenes. Tsai Ming-liang viser seg her for første gang foran kamera, som den egentlige filmskaperen, der han regisserer Kang i hvordan han skal lokke til seg hjorten. ”Kang” og ”Slow”, sier han, og det er ikke tilfeldig at han sier disse to ordene. For selv om vi ser ham på avstand og rollen er ukreditert, så er det tydelig at det er Tsai vi her ser i sin kreative prosess, i regi av sin muse og sitt alter-ego Kang, der han dirigerer ham til å bevege seg sakte. Filmen får med denne scenen enda et lag, som en dokumentasjon av den egentlige filmminnspillingen, Tsais virkelighet. Dermed har vi nå tre lag av virkeligheter å forholde oss til, Tsais virkelighet og den egentlige filmminnspillingen, filmens virkelighet og regissør Kangs virkelighet i filmen i filmen. Ved å bringe inn sin egen virkelighet og vise seg som skaperen av verket, likestiller Tsai livets virkelighet med filmens virkelighet. Det at Tsai og Lee er samlet og opptrer sammen foran lerretet, kan tolkes som Tsais forsøk på å vise oss at det er Tsai og Lees samarbeid som er utgangspunktet for denne og alle Tsais filmer og sammen skaper de film og kunst. ”To my mother”, står det med kinesiske tegn i filmens sluttbilde. En fin avslutning på en film som blander kunsten og livet. Moren til Tsai, ble på samme måte som Kangs mor i filmen, alvorlig syk og døde under arbeidet med manuset til *Face*. Den brutale virkeligheten brøt inn i filmens drømmevirkelighet og Tsai lot den bli del av filmens fiksjon. Faren til både Tsai og Lee døde i forkant av og var utgangspunktet for *What time is it over there?*.

Ved å gi rom for improvisasjon og la egne livshendelser ta del i filmens univers, oppløser Tsai skillet mellom sitt personlige liv og filmen. Filmen blir dermed som livet, fylt av absurditeter og uforutsigbare hendelser vi ikke har kontroll over. Paradokset oppstår ved at det uforutsigbare og frie tross alt foregår i et begrenset og kontrollert univers, filmens univers og Tsais univers. *Face* er ikke bare den mest selvbiografiske filmen han har laget, men den kan ses som multikunstneren Tsai Ming-liangs selvportrett, da den favner og visualiserer alle hans tanker om filmen, kunsten og livet.

4. Konklusjon

4.1. *Tsai filmatiske univers – en kontinuerlig og hybrid metafiksjon*

Som jeg har søkt å vise med denne oppgaven gjennom analysene av *Vive L'amour*, *What time is it over there?* og *Face*, er Tsais filmspråk preget av fornyelse og eksperimentering som skiller enkeltverkene, men også en intertekstualitet som opererer på tvers av verkene, der enkelte stilistiske og tematiske elementer repeteres. Dette gir Tsais filmatiske og helhetlige kunstneriske virke en kontinuitet.²⁶⁵

Heller enn å se på Tsais verker som selvstendige enheter, kan de med fordel ses på som en sammenhengende serie. Jeg har i oppgaven analysert de tre filmene som en kontinuerlig metafiksjon der han utforsker et univers i evig bevegelse. "A series of variations and extensions of a single fluctuating, porous, and hybrid meta-fiction."²⁶⁶ Filmene er fylt av intertekstualitet, noe som bidrar med et ekstra lag av mening for de som har sett alle filmene. Intertekstualiteten er ikke bare der som en sekundær referanse for referansens skyld, men har en primær funksjon og innvirkning på filmenes helhetlige fundamentale mening. Jeg tolker Tsais filmer som livet selv, tro mot buddhismens eksistensielle sannhet, der alt er i stadig bevegelse og forandring. Livet er som Tsais filmer og kunstverker, biter og deler av en kontinuitet, der fortiden hjemsøker oss og samfunnet stadig er i forandring, men uten en endelig slutt. De tre filmene slutter midt i en handling, uten forløsning, fylt av tvetydighet og mulige tolkninger, men med en transcenderende og metafysisk kvalitet som forbinder dem. May gråter på en benk i en park i Taipei (*Vive L'amour*), Shiang gråter på en benk i en park i Paris, mens farens gjenferd vandrer mot Pariserhjulet (*What time is it over there?*), Tsai og Kang leter etter hjorten i den samme parken og ved den samme dammen som Shiang og farens gjenferd møtes (*Face*).

