

Mathias Mørch

Realisme og Taiwansk nybølge: Stilistisk formidling av menneskers indre og ytre rom i *Yi Yi*

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Asbjørn Tiller

Mai 2020

Innhold

| | |
|---|----|
| Innledning | 2 |
| Realismeteorologi – hva er realistisk filmstil?..... | 3 |
| Filmatiske realisme - Siegfried Kracauer og André Bazin..... | 4 |
| Kracauer | 4 |
| Bazin | 5 |
| Taiwansk nybølgefilm | 8 |
| Bevegelsens begynnelse | 8 |
| Fellesnevnerne og formålene..... | 9 |
| <i>Yi Yi</i> – Stilistisk formidling av mennesker og samfunn..... | 11 |
| Handling | 11 |
| Filmens generelle stilbruk | 11 |
| Stil og rollefigurer..... | 13 |
| Rollefigurer og omverden – de ytre rommene | 16 |
| Konklusjon | 19 |
| Referanser | 21 |
| Litteratur | 21 |
| Filmer | 22 |

Innledning

Film har i over 100 år dratt publikum inn i utallige unike universer. Filmenes verden makter å både skremme og glede oss, lære og manipulere oss, og er ofte en arena for tilskueren til å drømme seg bort. Film har unike evner for å fortelle og engasjere. Filmstil er det sentrale verktøyet for formidling, og brukes i første omgang for å fange seerens oppmerksomhet (Nichols, s. 12-14). Filmstil er en films form, dens måte å snakke på, og stilvalg blir brukt på utallige måter for å si noe om rollefigurer og filmens verden. Dette er en oppgave der stil er utgangspunkt for analyse, men oppgaven vil ikke være en bred diskusjon og hverken stilhistorie eller stilbruk. Isteden vil oppgaven analysere stil i konteksten av en enkeltfilm, *Yi Yi* (Yang, 2000).

Den sentrale problemstillingen i denne oppgaven er dette: *Hvordan bruker Yi Yi filmstil for å presentere rollefigurer som individer og som en del av sin verden?* Som så mange filmer både før og etter er *Yi Yi* sentrert rundt rollefigurer i en verden. Likevel er alle filmers rollefigurer og alle filmverdener forskjellige, og hver eneste film presenterer dette på unike måter. I denne teksten ligger hovedfokuset på filmens formidling av rollefigurer, både som selvstendige subjekter og som deler av et fellesskap, et samfunn. Med dette som utgangspunkt vil oppgavens analytiske del undersøke hvilke stilgrep som brukes i *Yi Yi* og hvordan disse presenterer rollefigurer og deres omgivelser. Analyse av filmens mise-en-scène og kinematografi er i fokus, men aspekter av klipp, lyd og dialog vil bli diskutert der det er naturlig. Hvordan velger regissør Edward Yang å presentere Taipei? Hvordan plasseres menneskene i filmen i forhold til byen og miljøet rundt dem? Er filmens stil med på å skape en kobling mellom individ og samfunn? Legger stilen til rette for en intim nærhet til filmens sentrale karakterer? Filmens mise-en-scène og kinematografi forteller mye i *Yi Yi*, ofte på subtile måter, men noen ganger mer direkte.

Selv formålet med oppgaven er ikke bare å identifisere stilvalgene og resultatene av disse, men også å koble stilanalysen opp mot tendenser i øvrig Taiwansk film, mer konkret «New Taiwan Cinema» (Taiwansk nybølgefilm), og filmatisk realisme med utgangspunkt i teori fra André Bazin og Siegfried Kracauer. Taiwansk nybølge eksisterte i utgangspunktet gjennom 80-tallet i Taiwan, med en forlengelse eller andre bølge utover 90-tallet, og var en bevegelse med fokus på sosiale problemer og Taiwansk historie. Regissører som Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang og Ang Lee regnes alle som medlemmer av bevegelsen som (i tillegg til problematikken den tok opp) kanskje er mest kjent for sin observerende, realistiske stil. Disse

innfallsvinklene skal fungere som et bakteppe for det som i utgangspunktet er en stilanalyse. For å unngå for stor bredde kommer oppgaven først til å se på sammenhengen mellom filmatisk realisme og Taiwansk nybølgefilm for så å konkludere med noen sentrale fellesaspekter som kan kobles til stilbruk.

Valget av de to kontekstene, både Taiwansk nybølgefilm og realismeteorier, har flere årsaker. Begge deler vil bli forklart i større detalj nedenfor. Mange vil nok ikke anse *Yi Yi* som en faktisk nybølgefilm ettersom filmen ikke er laget før tusenårsskiftet. Likevel er filmen uten tvil et produkt av bevegelsen; regissør Edward Yang var en av fire regissører bak nybølgens startskudd, filmen *In Our Time* (Yang, Chang, Ko, Tao, 1982) (Wu, I, 2006). Yang var ikke nødvendigvis den mest omtalte av de Taiwanske regissørene på 80 og 90-tallet, men regisserte jevnlig filmer i Taiwan gjennom hele perioden, alle i tråd med nybølgens formelle og sosiale aspekter. Nesten 20 år etter sin regidebut i *In Our Time* vant *Yi Yi* beste regi ved filmfestivalen i Cannes, og satte kanskje et endelig punktum for den Taiwanske nybølgen. Filmene skulle også bli Yangs siste film. Som regissør en han uten tvil tett knyttet til Taiwansk nybølgefilm og derfor er konteksten av Taiwansk film et viktig aspekt ved denne oppgaven. *Yi Yi* er et resultat av en bevegelse som strakte seg nesten 20 år, regissert av en av bevegelsens fremste regissører.

Realismeteorier er også et naturlig referansepunkt i analyse av *Yi Yi*. Både filmen og bevegelsen den er en del av har klare sammenhenger med teori som ble etablert noen tiår i forkant. Det er en kobling mellom tankene bak realisme og Taiwansk nybølge, både når det gjelder formelle aspekter, men også rundt hvordan disse formelle grepene brukes til å formidle noe mer, både om mennesker og samfunn. Denne stilanalysen vil derfor referere til etablerte, stildefinerte aspekter ved Taiwansk nybølgefilm og realismeteorier.

Realismeteorier – hva er realistisk filmstil?

Det er ikke noe definitivt svar på hva som er en realistisk film. Forskjellige mennesker vil fremheve forskjellige kvaliteter de mener er viktige for det de mener er en realistisk fremstilling. Bill Nichols ser to måter å tenke realisme på: formelt og sosialt. Hans tanker er ikke noen etablert realismeteorier, men gir likevel et oversiktlig og effektivt innblikk i hva realisme i hovedsak går ut på. Den formelle siden av realisme defineres av en stilbruk som gjør sitt ytterste for å ikke være påtrengende. En type film som fremmer innhold fremfor sin egen stil, der handling og rollefigurer får prioritet fremfor filmkunsten selv. Denne typen nedtonet, «usynlig» stilbruk står i kontrast med modernistisk filmstil som gjerne anses som en

motpol til realisme (Nichols, 2010, s. 175-180). André Bazin påpekte i sin tid at Hollywood studiofilm, spesielt fra regissører som Orson Welles og William Wyler, gjerne var realistiske fordi de tok i bruk denne «usynlige» stilbruken (Aitken, 2006, s. 181). Som Bordwell også skriver om Bazin har det meste av narrativ Hollywood film et realistisk preg i at de ikke tar i bruk påtrengende stilgrep og omhandler rollefigurer og hendelser som fremstår realistisk innenfor filmenes egne universer (Bordwell, 1997, s. 54-55). Disse forståelsene av realisme gir et veldig bredt spekter av hva som potensielt kan anses som realisme. Svært mye film lar rollefigurer og objekter oppføre seg realistisk innen sitt eget etablerte univers, og en hel drøss av filmer, både sjangerfilm, populærfilm og mer kunstnerisk orientert film ivaretar en tilbaketrukket, usynlig stilbruk. Det viktigste for realismen blir derfor gjerne at filmens verden *oppleves* som naturlig for de av oss som ser på. Folk flest vil først tenke på dramaer som utspiller seg i en filmverden lik vår egen når man tenker realistisk film, ikke fantasifilm som følger sin egen interne realisme, og dette er også det *Yi Yi* er.

