

Eksamen våren 2020

FILM2000 – Bacheloroppgave i filmvitenskap

Dato: 29.05.20

*Lost in Translation* i lys av *In the Mood for Love*

<b>Innholdsfortegnelse</b>	<b>Side</b>
1. Sammendrag	2
2. Innledning	3
3. Teori	4
4. Analyse	9
5. Konklusjon	13
6. Kilder	15

## **1. Sammendrag**

I denne oppgaven går jeg gjennom Sofia Coppolas film *Lost in Translation* (2003) og ser på den i lys av Wong Kar-wais *In the Mood for Love* (2000). Helt i begynnelsen gir jeg en kjapp gjennomgang av handlingene i de to filmene. Deretter etablerer jeg hvordan *Lost in Translation* står i forhold til andre lignende filmer sjangermessig, for å finne ut hvor den kan plasseres. Her finner jeg ut at filmen hovedsakelig er et drama, men den har elementer som også kan plasseres den som en romanse-film og en komedie som den ble markedsført som. Til tross for komedien i filmen, er det filmer som *Before Sunrise* (1995) og *Brief Encounter* (1945) som ligner mest, mye på grunn av handlingen i filmene. Deretter går jeg over til å etablere hvordan en film som *In the Mood for Love* blir forskjellig på bakgrunn av produksjonsland, og hva som er særpreget på en slik film fra Hong Kong.

I analysen min går jeg nærmere inn på hva forskjellene og likhetene mellom *Lost in Translation* og *In the Mood for Love* er. For eksempel finner vi ut hvordan de to karakterene i sine respektive filmer har likhetstrekk, hvordan filmene gjemmer unna ektefellene til karakterene og hvorfor, og hvordan filmene bruker hver sin asiatiske storby for å få karakterene våre til å føle seg alene. Etter å ha etablert hva som går igjen tematisk i filmer fra Hong Kong får vi også sett nærmere på hva som faktisk skiller to lignende filmer fra to forskjellige steder, og hvordan det endrer filmene. Her går vi også inn og ser på hvordan 40 års skille i når filmens handling er satt endrer deler av filmene.

Ved å gå gjennom dette, finner vi ut hvordan filmer fra Hong Kong og USA fra den tiden blir forskjellig mye på grunn av nettopp hvor de er fra. Tidspunktet filmene er satt til har også mye å si for hvordan karakterene føler seg rundt situasjonen sin. Coppola brukte flere

lignende metoder som Wong for å etablere karakterer og situasjoner, men ulikhetene mellom stilart, sjanger og setting er ikke overraskende nok til å skape to veldig forskjellige filmer.

## 2. Innledning

I denne oppgaven kommer jeg til å diskutere Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003) i lys av Wong Kar-wais *In the Mood for Love* (2000). Dette kommer jeg til å gjøre ved å sammenligne Coppolas film med andre lignende amerikanske filmer ved hjelp av en sjangeranalyse for å se hvordan den skiller seg fra dem, og hvordan den i stedet har tatt inspirasjon fra Hong Kong. Ved å gjøre en komparativ analyse av disse to filmene, håper jeg også å få sett nærmere på hvilke forskjeller som dukker opp mellom en film fra USA og en fra Hong Kong på bakgrunn av nasjonene filmene er produsert i.

Denne oppgaven valgte jeg etter å ha sett *In the Mood for Love* og begynt å tenke på likhetene til Coppolas film. Etter å ha lest litt rundt fant jeg et klipp fra Oscar-utdelingen i 2004, hvor Coppola takket flere regissører som hadde inspirert henne til å skrive manuset sitt, hvorav en av dem var Wong Kar-wai. Jeg valgte så å se *Lost in Translation* på nytt og fant ut at jeg ville finne ut mer om hvordan disse to filmene skilte seg fra hverandre, og enda viktigere – hvorfor.

Jeg kommer til å bruke boken *Terms of Endearment* (Deleyto & Evans, 1998) for å gå gjennom den romantiske komedien som sjanger, kapittelet til Ackbar Abbas om Hong Kong i boken *The Cinema of Small Nations* (Hjort & Petrie, 2008), og primært *Wong Kar-wai* (Teo, 2005) og *Lost in Translation* (King, 2010) om de to hovedfilmene.