²⁶⁵ Ma, *Melancholy drift*, 2010, side 85- 86

²⁶⁶ Ibid, side 90

Rather, the very idea of time set forth by Tsai contravenes any sense of a linear logic of succession. In reminding us of the radiating powers of a restive past in contact with the present, it opens our eyes to the transformative possibilities imbedded in this tradition.²⁶⁷

Tsais bevisste bruk av åpne og tvetydige filmer som inngår i en kontinuerlig hybrid metafiksjon, heller en individuelle enheter lukket om seg selv, kan sies å henge sammen med hans tanke om en verden og et samfunn i evig forandring, der enhver endring må gjennom en fase med forvirring og tilpasning før fornyelsen er integrert. Tsai demonstrer transformasjonen vi er vitne til i det globale samfunnet, og dets utfordringer, konflikter og nye muligheter, heller enn å kritisere. Det er med bakgrunn i det tvetydige og ikke-dømmende at jeg tolker Tsais filmspråk som poetisk fremfor politisk med en vertikal investering som fokuserer på hva noe betyr og hvordan noe føles i kontrast til et horisontalt fokus som er handlingsorientert. Han fremviser og skildrer livets evige utfordringer og konflikter knyttet til identitet og det å være menneske.

4.2. En auteur og kunstfilmskaper – viderefører, utfordrer og fornyer praksisene

Tsai lager, som jeg har søkt å vise gjennom denne oppgaven, nyskapende, paradoksale, hybride, poetiske og personlige kunstfilmer. Ifølge Frederic Jameson, står Tsai som en av de siste ”great auteurs, who seem to renew the claims of high modernism in a period in which that aesthetic and its institutional preconditions seem extinct”.²⁶⁸ En påstand jeg, med bakgrunn i mitt inngående studie av Tsai der jeg har sett han i forhold til auteur-, *avant-garde*- og kunstfilmskaperkriterer og som det kommer klart frem av denne oppgaven, sier meg klart enig i. Tsai har som jeg har vist i de komparative delene av analysen, knyttet til det globale, krysskulturelle og transnasjonale, en rekke fellestrekk med de store auteurene Antonioni, Truffaut og Fassbinder i både praksis og språk. Han har også en fellesokkupasjon med modernistene Kafka og Beckett i sin fremstilling av fremmedgjøring og absurditet. Ved å analysere Tsais verker i lys av et auteur-, *avant-garde*, kunst- og kunstfilmperspektiv, har jeg kommet frem til at Tsai bringer auteur- og kunstfilmpraksisen og språket videre, og viser en selvbevisst holdning til kunstfilm, kunst

²⁶⁷ Ibid, side 94

²⁶⁸ Ibid, side 77

og global filmkultur.²⁶⁹ Tsais filmatiske språk er et hybrid språk som henter inspirasjon fra både kunstfilm og populærkultur, innenfor både øst-asiatisk og europeisk tradisjon. Med utgangspunkt i denne bredden har Tsai skapt et unikt hybrid språk som er med på å utvikle kunstfilmens språk og utfordre filmens grenser. Tsai begrenser seg ikke til en spesifikk sjanger eller ramme, og på tross av at han kontroversielt bryter med populærkulturens narrativ, distanserer han seg ikke fra den, men bringer den inn i filmene. Denne tvetydige holdningen fører til en lek med sjangre, der han inkluderer dokumentariske virkemidler, *avant-garde*- og kunstfilmestetikk, elementer fra musikalen, slapstick-komedien, og refererer til og henter inspirasjon fra både amerikanske og asiatiske sjangre. Denne blandingen av høyt og lavt, bryter med den klassiske kunstfilmen og skaper et frigjørende og uhøytidlig filmspråk, der minimalistiske dvelende scener av et individ i ensomhet er etterfulgt av naive sang- og dansenumre og scener fylt med absurd humor. Felles for disse svært så kontrastfylte scenene er et fokus på kroppen og det visuelle, for både i musikalnumrene og de stille, og dvelende scenene er det kroppsspråket som er uttrykk for karakterens indre. Kroppen som kilde til kommunikasjon, kan både sees på som et uttrykk for kommunikasjonsbrudd, mangel på dialog og evne til å kommunisere, men også som et frigjørende brudd med den dialog- og handlingsbaserte filmen. Kroppen som utfører dagligdagse gjøremål, kroppen som danser, kroppen som har fysisk kontakt med andre kropper og fysisk komedie.²⁷⁰ Det kroppslige og intime aspektet ved filmene underbygges av Tsais kroppslige tilstedeværelse ved filmpremier og visninger, der han holder foredrag og har grått ved flere anledninger. På cafeen i Taipei møter han sine fans, både i uformell cafeprat som barista og på filmvisninger. Han har, som omtalt i researchdelen, innredet cafeen med egne personlige møbler, plater og bøker som har inspirert ham, og inviterer dermed fansen inn i sitt personlige univers. Tsai kan, som jeg har søkt å demonstrere med denne oppgaven, sies å representere en helhetlig og personlig kunst- og filmpraksis. Ved å gråte og møte publikum direkte, som et medmenneske, bryter han ned skillet mellom kunsten og livet, kunstner og publikum og personifiserer dermed det personlige aspektet ved kunstfilmskaper- og auteurpraksisen.