Filmatisk realisme - Siegfried Kracauer og André Bazin

Teorier om realisme har hos flere teoretikere vært knyttet til en mistillitt til det moderne kapitalistiske samfunnets evne til å ivareta individuell autonomi og gode sosiale forhold. Dette er en fellesnevner hos både John Grierson, Siegfried Kracauer og André Bazin, som alle var kritiske til modernistiske tendenser både innen kunst og det øvrige samfunnet (Aitken, 2006). Både Bazin og Kracauer ser på det moderne menneske som fremmedgjorte, og mener individet i moderne tid har fått et upersonlig forhold til virkeligheten. Dette betyr at realismen, slik det er beskrevet og forstått av Kracauer og Bazin, er et slags hjelpemiddel for å gjenforene mennesket (seeren) med omverdenen rundt seg. De to teoretikerne har forskjellige tanker om akkurat hva realisme bør være, men ideene om naturlige bilder, observasjonsfrihet hos seeren, totalitet av tid og rom i filmene og ikke-påtrengende stil og narrativ struktur er fellesnevnerne. Dette er også de aspektene ved realistisk film som er relevant ved analyse av *Yi Yi*.

Kracauer

Kracauer snakker om Edmund Husserls «lebenswelt» (livsverden), den umiddelbare perseptuelle verden vi opplever rundt oss, og som han mente det moderne samfunnet hadde dyttet til side til fordel for nye virkelighetsframstillinger. Han så samfunnet som forstyrret av «masseornamenter» og et jag etter kunnskap om *hvordan* alt henger sammen, på et rent

vitenskapelig nivå. Derfor var Kracaers viktigste mål med realismen å få tilbake noe av nærheten til omverdenen rundt oss, spesielt selve opplevelsen av den, ikke bare kunnskapen om den (Aitken, 2006, s. 159-166). Kracaers løsning er konstruerte filmbilder med mål om å gjenoppbygge den ødelagte opplevelsen av livsverden inne i filmen, altså en type film som fører oss tilbake til en mer umiddelbar opplevelse av den virkelige verden. Det er dermed ikke det samme som «cinema verité» film, men er mer konstruert, bevisst presentasjon. Rent tilfeldig observasjon er ikke nok. Den ideelle (realistiske) filmen er for Kracauer en film som formidler det han kaller «the flow of life», og som gjennom sine autonome, presise fremstillinger av livsverden engasjerer tilskueren til en tilværelse nærmere sine egne omgivelser. En god realistisk film likestiller menneske og omgivelser (Aitken, 2006, s. 166-72). Kracauer var dermed tilhenger av en type film som ikke nødvendigvis var opptatt av rollefigurer og handling, men isteden viste tilskueren en kopi av verden slik vi ofte ikke ser den i våre hverdagslige liv. Det er da naturlig å konkludere med at Kracauer satte pris på filmer som inkluderte bilder av verden uten noen direkte tilknytning til hverken handling eller rollefigurer. Yasujirō Ozus kjente «pillow shots» er kanskje noen av de mest kjente av denne typen bilder, og det er ikke urimelig at Kracauer ville satt stor pris på Ozus bilder av klær til tørk, tomme soverom og korridorer med kun spor av menneskelig aktivitet. Men en rekke andre regissører og filmer har tatt i bruk liknende bilder, blant annet Edward Yang. I motsetning til Ozu, som ofte klippet bort til denne typen «tomme» bilder, lar Edward Yang denne typen motiver oppstå naturlig som et resultat av han mangel på klipp og tendens til å holde samme utsnitt over lange perioder.

Bazin

I likhet med Kracauer følte Bazin at det moderne mennesket hadde et upersonlig og distansert forhold til virkeligheten. Bazin skrev ikke om Husserls livsverden slik Kracauer gjorde, men tok inspirasjon fra Henri-Louis Bergsons tanker om «elan vital», selve livets kraft eller varigheten av all virkelighet. Denne varigheten, et slags kontinuerlig tidsrom, er sentralt for Bazin. «Elan vital» er orientert mer rundt selmotiverte instinkter og ikke bare en totalt passiv opplevelse av virkeligheten slik Husserls livsverden er. Siden vi som mennesker er fanget av tid og rom har vi vanskeligheter med å ta et steg tilbake å se helheten av virkeligheten rundt oss. Bazin mener at vi som mennesker ønsker å bryte med vår temporale begrensning, men at vi i våre normale live ikke klarer dette på noen tilfredsstillende måte (Aitken, 2006, s. 172-278). Her blir filmen en måte å få et nytt perspektiv på tid og rom. Film kan fange

omverdenen rundt oss på en måte som gjør at vi kan komme tilbake til det og se på det gjentatte ganger, en kopi av temporalitet og rom. Filmens unike rolle til å forme og presentere forløpet av tid er derfor ekstremt viktig for Bazins realisme fordi det selve tidsopplevelsen og overblikket over det er vanskelig å oppnå i hverdagen. Disse aspektene er en viktig del av stilen i *Yi Yi* som i stor grad baserer seg på lange tagninger og relaterer seg til tid på tvers av generasjoner uten faktisk å hoppe tilbake i tid.

Selve kopien av objekter og subjekters fysiske kropp er mindre viktig og faller inn under det Bazin kaller mumiekomplekset, en tendens innen kunst til å mest mulig realistisk etterligne omverdenen i et forsøk på å kjempe mot tidens destruktive natur. For Bazin er det viktigere at virkelighetens kontinuitet, sammenhengen mellom objekter og rekkefølgen av hendelser ivaretas enn objektene fysiske natur. For å bruke mumiekomplekset som utgangspunkt så mener Bazin at film ikke bare kopierer det fysiske utseende til objekter, det kopierer også *varigheten* til objektet og alle hendelser som foregår, virkelighetens *durée* (selve tiden) (Aitken, 2006, s. 172-278).