### 2.1 Filmsammendrag

I *Lost in Translation* følger vi amerikanske Bob Harris, spilt av Bill Murray, en middelaldrende skuespiller som har reist til Tokyo for å spille inn en reklamefilm. Han føler seg veldig utenfor i Japan, og bruker mye av tiden sin i baren alene. Vi finner også tidlig ut at han sliter med søvnløshet etter reisen. De han interagerer med i løpet av dagene varierer fra ansatte som følger han tett og er veldig entusiastiske, til en regissør og tolk som kommer med motstridende og merkelige instruksjoner. Hjemme i USA sitter kona og fokuserer dekorasjoner til huset deres, og med alle disse personene rundt han, vi får et bilde av at Bob er en mann i en midtlivskrise uten noen å snakke skikkelig med. Dette endrer seg imidlertid da

han møter Charlotte. Hun er akkurat ferdig med studiene i USA, og prøver å finne ut hva hun vil gjøre med livet sitt. Ektemannen fikk et oppdrag i Tokyo som gjorde at hun fulgte etter, og vi får se henne gå gjennom dagene sine alene, mens hun prøver å finne noe å få et forhold til. Mannen er opptatt med jobben eller andre personer, og den ene gangen vi ser henne ringe hjem gråter hun av disse grunnene, men får ikke noe respons tilbake, og legger på. Hun sliter i likhet med Bob med jet-lag og søvnløshet. Disse to karakterene har begge problemer med hvor de står i livet, og føler seg alene i et fremmed land med en annen kultur. Etter hvert finner de frem til hverandre, og skaper et forhold først basert på søvnløsheten før de klarer å åpne seg for hverandre.

I *In the Mood for Love* er handlingen lagt til 1962 i Hong Kong, hvor vi følger naboene Mrs. Chan og Mr. Chow, spilt av Maggie Cheung og Tony Leung. Begge to har sammen med sine ektefeller akkurat flyttet inn i det samme bygget. Disse ektefellene er som regel ute på reiser, og vi får aldri sett ansiktene deres. Vi hører dem over telefonen, eller ser dem bakfra, men aldri noe mer enn det. I stedet er fokuset kun på karakterene til Cheung og Leung. Vi får se dem sakte, men sikkert bli kjent med hverandre. Under en middag ute på en restaurant får vi høre dem diskutere hvordan deres ektefeller alltid er ute og reiser på samme tid, og etter å ha diskutert gaver de har mottatt fra sine kjære får de bekreftet at ikke bare er de ute og reiser på samme tid, men de reiser også til de samme stedene. Med andre ord så er de to ektefellene er utro og har et forhold sammen. Chan og Chow bestemmer seg for å begynne med et lite rollespill for å finne ut hvordan ektefellene deres startet forholdene deres, og hvorfor de kunne gjøre det de gjorde mot dem. De bestemmer seg tidlig for at de aldri skal «bli som dem», og de vil kun bruke hverandre for å komme seg gjennom sorgen. De skal ikke ha et romantisk eller seksuelt forhold med hverandre. Ved å drive med dette rollespillet, hvor de spiller den andres ektefelle, og fortelle den andre hvordan de skal spille og hva de skal si, har de selv kontrollen på hvordan de ser for seg utroskapen skulle ha skjedd. De kan utsette det så lenge som mulig, og hele forholdet dem imellom blir basert på sin egen ektefelle. Det er flere scener i filmen hvor det kan være vanskelig å skjønne om de snakker som seg selv eller i karakteren deres til å begynne med, som er med på å bygge oppunder dette inntrykket. Historien deres varer over flere år, hvor vi får se de vokse nærmere hverandre, få følelser for hverandre, men aldri gripe sjansen til å gjøre noe med det.

### 3. Teori

«Endlessly recirculating, remobilising and rearticulating a stock repertoire of narrative and representational stratagems, the genre tells the same old story of heterosexual coupling.» (Evans & Deleyto, 1998, s. 15). Dette er et sitat fra Frank Krutnik om den klassiske romantiske komedien, før han fortsetter med å snakke om hvordan man må gjøre mer enn bare å sette den samme historien i en ny alder, men tilpasse seg en helt ny kultur og problemer for å bli suksessfull. Catherine Preston (2000, s. 228) mener romantiske filmer ofte blir sett på som lav-kultur, og argumenter for hvordan filmene blir stemplet med uttrykket «chick-flicks» og ikke blir respektert. Det er med andre ord en del stigma rundt romantiske filmer, spesielt romantiske dramaer eller komedier hvor historien ikke lener seg på en annen sjanger, som for eksempel action eller thriller. Derfor kan det ha hjulpet at filmen ble laget av Sofia Coppola, i hvert fall delvis uavhengig.