²⁶⁹ Ibid, side 77

²⁷⁰ Ibid, side 77-79

4.3. Multikunstneren Tsai Ming-liangs personlige kunst – og filmhybrid *Face*

Ved hjelp av sitt hybride språk fylt av intra- og intertekstuelle referanser til eget filmunivers, Truffaut og den franske nybølgen, vestlig malerkunst, *avant-garde* teater, kinesisk pop musikk fra 50- og 60-tallet og musikalen, alt pakket inn i Tsais versjon av Salome-myten i Paris, skildrer Tsai i *Face* en samtidig kultur og menneskelige tilstand, der transformasjon av samfunn og kunst er gjeldende. Her møtes fortid og nåtid, levende og død, gammel og ung, taiwansk og fransk kultur, Østen og Vesten og teater, film, maleri, musikk, dans, performance- og installasjonskunst.

Han bryter med den tradisjonelle filmformen og ideologien i kulturen for å skape sin egen autentiske subjektive bevissthet gjennom en radikal eksperimentering og dekonstruering av form og struktur. Hva er ekte? Hva er konstruert? Hva er realisme? Hva er film? Hva er kunst? er spørsmål som kan sies å være viktig for Tsai i *Face* og hele hans kunstneriske virke, og som han gjennom filmene jeg har analysert i denne oppgaven utforsker og søker å få oss til å utforske. Dette henger sammen med et ønske om at publikum hele tiden skal være bevisst på at det de ser er en film, et kunstverk, og at de derfor ikke skal absorberes i det de ser, men heller ha avstand til det. Filmenes minimaksimale uttrykk, i form av brudd og paradokser, der elementer som sang- og dansenumrene i *Face* med sin lidenskap og sitt lette musikalpreg, står i kontrast til den kompliserte behandlingen av det samtidige og kunst- og filmhistorie.

Tsai Ming-liangs filmer er, som jeg har søkt å demonstrere med denne oppgaven, unike og hybride kunstverk som inngår i hans personlige stil. Ved å forvirre og overraske oss, utfordrer filmene oss, hvilket igjen for oss til å reflektere over temaene de tar opp, på nye måter. Filmene snakker om vår kultur og våre liv, den komplekse moderne verden vi lever i og livet generelt, preget av paradoksale, tvetydige og bisarre situasjoner, som konstant overrasker og forvirrer oss og ikke har noen tydelig indikasjon på hvor de skal. Dette eksemplifiserer auteurens, kunstfilmens og kunstnerens overordnede agenda og funksjon, ikke klarhet og bekreftelse, men en mulighet til å tenke annerledes. Filmene er bygget opp av løsrevne og usammenhengende deler, og ikke et fastsatt plot. Ved å dissekere virkeligheten, fremstiller de drømmenes absurditet, og illustrerer hvordan uforutsigbare tanker dukker opp i hodene våre uten relasjon til hverandre eller i forståelig

sammenheng. Utelukkelsen av et konkret plot og dialog tillater oss å kunne vie oppmerksomhet fullstendig til det visuelle som foregår på lerretet, der den poetiske kvaliteten og dybdeforskningen av individuelle situasjoner, stemninger, landskap og karakterenes følelser, ansikt og kropper er hovedfokus. Det er de visuelle kvalitetene og en metafysisk virkelighet som bringer filmen fremover heller enn den narrative progresjonen og en ytre virkelighet. De personlige kunstfilmene til Tsai gir oss en estetisk opplevelse, som kan sees og levendegjøres på lerretet, men ikke forklares av rasjonell diskurs.