Bazin var i større grad enn Kracauer opptatt av at film burde gjenspeile våre perseptuelle opplevelser. De symbolske og eksistensielle aspektene ved menneskets liv er viktigere i en realistisk film enn empirisk detalj, selv om den empiriske nøyaktigheten i fremstillingen av objekter er viktig for å skape en troverdig tilknytning til filmens univers. «Mumiekomplekset» og kameraets naturtro kopi av verden gjør det lettere for tilskuere å engasjere emosjonelt med rollefigurer og hendelser på skjermen. Bazins logikk er at når en film i første omgang er en realistisk fremstilling av objekter, hendelser og kontinuitet så vil filmen ha muligheter til å sette våre ideer, moraler og følelser på prøve. Fysisk realisme blir nøkkelen som fanger tilskuerens oppmerksomhet og muliggjør refleksjon. Filmene kan derfor stille spørsmål til seeren slik at de kan få et bedre innblikk på sin egen tilværelse (Aitken, 2006, s. 178-180). Poengene Bazin tar opp her er viktige i settingen av realistiske dramaer, og enda mer i dramaer som tar opp problemstillinger hos virkelighetsnære rollefigurer slik Taiwansk nybølgefilm er kjent for å gjøre. Dersom filmer har til hensikt å få tilskueren til å tenke, enten det er over egen tilværelse eller over samfunnet, er det spesielt viktig at fortellingen vi blir fortalt utspiller seg i en verden og et miljø som føles naturlig, nært og ekte. At den Taiwanske nybølgen omtrent i sin helhet er preget av samme typen stiltrekk er derfor ingen overraskelse, når filmene ønsket å utfordre historiske perspektiv og sosiale forhold ved å åpne for refleksjon.

Bazin ser også en annen grunn enn den emosjonelle og eksistensielle tilknytningen for å holde film så empirisk realistisk som mulig. Han beskriver det han kaller mikro-totaliteter, en slags del av den komplette totaliteten som er virkeligheten og våre opplevelser av den. Disse mikro-totalitetene oppstår i realistisk film når objekter og hendelser er naturtro og forløpet av tid og rom er logisk og gjenkjennelig. Lange tagninger og dypt fokus, gjerne kombinert med totalbilder, er de fremste stilgrepene som bygger opp under en slik fremstilling. Her er tid og rom forståelig, og objekter og hendelser får spillerom innenfor filmens fire vegger. Filmen med denne strukturen vil føles mer helhetlige, og de vil forme en slags realistisk totalitet. Viktigheten av dette ligger i gjenkjenneligheten og helhetsfølelsen de gir tilskueren. Bazin mener denne typen film er et effektivt verktøy for å motkjempe de fragmenterte virkelighetsframstillingene som preger det moderne samfunnet. Den samlede effekten av mikro-totaliteter i en film knytter filmen til den menneskelige opplevelsen av *durée*, tid (Aitken, 2006, s. 179-180).

Ian Aitken oppsummerer fem prinsipper ved Baziniansk filmrealisme. For det første er Bazin som sagt opptatt av empirisk detalj, at objekter og hendelser skal kopieres av kameraet på naturtro måter. Filmenes totalitet er også viktig, og skapes gjennom forståelig formidling av tid og rom samt naturtro fremstilling. Bazin er også, i likhet med Kracauer, opptatt av den han kaller det ubeskrivelige eller det ubestemte. Måten dette ubestemte kommer frem i Baziniansk realisme er gjennom oversiktlige og detaljrike naturtro bilder. Dyp fokus og totalbilder gir mulighet for seeren til å observere fritt uten at blikket blir låst til detaljer ved hjelp av påtrengende stilgrep. Denne friheten til observasjon åpner ifølge Bazin opp for tolkning og meningsuthenting. Konnotasjoner og likheter til egne liv utfordrer seeren til refleksjon slik at utbytte fra filmene blir større. Dette henger sammen med fjerde og femte punkt som Aitken trekker frem, at Baziniansk realisme oppfordret til aktivt tilskuerskap og kunnskapsuthenting fra empirisk materiale. Bazin ønsker filmer som frigjør tilskueren, filmer som presenterer en «slice of life» der tid, rom og hendelser er oversiktlig presentert i bilder som tilrettelegger for fri observasjon. Dyp fokus og totalbilder må helst ikke brukes påtrengende og ledende, slik Bazin mener at det gjør i flere scener i eksempelvis *Citizen Kane* (Welles, 1941) (Aitken, 2006, s. 180-182). Essensen av Baziniansk ligger i kravet om en virkelighetsnær fremstilling av empirisk detalj der formålet ikke er den mekaniske kopien av natur i seg selv, men heller å formidle tanker, problematikk og ideer samt en mer klar forståelse av verden rundt oss, en verden vi ofte er blind til i våre normale liv. Realismen kopierer ikke fordi den kan, men fordi det er slik vi best kan lære og drøfte.

Likheten hos Bazin og Kracauer ligger i ønsket om at film bør fremstille verden slik vi opplever den. Begge teoretikerne vektlegger persepsjon og fri observasjon for tilskueren i bildene selv om Kracauer krever mer autonome bilder før han aksepterer de som fullkomment realistiske. Denne oppfatningen av realisme som filmer som presenterer verdener som helt virkelige og selvstendige repeteres også av Bill Nichols, men han presiserer at denne typen verdensfremstilling også i prinsipp er gjeldene på tvers av en rekke sjangere, ikke bare dramaer utspilt i kopier av vår egen verden. Nichols presiserer også realismens bruk av nedtonet stil og hvordan realismefilm så langt det lar seg gjøre forsøker å skjule sine stilistiske særpreget (Nichols, 2010, s. 178-183).

Helt til slutt må det nevnes noen sosiale aspekter ved realismefilm, aspekter som også vil bli knyttet opp mot Taiwansk film nedenfor. Siden realismefilm omhandler gjenkjennelige verdener, omhandler de også gjenkjennelige rollefigurer i svært mange tilfeller. De naturtro bildene og detaljrikdommen gjenspeiles i menneskene på skjermen. Familieproblematikk er et vanlig tema og kan sees i filmer som *Marriage Story* (Baumbach, 2019), *Bicycle Thieves* (De Sica, 1948) og *A Separation* (Farhadi, 2011). Realismen setter gjerne fokus på oppturner og nedturner de sentrale rollefigurene (gjærne familien) opplever. Noen ganger oppleves filmene som mer meditative observasjoner av en serie med situasjoner, både gode og dårlige, og dette er tilfellet i *Yi Yi*. Realismefilm laget utenfor økonomiske restriksjoner har ofte som vane å sette regjerende oppfatninger, enten det gjelder individuelle, samfunnsmessige eller rent politiske, på prøve. De er ikke nødvendigvis samfunnskritiske, men gjennom virkemidlene og fremstillingene som er diskutert over åpner de for tolkning og ny forståelse hos seeren, og dette er kanskje realismens fremste funksjon (Nichols, 2010, s. 183-187). Nichols kommentarer om realisme kan igjen kobles til Bazin, men det er viktig å huske at sosiale aspekter ikke alltid er fremtredende ved realistisk film. Mer monotone verdensskildringer faller like gjerne under realismen som sosialt knyttede dramaer.

Taiwansk nybølgefilm

Bevegelsens begynnelse

Får å gi en mer helhetlig oversikt over den Taiwanske nybølgen er det viktig å først presentere den historiske konteksten. Filmbevegelsen var i første omgang en reaksjon på filmindustrien i Hong Kong og den enorme markedsandelen disse filmene hadde i Taiwan rundt starten av 80-tallet. Den nasjonale filmindustrien ble stadig svakere og markerte seg på ingen måte

internasjonalt. Taiwansk film bestod på denne tiden i hovedsak av moralorienterte melodramaer og romansefilm, og hverken av delene trakk mye publikum og penger. Statlig støtte til film i form av CMPC (Central Motion Pictures Corporation) ble introduserte rundt tiårsskiftet. Istedenfor å tvinge nye ideer på eksisterende, veletablerte regissører valgte CMPC å fokusere på unge filmskapere. Ikke bare brakte disse nye tanker om film, men de aksepterte jobber for langt mindre lønn og investeringene ble derfor ikke like risikable. I 1982 kom startskuddet til det som skulle bli kjent som den Taiwanske nybølgen med filmen *In Our Time*, en firedelt film regissert av fire forskjellige unge regissører. Av disse var det Edward Yang som kom til å markere seg mest, både nasjonalt og internasjonalt. Videre fulgte to nasjonale suksesser, *Growing Up* (Chen, 1983) og *The Sandwich Man* (Hou, Wan, Tseng, 1983) og bevegelsen var for alvor etablert (Wu, 2006 & Hsiao, 2002/2017).