Sofia Coppola valgte å først selge distribueringsrettighetene til filmen for å finansiere produksjonen, før filmen endte opp med å få store deler av finansieringen sin fra Focus International, et underselskap av NBC universal (King, 2010, s. 8-9). På grunn av dette fyller den per definisjonen ikke kravene som en uavhengig film, men den viktige delen var at Coppola sørget for at hun hadde full kontroll over prosjektet, og at ingen kunne tvinge henne til å gjøre endringer på sluttproduktet. På denne måten kan den derimot passe definisjonen og sørger for at filmen ikke trenger å fylle kravene fra et større studio. Når publikum setter seg ned med en film, så har de visste forventninger til hva slags film de skal se og hva den filmen skal inneholde. Hvis disse forventningene ikke blir møtt, så kan dette føre til at færre vil se filmen fordi man hører at den ikke har den nødvendige kvaliteten for sjangeren. Avslutningen på *Lost in Translation* er et perfekt eksempel på noe som bryter disse forventningene. Om man går inn i en film og forventer en romantisk komedie, så forventer man at protagonistene ender opp sammen. I stedet ser vi dem reise fra hverandre, uten i det hele tatt å høre hva som blir sagt før de går hver sin vei. Dette er noe Coppola derfor kunne gjøre ettersom hun hadde kreativ kontroll over filmen sin.

Det er dog et spørsmål om den faktisk kan defineres som en romantisk komedie.

«The film draws on some conventions familiar from romantic comedy, a format that dates back at least to the 1930s and flourished anew from the late 1980s through to the 2000s, but the manner in which it departs – including the non-consumption of the central relationship – is a prominent element of what distinguishes it from the mainstream. In this respect, *Lost in*

Translation shares something with many indie or Indiewood features that use genre frameworks as points of partial departure: as familiar bases on which to build and as marker-points for degrees of variation from the norm. The maintenance of a particular range of balance between the two is a characteristic feature of the indie and indiewood landscapes. Initially most prominent in *Lost in Translation* appears to be the degree of departure, to the point at which it might be doubted whether the film really qualifies as a romantic comedy.» (King, 2010, s. 60)

Her stiller King spørsmål rundt hvor langt filmen går fra normen, og om det er langt nok vekk fra sjangeren. Den har åpenbart scener som er med kun for humorens del, og det er også flere andre elementer i filmen som er humoristiske, men er det nok til å bli kvalifisert som en komedie? Om en seer går inn i filmen uten å vite noe om den, men ser Bill Murray utenpå DVD-en, så forventer man en spesiell type humor. Ser vi tilbake på rollene han hadde hatt før filmen kom ut, så forventer man noe helt annet enn det man faktisk får. Roller som *Caddyshack* (1980) eller *Ghostbusters* (1984) er blant hans mest kjente og danner ikke det rette bildet av hva man får. Allikevel er det jo ikke den første rollen hans som bryter disse konvensjonene. Han hadde allerede begynt samarbeidet sitt med Wes Anderson, og man ser også han begynner i denne stilen i *Groundhog Day* (1993), selv om det er en mer åpenbar komedie. Om vi derimot går unna Murray i seg selv og ser til for eksempel hva Deleyto og Evans (2000, s. 131) skriver om Woody Allens romantiske komedier, så trenger man ikke ha et fullt fokus på komedie som overskygger det seriøse i resten av filmen for å passe sjangeren. Scener som Santori time-innspillingen, hvordan Murray sliter med den japanske tredemølla, eller «lip my stockings» forvirringen mellom Murrays karakter og den japanske prostituerte er scener som skli rett inn i en mer typisk komedie. Dette overskygger dog ikke det dramatiske og virkelighetsnære i filmen. Om man bruker for mange av disse klare komedie-scenene, så kan man risikere at det dramatiske i filmen ikke klarer å få noen innvirkning på seeren.

Når det kommer til den romantiske sjangeren, så er det litt vanskeligere. For å gå tilbake til hva Preston (2000, s. 227-228) skrev, så nevner hun at den romantiske sjangeren ofte blir sett på som en undersjanger, og at den ofte blir satt sammen med noe annet.

«I begin with a very general definition of romance as that film in which the development of love between two main characters is the primary narrative thread, the main story line. In Hollywood films, these characters are without exception heterosexual.»