Ved å se de tre utvalgte filmene i forhold til hans øvrige filmverker og virke utover filmmediet, har jeg i mitt studie av Tsai søkt å favne helheten i hans kunstneriske univers, der kunsten møter livet. Da tidligere studier har vært del av generelle studier om taiwansk, kinesisk og asiatisk film eller konsentrert seg om *slow cinema*-tendensen, den kontemporære sosiale kommentaren, intertekstualiteten (*sinofrench* film) eller det seksuelle aspektet og kun noen få artikler berører hans multikunstnerpraksis, bidrar mitt prosjekt med noe nytt til studier om Tsai, men også samtidsfilmstudier.²⁷¹

Oppsummert er Tsai en innovativ auteur, kunstfilmskaper og multikunstner som beveger seg utover filmens grenser. Han bryter ned skillet mellom film og annen visuell kunst ved å operere på tvers av og forene sjangre og kunstuttrykk. Som en fullbyrdelse av sitt prosjekt og som et historisk vendepunkt for filmen, bringer han sin selvrefleksive og intertekstuelle *kunst- og filmhybrid Face* inn i Louvres samling, noe som likestiller filmen med maleriet og dermed bidrar til å bryte ned skillene mellom de ulike kunstartene.

²⁷¹ Denne masteroppgaven kan ses på som et forstudie til et større prosjekt om Tsai Ming-liang der jeg ser for meg en bok som samler og ser på alle verkene innen de ulike kunstuttrykkene. I forlengelsen av dette ser jeg for meg en utstilling viet til og satt sammen av Tsais verker innen film, installasjon og teater og en lengre dokumentar viet til hele Tsai Ming-liangs liv, kunst og virke.

5. Litteraturliste

- Acton, Mary. *Learning to Look at Paintings*. London/New York: Routledge, 1997.
- Abbas, Ackbar, i Wen Tian- Xiang, *Tsai Ming-liang and His Films (Tsai Ming-liang de xinling changyu)*. Taipei: Henxing Press, 2002.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Andrew, Dudley, i Rosalind Galt og Karl Schoonover. *Global Art Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Antonioni, Michelangelo, i William C. Pamerleau. *Existentialist Cinema*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Astruc, Alexandre. *The Birth of a New Avant-Barde: La Camera-Stylo ["Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo"]*. Originalt i "L'Écran française". 30. mars, 1948.
Tilgjengelig:
https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_0ld/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf
- Bacon, Francis, i *Film, Art and New Media*. Red. Angela Dalle Vacche. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Bartos, Bartek. *Film, a short art documentary about what film means for various film artists*, with Jan Troell, Guy Maddin, Jennifer Reeves, Peter Greenaway, Tsai Ming-Liang, Agnes Varda and Krzysztof Zanussi. Era New Horizons film festival. D.O.P Piotr Bartos, produsert av Agata Bartos, 2009.
- Berry, Chris og Fei Lu. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.
- Berry, Micheal. *Speaking in Images, Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Bondanella, Peter. *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Bordwell, David. "Transcultural Spaces: Toward a poetics of chinese films", i Emilie Yueh-yu Yeh og Sheldon H. Lu. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- Bordwell, David, i Jean Ma. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Bordwell, David. "The art cinema as a mode of film practice", i Catherine Fowler. *The European Cinema Reader*. New York: Routledge, 2002.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Bordwell, David. "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film" i *Film Quarterly*, nr. 55, utgave 3. University of California Press, 2012.

Bordwell, David, i William C. Pamerleau. *Existentialist Cinema*. Palgrave Macmillan, 2009.

Bordwell, David og Kristin Thompson. *Film History- An Introduction, Second Edition*. New York: McGraw-Hill, 2003.

Bharati, Swami Jnaneshvara. "OM Mantra and 7 Methods of Practice". *Traditional Yoga and Meditation of the Himalayan Masters*. Ingen dato.

Tilgjengelig: <http://www.swamij.com/index.htm>.
[8.9.2013]

Birringer, Johannes. *Media and Performance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

Buscombe, Edward. "Ideas of authorship", i *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Red. Berry Keith Grant. Malden, Mass: Blackwell, 2008.

Braathen, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum. *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*. Oslo: Gyldendahl Norsk Forlag AS, 2000.

Camper, Fred, i William Verrone. *Adaptation and the Avant- Garde*. London: Continuum, 2011.

Chan, Andrew. "Ecstatic Nostalgia: New Theater Work by Tsai Ming-liang". *Mubi Notebook*. 5. Desember, 2011

Tilgjengelig: <http://mubi.com/notebook/posts/ecstatic-nostalgia-new-theater-work-by-tsai-ming-liang>
[1.8.2013]

Chow, Rey. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment*. New York: Columbia University Press, 2007.

Deren, Maya. *Essential Deren: Collected Writings on Film*. New York: McPherson and Company, 2005.

El Hadi, Jazairy. "Cinematic Landscapes in Antonioni's L'Avventura". *Journal of Cultural Geography*, nr. 26, utgave 3, oktober, 2009: 349-367.

Ehrlich, Linda C. og David Desser. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin, Texas : University of Texas Press, 1994.

Fainaru, Dan. "Face". *Screen Daily*. Mai, 2009.