Fellesnevnerne og formålene

Så hva kjennetegnet egentlig disse filmene, og de kommende filmene i den Taiwanske bevegelsen? Det aller tydeligste, og aller viktigste, var hvordan filmene tok opp og forholdt seg til sosiale og politiske problemer samt historiske forhold i Taiwan. Landets turbulente historie, som koloni under Japan fra 1895-1945, og som tilfluktssted for Kinas anti-kommunistiske Nasjonalregjering fra 1949, og samtidens samfunn var to hovedfokus blant nybølgefilmen. Summen av denne historien kombinert med sterk industrialisering og en sterkere rolle på verdensmarkedet fra 60-tallet av gjorde landet til et kokepunkt for utallige endringer og innflytelser.

Et ønske om å fremstille usikkerheten og utviklingene forbundet med dette ligge i den Taiwanske nybølgens kjerne. Likevel kunne ikke kritikken være for skarp så lenge sensurlovene i landet fortsatt var gjeldende, men disse ble opphevet i 1987 mot slutten av den første delen av bevegelsen (Wu, 2006). Oppløsningen av det Japanske styret og den påfølgende turbulensen mellom Kinesisk fastland og Taiwan i ettertid er tema i både *A City of Sadness* (Hou, 1989) og *A Brighter Summer Day* (Yang, 1991), der sistnevnte også tematiserer den økende innflytelsen av vestlig kultur blant den nye generasjonen av post-kolonial ungdom i landet, den samme generasjonen som nybølgerregissørene bestod av.

For å best mulig formidle historie og sosial problematikk så de nye regissørene mot realismen for inspirasjon. Tankene om ærlig og forståelig formidling gjorde bruken av totalbilder, dypt fokus og ellers tilbakeholden stilbruk til normen inne bevegelsen. Denne nye stilbruken i Taiwansk film var også ment som et tydelig motstykke til den man opplevde som påtrengende

og emosjonelt ledende stilbruk i de tidligere Taiwanske dramaene (Wu, 2006, Needham, 2006). Hvorvidt de ulike regissørene var direkte inspirert av tankene til Kracauer og Bazin er usikkert, men flere regissører ble sammenliknet stilmessig til tidligere kjente mestere. Hou Hsiao-hsien var lenge ansett for å være sterkt inspirert av Yasujirō Ozu, noe Gary Needham avviser og heller ser på som et resultat av tilstedeværelsen av Japansk arkitektur og kultur i flere av hans filmer, ikke som et resultat av inspirasjon, men som et resultat av sporene etterlatt av den Japanske kolonitiden og Hous historiske blikk i sine filmer (Needham, 2006). En mer rettfærdig sammenlikning eksisterer mellom Edward Yang og Michelangelo Antonioni, der begge regelmessig komponerer bilder av mennesker i landskap på avstand, og Yangs debutfilm har til og med narrative likheter med *L'Avventura* (Antonioni, 1960) (Bordwell, 2016). De ultratotale bildene av menneskene på øya i *L'Avventura* er ikke ulikt bildet av N.J. på bryggekanalen i Tokyo i *Yi Yi* eller bildet av berusede og høylytte bryllupsgjester tidlig i filmen.

Bevegelsen er dermed knyttet til realismen slik både Bazin og Kracauer så den. Svært få filmer vil passe fullstendig innenfor de to teoretikers krav, og deres ideer er heller ikke helt forenelige med hverandre, men de Taiwanske nybølgefilmene tar i bruk flere stilistiske og narrative grep som uten tvil må ansees som realistiske. Tydelig formidling stod sterkt hos Edward Yang, enten filmene hans omhandler både historiske forhold i landet, som i *Brighter Summer Day*, og samtidsmessige sosiale forhold og middelklasseproblematikk slik som i *Taipei Story* (1985, Yang), *The Terrorizers* (1986, Yang), *Yi Yi*, og egentlig resten av hans totalt syv spillefilmer. Videre i analysen av *Yi Yi* skal oppgaven se nært på hvordan stilgrep, hovedsakelig utsnitt og mise-en-scène, men også klipp og til dels lyd, er tatt i bruk for å formidle filmens rollefigurer og landskapene de befinner seg i. Ved slutten av 1900-tallet var Taiwan fortsatt et land i forandring, med store koblinger til det stadig mer digitaliserte verdensmarkedet. Yang retter som vanlig blikket mot middelklassen og presenterer tre generasjoner med mennesker som utfordres av universalt gjenkjennelige problemer. Selv om filmen fremstår som universell i sin tematikk, så er den uten tvil utspilt på et veldig konkret sted, Taipei i Taiwan.

Yi Yi – Stilistisk formidling av mennesker og samfunn

Handling

Yi Yi følger ingen typisk struktur bygget opp av problemer og løsninger frem mot et endelig mål. Isteden er filmen et utsnitt av menneskers hverdagsliv, der de sentrale karakterene står overfor både store og små problemer. Filmen følger middelklassefamilien Jian i Taipei bestående av faren N.J., moren Min-Min, tenåringsdatteren Ting-Ting og yngstesønnen Yang-Yang. Fra tidlig i filmen avkollapser Min-Mins mor og blir liggende i koma på ett av familiens soveværelser. N.J.s svigerbror A-Di skylder han penger, han og firmaet sliten med veien fremover i dataspillbransjen, og han møter tilfeldigvis på en ekskjæreste han ikke har sett på 30 år. Min-Min har et nervesammenbrudd som resultat av realiteten rundt sin syke mor og drar av gårde på en meditativ ferie til et tempel for å roe ned. Ting-Ting blir kjent med naboenta Lili og opplever sin første kjærlighet gjennom Lilis kjæreste «Fatty» etter de slutter å se hverandre. Ting-Ting observerer også uroen som utspiller seg i naboeliligheten mellom Lili, hennes mor og mennene hun tar med hjem. Yang-Yang har et godt øye til en jente på skolen og får sitt første kamera av sin far.