Dette er en enkel og grei definisjon, men det er ikke der problemet ligger. Vi får se Bob og Charlotte skape et forhold med hverandre, og det er romantiske undertoner, men aldri noe vi får bekreftet. Vi får se et kyss, men det er det eneste seksuelle vi får se. Halvveis i filmen går vi vekk fra mange av de klassiske komedie-scenene, og i stedet brukes tiden på å dykke dypere inn i forholdet mellom de to protagonistene. Her blir vi servert lange og dype samtaler om livet og forholdene deres. En av disse sekvensene er i en av deres hotellsenger, men vi får ikke se noen tegn på at de skal starte et seksuelt forhold. Den har dog flere av de mer typiske klisjeene vi får se innenfor den romantiske sjangeren:

- Charlotte ser på seg selv som «mean», og vi får se henne som en ganske rolig og innesluttet jente. Dette blir bekreftet av Bob som mener hun bør smile mer. Utover i filmen får vi se henne åpne seg mer opp, og karaoke-scenen mot slutten av filmen viser ei jente med langt mer utstråling.
- Begge to er i et forhold hvor de ikke virker lykkelige, før de møter «den rette». Mannen til Charlotte virker ikke interessert i henne. Hun er ikke en del av hans liv, og føler seg utenfor. Møtet med skuespilleren Kelly oppsummerer dette veldig godt. Bobs kone får vi ikke en gang se, men han har flere samtaler med henne. Ingen av disse ender dog på en positiv måte. Problemet deres er mer det at barna og alle deres år sammen tar på.
- De er i samme situasjon og er veldig like mennesker, men erfaring og alder skiller dem. I en mer typisk romantisk film er dette noe man «sjelevenner» klarer å overkomme. Her er det mest ekstreme eksempelet *Harold and Maude* (1971)
- Den store konflikten mot slutten av filmen hvor en av partene gjør noe dumt eller finner ut at den andre har skjult en løgn er det nok av eksempler på innenfor sjangeren. *The Graduate* (1967), *10 Things I Hate About You* (1999), eller *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) fra samme år. Denne oppstår ved at Bill har sex med sangeren fra hotellbaren.

Men som King (2010, s. 60) skrev, så er det hvordan filmen skiller seg som er interessant her. Samtalen i hotellsengen henter mer om et vennskapelig forhold, og den store avslutningen hvor den ene parten viser sin kjærlighet og de blir sammen for alltid, er borte. Den rolige scenen hvor Bob hvisker noe i øret til Charlotte er alt vi får, vi får aldri høre som ble sagt og de går fra hverandre. Filmene har rett og slett bygget seg selv opp til å være en annen type film enn den typiske Hollywood romantiske filmen, at det hadde vært for sent å endre kurs helt på tampen for å komme til avslutningen man er mest vant til å se.

«In form, the series of tension-building delayed-ending moves that leads to the climax seems to abide by the generic pattern, although in content it is by several degrees distinct, based largely on the different nature of the relationship that has been established within the central couple. Any impression of an ongoing connection between the two is not sufficient to outweigh a real sense of a parting that seems, eventually, most likely to be definitive.» (King, 2010, s. 66)

Vi kan dermed bare delvis plassere den i den romantiske sjangeren, og delvis inn i komediesjangeren, men blir vel mer en hybrid mellom drama, romanse og komedie. Spørsmålet er om vi kan finne andre filmer den kan ligne på. Den britiske filmen *Brief Encounter* (1945) er lik i handlingen, hvor vi møter ei gift kvinne som har et forhold med en mann hu møter på en togstasjon. Denne filmen fokuserer dog hovedsakelig på kvinnen i forholdet. I *Before Sunrise* (1995) møter vi et par fremmede som vandrer rundt i en ukjent by i sin egen lille boble. Disse to har derimot et seksuelt forhold, men sier at de ikke skal møtes igjen. Dette endrer de dog på mot slutten av filmen, og planlegger og møtes igjen seks måneder senere på den samme togstasjonen. Her følger den da den mer typiske formelen som *Lost in Translation* går vekk i fra. Dermed tenker jeg det neste logiske steget er å gå tilbake til takketalen til Coppola under Oscaren for å se på sammenligningen med Wong Kar-wais *In the Mood for Love*.