Tilgjengelig: <http://www.screendaily.com/reviews/europe/features/face/5001695.article> [8.9.2013]

Fish, Allan. "Visage – 2009, Tsai Ming-Liang". *Wonders in the Dark*. Juni, 2011.

Tilgjengelig: <http://wondersinthedark.wordpress.com/2011/06/07/visage-2009-tsai-ming-liang/> [8.9.2013]

Flanagan, Matthew. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. University of Exeter, 2012.

Fowler, Catherine. *The European Cinema Reader*. London: Routledge, 2002.

Girgus, Sam B. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Goldberg, RoseLee. *Performance: Live Art since the 60s*. New York: Thames & Hudson, 1998.

Grønmo, Sigmund. *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Bergen: Fagbokforlaget, 2004.

Hanh, Thick Nhat. *The Heart of Buddha's Teaching Transforming Suffering into Peace, Joy, and Liberation*. Broadway Books, 1999.

Hitchcock, Peter. "Taiwan fever", i *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*. Red. Tan See-Kam et.al. Philadelphia: Temple University Press, 2009.

Hong, Guo-Juin. *Taiwan Cinema- a Contested Nation on Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Heidi Hsia. "Tsai Ming-liang wins award in Venice". *Cinema Online Exclusively for Yahoo! Newsroom*. 10 september, 2013.

Tilgjengelig: <http://sg.entertainment.yahoo.com/news/tsai-ming-liang-wins-award-venice-062800234.html>

[11.10.2013]

Hughes, Darren. "Tsai Ming-liang". *Senses of Cinema*, nr. 26. Mai, 2003.

Tilgjengelig: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/tsai/>
[9.10.2011]

Insight City Guides. *Insight Guides: Taipei City Guide*. Insight, 2010.

Ingram, Robert. *Francois Truffaut. The Complete Films*. Taschen, 2013

Jacobson, Roman, i Bordwell. *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1988 [1935].

Jameson, Fredric. "Remapping Taipei", i *New Chinese Cinemas*. Red. i Nick Browne et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Jessop, Sonia Kolesnikov. "Moviemaking of a Different Sort". *New York Times*. 27. desember, 2010.

Tilgjengelig: <http://www.nytimes.com/2010/12/28/arts/28iht-jessop28.html>
[10.1.2012]

Kang-sheng, Lee. "The Missing: An Interview with Lee Kang-sheng", av Volker Hummel. *Senses of Cinema*, nr. 32. Juli, 2004.

Tilgjengelig: http://sensesofcinema.com/2004/32/lee_kang_sheng/
[12.9.13]

Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages- A Global History 13th.edition*. USA: Thomson Wadsworth, 2009.

Kraicer, Shelly. "Interview with Tsai Ming-liang", i Song Hwee Lim. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006 [2000].

Larsen, Peter. *Filmmusikk. Historie, Analyse, Teori*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.

Lim, Song Hwee. "Transnational Trajectories in Contemporary East Asian Cinemas", i *East Asian Cinemas, regional flows and global transformations*. Red. Vivian. P.Y. Lee. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

Ma, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Ma, Jean, Rosalind Galt og Karl Schoonover. *Global Art Cinema*. Oxford: Oxford University Press, USA, 2010.

Martin, Fran. "Introduction: Tsai Ming- Liangs intimate public words". *Journal of Chinese Cinemas*, nr. 1, utgave 2, 2007.

Martin, Fran. "The European Undead: Tsai Ming-liang's Temporal Dysphoria". *Senses of Cinema*, nr. 27. Juli, 2013.

Tilgjengelig: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/
[20.1.2012]

Ming-liang, Tsai, i intervju med Song Hwee Lim. " 'You must believe there is an author behind every film': An interview with Tsai Ming-liang". *Journal of Chinese Cinemas*, nr. 5, utgave 2. August, 2011 [2010].

Ming-liang, Tsai, i Micheal Berry. *Speaking in Images, Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.

Ming-liang, Tsai. "Tsai Ming-liang", i *Taiwanese Film Directors*, Hephaestus Books, 2011.

Ming-liang, Tsai i intervju med Shelly Kraicer. "Interview with Tsai Ming-liang", i Song Hwee Lim. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006 [2000].

Ming- liang, Tsai, i Asia Society. *The Faces of Tsai Ming-liang*. Intervjuserie av La Frances Hui, oversatt av Vincent Cheng, i samarbeid med Taipei Economic and Cultural Office. New York, 13-21. november, 2009.