Filmens generelle stilbruk

Følger vi Bordwells generelle observasjon av kamerautsnitt gjennom filmhistorien, en observasjon som peker ut at filmenes tidligste utsnitt i all hovedsak gjenskapte opplevelsen av å se på en scene (med lange, stillestående tagninger av et helt rom) før diverse stilgrep som nærbilder, hurtigere klipping og bevegelige kameraer skapte variasjon de neste tiårene, kan det ved første øyekast virke som om Edward Yang og de øvrige titlene i den Taiwanske nybølgen går tilbake til start (Bordwell, 1997, s.1-3). Filmene i bevegelsen var fra starten av ganske like i sine forhold til filmstil, og både Hou Hsiao-hsien, Edward Yang og flere tok i bruk mange av de samme karakteristiske utsnittene. I tidlige filmer som *The Sandwich Man* kan man se nybølgens karakteristiske totalbilder, mens senere filmer som *Taipei Story*, *A City of Sadness*, *A Brighter Summer Day* og *Yi Yi* tar bruken av totale og ultratotal utsnitt nesten til det ekstreme. Kryssklipping i dialog er omtrent ikkeeksisterende, og de totale utsnittene preger store deler av alle filmene. Halvnære utsnitt kan anses som filmenes versjon av tradisjonelle nærbilder, omtrent som om bevegelsen som helhet har valgt å sette alle utsnitt to hakk større enn «standard». Det er riktig at mange av utsnittene i *Yi Yi* i prinsippet er like de mange tidlige, teatraliske utsnittene man finner hos Lumière, Méliès og andre, faktisk er det

flere scener i *Yi Yi* som i sin helhet utspiller seg i ultratotale utsnitt, men Edward Yang er likevel langt mer nyansert i sin stilbruk enn som så. Robert Kolker har utpekt komposisjon som bildets viktigste element, siden det er absolutt avgjørende for effektiv formidling av informasjon, budskap og følelser til seeren (Kolker, 2006, s. 51-54). Edward Yang vet dette, og jeg skal se senere hvordan komposisjoner er med på å formidle informasjon om både subjekter og samfunn i *Yi Yi*.

Yang kan velge å bruke ultratotale utsnitt både for å presentere karakterer som ankommer et nytt sted og for å presentere emosjonelt sterke øyeblikk, som da moren Min-Min hører nyhetene om at hennes mor har falt om og mistet bevisstheten. Denne scenen er filmet fra veien mens vi ser bilen ankomme leilighetskomplekset, Min-Min går mot inngangspartiet bærende på Yang-Yang og hører nyheten om at moren er på sykehuset før hun løper tilbake til bilen. Bildet panorerer sakte mot høyre for å følge Min-Min mot døren og tilbake, men det klippes eller zoomes aldri. Her er et av filmens andre kjennetegn også tydelig. Edward Yang klipper svært sjeldent innad i scener. De eneste tilfellene hvor dette gjøres er scener hvor fokuset er eller blir todelt, eller i noen scener hvor rollefigurer beveger seg mellom rom. I utgangspunktet holde filmen seg til et valgt utsnitt så langt det lar seg gjøre.

Dyp fokus og frihet rundt seerens blikk er gjennomgående, i tråd med Baziniansk realisme. Fokus på dialog, et annet viktig aspekt ved Bazins teori er også ivaretatt selv om utsnittene sjeldent beveger seg nærme rollefigurene og filmen frastår fra «unødvendig» klipping mellom partene i dialogen. (Bordwell, 1997, s. 54-57). Både lyd og bilde ivaretar de sentrale realistiske prinsippene diskutert tidligere, både med tanke på forståelig narrativ, seerfrihet, gjenkjennelighet og temporal og romlig logikk. Narrativet er i grunn et langsomt, langvarig eksemplar på kryssklipping siden filmen stort sett hopper mellom de tre sentrale figurene N.J, Ting-Ting og Yang-Yang i et rolig tempo. Forløpet av tid, «elan vital», og logikken i rom blir et naturlig produkt av de få utsnittene og lange taggingene. På grunn av dette er aldri et spørsmål om den indre logikken i noen av filmens scener, eller filmen som helhet.

Så hvordan presenteres rollefigurenes indre og ytre rom? Filmen vektlegger realistiske grep (et unntak relatert til rollefigurers blir diskutert senere), men bruker disse på subtile måter for å kommunisere følelser, livstilstander og forhold rollefigurene har til verden rundt seg, de ytre rommene. Selv om *Yi Yi* kanskje må sies å være nybølgens siste bidrag holdes verdiene fortsatt vedlike. Landets historie er i grunn ikke et tema i seg selv, men nybølgens fokus på middelklassen og problemene de møter står sterkt i *Yi Yi*. Taipei ca. år 2000 var fortsatt en by i forandring, slik den hadde vært gjennom de forrige tiårene, men Edward Yang er her mer

opptatt av hvordan byen fungerer som et bakteppe for personlige problemer, ikke direkte sosiale problemer.

Stil og rollefigurer

Hvordan formidler filmen egentlig sine rollefigurer gjennom stil? Med så mange utsnitt, hvorav ingen av dem beveger seg nærmere enn halvtotalt eller halvnært, er det ingen muligheter for tradisjonell emosjonell tilknytning ved hjelp av nærbilder. Likevel oppleves filmen som rørende og nært tilknyttet sine figurer. Først og fremst er filmen nøye fokusert på rollefigurene sine; det er ingen scener som ikke følger en av filmens mange mennesker. Dialog er også fremtredende og et av filmens viktigste aspekter for formidling av menneskene på skjermen, men visuelle stilaspekter, stort sett svært subtile, gjør mye for å presentere den emosjonelle tilstanden til menneskene vi ser og forme vår forståelse av dem. Utsnitt, posisjon av karakterer, kamera og mise-en-scène brukes på forskjellige måter for å fortelle noe om karakterenes indre rom. Skuespillernes ansiktsuttrykk er sjeldent det viktigste redskapet for formidling av følelser og sinnsstemning; Filmen vektlegger i hovedsak stilistiske elementer isteden. Det er ikke mange scener som virkelig vektlegger ansiktsuttrykk og monolog for å formidle subjektets følelser. Et tilfelle er mens Ting-Ting i et halvnært utsnitt gråtene snakker til sin komatøse bestemor hvor hun uttrykker sin fortvilelse over å usikkerheten rundt om hun tok ut søpla, den samme søpla bestemoren var nødt til å bære ut da hun falt om. En annen liknende scene skildrer igjen fortvilelse over situasjonen med bestemoren da vi ser Min-Min gråtende forklare sin frustrasjon idet N.J. kommer hjem en kveld. Utsnittet er igjen halvnært/halvtotalt, men åpnes opp ved hjelp av et speil i bakgrunnen.

Selvfølgelig betyr ikke dette at filmens stilbruk reduserer sine skuespillere til halvanonyme dialogmaskiner heller, men deres rolle og formidlingsmåte blir likevel endret. De store utsnittene som preger filmen gjør at kroppsspråk og fysisk avstand får en langt viktigere rolle enn i filmer som plasserer kamera nærmere. Dette gjelder alle scener av denne sorten, inkludert de mange dialogene som utspiller seg store utsnitt. Sekvensen mellom Ting-Ting og «Fatty» på hotellrommet gir kroppsspråk og fysisk avstand er sentral rolle idet begge to venter på hvem som skal ta initiativ til samleie. Det nye forholdet er skjørt og kroppsspråk og posisjon i bildet formidler dette med enorm kraft. Videre følger to eksempler der mise-en-scène er brukt for å hinte fremover og formidle en grunnfølelse i filmen, et eksempel det utsnitt og blokkering av rollefigurer blir fortellende og to eksempler på hvordan stil direkte formidler følelser.