I motsetning til *Lost in Translation*, så er det en del lettere å plassere *In the Mood for Love* i en sjanger. Det er definitivt ikke en komedie, men heller et romantisk drama, selv om våre to protagonister aldri ender opp sammen. Men den er tross alt også fra et annet land enn *Lost in Translation*. Den er faktisk ikke fra et eget land i det hele tatt, noe som kan ha en del å si. Selv om Hong Kong ikke er en egen stat, så har de en egen filmindustri, en industri som vokste veldig på 80- og 90-tallet. Flere auterer vokste frem i løpet av denne tiden, blant annet Ann Hui, Stanley Kwan, Fruit Chan og ikke minst Wong Kar-wai. Disse har vært med på å skape en særegen cinematisk stil i Hong Kong (Hjort & Petrie, 2007, s. 113). Dette har vært i løpet av en viktig periode for Hong Kong, hvor man i forkant av skiftet fra eierskap av Storbritannia til Kina har vært bekymret for alle endringene som kom til å skje. Som Ackbas skriver, gjengitt av Hjort og Petrie: «A cinema emerged when the political status of the city was in doubt.» Han poengterer også at man ofte ser en endring i en nasjonal filmstil etter traumatiske historiske hendelser, som den franske nybølgen, italiensk ny-realismen, og sovjetisk formalisme. Forskjellen her er at det i Hong Kong skjedde i forkant av hendelsen, ikke i etterkant. Noe som går igjen i filmindustrien er hva som er der, og hva som ikke er der.



«There is also a play of presence and absence, but an elusive and problematic presence: like, for example, the colonial ghosts that remain after the colonial body has departed.» «What the Hong Kong cinema stages, both before and after 1997, is not appearance of the nation, but its dis-appearance, its absent presence». (s. 116-117)

Legger vi denne analysen til *In the Mood for Love*, så ser vi et klart spøkelse som ligger over Chan og Chow. Utroskapen som henger over dem styrer hele forholdet deres, og på mange måter ødelegger det meste av sjansene for at de to kunne endt opp sammen.

«We find again and again, in every Wong Kar-wai film since *Days of Being Wild* (1990), a curious pattern of connection and disconnection. There seems to be some kind of invisible barrier between people, and affective relations characteristically take the form of proximity without reciprocity. Lovers are close but apart, at once connected and disconnected. Even the space of intimacy is not intimate, as something always seems to stand in the way of reciprocity: something like a serial structure of repetition that imposes itself.» (Hjort & Petrie, 2007, s. 121-122)

Mrs. Chans naboer er til stadig vekk pratsomme og er på henne nesten ved enhver mulighet. Dette til tross for at hun ikke viser interessen for at dette er noe hun er interessert i. Hun føler seg dermed omringet av folk i eget hjem, til tross for at hun ikke har noen å danne et virkelig forhold med. Med tanke på at mannen hennes er utro med naboen og i tillegg ofte ute på jobbreiser, så blir det nærmeste forholdet hennes med Mr. Chow. Men der har vi allerede gjort klart problemet med at han rollespiller som ektemannen hennes, og dermed heller ikke får den nødvendige kontakten hun trenger.

#### **4. Analyse**

Om vi skal sammenligne *Lost in Translation* og *In the Mood for Love*, så er det flere temaer å ta tak i. For å starte med det åpenbare, så kan vi først se på de to parene. Bob og Charlotte føler seg begge fortapte på et ukjent sted. De finner hverandre i en felles søvnløshet, noe som bringer dem sammen. Den unge Charlotte trenger noe i livet sitt å ta tak i, noe å føle et forhold til. Hun føler ikke det med mannen sin, og leter etter noe i livet sitt. Hun tester ut det åndelige i et tempel, noe beroligende med å trimme trær, og prøver også et selvhjelpskurs. Hun er akkurat ferdig med studiene sine, men vet ikke hva hun vil gjøre med livet sitt. Bob derimot føler livet sitt har gått på hell. Skuespillerkarrieren har gått fra å være filmstjerne til å

spille inn reklamer i Japan for å tjene litt penger, og virker sliten av det livet. Den karrieren virker som å ha ført til at han ikke har vært nok til stede for ungene sine, og kona har blitt vant til dette. Sammen klarer de å jobbe med hverandre, ikke nødvendigvis for å løse alle sine problemer, men de er et lyspunkt for hverandre, og de klarer å få et nytt perspektiv. I likhet med Bob og Charlotte er det et felles problem som bringer Chow og Chan sammen. Utroskapen til deres ektefeller er det de sliter med, og ved å bruke tid sammen får de muligheten til å jobbe seg gjennom det. Det som blir ødeleggende for Chow og Chan er at forholdet deres blir basert på problemet som fikk dem sammen til å begynne med. Ved å holde dette rollespillet gående så lenge, ender man opp med å forbinde hverandre med problemet, i stedet for at de blir helbredet av forholdet.