Tilgjengelig: <http://asiasociety.org/arts/film/tsai-ming-liang-tsai-ming-liang>
[14.10.2011]

Ming-liang, Tsai. "On the Uses and Misuses of Cinema". National Central University (NCU) i Taiwan, mai, 2010. Transkribert, oversatt og redigert av Eric Bordeleau i *Senses of cinema*, nr. 58. Mars, 2011.

Tilgjengelig: <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/on-the-uses-and-misuses-of-cinema/>
[20.1.2012]

Ming- liang, Tsai, i intervju med David Walsh. "An Interview with Tsai Ming-liang, Director of *The Hole*". 7. Oktober, 1998. Tilgjengelig:

<http://www2.ups.edu/faculty/velez/flfilm/html/Chinese%20Film/tsai-o07.shtml>
[14.10.2011]

Ming- liang, Tsai. "Filmmaker Tsai Ming-liang says his work should be appreciated slowly", av Maria Giovanna Vagenas. *South China Morning Post*. 27. august, 2013.

<http://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1299497/filmmaker-tsai-ming-liang-says-his-work-should-be-appreciated>
[10.9.2013]

Ming-liang, Tsai, i intervju med Samantha Culp og Tyler Coburnv. "An Interview with Tsai Ming-Liang". Oversatt av Ken Chen, Bingyi Huang, James Tweedie, Susan Yu. Ingen dato.

Tilgjengelig: <http://www.yale.edu/wake/fall03/tsai.html>
[10.9.2013]

Ming-liang, Tsai i intervju med Eric Morse. "Time & Again". *Frieze Magazine*, nr. 137. Mars, 2011

Tilgjengelig: <https://www.frieze.com/issue/article/time-again/>
[12.9.13]

Ming-liang, Tsai på pressekonferanse i Cannes. Oversatt fra engelsk. 23. mai, 2009.

Tilgjengelig: <http://www.festival-cannes.com/en/mediaPlayer/10101.html>.
[10.2.13]

Ming-liang, Tsai, i *Visage*. Red. Simon Soon and Chai Chang Hwang. Kuala Lumpur: Valentine Willie Fine Art, 2010.

Meiling Wu. "Postsadness Taiwan New Cinema" i Emilie Yueh-yu Yeh og Sheldon H. Lu. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.

Nolleti, Arthur og David Desser. *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*.

Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

Pamerleau, William C. *Existentialist Cinema*. Palgrave Macmillan, 2009.

Penz, Francois. "Museums as Laboratories of Change", i *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*. Red. Angela Dalle Vacche. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Prager, Brad. "Landscape and the mind", i *Cinema and Landscape*. Red. Graeme Harper, Jonathan Rayner. 2010

Rehm, Jean-Pierre, Olivier Joyard og Daniele Riviere. *Tsai Ming Liang*. Paris: Dis Voir, 1999.

Rithdee, Kong. "[Thai film director cancels film's local release](#)". *Limitless Cinema*

[Opprinnelig i *Bangkok Post*]. 11. april, 2007

Tilgjengelig: http://www.thaifilm.com/newsDetail_en.asp?id=245
[10.8.2013]

Rushdie, Salman, i June Yip. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary (Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society)*. North Carolina: Duke University Press Books, 2004.

Sarris, Andrew. "Notes on the Auteur Theory in 1962", i *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Red. Barry Keith Grant. Malden, Mass: Blackwell, 2008.

Scott, Mathew. "Taiwan's Tsai Ming-liang named Asia's filmmaker of the year". 10. oktober, 2010

Tilgjengelig:

http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5jbB0MN9RYKoBhs54u8_2A2gMbGrg?docId=CNG.32619d57c24fb02349e32c5f5887f630.41

[8.2.2012]

Soon, Simon. "Chang Fee Ming: Visage". Oktober, 2010

Tilgjengelig: <http://cargocollective.com/simonsoon/Visage>

[8.9.13]

Stam, Robert, Robert Burgoyne og Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge, 1992.

Tarkovskij, Andrej. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press, 1989.

Truffaut, Francois. "A Certain Tendency of the French Cinema", i *Auteurs and Authorship- A Film Reader*. Red. Barry Keith Grant. Opprinnelig i *Cahiers du Cinema in English 1 [Cahiers de Cinema 31]*. Malden: Blackwell Publishing, 2008 [1954].

"Tsai Ming-liang", i *Taiwanese Film Directors*. Hephæstus Books, 2011.

Udden, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: University Press, 2009.

Vick, Tom. *Asian Cinema*. New York: Collins, 2007.

Verrone, William. *Adaptation and the Avant-garde: Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice*. London: Continuum, 2011.

Weerasathakul, Apichatpong, i *Photophobia*. Oslo: Transnational Arts Production (TrAP), 2013.