Tidlig i filmen hintes det til hvordan det kommer til å gå med ekteskapet til N.J.s svigerbror A-Di. Hans eks-kjæreste Yunyun er sjalu overfor hans nye kone og i filmens første scene etter giftemålet stormer hun inn i banketthallen og trygler til A-Dis (og da også Min-Mins) mors Ting-Ting ser på. Skrikende og forbannet blir hun dratt ut av hallen og filmen klipper til et mellomtotalt utsnitt av N.J. som kommer bærende på et bilde av A-Di og hans nye brud. Han blir stoppet av Ting-Ting som informerer om at «bestemor vil dra hjem». I samtalen som følger setter N.J. fra seg maleriet på et stativ, opp ned. Resultatet er en nokså enkel visuell vri, et bilde som henger opp ned, men som på grunn av utbruddet vi nettopp har vært vitne til og scenens tidlige plassering i filmen fungerer som et forvarsel om at denne ekteskapsproblematikken ikke er ferdig, og at alt vil vendes på hodet. Maleriet er i grunnen bare en prop, en tilsynelatende tilfeldig gjenstand N.J. bærer på akkurat der og da, men etter det blir plassert på stativet tar bildet opp nesten halvparten av skjermen og blir et tydelig tegn på hva vi, og figurene i filmen, har i vente. Ved å gjennomføre en frempek på denne måten klarer filmen også å holde seg helt innenfor realismens rammer. Edward Yang kunne ha valgt å bruke musikk for å tydelig kommunisere det ulmende hatet hos Yunyun, eller han kunne ha valgt å la dialogen mellom Min-Min og N.J. handle om utbruddet. Isteden snakker de om at bestemor vil hjem og «hverdagsbildene», får å bruke Bazins begrep, får ny mening i utsnittet.

I filmens første scene på sykehuset etter bestemorens innleggelse bruker Edward Yang igjen scenens naturlige mise-en-scène for å fortelle noe om rollefigurene og deres tilstand. Min-Min går først inn for å besøke sin mor, mens N.J. blir værende i sykehusgangen for å vente på A-Di som er på vei. A-Di er sterkt beruset og prøver med en gang å fortelle N.J. at alt kommer til å gå fint. Han drar med seg N.J. bort til et av sykehusets vegger som er dekket av vinduer. «Mor kommer til å klare seg, det er den dagen i året med mest hell» sier A-Di, i referanse til horoskop og overtro, mens de to mennene beveger seg tilbake i korridoren og vekk fra vinduene. Her, istedenfor å la kameraet følge dem tilbake slik det fulgte dem til vinduet, velger Edward Yang å holde kameraet på vindusveggen som nå fungerer som et mørktonet speil takket være nattehimmelen utenfor. Hele resten av scenen utspiller seg i vinduenes mørke refleksjon og fungerer som en gjenspeiling både av rollefigurene fysiske kropp, men også N.J.s nedstemthet og tvil. Det er tydelig at han ikke lar seg trøste av A-Dis overtro. Et mørke har lagt seg over familien og fremtiden vil ikke lenger være som antatt. Dette er noe N.J. mistenker, Edward Yang vet og som vi subtilt blir fortalt gjennom kreativ bruk av scenens naturlige, og igjen realistiske mise-en-scène.

Selve komposisjonen av bildene er også brukt for å tydelig formidle rollefigurs følelser. Her er N.J.s samtale med en av munkene fra klosteret hvor Min-Min oppholder seg et godt eksempel. Munken og en ledsager kommer på besøk for å gi en oppdatering om Min-Mins situasjon og de to setter seg sammen med N.J. i stuen. Som så vanlig ellers i filmen er kameraet her plassert tilbake, utenfor selve stuen, på en sånn måte av en skillevegg blokkerer for sofaen der munken og ledsageren sitter. Praten går i tomsnakk om bønn og meditasjon før ledsageren raskt henter til betaling. Dermed sitter N.J. alene i bildet og snakker med noen vi ikke kan se om ting som ikke virker viktig før han til slutt må betale for seg. En klar følelse av ensomhet preger utsnittet. Besøket er kanskje ment som støttende, og som en måte å veilede og inspirere, men utsnittet forteller en helt annet historie om en mann som på dette punktet er nokså utslitt, trøtt og uten hjelp. Alt av potensiell tilknytning til munken forsvinner.

Dette er ikke det eneste som er gjort i denne scenen heller, for det systematiske kryss-klippen mellom de tre sentrale karakterene eksisterer her innad i scenen. Fra munken kommer og til han drar lar filmen oss gjennom en serie med klipp også se Ting-Ting på rommet og Yang-Yang som løper rundt naken og forsøker å fylle en ballong med vann i badekaret. Denne typen fokus på flere av karakterene i samme hjem skaper en form for totalitet i tråd med Bazins teorier. Ingen av handlingene eller menneskene står alene i fokus, og ingen av hendelsene som utspiller seg i denne sekvensen er spesielt viktig for filmens handling, men de gir de ekstra innblikkene i diverse aktiviteter som skaper et mer helhetlig bilde av både leiligheten de bor i og alle de tre mest sentrale karakterene. Mangelen på ensidig fokus underbygger også følelsen av at samtalen med munken ikke er så viktig som man skulle tro.

Edward Yang fortsetter å bruke de naturlige omgivelsene i scenene for å presentere den indre tilstanden hos menneskene. To forskjellige scener, en med Yang-Yang og en med Ting-Ting, viser hvordan disse elementene tas i bruk på forskjellige måter. Begge scenene bruker bakgrunnen for å formidle følelser, men scenen med Yang-Yang er langt mer direkte og storslagen i hva den forsøker å si enn den svært subtile scenen med Ting-Ting.

Scenen med Yang-Yang utspiller seg rett etter at han har kastet en vannballong på hodet til læreren sin og løper til resten av klassen som holder på med en audiovisuell time hvor de ser på en informativ film om naturfenomener. Kort tid etter at Yang-Yang har satt seg ned bakerst i salen kommer jenta han liker inn for å finne seg en plass hun og. Herfra blir selve filmen som klassen ser på brukt til å fortelle om Yang-Yangs følelser for jenta. Filmstemmen snakker om krefter i skylaget som tiltrekkes av hverandre til de til slutt fører til lyn og torden. Edward Yang lar først et bilde av Yang-Yang som kjærlig følger med på jenta henge i noen sekunder

før et dramatisk utsnitt sett fra Yang-Yangs perspektiv blir introdusert og vi ser jenta sin silhuett foran skjermen fylt av rasende tordenskyer. Kombinasjonen av bilde og lyd gir tordenstormen en helt ny mening, og beskriver effektivt de følelsene av spenning, forelskelse og begeistring som Yan-Yang kjenner på, men som han ikke klarer eller tør å uttrykke selv. Effekten er igjen et produkt av smart bruk av naturlig mise-en-scène fremfor klipp til en faktisk tordensky eller liknende, og scenen er filmens mest tydelige visuelle formidling av rollefigurenes følelser. Forelskelse blir en silhuett i stormen.

Med samme formål, det å formidle en karakters indre følelser, men med langt mer subtil bruk av mise-en-scène konstrueres Ting-Tings samtale med «Fatty», gutten hun med en viss grad av usikkerhet har begynt å utvikle følelser for. Samtalen foregår under en bro sent på kvelden med lite trafikk og ingen andre mennesker. Samtalen baserer seg på at Ting-Ting vil finne ut om «Fatty» er til å stole på og om han virkelig bryr seg om henne, eller om han fortsatt lengter etter Ting-Tings nabo Lili som tidligere var i et forhold med han. Utsnittet er ultratotalt, og de to personene er bare synlige som små figurer i nattemørket.