Om vi ser nøyere på selve karakterene, og ikke bare selve forholdet, så kan man se likheter der også. Stephen Teo (2005) beskriver Tony Leungs karakter som «a sympathetic wimp and loser», en som ikke klarer å «unleash his dark side». Han tør ikke vise Chan at han vil ha henne, og ta henne vekk fra mannen sin. Hadde han gjort dette, kunne de forhåpentligvis løst problemet deres ved å ta søkelyset vekk fra skuffelsen og smerten og til noe mer positivt. Dette er også et trekk man heller ikke ser hos Bob, frem til helt på slutten av filmen. Vi vet jo faktisk ikke om det er noe han faktisk er ute etter, men slutten henter til at det var noe han hadde tanke om. Begge karakterene har noe uavsluttet frem til slutten. Chow tar etter mange år og endelig slipper ut hemmeligheten sin inn i et tre i Kambodsja. Bob får derimot avslutningen sin ved at han får hatt en siste samtale med Charlotte. Teos beskrivelse av en «sympathetic wimp and loser» får dermed enda mer vekt sammenlignet med Bob. Til sammenligning kan man se på Chan som en litt kaldere person, en «dark horse» som Ackbas beskriver henne som. Det er også kvinnen i *Lost in Translation* som best passer den beskrivelsen. Tradisjonelt sett blir det sett på som mannens jobb å ta det nødvendige steget. Ser man på de forskjellige variablene, så hadde det også vært merkelig om filmene hadde brutt med dette. Hong Kong på 60-tallet hvor begge partene er gifte, og en filmstjerne og en ung jente på tidlig 2000-tallet, hvor begge to også er gift – dette er ikke lagt opp til å bryte med de stereotypene. Kanskje er det også derfor karakterene er bygget opp på den måten.

Sitatet fra Ackbas om barrierene som blir satt opp mellom folk er noe vi ser i begge filmer. For en av de andre åpenbare likhetene er at handlingene er satt til en asiatisk storby. Familiene Chow og Chan leier hos, og som bor rundt dem, blir en ødeleggende faktor for dem. De føler de må gjemme seg og skjule at de i det hele tatt kjenner hverandre. Det nærmeste de kommer kontakt i nærheten av andre er små blikk til hverandre i trappene. Dette bygger også oppunder

et tidligere punkt, om at de er omringet av folk, men ikke klarer å danne skikkelige forhold med hverandre, noe som gjør at de føler seg mer alene enn det man hadde gjort med færre folk rundt seg. Vi kan se likheter mellom naboene i *In the Mood for Love* og hotellstaben i *Lost in Translation*. Vi får i tillegg se Bob bli spurt om gamle filmroller av andre gjester, og i Charlottes tilfelle, så har man ekvivalenten i Kelly, eller vennene til ektemannen. Personer som tar mye plass, men som ikke gir noe ekte til protagonistene.

Ikke bare er alt dette noe som kommer frem i handlingen, men ser vi dypere på måten Coppola og Wong filmer scenene sine, så ser vi at dette er noe som blir bygget oppunder. Gjennom *In the Mood for Love* får vi ofte se våre to protagonister gjennom et annet objekt. Vi kan se de gjennom et vindu, en dør eller en gang – ikke bare ser vi dem gjennom kameraet, men vi ser dem gjennom et annet objekt i tillegg. Dette gir følelsen av vi ikke bare sitter og ser på en film av det som skjer, men at vi sitter i naborommet og ser på dem, dømmer dem. Spesielt Mrs. Chan jobber så hardt for og ikke bli oppdaget, og for å bli dømt, men ved hjelp av kinematografien klarer Wong og skal en følelse av at vi er en av de hun prøver å gjemme seg. Mens Wong gjør mye av jobben foran karakterene, så er Coppola meget god på å planlegge skudd hvor et stort fokus er hva som skjer bak karakterene. Vi får se Bob og Charlotte gå rundt i byen, sitte innendørs eller se ut vinduet. I disse skuddene får vi se alt som skjer i bakgrunnen og fokuset blir på hvor utilpasse de føler seg. Dette er med på å bygge oppunder følelsen av at de ikke passer inn i byen. Det er først etter at de har begynt å bli kjent at storbyen ikke lenger drukner dem. I stedet får vi se dem løpe rundt i gatene sammen og ha det morsomt. Vi ser at de først klarer å bli en del av byen etter at de møtes. Charlotte har dekorert rommet med japanske objekter, og i alle hennes forsøk på å skape et forhold med noe i Japan, ser vi hun mislykkes, noe som fører til telefonsamtalen med moren hvor hun bryter sammen. Men vi ser at hun prøver flere ganger i håp om å finne noe mening, og tanken er at kulturen kan gi henne noe av den følelsen. Ser vi på hvordan Bob har brukt tiden sin i Tokyo frem til han møter Charlotte, så er han primært på hotellet, eller på jobb. Etter at de blir kjent med hverandre og fått en glede av å være der, så ser vi byen åpne seg for dem, og de blir tatt med på en fest sammen med japanere hvor de faktisk klarer å ha det gøy. I Charlottes tilfelle har det i motsetning til Bobs ikke vært av mangel på forsøk. Men det er først etter at de har klart å åpne seg for hverandre at de klarer å utnytte alt byen har å tilby