Wilson, Simon og Jessica Lock. *The Tate Guide to Modern Art Terms*, redigert av Brynjar Bjerkem. London: Tate Publishing, 2008.

Williams, Blake. "Master Shots: Tsai Ming-liang's Late Digital Period". *Cinema Scope*, nr. 56, 2013

Tilgjengelig: <http://cinema-scope.com/features/tiff-2013-cinema-scope-56-preview-stray-dogs-tsai-ming-liang-taiwanfrance/>

[24.9.13]

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema, Expanded Edition*. London: British Film Institute, 1998 [1969]

Wollen, Peter. "Godard and counter- cinema", i *The European Cinema Reader*. Red. Catherine Fowler. New York: Routledge, 2002.

Wood, Mary. P. *Italian Cinema*. Oxford: Berg, 2005.

Yeh, Emilie Yueh-Yu og Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.

Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary (Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society)*. Durham og London: Duke University Press Books, 2004.

Østbye, Helge et.al. *Metodebok for Medievitenskap*. Bergen: Fagbokforlaget, 2007.

Xiang, Wen Tian. *Tsai Ming-liang and His Films (Tsai Ming-liang de xinling changyu)*. Taipei: Henxing Press, 2002.

6. Filmografi

- Alomodovar, Pedro (1978) *Salomé* 12 min. (Spania)
- Antonioni, Michelangelo (1960) *L'Avventura* 143 min. [DVD] (Italia)
- Antonioni, Michelangelo (1964) *Red Desert (Il deserto rosso)* 117 min. [DVD] (Italia)
- Antonioni, Michelangelo (1966) *Blow-Up* 111 min. [DVD] (Italia)
- Antonioni, Michelangelo (1970) *Zabriskie Point* 110 min. [DVD] (Italia)
- Apichatpong, Weerasethakul (2004) *Tropical Malady (Sud pralad)* 118 min. [DVD] (Thailand, Frankrike)
- Bunuel, Luis (1929) *An Andalusian Dog (Un Chien Andalou)* 16 min. [DVD] (Frankrike)
- Bryant, Charles og Alla Nazimova (1923) *Salomé* 72 min. (USA)
- Chen, Arvin (2005) *Au Revoir Taipei (Yi ye Taipei)* 85 min. [DVD] (Taiwan)
- Dieterle, William (1953) *Salomé* 103 min. (USA)
- De Sica, Vittorio (1948) *Bicycle Thieves (Ladri di Biciclette)* 93 min. [DVD] (Italia)
- De Sica, Vittorio (1952) *Umberto D.* 89 min. [DVD] (Italia)
- Demy, Jacques (1964) *Umbrellas Of Cherbourg (Les parapluies de Cherbourg)* 91 min. (Frankrike)
- Fellini, Federico (1965) *Juliet of the Spirits (Giulietta degli spiriti)* 137 min. [DVD] (Italia)
- Fellini, Federico (1963) *8 1/2* 138 min. (Italia)
- Fassbinder, Rainer Werner (1974) *Ali: Fear Eats the Soul (Angst essen Seele auf)* 94 min. [DVD] (Tyskland)
- Fassbinder, Rainer Werner (1979) *The Marriage of Maria Braun (Die Ehe der Maria Braun)* 120 min. [DVD] (Tyskland)
- Fassbinder, Rainer Werner (1972) *The Bitter Tears of Petra Von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)* 124 min. [DVD] (Tyskland)
- Fassbinder, Rainer Werner (1981) *Lili Marleen* 120 min. (Tyskland)

Fassbinder, Rainer Werner (1969) *Love is Colder Than Death (Liebe ist kälter als der Tod)* 88 min. (Tyskland)

Fassbinder, Rainer Werner (1976) *Chinese Roulette (Chinesisches Roulette)* 96 min. (Tyskland)

Fassbinder, Rainer Werner (1974) *Berlin Alexanderplatz* (TV-serie) 910 min. (Tyskland, Italia)

Fassbinder, Rainer Werner (1982) *Veronica Voss Die (Sehnsucht der Veronika Voss)* 104 min. (Tyskland)

Fassbinder, Rainer Werner (1974) *Martha* 116 min. (Tyskland)

Gance, Abel (1923) *The Wheel (La Roue)* 273 min. (Frankrike)

Hsiao-hsien, Hou (2003) *Café Lumiere (Kôhî jikô)* 103 min. (Taiwan/Japan)

Hsiao-hsien, Hou (2007) *Le Voyage Du Ballon Rouge* 115 min. (Frankrike)

Hu, King (1967) *Dragon Inn (Long men kezhan)* 111 min. (Taiwan)