I bildet kan man se tre trafikklys som alle er røde når scenen starter, og disse blir brukt til å gjenspeile Ting-Tings skiftende følelser. Etter hvert som «Fatty» bekreftende sier at Lili ikke lenger betyr noe for han, og etter en siste bekreftende replikk «I hjertet mitt... er det bare deg.» blir lysene plutselig grønne i takt med Ting-Tings glede. Likevel slipper ikke tvilen helt taket og hun spør litt usikkert om han virkelig mener det. Til svar får hun et vagt «tror du meg ikke?». Begge blir stående stille og nøle før lysene igjen blir røde som indikasjon på at det ikke var et betryggende svar for Ting-Ting. Ikke bare de følelsesladde lysskiftene, men hele utsnittets komposisjon gjør at scenen fungerer så godt som det gjør. Lysene skiller seg ut i nattemørket, og mangelen på annen aktivitet og rollefigurenes mørke, nesten usynlig skikkelser i scenen gjør at de tre røde lysene umiddelbart får seerens oppmerksomhet. De forsvinner ikke i et mylder av detaljer og bevegelse, og er isteden de tre best synlige objektene i det ellers mørke bildet. Det er lyden av stemmene og endringene av lysene som står i fokus nettopp fordi disse to tingene er alt vi trenger å vite for å forstå scenen. Stil erstatter skuespill. Ikke uvanlig for Edward Yang.

Rollefigurer og omverden – de ytre rommene

Den mest åpenbare og direkte måte Edward Yang, og den øvrige Taiwanske nybølgebevegelsen, skaper sammenheng mellom subjekter og deres omverden er gjennom de store utsnittene. Bildene forklarer aldri bare at «denne personen er i fokus», men isteden

«denne personen befinner seg akkurat her». Hele landskapet/rommet blir i fokus, og stemmene og kroppsspråket blir som nevnt tidligere gjerne de viktigste uttrykksmåtene for rollefigurene. Disse utsnittene, typisk for bevegelsen, er tett knyttet til realismens ideer om frihet hos seeren. *Yi Yi* inviterer seeren til å absorbere settingen menneskene befinner seg i uten å se seg nødt til å ta i bruk stil som virker veiledende. Enten det er de mange bildene på tvers av rom og ganger i familiens leilighet, bildene av Ting-Ting på rommet sitt eller Ota, den Japanske spillutvikleren N.J. forhandler med på piano, omgivelsene og atmosfæren er der for oss å observere og tenke over.

Edward Yang gjør også flere helt bevisste valg med å inkludere bilder av Taipei direkte inn i scener, gjerne gjennom refleksjoner og noen ganger som følge av klipp. Disse scenene skaper en tydelig sammenheng mellom subjekt og samfunn, men akkurat hva som er målet er ikke alltid like klart. To av scenene bruker denne typen by-refleksjon i scener hvor rollefigurer er triste eller fortvilet og det kan føre til en følelse av at sorgen er ubetydelig. Men stilbruken virker ikke å direkte indikere at disse sterke følelsene er uviktige, men heller at de ikke er unike eller på noen som helst måte sentrale for det øvrige samfunnet.

Det første av de to nevnte tilfellene er Min-Mins sammenbrudd i etterkant av morens koma. Etter det lange utsnittet av en gråtende Min-Min klippes det til N.J. som lukker døren og deretter til to forskjellige utsnitt fra utenfor soveromsvinduet. Like før det første klippet ut blandes det inn stemmer fra naboileiligheten av en krangel som vi fortsetter å høre gjennom hele sekvensen. Første bilde ute er av naboileiligheten hvor vi gjennom vinduet kan se silhuetten av en krangel og møbler som blir kastet. Deretter klippes det til utenfor vinduet til Min-Min, fortsatte i samme tårevåte posisjon, og vi kan se N.J. bevege seg bort til vinduet og lukke persiennene. Refleksjonen av nattemørket og bilene på motorveien nedenfor blir umiddelbart synlig i vindusruten. Denne sekvensen av vindusbilder og nabokrangel er relativt raskt gjennomført i forhold til den lengre scenen av en gråtende Min-Min, og den har effekten av å avslutte hennes sorg på en noe ukonvensjonell og melankolsk måte. Sekvensen plasserer Min-Min (og da også hennes sorg) i en større kontekst, først blant naboene i samme bygg og deretter bland resten av byen og bilene nedenfor. Hensikten virker ikke å være å undergrave sorgen, i hvert fall ikke direkte, men heller å tydeliggjøre det faktum at det er svært lite unikt ved denne episoden til Min-Min og at i den større konteksten av verden utenfor er det dessverre ingen som egentlig bryr seg eller i det hele tatt merker det. Min-Min blir sammenliknet med den raknende freden hos naboen og de tusenvis av potensielle like ulykkelige skjebnene i verden utenfor. Målet er som med så mange av filmens sekvenser, å

åpne for refleksjon hos seeren rundt egne erfaringer og ens plass i verden som menneske. Realismens røtter i kritikk av modernismens fremmedgjørende tendenser skinner igjennom, for samfunnet i *Yi Yi* består av lukkede leiligheter og et mylder av ukjente byliv.

Som sagt er totale utsnitt gjennomgående i filmen uavhengig av setting. Ofte er bildene som fokuserer på sentrale rollefigurer eller ganske folketomme, og eventuelle mennesker i bakgrunnen er ofte ubetydelige. Det store unntaket er selvsagt scenene likt fokusert på hele grupper av mennesker, som i bryllupsfeiringen og i A-Dis «babyshower», men det er spesielt ett motiv som gjentas gjennom filmen. Dette er scener med sentrale rollefigurer klart i fokus, på en kafe eller et spisested, men hvor mennesker i bakgrunnen enten har direkte påvirkning på scenen eller er betraktelig mer høylytt og «til stede» enn i andre scener. Disse kafescenene er der Edward Yang tydeligst presenterer en bakgrunn og forgrunn i bildene sine, men det er likevel to bildeplan som henger sammen, gjerne med kontraster i enten sinnstilstand eller livssituasjon eller som små portretter av Taiwans raske forandring og utvikling. Utsnittet av N.J. og Yang-Yang på McDonalds er umiddelbart et innblikk i landets globale posisjon samtidig som det eksisterer en tredelt kontrast blant menneskene i bildet. Yang-Yang som fornøyd spiser kyllingbiter, N.J. som tålmodig og utslitt venter på Yang-Yang og tenåringene som ler og prater ved bordet bak dem. Tre generasjoner og tre sinnstilstander i en global setting i det som i utgangspunktet bare er en uviktig utflukt for å få Yang-Yang til å spise litt.

Utsnittet av Ting-Ting og Lili på kafé litt senere tar i bruk samme komposisjon med forgrunn/bakgrunn, men her er kontrastene i hovedsak kjønnsbasert i tråd med problemstillingene rundt både Ting-Ting og Lili samtidig som lokalet New York Bagels presenterer Taipeis globale posisjon. Mens de to jentene snakker lavmælt i forgrunnen sitter en gruppe jevnaldrete gutter og to jenter i bakgrunnen og snakker og gestikulerer høylytt. Først når Ting-Ting går starter interaksjonen mellom Lili og gjengen bak der hun ber dem være stille før en litt ukomfortabel situasjon oppstår i det en av vennene ankommer og forsøker å flørte med Lili.