Et annet bestemt valg fra filmskaperne er hvordan kvinnen i filmen er kledd i filmene. Mrs. Chow er påkledd i vakre cheongsam, en tradisjonell kinesisk kjole, som som dekker både brystet og nakken, men som er tettsittende og har en åpning nedover langs beina. På denne

måten er hun både beskjeden og skjult, noe som kan forsvare henne fra de dømmende øynene rundt seg, men hun blir også forførende. Fargene på kjolene skiller seg veldig ut fra resten av fargene i filmen, så Maggie Cheung fanger oppmerksomheten veldig lett ved hjelp av kostymene. I likhet er Scarlett Johansson brukt aktivt av Sofia Coppola. Filmens åpningsskudd varer for eksempel i over et halvt minutt er et skudd av Johansson liggende i senga, med rumpa mot kameraet i en rosa truse. Videre i filmen er hun ofte fortsatt sett i kun truse nedentil inne på hotellrommet sitt. Man kan argumentere for at dette spiller på Laura Mulveys teorier om male gaze, som kan være en veldig lettvinns løsning på svaret. På den andre siden, så kan man begynne å tenke på hvorfor det var viktig for begge filmskaperne, hvorav en av dem en kvinne, å vise de kvinnelige hovedkarakterene som noe å se på. Men man kan se forskjellen og hva slags effekt det har når man sammenligner de. Maggie Cheung skiller seg ut med de vakre kjolene sine og blir derfor en sterk kontrast til resten av filmen, dermed får hun en tilstedeværelse ingen andre kommer i nærheten av. Johansson derimot får et sårbart utseende, og vi får sett henne som en ung jente, som en kontrast til Bill Murrays alder.

For å gå litt vekk fra likhetene i filmen, så blir det også viktig å finne ut hvordan en film fra Hong Kong satt til 60-tallet og en moderne amerikansk film skiller seg. Tidsperioden og samfunnets syn på skilsmisse og utroskap kan sammenlignes mer på *Brief Encounter* enn *Lost in Translation*. En av de store forskjellene mellom de to sistnevnte er at Hays code sørget for at hovedkarakteren ikke kunne reise fra mannen sin uten at negative konsekvenser, mens Coppola hadde muligheten til å avslutte filmen sin hvordan hun ville. En likhet mellom alle tre er at man ikke får noe forhold til noen av ektefellene. Mannen til Charlotte i *Lost in Translation* er kun med i et par scener, men er den eneste av de fire vi faktisk får sett noe særlig av. På denne måten unngår begge filmskaperne at vi danner oss et forhold til noen av dem, noe som kan være et forsøk på å hindre oss i å føle oss empatiske for en karakter utenfor de fire hovedkarakterene. Fokuset til begge filmene er hvordan våre hovedpersoner interagerer med hverandre, ektefellene blir for det meste kun brukt for å lede de fire sammen. Utroskap er fortsatt tabu i *Lost in Translation*s tidsalder, men skilsmisse er ikke lenger noe man må skamme seg for, i hvert fall ikke i samme grad som i *In the Mood for Love*. Det er rett og slett langt mer vanlig 40 år senere.