Jing rei, Bai *Lonely Seventeen* (1967) (Taiwan)

Kaige, Chen (1987) *King of Children (Háizi Wáng)* 107 min. (Kina)

Kar Wai, Wong (1994) *Chungking Express (Chung Hing sam lam)* 98 min. (Kina)

Lau, Andrew og Alan Mak (2002-2003) *Infernal Affairs (Mou gaan dou)* 101 min. (Hong-Kong)

Lee, Ang (1992) *Pushing Hands (Tui shou)* 105 min. (Taiwan)

Lee, Ang (1993) *The Wedding Banquet (Xi yan)* 106 min. (Taiwan)

Lee, Ang (1994) *Eat Drink Man Woman (Yin shi nan nu)* 124 min. (Taiwan)

Lee, Ang (1995) *Sense and Sensibility* 136 min. (England/USA)

Lee, Ang (1997) *The Ice Storm* 112 min. (USA)

Lee, Ang (2000) *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Wo hu cang long)* 120 min. (USA, Hong-Kong, Taiwan, Kina)

Lee, Ang (2003) *Hulk* 138 min. (USA)

Lee, Ang (2005) *Brokeback Mountain* 134 min. (USA)

Ming-liang, Tsai (1989) *All the Corners of the World* 74 min. [TV-film] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (1991) *Boys (Xiao hai)* 50 min. [TV-film] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (1992) *Rebels of the Neon God (Qing shao nian nuo zha)* 106 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (1994) *Vive L'Amour (Ai qing wan sui)* 118 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (1997) *The River (He liu)* 115 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (1998) *The Hole (Dong)* 95 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (2001) *The Skywalk is gone (Tian qiao bu jian le)* 25 min. (Taiwan, Frankrike)

Ming-liang, Tsai (2002) *Goodbye Dragon Inn (Bu san)* 82 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (2005) *The Wayward Cloud (Tian bian yi duo yun)* 112 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (2006) *I don't want to sleep alone (Hei yan quan)* 115 min. [DVD] (Taiwan)

Ming-liang, Tsai (2007) *It's a Dream* 3.20 min. (Frankrike)

Ming-liang, Tsai (2009) *Face (Visage, Lian)* 141 min [DVD] (Taiwan, Frankrike)

Ming-liang, Tsai (2012) *Walker* 27 min. (Frankrike)

Ming-liang, Tsai (2012) *No Form* 20 min. (Frankrike)

Ming-liang, Tsai (2012) *Diamond Sutra (Jingang Jing)* 20 min. (Frankrike)

Ming-liang, Tsai (2013) *Stray Dogs (Jiao you)* 138 min. (Taiwan, Frankrike)

Pacino, Al (2011) *Wilde Salomé* 95 min. (USA)

Ratanaruang, Pen-Ek (2003) *Last Life in the Universe (Ruang rak noi nid mahasan)* 112 min. (Thailand)

Rossellini, Roberto (1945) *Rome, Open City (Roma, città aperta)* (Italia)

Saura, Carlos (2002) *Salomé* 85 min. (Spania)

Scorsese, Martin (2006) *The Departed* 151 min. (USA)

Tarr, Bela (1994) *Satantango* 7 og ½ time. (Ungarn)

Truffaut, Francois (1959) *The 400 Blows (Les quatre cents coups)* 99 min. [DVD] (Frankrike)

Truffaut, Francois (1960) *The Army Game (Tire-au-flanc 62)* 87 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1962) *Love at Twenty (L'amour à vingt ans)* 110 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1964) *The Soft Skin (La peau douce)* 113 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1968) *The Bride Wore Black (La mariée était en noir)* 103 min. (Frankrike/Italia)

Truffaut, Francois (1968) *Stolen Kisses (Baisers volés)* 90 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1970) *The Wild Child (L'enfant sauvage)* 83 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1970) *Bed and Board (Domicile conjugal)* 100 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1971) *Anne and Muriel (Les deux Anglaises et le continent)* 120 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1973) *Day for Night (La nuit américaine)* 115 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1975) *The Story of Adele H (L'histoire d'Adèle H)* 96 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1976) *Small Change (L'argent de poche)* 104 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1978) *The Green Room (La Chambre verte)* 94 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1979) *Love on the Run (L'amour en fuite)* 94 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1983) *Confidentially Yours (Vivement dimanche!)* 106 min. (Frankrike)

Truffaut, Francois (1983) *The Man Who Loved Women (L'homme qui aimait les femmes)* 120 min. (Frankrike)

Wiene, Robert (1920) *Cabinet of Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)* 67 min. (Tyskland)