Bakgrunnsfigurene blir dermed gradvis mer involvert i selve scenen, men det vil også vise seg at den av de som flørte med Lili senere vil gå inn i et forhold med henne. I retrospekt har derfor denne tilsynelatende tilfeldige koblingen mellom fremmede, eller mellom subjekt og omverden, store konsekvenser. En formidling av «the flow of life» med uforutsette utfall som faller inne under det Kracauer og Bazin kaller de ubeskrivelige sammenhengene. Det er tross alt dette senere forholdet til Lili som åpner opp for Ting-Tings forhold til «Fatty», Lili's eks kjæreste.

Konklusjon

Yi Yi er tydelig et eksempel på film som tar i bruk stil i tråd med realistiske teorier, det vil gjerne kaller en realistisk film. En faktor her er selvfølgelig at filmen for de aller fleste av oss oppleves som realistisk, men filmens følger tydelig flere av «retningslinjene» Kracauer og Bazin utreder i sine tekster. Bilder i tråd med Kracauers tolkning av Husserls livsverden er ikke fryktelig vanlig i populærfilm fordi det innebærer å legge til side handling og rollefigurer til fordel for bilder som skaper en opplevelse av verden, aller helst på en måte som vi sjelden opplever i våre hverdagsliv. *Yi Yi* er ingen meditatív observasjon av denne livsverden, i hvert fall ikke helt, men filmens gjennomgående bruk av store, oversiktlige, stillestående og fullt fokuserte utsnitt fører likevel til en form for meditatív observasjon av verden til tross for at rollefigurer og dialog som oftest står i fokus. De gir oss både tid og plass til å tenke over filmens interne verden i konteksten av menneskene det handler om og sånn sett gir filmen et kontinuerlig blikk på mennesker, ikke som individer men som en del av en større helhet. Det er disse innholdsrike, detaljerte bildene kombinert med den sterke følelsen av temporal og romlig kontinuitet som skaper den realistiske helhetsfølelsen i filmen, og brukes til formidling av typiske temaer knyttet til den Taiwanske nybølgen. Mest fremtredende av disse er fokuset på den moderne middelklassefamilien, men samfunnsmessige endringer og globalisering er også en del av filmens tematiske bakgrunn. *Yi Yi* blir derfor en arena for studie av mennesker både som individer og som brikker i et stadig mer sammenflettet (by)samfunn. Som alltid i sine filmer gir Edward Yang få svar, men stiller heller ikke mange direkte spørsmål til sine seere.

Det er gjennom visuelle stilvalg filmen forteller mest. Naturlige props og hverdagslige objekter blir presentert på oppfinnsomme måter i konkrete settinger og blir sentrale for følelsesmessig formidling. Ingen dramatiske stilgrep eller bruk av ikke-diegetiske effekter er nødvendig. Bevisst bruk av mise-en-scène kombinert med presise komposisjoner forteller både noe om det interne og det eksterne på sammen tid, og på denne måten er det ofte omgivelsene rundt rollefigurene som forteller noe om deres indre følelser. Det er slik *Yi Yi* presenterer rollefigurer både som individer og som en del av sin egen verden. Utallige utsnitt plasserer mennesker i en tydelig sosial kontekst samtidig som kroppsspråk og stil forteller de subjektive detaljene. Gjennom realistisk fremstilling av det spesifikke, både individer, familier, hendelser og problemer, og gjennom detaljrik, tilbaketrukket og subtilt fortellende stilbruk åpnes det for refleksjon over det langt mer generelle. Filmens stil er essensiell for denne koblingen mellom det intime og det allmenne, der selve handlinger forholder seg tett på

et utvalg rollefigurer mens utsnitt og klipperytmer åpner for langvarig refleksjon over det den
Taiwanske nybølgen alltid kjempet for, folk flest og deres rolle i et land der både fortid og
fremtid er usikker.

Referanser

Litteratur

Aitken, I. (2006) *Realist Film Theory and Cinema*. Manchester: Manchester University Press

Bordwell, D. (1997) *On The History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press

Bordwell, D. (2016, 16. juni). A Brighter Summer Day: Yang and his gangs [Blogginnlegg]. Hentet fra <http://www.davidbordwell.net/blog/2016/06/16/a-brighter-summer-day-yang-and-his-gangs/>

Jameson, F. (1994) Remapping Taipei. Browne, N. Pickowicz, P.G. Sobchack, V. Yau, E. (red) *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (s 117-150). Cambridge: Cambridge University Press

Kolker, R. (2006) *Film, Form, and Culture*. New York: McGraw-Hill

Needham, G. Wu, I. (2006) Film authorship and Taiwanese cinema. I Eleftheriotis, D.

Needham, G. (red) *Asian Cinemas: A Reader and Guide* (s 359-368). Edinburgh: Edinburgh University Press

Needham, G. (2006) Ozu and the colonial encounter in Hou Hsiao-hsien. I Eleftheriotis, D.

Needham, G. (red) *Asian Cinemas: A Reader and Guide* (s 369-383). Edinburgh: Edinburgh University Press

Nichols, B. (2010) *Engaging Cinema*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Kapitel 1 (s 29-69), 4 (s 136-172), og 5 (s 175-208)

Wu, I. (2006) Tokyo love story and NY bagels: East-West cultural encounter in Edward Yang's *Taipei Story*. I Eleftheriotis, D. Needham, G. (red) *Asian Cinemas: A Reader and Guide* (s 384-392). Edinburgh: Edinburgh University Press

Filmer

Baumbach, N. (Regissør & Manusforfatter). (2019). *Marriage Story* [Spillefilm]. USA: Netflix.

Chang, Y. (Regissør), Ko, I. (Regissør), Tao, T. (Regissør), Yang, E. (Regissør). (1982). *In Our Time* [Spillefilm]. Taiwan: Central Motion Picture Corporation.

Chen, K. (Regissør). (1983). *Growing Up* [Spillefilm]. Taiwan: Central Motion Picture Corporation.

De Sica, V. (Regissør). (1948). *Bicycle Thieves* [Spillefilm]. Italia: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

Farhadi, A. (Regissør & Manusforfatter). (2011). *A Separation* [Spillefilm]. Iran. Arthaus.

Hou, H. (Regissør). (1989). *A City of Sadness* [Spillefilm]. Taiwan: 3-H Films.

Hou, H. (Regissør), Wan, J. (Regissør), Tseng, C. (Regissør). (1983). *The Sandwich Man* [Spillefilm]. Taiwan: Central Motion Picture Corporation.

Hsiao, C. (Regissør). (2017). *Our Time, Our Story: 20 Years' New Taiwan Cinema* [Dokumentar/Bonusmateriale til utgivelse av *A Brighter Summer Day*]. New York, NY: The Criterion Collection. (Opprinnelig utgitt 2002)

Welles, O. (Regissør & Manusforfatter). (1941). *Citizen Kane* [Spillefilm]. USA: RKO Radio Pictures.

Yang, E. (Regissør & Manusforfatter). (1991). *A Brighter Summer Day* [Spillefilm]. Taiwan: Cine Qua Non Films.

Yang, E. (Regissør & Manusforfatter). (1985). *Taipei Story* [Spillefilm]. Taiwan: Evergreen Film Company.

Yang, E. (Regissør & Manusforfatter). (1986). *The Terrorizers* [Spillefilm]. Taiwan: Central Motion Picture Corporation.

Yang, E. (Regissør & Manusforfatter). (2000). *Yi Yi* [Spillefilm]. Taiwan, Japan: Kuzui Enterprises.