Angående produksjonsland så følger Wong, som tidligere nevnt, en del av de typiske trekkene om tematikken i filmen sin. Wong har selv nevnt at han ville lage mer politiske filmer mot slutten av 90-tallet, og selv om det kanskje ikke virker sånn på bakgrunn av historien, så

ligger det med under overflaten her. *Lost in Translation* derimot følger for det meste en mer amerikansk formel. Begge filmene er «mood pieces», men *In the Mood for Love* bruker langt mer tid på å komme i gang og fokuserer mer på stillhet, og blikk over samtaler. Måten rollespillet karakterene imellom er vanskelig å følge er veldig lite typisk noe man ser i en lignende amerikansk film. Ikke rollespillet i seg selv, men hvordan man kan slite med å følge forskjellen på når de er «i karakter» og når de er seg selv. Måten han viser klokken endre tidspunkt, samtidig som vi ser de samme sekvensene foregå flere ganger for å få det til å se ut som at de repeterer og øver på de samme scenene flere ganger, får dem til å se ut som at de sitter stille i tiden. Disse elementene har en fantastisk effekt i Wongs film, og sørger for at vi skjønner hvorfor og hvordan det forholdet kommer til å gå galt. *Lost in Translation* er derimot en lettere film å se. Det største skillet fra resten av sjangeren er tross alt mangelen på romanse i en romantisk film. Komeden i filmen hjelper også med dette, sammenlignet med *In the Mood for Love*, og gjør at om man ikke klarer å sette seg inn i filmens rammer, så har man noe som kan gjøre opplevelsen lettere. Det er nok en av grunnene til at de fleste scenene med Bob alene som kun er med for humorens skyld, er plassert i første halvdel av filmen. Før vi får se Bob og Charlotte komme sammen, så kan humoren i filmen lette på stillheten som Wong bruker aktivt i sin film.

## 5. Konklusjon

Om du tenker på den klassiske amerikanske romantiske komedien, så er det ikke *Lost in Translation* som blir resultatet. Filmen har stjernefaktoren til komikeren Bill Murray og et studio som støttet økonomisk, men det her er Sofia Coppolas film, som har brutt med det som er forventet og laget en film som lettere kan sammenlignes med David Leans *Brief Encounter* Richard Linklaters *Before Sunrise* og ikke minst Wong Kar-wais *In the Mood for Love*, hverken filmer eller regissører som forbindes med sjangeren. Det hun derimot har gjort er å lage en «mood piece» som er lettere å sette seg ned med enn Wongs mesterverk. Filmene har flere likheter, for det meste i handlingen. For det er tross alt to forskjellige filmer, med forskjellige karakterer, men man ser inspirasjonen en lang vei. Karakterene er endret fra naboer på ca. samme alder til to vidt forskjellige personer, men i hver sin krise. Handlingen er endret fra 60-tallet i Hong Kong til amerikanere i Japan på 2000-tallet. Allikevel ser vi hvordan karakterene har sine likhetstrekk, og ikke minst hvordan de velger å bruke mindre karakterer og byen i seg selv til å spille på hovedkarakterene. Det vi også ser er hvordan to forskjellige måter å bringe to karakterer sammen på er nok til å skape store forskjeller i

hvordan forholdet kommer til å utfolde seg, til tross for at begge var på et negativt sted da de møtte den andre. Dette er langt ifra en nyinnspilling av samme film, men det vesentlige Coppola har vist oss her er hvordan man kan tilpasse en handling til et nytt land i en ny tidsalder uten å endre på altfor mye. Wong har sammenlignet filmen sin med *Vertigo* (1958), på bakgrunn av mysteriet rundt om de klarer å holde løftet sitt til hverandre om at «we won't be like them», og det er tross alt noe Coppola har klart å etterligne, på tross av at mange nok føler at filmen ikke leverte romansen de forventet. *Lost in Translation* er tross alt en amerikansk film, hvor vi har forskjellige forventninger, og det har hun i hvert fall klart å spille på.

## 6. Kilder:

Brunette, P (2005) *Wong Kar-wai*. Indiana: University of Illinois Press

Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Abingdon: Routledge

Deleyto, C. & Evans, P.W. (1998). *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Hjort, M & Petrie, D (2008). *The Cinema of Small Nations*. Indiana: Indiana University Press  
side 113-126

King, G. (2010). *Lost in Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Rienecker, L (2013). *Den gode oppgaven*. Bergen: Fagbokforlaget

Teo, S. (2005). *Wong Kar-wai*. Storbritannia: British Film Institute

### Filmografi:

*10 Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999)

*Before Sunrise* (Richard Linklater, 1995)

*Brief Encounter* (David Lean, 1945)

*Caddyshack* (Harold Ramis, 1980)

*Days of Being Wild* (Wong Kar-wai, 1990)

*Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984)

*Groundhog Day* (Harold Ramis, 1993)

*Harold and Maude* (Hal Ashby, 1971)

*How to Lose a Guy in 10 Days* (Donald Petrie, 2003)

*In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000)

*Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003)

*The Graduate* (Mike Nichols, 1967)

*The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999)

*Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)